

IMPRESSOS E MANUSCRITOS QUINHENTISTAS DE SÁ DE MIRANDA

Marcia Arruda Franco¹

Resumo:

A fim de tecer a história da circulação manuscrita e impressa da obra de Sá de Miranda no século XVI sigo a ordem cronológica das publicações, e teço comentários histórico-culturais que pretendem vislumbrar a obra mirandina no seu tempo e na construção de um novo sistema poético em quinhentos. Em ordem são examinados do ponto de vista material e histórico literário os testemunhos ou publicações: 1. as coleções coletivas impressas (**Cancioneiro de Resende**, 1516, *Cancioneirito de Ferrara*, 1554) e 2. manuscritas (Ms Asensio-Pina Martins), e 3. as individuais (Ms de Denis, Ms de Paris e seção mirandina do Ms Juromenha) e 4. também o breve e importante autógrafo (AVT). 5. O soneto castelhano sobre o tema afortunado dos amores de Leandro e Hero foi publicado nos comentários de Herrera a Garcilaso de la Vega, em 1580. 6. A poesia lírica é impressa em 1595, no contexto de impressão de outros líricos portugueses, como Camões e António Ferreira. O paratexto da edição príncipe de Sá de Miranda, saída dos mesmos prelos e no mesmo ano das **Rhythmas**, será examinado passo a passo quer pelo elogio e estratégias de construção da autoridade mirandina, comparada aos grandes autores clássicos, quer pela ilustração alcançada pela língua portuguesa por meio do trabalho poético de Sá de Miranda. A tal respeito, ainda cito a edição das **Satyras**, de 1626, e o elogio de outros quinhentistas. 7. Para concluir, poucas considerações acerca das duas tradições impressas da lírica

¹ Professora da Universidade de São Paulo (USP). Doutora em Literatura Portuguesa pela UFRJ, desde 1997. Fez pós-doutorado na Universidade de Lisboa, de 2001 a 2003, na área da História Cultural. Publicou cerca de meia centena de artigos em revistas acadêmicas, livros coletivos e atas de congresso nos dois lados do Atlântico. Em Portugal publicou, com apoio do IPLB, *Sá de Miranda, um poeta no século XX* (2001) e também *Sá de Miranda, poeta do século de ouro* (2005), ambos pela editora Angelus-Novus, de Coimbra. Organizou para a Biblioteca Lusitana da mesma editora Sá de Miranda – Antologia (*Poesia*), ainda no prelo. Para o DELL-UESB organizou dois números de Floema, Dossiê Sá de Miranda (2008) e Dossiê Camões (no prelo). Desde 2007 é responsável pela jornada dedicada à Nova Filologia na Semana de Filologia na USP.

mirandina, com referência à edição de 1614, do livreiro Domingos Fernandes, e à fortuna de sua lição ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Palavras-chave: Sá de Miranda, Filologia, Manuscritos e Impressos, Século XVI, História do livro antigo, Literatura Portuguesa.

A história do livro antigo conta com a produção bibliográfica produzida em variados domínios como a bibliofilia, a coleção, a filologia, as histórias literárias, a bibliografia, os índices inquisitoriais, fontes que devem ser usadas ao lado do estudo material e histórico-cultural do livro como documento tipográfico ou manuscrito, isto é, o livro de mão. Em outras palavras catálogos de livrarias, prólogos de livreiros, informações e concepções equivocadas da bibliofilia, da filologia e da história literária devem ser lidas criticamente com vistas a um redimensionamento da pesquisa empreendida em cada campo, manipulada agora como instrumento da história do livro.

Por meio do exame material e histórico-cultural dos testemunhos impressos e manuscritos, a história da circulação da poesia quinhentista pode ser aproximada. De saída, enfocamos o modo de composição dos testemunhos desta história editorial, as publicações manuscritas e impressas, cujas intencionalidades variam de acordo com o seu uso ou funcionalidade contingentes. A partir do exame de alguns aspectos materiais e funcionais dos testemunhos impressos e manuscritos é possível construir o esboço de uma história do livro e também do discurso em enfoque nos testemunhos examinados, no caso, ao contar a história das publicações quinhentistas de Sá de Miranda, podemos perceber aspectos da poesia quinhentista tais como a co-existência e embate dos códigos trovadoresco e italiano e a sua diversa relação com a circulação tipográfica, como efeito do uso político das letras pelo poder monárquico e eclesiástico.

Podemos listar alguns aspectos materiais cujo exame permite esboçar a história das edições antigas de Sá de Miranda: 1- a organização do material poético, a filosofia de ordenação dos textos por temas e artifícios, gêneros, critérios de atribuição de autoria, nas obras coletivas ou individuais, indicam uma concepção do poético reputada aos produtores

do livro, a políticas que guiavam a confecção do livro de mão,² a políticas editoriais do livro impresso, e, no caso de seleção e ordenação autográficas ou idiográficas, a vontade do autor em algum momento de reunião da sua obra. 2- em relação ao texto dos poemas, rubricas ou didascálias revelam um uso concreto do texto, numa situação enunciativa particular, referendada pela rubrica, e funcionam como um protocolo de leitura; 3- o aparato paratextual indica o presente da publicação como uma espécie de prospecção de mercado a justificar a empresa tipográfica, sendo o conjunto de textos laudatórios uma avaliação coeva que visa canonizar um autor.

Tais aspectos, ao serem examinados, supõem uma avaliação do período poético e do lugar do poeta em particular na história da poesia em seu tempo e no nosso, que deve ser flexível e não rígida, para se deixar surpreender por novas constelações de sentido produzidas pelo próprio estudo material e discursivo dos testemunhos. Os impressos e manuscritos quinhentistas como produtos de sua época fazem uma referência direta a ela, e é por isso que podem ser manipulados como documentos de uma história editorial, como palco da emergência do ponto de vista do passado.

A poesia lírica (e também a satírica) circula por um sistema complexo, onde em geral os textos, escritos em português e castelhano, se apresentam impressos e manuscritos e são concebidos como formas múltiplas e abertas. A composição não se reduz a um único texto, variando conforme o seu novo uso, numa situação enunciativa oral ou de re-escritura particular, de modo que podemos conceber a idéia do texto múltiplo, ou da série aberta de unidades elocutivas, que, por sua vez, emulam modelos genéricos virtuais e concretos, acoplados a determinadas autoridades enunciativas, autores ou estilos. Como a noção de autoria para o poeta-trovador não inclui a propriedade textual, os textos de autores e leitores engendram-se mutuamente por um conjunto de regras temático estilísticas, que assegura o ato de comunicação, como o que caracteriza, no quadro geral do código trovadoresco, o sistema de mote e glosa,

² Ver Marcello Moreira, Publicação escribal de obras de Manuel Botelho de Oliveira em códices da tradição de Gregório de Matos e Guerra: estrutura dos *Cancioneiros* e leitura. *Convergência Lusitana*, Rio de Janeiro, n.º 21, p.186-198, 2005.

composições coletivas a um mote, ou em diálogo, ou em pergunta e resposta. Neste sistema complexo e fortemente oralizado, onde o poema é cantado e declamado, o livro de mão constitui uma publicação legítima e não representa um estágio não acabado da escrita ou mesmo anterior à impressão. No século XVI, os livros de mão em geral e os cancioneiros manuscritos especificamente devem ser entendidos como publicações legítimas que testemunham a circulação da obra e não como textos dirigidos apenas a serem impressos.

Além disso, a circulação do poético peninsular e renascentista também supõe a leitura do texto em voz alta por meio de um pequeno espetáculo, com o seu aporte visual e sonoro. A poesia tem uma função muito clara como meio de comunicação social, serve como divertimento cortês, mas também para passar uma doutrina e um modo de comportamento, ou criticar um estado de coisas; daí a sua funcionalidade social e fortemente oralizada, pautada no cultivo da memória, apesar de cada vez mais depender da escrita, do estudo e da convergência com os novos processos criativos e concepções do poético, vindos de Itália. Pode-se dizer que até 1594, salvo uma ou outra exceção, o grosso da poesia lírica quinhentista em medida nova circulou manuscrita, copiada em cancioneiros quer por escribas profissionais, quer por leitores colecionadores que a copiavam de autógrafos ou de memória, quer por seus autores, quando a enviavam em oferta a um leitor em particular.

No século XVI, a poesia lírica e satírica trovadoresca circulou impressa, diferentemente da nova poesia italiana, mas também manuscrita. Circulou pela oralidade de sua manifestação, eminentemente cantada em cantigas e vilancetes, nos serões das casas senhoriais e nas praças públicas e bodegas, mas ainda por meio do teatro, onde, no curso das apresentações, há pequenos trechos líricos cantados, o mesmo ocorrendo no meio de novelas e écloas pastoris. A leitura se dava em grande parte de forma pública e coletiva e os gêneros redefinidos pelo ponto de vista da poesia palaciana ou de corte encontram-se interligados na prática do espetáculo trovadoresco, como podem perceber os leitores de Gil Vicente ou de Bernardim Ribeiro ou de Jorge de Montemor.

A poesia trovadoresca palaciana, as novelas pastoris, o teatro de Gil Vicente (junto com as cousas miúdas), a tragédia de António Ferreira, as comédias de Sá de Miranda, **Os Lusíadas** e o teatro de Luís de Camões, o teatro de Prestes foram impressos antes da produção lírica e satírica em medida nova.

Examinar as publicações quinhentistas de Sá de Miranda é ter a oportunidade de recontar a história da poesia palaciana, lírica e satírica, em Portugal, cuja circulação, eminentemente manuscrita, também teve impressão bem precoce, em 1516, no **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende** e noutras publicações coletivas do trovadorismo, como o *Cancioneirito* de Ferrara, em 1554. Pautada pelo código trovadoresco peninsular com o centro em Castela e na língua castelhana, a poesia palaciana impressa por Resende representa a chamada escola velha ou peninsular, anterior às primeiras tentativas de portugueses com o código poético italiano.

Um soneto castelhano de Sá de Miranda foi impresso em 1580 nos comentários de Herrera a Garcilaso de la Vega. Como os outros líricos portugueses, a poesia nova de Sá de Miranda foi impressa somente em 1595, com o título **As obras do celebrado lusitano o doutor Francisco de Sá de Miranda** nos prelos do impressor Manuel de Lira, o mesmo que neste ano também imprimiu as **Rhythmas**, de Luís de Camões. Nesta década Diogo Bernardes e António Ferreira também foram impressos, tendo muitos líricos quinhentistas permanecido manuscritos até o século XIX, XX e XXI.³

Em primeira mão importa não esquecer que houve ao longo dos séculos uma descaracterização do manuscrito como livro ou meio de comunicação da poesia lírica. O fato de não terem sido impressos alguns líricos portugueses até agora ou recentemente não significa que a sua poesia não tenha sido lida e mesmo desfrutado de um papel importante no século XVI por meio da circulação manuscrita. É o caso, por exemplo, de Pêro de Andrade Caminha, ou de André Falcão de Resende.

³ Ver ANASTACIO, Vanda *Visões de Glória (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, Lisboa, FCG/JNICT, 1998. 2 vols. Ver também FARDILHA, Luís Fernando de Sá. «D. Manoel de Portugal, o Fidalgo e Poeta». In: -, org. *Poesia de D. Manoel de Portugal. I. Prophana. Edição de suas fontes*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa, 1991. p. IX- XLV. E ainda RAMALHO, Américo da Costa. O essencial sobre André Falcão de Resende. Lisboa, INCM, 1988.

A série de testemunhos manuscritos e tipográficos da obra mirandina publicados ao longo do século XVI permite conjecturas acerca da concepção e dos usos do poético em quinhentos, do ponto de vista de uma história cultural do império lusíada. A série de testemunhos permite observar a respeito da circulação da poesia na corte manuelina em que trovava Sá de Miranda, e depois de seu regresso da Itália, na joanina, em que tenta a reforma poética, e da qual se retira para o campo. Iguamente reveladoras dos costumes editoriais e dos usos poéticos são as publicações *post mortem* das suas Comédias em prosa como constituintes de Sá de Miranda como o exemplo do primeiro autor moderno da língua portuguesa, mas não trataremos aqui do teatro.⁴

Enfoquemos sumariamente as recolhas coletivas aludidas, impressas em 1516 e 1554, e as manuscritas. Em seguida examinaremos a primeira edição impressa da poesia de Sá de Miranda em 1595.

As recolhas coletivas impressas – O Cancioneiro de Resende

Na corte de Dom Manuel, o prólogo do **Cancioneiro Geral**,⁵ dirigido ao príncipe, o futuro Dom João III, constitui a primeira defesa da poesia sobre os feitos portugueses em vernáculo e também a publicação mais antiga conhecida da poesia palaciana em Portugal, feita no espírito da mais profunda aliança entre tipografia e império lusíada, o que se evidencia na iconografia do impresso, um in-fólio, cujas xilografuras citam o império não apenas pelo escudo de armas português, mas pela esfera armilar, representando na divisa de Dom Manuel I, o conhecimento do mundo propiciado pelas navegações portuguesas, e escolhida como marca tipográfica⁶ do emprimidor bombardeiro d'El-Rei, Hernão de Campos. Como se sabe Garcia de Resende lamenta não estar editando uma poesia

⁴ Ver o meu *Algumas questões do teatro mirandino*, In *Sá de Miranda, poeta do século de ouro*. Coimbra, Angelus-Novus, 2005, p.29-43. E também *Duas versões da dedicatória de Os Estrangeiros*, de Sá de Miranda. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n°21, p.223-235, 2005.

⁵ *Cancioneiro Geral*. New York, Kraus Reprint Corporation, 1967, Edição fac-similada do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Almeirim/Lisboa, Hernão de Campos, 1516. Ver *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, organizada por Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa, Comunicação, 1991.

⁶ Ver: Lucien Febvre e Henro-Jean Martin, O estado civil do livro. *Incipit, colofon* e marca. In: -. *O Aparecimento do Livro*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.111-118.

em alto estilo que cantasse os grandes feitos dos navegadores portugueses. As suas Trovas sobre a morte de Dona Inês de Castro devem ser lidas como busca de construir os mitos emblemáticos da história portuguesa, a fim de que os portugueses possam marcar a sua superioridade sobre os antigos gregos e romanos, por meio do culto a uma personagem trágica real, e não ficcional, histórica como as suas navegações. Resende tem consciência de que a poesia que imprime em tipo gótico redondo a três colunas é a tradicional dos saraus e dos divertimentos e emendas cortesões, mas quer espertar os portugueses a escreverem a grande épica, porque valoriza a tipografia pela possibilidade de registrar a memória e perpetuar o poder, multiplicando os escritos, através da sua reprodução. Por fim, muitas décadas adiante, a impressão de **Os Lusíadas**, em 1572, foi também, como o **Cancioneiro de Resende**, um empreendimento conjunto da coroa e da tipografia, que visava enaltecer o império lusíada.

Sá de Miranda é um dos trovadores compilados pelo cortesão manuelino em 1516, comparecendo com uma série de 13 redondilhas em castelhano e português. Neste documento é referido como Doutor Francisco de Sá, como nos documentos coevos do Vaticano publicados acerca do poeta, no **Chartularium Universitatis Portugalensis**. Sabe-se agora que teria se doutorado também em direito canônico, na cúria romana, na corte de Dom Miguel da Silva, o príncipe dos humanistas de seu tempo. O poeta seria doutor em ambos os direitos pelo menos desde 1523. Em 1509 já era Bacharel, aos 22 anos de idade e em 1516 o trovador Doutor Francisco de Sá.

A primeira trova é em castelhano, uma glosa de uma cantiga inteira de Dom Jorge Manrique, *No sè por que me fatigo*, tomada como um mote de 12 versos. Tal incidente indica bem a centralidade de que gozava a corte de Castela no sistema poético palaciano, ao impor a sua língua como a língua de cultura da península ao longo dos séculos XV, XVI e XVII. Nos alvares do século XVI, é como glosa do trovadorismo espanhol que nasce a poesia lírica em língua portuguesa na pena de autores impressos na mesma coletânea como Bernardim Ribeiro, Miranda, o próprio Garcia de Resende, cujos textos trovadorescos reaparecem em edições manuscritas e

impressas ao longo de todo o século XVI. A ordem dos textos compilados é reveladora desta mecânica da poesia lírica portuguesa que era neste momento a glosa de modelos castelhanos: primeiro a glosa de Manrique, depois a glosa da cantiga de Ferreira, Congojas tristes cuidados, como terceira composição, a emblemática Comigo me desavim, impressa no alto da coluna do meio. Da série de trovas palacianas, esta avulta em particular e dela tratamos em outro lugar, objeto que foi de intensa cópia e reformulação por parte do poeta e de seus leitores amigos e admiradores. Segue-se uma série de cantigas em português e castelhano e três esparsas em português..

As trovas do Doutor Francisco de Sá compiladas por Garcia de Resende ocupam os fólhos CIX, rosto e verso e CX, a três colunas. As trovas começam na primeira coluna do rosto do fólio CIX e terminam na segunda do rosto de CX, onde se iniciam as trovas de Anrique de Sá. No alto de CIX, onde começa a contribuição mirandina, está escrito: Doutor Francisco de Sá, o que se repete em CX. A transição entre o trovador anterior e Sá de Miranda é marcada pela Cantiga de Dom Jorge Manrique, mote da glosa castelhana de Miranda ao tema do inimigo de si, tema dominante na série mirandina de cantigas impressas em castelhano e português.

A contribuição mirandina no dito cancionero palaciano foi lida pela historiografia literária posterior, nos séculos XIX e XX, como o que de melhor lá se encontra. Atualmente, por meio da perspectiva aberta pela história cultural aos estudos poéticos, sente-se uma tendência de não tomar o **Cancioneiro de Resende** apenas como um monumento de frivolidade cortesã, uma vez que se percebe o quanto nos conta dos hábitos e mentalidade e concepções do passado. Resta estudar mais e mais este cancionero português em busca de explorar as suas múltiplas formas e gêneros como representativos do seu tempo. Se para a história cultural é claro o valor do cancionero como documento da tipografia, para a história da poesia portuguesa ainda será preciso fazer estudos sobre o seu código poético, os usos regrados da linguagem e dos gêneros trovadorescos reinventados pelos seus trovadores, para que a idéia da

frivolidade da poesia palaciana seja colocada em xeque pelo discurso da historiografia literária, ou dimensionada no seu anacronismo, isto é, pela projeção de um conceito de poesia posterior, que não se reencontra na prática poética deste período do passado.

Dá série de trovas mirandinas publicadas em 1516, uma esparsa refere-se à aventura lusíada pelo uso de imagens clássicas, a fim de denunciar e advertir contra o seu lado de perdição, pelo viés de crítica ética aos novos valores produzidos pela empresa imperial marítima. Trata-se da esparsa *Cerra a serpente os ouvidos*, que, ao citar numa forma do trovadorismo palaciano o episódio da *Odisséia*, em que Ulisses se defende de ouvir o canto das sereias, aponta para o perigo inscrito nas navegações, indicando a preocupação de certa nobreza terra tenente com os rumos econômicos da nova política ultramarina, discurso anti-indiano que reaparece em outros trovadores compilados por Resende. O poeta resumindo em si o eu dos portugueses e na amada a sua busca do desconhecido parece ter em mira o destino de sua geração, na virada entre os séculos XV e XVI:

Cerra a serpente os ouvidos
à voz do encantador
eu não e agora com dor
quero perder meus sentidos
os que mais sabem do mar
fogem d'ouvir as sereias.
eu não me soube guardar
fui-vos ouvir nomear
fiz minha alma e vida alheias

Justamente a crítica às navegações marítimas portuguesas como encantamento coletivo e perda dos referenciais tradicionais portugueses reaparece mais ou menos nos mesmos termos (mas em luso-castelhano) de releitura da tradição clássica com vistas a uma argüição do presente, nas longas trovas em arte maior que Eugenio Asensio editou a partir do Mn APM, cuja versão é a mais bem acabada, com o título “*Lamentación*”:

¡ Ay, generación perversa y malvada!
 No te maravilles si mi mal descubro
 A las animalias y de ti m' encubro,
 Pues su crueldad ante ti no es nada.
 Pasaron los hombres, la fe ya es pasada,
 Amor ya no reina, reinan niñerías.
 Si oyeses mis daños, cómo te rirías,
 Ay generación perversa y malvada!
 [...]

Ay, cómo, fortuna me tien gran rancor,
 Ca atapa la sierpe fuerte sus orejas –
 Así he oído yo a las viejas –
 Encontra las voces del encantador.
 Natura ha puesto distinto y temor
 En todo animal contra la su muerte:
 ¡ En mi nunca puso, ay, qué dura suerte!
 Ay, cómo fortuna me tien gran rancor.
 [...]

A fin que no oyesen cantar las serenas
 Los navegantes cierran sus oídos,
 Porque, si las oyen, esa ora dormidos
 Caen en la mar dende las entenas.
 Fuyen de sus cantos por fuir sus penas
 Según lo que cuentan viejos tíos
 Por qué no he cerrado, triste, yo, las mías
 ¿A fin que no oyesen cantar las serenas?⁷

Em outras palavras, em português ou castelhano, as viagens marítimas são tratadas como um processo de alienação coletiva dos valores da tradição, como o próprio verso de arte maior, tradicional verso longo do trovadorismo ibérico, em que é vazada a LAMENTACIÓN. É preciso dizer que o **Cancioneiro de Resende** ao imprimir a poesia palaciana o faz menos como obra da vanguarda quinhentista, como, por exemplo, os relatos de navegadores impressos por toda a Europa, mas como publicações do aparelho de Estado monárquico-cristão, como as impressões religiosas e jurídicas coevas e ainda como as críticas de Sá de Miranda à revolução dos costumes ibéricos pelo cosmopolitismo manifesto na prática das navegações.

⁷ Esta e a outra citação de poemas são retiradas da minha edição inédita de Sá de Miranda para a editora de Coimbra Angelus Novus.

Mas deixemos a sua crítica aos tempos e à sua geração e por ora tratemos da presença mirandina em outra recolha impressa coletiva, publicada ao fim da edição de **História de Menina e Moça**, de Ferrara, em 1554.

A presença mirandina no *Cancioneirito* de Ferrara também nos conta da poesia trovadoresca em Portugal, daquela que se convencionou chamar de escola bernardiniana ou cancioneril. Por meio da observação da configuração gráfica, no que tange à atribuição de autoria, na série de trovas desta pequena coletânea, é possível imaginar a autoria coletiva, característica do proferimento oral da poesia trovadoresca, assim como se daria de viva voz num sarau do trovadorismo peninsular, desenvolvido por Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Cristóvão Falcão, Alonso Núñez de Reinoso⁸, nos alvares do século XVI, em torno de temas tais como o inimigo de si, a bela mal maridada, a ventura sempre no mal, cada um glosado em seqüência pelos trovadores presentes na pequena reunião de cantigas, uma vez que o agrupamento dos textos é feito ou pelo vínculo temático ou estilístico ou pelas composições coletivas em ajuda ou diálogo. A presença mirandina no *Cancioneirito* de Ferrara é atestada por uma nova versão de Comigo me Desavim e por outra cantiga que com certeza foi escrita por Sá de Miranda, “Coitado, quem me dará”, publicada no *Cancioneiro de Resende*, em 1516.

Justamente no trecho em que ocorrem as duas cantigas de Sá de Miranda, no alto da página, não está mais escrito De Crisfal, por isso é possível discordar da atribuição feita a este trovador por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, no aparato crítico desta cantiga, na sua edição em 1885, e também da atribuição de Delfim Guimarães a Bernardim Ribeiro, pois vale a pena considerar a hipótese da autoria coletiva sem descartar a possibilidade de se tratar de um trecho mirandino do *Cancioneirito*. O caráter coletivo da autoria neste pequeno cancionero se mostra quando, depois duma composição em diálogo aparece a rubrica *Doutrem* (clv, verso), indicando o início de um trecho de cantigas de outro trovador. Depois da

⁸ A L, por Alonso Núñez de Reinoso. Ver o ensaio de Eugenio Asensio Alonso Nuñez de Reinoso: “Gitano Peregrino”, in *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro Cultural Português, 1974, p.123-144. Ver também José Vitorino de Pina Martins, Bernardim Ribeiro e Alonso Núñez de Reinoso, in *História de Menina e Moça*, Reprodução fac-similada da edição de Ferrara, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p.189-197.

rubrica surgem composições ainda sem indicação da autoria no alto da página ou no corpo das trovas, algumas preservadas em outros documentos e na própria edição de Ferrara como de autoria de Bernardim. Ainda surge um outro trecho encabeçado pelas iniciais A. L (fol.clxii), entre as trovas, e ainda sem indicação no alto da página. Aí, no alto da página, lê-se sempre apenas cantigas em quase todo o *Cancioneirito*, salvo nos primeiros fólhos em que está escrito De Crisfal. Assim entendemos que o *Cancioneirito* conta com quatro trovadores, autores das cantigas: Crisfal, Sá de Miranda, Bernardim e A. L, ao que parece, Alonso Núñez de Reinoso. Se é razoável supor que há trechos em que as cantigas são tributáveis a um dos quatro trovadores em particular, também é fácil verificar que tais trechos não impedem a existência de composições realmente coletivas, ou copiadas lado a lado de um ou outro trovador, pois estão sendo coligidas de acordo com o projeto editorial que considera a escola peninsular em torno de Bernardim Ribeiro, como um modo legítimo e coletivo de prática poética. As trovas compiladas no *Cancioneirito* se revestem deste caráter coletivo, sendo compostas por cada um e pelos quatro trovadores e ainda a partir do movimento de releitura das cantigas próximo da reapropriação criativa e da transmissão oral. No dito *Cancioneirito*, como recolha do trovadorismo ibérico, o mais interessante é propor a questão da autoria coletiva, não do ponto de vista da diversidade de intencionalidade do copista ou editor, como leitores ativos, mas do ponto de vista da prática trovadoresca enquanto processo criativo espetacular e em presença. Este aspecto está por assim dizer mimetizado na estrutura de organização quer da grande coletânea de Resende quer na pequenina de Ferrara. Retomar a reflexão sobre os temas glosados no *Cancioneirito* como o da bela malmaridada, tão corrente no trovadorismo quinhentista, é o que gostaríamos de fazer ou ver feito em outro lugar.

Recolhas coletivas manuscritas

Agora vejamos das recolhas manuscritas coletivas que abrigaram o trovadorismo peninsular e a nova poesia italiana. apenas o Mn APM,

que pertenceu a Eugenio Asensio e a Pina Martins, e está depositado e microfilmado na BNL, sendo importantíssimo para a história das publicações mirandinas, incluindo-se a produção ibérica e italiana, em verso e prosa. Trata-se de uma miscelânea reunida por um admirador de Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Alonso Núñez de Reinoso, cópia provavelmente feita entre 1544 e 1547, que dedica muitas secções a Sá de Miranda.⁹ Nos oferece não apenas a versão integral e titulada das suas trovas em arte maior, *Lamentación*, editadas por Eugenio Asensio,¹⁰ acima referidas, como também lições bem distintas das suas duas comédias, que tiveram tanto sucesso nos séculos XVI e XVII, tendo sido impressas bem antes de sua obra lírica, apoiadas pelo inquisidor-mor, o Infante Cardeal Dom Henrique e por seu irmão Dom Duarte, os primeiros espectadores das comédias de Sá de Miranda.¹¹

A série de trovas mirandinas copiadas em APM ocupa os fólhos 111 a 117 da numeração de Asensio e algumas foram estudadas por Helder Macedo.¹² A publicação manuscrita coletiva, o *Cancioneiro* e o **Cancioneiro de Resende**, publicações impressas, convidam a pensar acerca da autoria coletiva, da oralidade da circulação trovadoresca, do processo criativo em mote e glosa, a respeito da escola cancioneril e ibérica.

Foquemos aqui as peças preservadas de Sá de Miranda de maior interesse uma vez que alguns textos desconhecidos da tradição impressa puderam ser resgatados, como as trovas em arte maior acima citadas, como

⁹ Sobre o compilador do Manuscrito APM ver as observações de Pina Martins em sua edição da *História de Menina e Moça*, Lisboa, Gulbenkian, 2002, p.260. O estudo pioneiro de Eugenio Asensio, Bernardim Ribeiro a la Luz de um Manuscrito Nuevo, *Estudios Portugueses*, Paris, FCG/CCP, 1974, p.199-223. Ver também a edição recente da novela registrada neste manuscrito: *Menina e Moça ou Saudades*. Edição de Juan M Carrasco Gonzalez, Coimbra, Angelus-Novus, 2008.

¹⁰ Texto integral y comentario del poema de Sá de Miranda "Al son de los vientos que van murmurando". In: ASENSIO, Eugenio. *Separata da Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, III série, no 13, 1971, p.5-22. Tal texto encontra-se também em: Eugenio Asensio, *Estudios Portugueses*, Paris, FCG/CCP, 1974, p.145-162.

¹¹ Earle, T. F. *The Comedy of the Foreigners: Renaissance Sicily through Portuguese Eyes*. Oxford, Clarendon Press, 1997; Sá de Miranda's Roman Comedy, in *Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance*, ed. K. J. P. Lowe, 153-163. Oxford, Oxford University Press, 2000; *Rhetoric and Drama: The Two Versions of Sá de Miranda's Os Estrangeiros in Culture and Society in Hapsburg Spain*, ed. Nigel Griffin et al, 35-44. Londres, Tamesis, 2001; *Traição e Amargura nas Comédias de Francisco de Sá de Miranda in Em Louvor da Linguagem: Homenagem a Maria Leonor Carvalho Buescu*, ed. Maria Leonor Machado de Sousa et al, 87-96. Lisboa, Colibri, 2003. Ver o meu texto atrás referido *Dois versões da dedicatória de Os Estrangeiros, de Sá de Miranda. Convergência Lusitana*, Rio de Janeiro, n°21, p.223-235, 2005.

¹² MACEDO, Helder. Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e a escola bernardiniana. In: *Estudos Portugueses*. Hom. a Luciana Stegagno Picchio. Lisboa, Difel, 1991.

a nova glosa atribuída a Miranda ao mote Esperanças mal tomadas ou a esparsa Se com vos deixar achara, ou a nova versão de Comigo me desavim, cuja lição, mesmo tendo na rubrica o crédito reiterado a Francisco de Sá, numa área de conhecidas trovas mirandinas e outras bem mirandáveis, pode ser autoral ou criativa, do colecionador ou do escriba do manuscrito, por desvio de leitura ou por cópia descuidada, por falha da memória, ou por mal-ouvido.¹³

Abaixo da célebre e modelar cantiga registra-se outra famosa composição, Partiu Francisco e Florido (fol 116), com a seguinte rubrica: “Francisco Sá de Miranda a António de Sá, alcaide mor do Porto sobre uns seus moços que lhe fugiram vestidos de nobres”. A par desta peça de denúncia, que exemplifica bem um uso social da sátira, o Mn APM registra a preferência por composições trovadorescas tradicionais escritas na perspectiva feminina como as trovas em diálogo Naquela serra, Não passeis mais cavaleiro, Sola me dexaste naquel ermo. A preferência, como nas cantigas de amigo, pela perspectiva feminina se mostra pela composição bernardiniana Quando vou aos Currais, também compilada entre as trovas mirandáveis. Outra presença marcante do processo criativo trovadoresco peninsular na série de trovas mirandinas copiadas no Ms APM são as glosas a motes tradicionais e afortunados como Saudade minha, ou o vilancete sobre a esposa de Anton, vaquerizo de Mouraã, motes que glosados pelos quinhentistas portugueses a partir de castelhanos quatrocentistas reapareceriam na história do teatro castelhano no século XVII, exemplificando o movimento da impropriedade textual.¹⁴

Anotar a recorrência da perspectiva feminina interessa por nos mostrar um aspecto da ordenação dos cancioneiros trovadorescos, em que as composições são copiadas por um agrupamento mais temático e menos autoral. A série de trovas mirandinas se inicia por Francisco de Sá, Pajem de capa, e não pelo de Miranda, como explica em seguida a rubrica: Ajudou Francisco de Sá de Miranda. A ordenação se dá por séries de composições coletivas ou em ajuda o que parece mimetizar a circulação

¹³ Ver o meu texto “A recriação da linguagem poética em 5 versões quinhentistas de Comigo me desavim”. Atas da II semana de Filologia na USP, São Paulo, FFLCH/USP, 2008

¹⁴ Ver a respeito da impropriedade textual e dos mecanismos intertextuais ZUMTHOR, Paul. Intertextualité e mouvance. *Littérature*, Paris, n°41, p.8-16, Fevrier, 1981.

oral e espetacular da poesia palaciana ibérica. Não deixa de ser relevante estarem lado a lado dois Franciscos de Sá numa mesma composição em ajuda, pois isto dá a entender a forma de agrupamento feita a partir de ecos estilísticos e temáticos, zonas e agrupamentos que manifestam um uso e um conceito afim da prática poética..A ordenação por colunas duplas ou triplas é outro aspecto das coleções de cantigas, manuscritas e impressas, que denota a prática oral e coletiva desta poesia para ser lida de pé no contexto da festa.

Uma pequena série de 7 ou 8 sonetos mirandinos também se encontra no apógrafo da BNL. Trata-se de nova redação dos sonetos, dando-nos variações ocasionadas pelos processos de transmissão da nova poesia quinhentista, sujeita ao processo criativo da imitação e, como a peninsular, aos movimentos da impropriedade textual, da cópia descuidada, da memória traidora. O primeiro soneto da série, *Em pena tão sem fim tal sofrimento* (fólio 57 – numeração de Eugênio Asensio a lápis) está com menos um verso nos quartetos. Há um soneto desconhecido, o quinto da série, conforme a anotação de Asensio, cujo primeiro verso não lemos com plena certeza: O corpo e o coração já não aceitam. Os outros em redação bem diversa são todos conhecidos e tematizam a infelicidade amorosa.

Em pena tão sem fim tal sofrimento; Alma que fica por fazerdes hoje; Amor e desamor dentro em meu peito, Aquelas esperanças que eu metido; O corpo e o coração já não aceitam; Mas que não pode amor fez-me enjeitar; Aquela fé tão limpa e verdadeira, e Quien me dará a los ojos una fuente são os primeiros versos dos 8 sonetos da série, com a ortografia atualizada (Mn APM, fol. 52 e 53). Nota-se erros de notação frente à lição de 1595: *Alma que fica por fazer desde hoje, Quien dará a los mis ojos una fuente* que redundam em refundições lexicais e na emergência de novos sentidos, com em “trazerdes” por “trazer desde”. Refundição de expressões parasinônimas como *Em pena tão sem fim por Em tormentos cruéis, tal sofrimento; refundições sintáticas: Mas que não pode amor fez-me enjeitar por Amor que não fará, fez-me enjeitar*. Tais variações parecem advir de desvio de memória, erros de cópia, mal-entendidos orais, em suma, variações/recriações características do sistema de transmissão “em

movência”. Isto quer dizer que a série de sonetos registrada em APM não parece representar um estágio da escrita mirandina, e sim um descuido de notação do copista feita de memória ou por ouvido.

Tal soneto lírico amoroso oralizado,¹⁵ como bem ilustra o último da série, que chegará a ser atribuído a Camões pelos pósteros no século XIX,¹⁶ é declamado em saraus, sobretudo em língua castelhana, glosando a tópica do mal de amor que leva à morte e à loucura, aproximando o conflito do amante do conflito do poeta a se debater entre tantas tradições poéticas, ao escrever o seu poema; o tema mitológico, por sua vez, também é praticado em redondilha como na esparsa “Cerra a serpente os ouvidos”, ou nas trovas de arte maior, “Al son de los vientos que van murmurando”, acima vistas, o que mostra como a inovação renascentista absorveu e foi absorvida pela tradição peninsular. Pode-se dizer que houve um sincretismo entre a nova e a velha poesia. *O hibridismo poético* está presente na poesia peninsular desde a primeira metade do século XV. O longo caminho (séculos XV e XVI) que levou à modernização da poesia tradicional ibérica, através da adoção dos temas e das formas italianas e clássicas, trouxe para a criação poética um espaço de *experientialismo*, responsável pela convivência, na poesia palaciana e na do renascimento, de traços medievais e modernos, visíveis na produção do livro de mão e do impresso.

As recolhas manuscritas individuais

A obra mirandina ainda conta com uma série de testemunhos do século XVI, apógrafos privativos, cópias de cancioneiros exclusivos do poeta, com valor de idiógrafos, sem falar no pequeno e fragmentado autógrafo de Sá de Miranda preservado na BNL. As recolhas apógrafas privativas de SM são três: Mn D, MnP, Mn J e o novo Mn H,¹⁷ descrito

¹⁵ Para a questão da memória na poesia oral, ver: Paul Zumthor, *Mémoire et Traditions Poétiques*, in *Jeux de Mémoire, Aspects de la Mnémotechnie Médiévale*, Recueil d'études publié sous la direction de Bruno Roy et Paul Zumthor, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1985, p.11-21.

¹⁶ Este soneto de Sá de Miranda foi atribuído a Camões por Faria e Sousa; é o n.º 257 da Edição de Cleonice Berardinelli, *Sonetos de Camões*, Rio de Janeiro/Paris. Casa de Rui Barbosa/ Centro Cultural português, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p.315.

¹⁷ Para o novo manuscrito mirandino, ver: José Camões e Isabel Pinto Carlos, *Sá de Miranda a quatro mãos, Românica*, Lisboa, Edições Colibri, n.º15, p.9-41, 2006.

recentemente, e que se encontra em Harvard. Para síntese explicativas das variadas recolhas manuscritas individuais e coletivas, remetemos o leitor ao estudo fundamental de CMV, à sua edição incontornável e aos de Pina Martins, **Poesias Escolhidas de Sá de Miranda**, 1969, e também à sua proposta de edição crítica da obra mirandina.¹⁸

Falemos um pouco do mais importante apógrafo mirandino, o Ms D, que pertenceu a Ferdinand Denis, e que Carolina Michaëlis de Vasconcelos usou como base nas três primeiras partes de sua monumental edição em 1885. Trata-se de uma cópia quincentista não de um rascunho das remessas enviadas pelo poeta, entre 1552 e 1553, ao príncipe Dom João, pai de Dom Sebastião, mas provavelmente de cópia feita sobre cópia dos originais enviados efetivamente em três remessas separadas. CMV avalia assim o trabalho do copista:

A leitura do códice, conquanto não seja apurada, é contudo bastante clara e lê-se com facilidade. O original que o copista teve a mão, devia ser, pelo contrário, bastante confuso e de difícil leitura, ... ou então devemos supor que era pessoa inexperiente, porque os erros de leitura são freqüentíssimos e evidentes, reconhecendo-se logo, que o escriba não entendeu numerosas passagens de versos escuros de Miranda ... Mais de uma das phrases mirandescas, mais de um vocábulo raro, mais de uma locução menos usual, foi mal decifrada. É justo, porém, declarar que o copista se esforçou por seguir o manuscrito original com a maior fidelidade (e isso é o essencial), copiando até letra por letra as passagens ou palavras que não entendeu. D'um lado não achamos nenhum dos signaes que accusam o desleixo n'uma cópia. Procura-se debalde uma omissão, ou saltos de linhas, uma divisão errada das estrophes uma fraccionação de poesias, ou fusão de várias peças n'uma só. Também nunca se atreveu a fazer uma emenda por sua conta; nunca se tentou com a idéia de melhorar ou embelezar o original, o que é caso digno de nota e realça o valor d'este treslado. Quem o tresludou, foi um artífice cuidadoso e diligente, mas imperito, nem mais, nem menos. (**Poesias**, 1885, XLVIII - II)

¹⁸ Ver *Poesias de Francisco de Sá de Miranda* e *Poesias Escolhidas* na bibliografia ao fim deste artigo. E também MARTINS, J. V. de Pina. Para uma tentativa de edição crítica das poesias de Sá de Miranda. *Tiré à part du volume Critique Textuelle Portugaise*, Paris, 1981. *Actes du Colloque*. Braga: Barbosa e Xavier, 1986, p.147-161.

Do ponto de vista filológico, representa uma proposta de organização autoral dos poemas, cujos sonetos introdutórios, conhecidos das primeiras edições, têm a função de reunir certo gênero de poemas. Salta aos olhos o fato de o poeta antepor as suas redondilhas à poesia renascentista, enviando redondilhas, sonetos e canção petrarquista a nossa senhora na primeira remessa, églogas e cartas na segunda, églogas e elegia na terceira. Tal escolha de ordenação denuncia uma avaliação da poesia peninsular que não será a mesma dos primeiros impressores da nova poesia em Portugal, que deixam para o final das edições as composições trovadorescas, imprimindo em primeiro lugar a série de sonetos.

Não se pode deixar de mencionar o fato de o soneto que encabeça a primeira remessa aludir ao perecimento material da poesia que o poeta busca reunir para ofertar ao príncipe, provavelmente, esperançoso de as ver impressas, o que poderia ter acontecido, caso o príncipe não tivesse morrido em janeiro de 1554.

A esse respeito é digno de nota o fato de os outros manuscritos privativos (Parte da Miscelânea Juromenha exclusiva de Sá de Miranda) e coletivos (Mn de Évora e **Cancioneiro de Luis Franco Correa**) sempre copiarem praticamente de forma integral a sua produção trovadoresca e renascentista, correspondente à primeira remessa, cerca de 100 poemas (trovas, sonetos, canção a nossa senhora), contra apenas alguns textos da segunda (cartas e églogas) e da terceira (églogas e elegia) remessas (esta última não plenamente testemunhada por D), que reaparecem ora num ora noutra dos variados testemunhos, salvo no Manuscrito de Paris (Mn P), em que não há textos nos chamados gêneros líricos maiores, como cartas, églogas e elegias, por se tratar de cópia esmerada e exclusiva da primeira remessa ao príncipe Dom João, com diversidade importante nas rubricas ou didascálias.

De todos os manuscritos coletivos e privativos, o Mn J parece ser o mais bem acabado do ponto de vista poético, estando num estágio intermediário entre as lições impressas nos cancioneros aludidos e a copiada para oferta ao príncipe. Muitos textos estão em outras redações, o que levou CMV a copiar ta diversidade redacional na íntegra, no apêndice

que a sua edição de 1885 dedica a este manuscrito, ainda hoje inédito. O dito Cancioneiro de Sá de Miranda está na Biblioteca do Congresso em Washington aguardando a diligência de quem queira editá-lo.

Antes de passarmos às edições impressas do teatro e da poesia de Sá de Miranda, não podemos deixar de mencionar o importante autógrafo mirandino depositado hoje na BNL, e editado em fac-símile e transcrição diplomática desde 1911 por CMV. Recentemente foi feita na BNL uma plaquete¹⁹ com algumas trovas miúdas do autógrafo mirandino, o qual contém também grande parte de nova redação da Écloga castelhana Alexo, a primeira écloga que o poeta escreveu usando versos de 10 sílabas misturados a redondilhas. Para além do fato extraordinário de se poder ter acesso aos acidentais mirandinos, à sua forma peculiar de ortografar e pontuar em castelhano, à sua escrita luso-castelhana, também se verifica a atenção dada à produção trovadoresca, na série de trovas objeto de reescrita e lima, como os textos da nova poesia, sendo o melhor exemplo a sextina italiana feita na medida ibérica, como explicam as rubricas desta composição muitas vezes reescrita em variados testemunhos, e a esparsa Não vejo o Rosto a ninguém, que aparece com a rubrica “Esparsa aos tempos”. A lição autógrafa da sextina só reaparece na cópia do Cancioneiro de Sá de Miranda, que pertence à Miscelânea Juromenha, atestando a sua relevância, representando uma lição próxima da do autógrafo da BNL no que se refere à poesia miúda. O autógrafo traz surpreendente redação da écloga Alexo, que no meu entender representa um estágio inicial desta composição mirandina, tantas vezes reescrita. Isso significa pôr em questão a idéia de que AVT represente uma redação final, posterior à licenciada pelo livro de pergaminho branco levado à presença do juiz em Braga, reforçando a hipótese de que AVT e o Mn J talvez representem um estágio de escrita anterior à oferta ao príncipe a meado do século (Mn D), mas posterior ao **Cancioneiro de Resende**. Por sua vez, a edição de 1595 parece representar um estado mais bem acabado da escrita, posterior à oferta, daí ser a lição aí impressa preferida por todos os editores desde a sua reimpressão em 1804, dois séculos depois. Voltaremos a este tema

¹⁹ *Francisco de Sá de Miranda / De um manuscrito autógrafo* Folhas soltas 4. Seleção de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Pen Clube Português, 1996.

mais abaixo quando enfocarmos o impresso de Manuel de Lira e a lição de 1614, do Livreiro Domingos Fernandes, que representam as duas tradições impressas da obra mirandina.

O soneto castelhano de Sá de Miranda nos comentários de Herrera.

O soneto Entre Sesto y Abido al mar estrecho é sobre o conto trágico de Leandro e Hero, que tanto encantou os peninsulares quinhentistas, tendo sido glosado em romances velhos e vilancicos, e imitado em sonetos por Garcilaso, Miranda e Camões²⁰, a partir do epigrama de Marcial ao mesmo mitologema, também recontado por outras formas da nova poesia, muitas das quais integrantes dos comentários de Herrera, isto é, impressas em 1580, em Sevilha, por Alonso de la Barrera, nas *Obras de Garcillasso de la Vega com Anotaciones de Fernando de Herrera*.²¹ O soneto de Sá de Miranda a parece com a seguinte redação:

El doctor Francisco de Sá de Miranda

Entre Sesto y Abido, en mar estrecho,
Luchando con las ondas sin sosiego
En noche alta Leandro prueba el ruego
Prueba lagrimas tristes sin provecho.

Viendo qu'es todo vano pon' el pecho
De nuevo al bravo mar, ojos al fuego
Qu'en alta torre luce. ¡Ô, Amor ciego,
que tanta crueldad has visto y hecho!

Nadaba, mientras pudo, hacia la playa
De Sesto, deseado y dulce puerto,
Porque siquiera allí muriendo caya.

²⁰ A respeito do hibridismo poético entre a maneira italiana e a peninsular é ilustrativa a glosa de Aldana ao soneto de Garcilaso de La Vega sobre o tema de Leandro e Hero. Ver. Glosa Del soneto "Pasando el mar Leandro...", Francisco de Aldana, *Poesías castelhanas completas*. Edición de José Lara Garrido. Madrid, Catedra, 2000. p.123-127.

²¹ *Obras de Garcillasso de la Vega com Anotaciones de Fernando de Herrera* Sevilha, Alonso de la Barrera, 1580. Edição fac-similada.

En fin, ondas, vencéis (dixo cubierto
Ya d'ellas), más no haréis qua allá no vaya.
¿Vivo no queréis vos?, pues iré muerto.

Ao lado do soneto de Sá de Miranda, Herrera cita outros textos e autores que também recontaram os amores de Leandro e Hero. São eles: Don Diego de Mendonza, no seu Adonis, o próprio Herrera, Estacio, Cetina, sendo o soneto mirandino o último citado na íntegra.

O fato de constar dos comentários de Herrera indica não só que a poesia nova de Miranda circulou manuscrita antes de 1595, e que foi bem considerada e admirada no espaço letrado peninsular, mas que tal foi possível também pelo uso da palavra luso-castelhana, que abria ao escritor português a possibilidade de difusão ibérica da sua palavra. A partir de 1595, entretanto, os editores da poesia lírica portuguesa fazem o elogio do português como língua de cultura.

A edição de 1595

A marca de Manuel de Lira não deixa de ser uma leitura que a tipografia fez da cultura letrada e já foi estudada por Arthur Anselmo:²² Orfeu toca a lira de arco, com a divisa *no ui sed ingenio et arte*, ou seja: não com a força mas com engenho e arte. Trata-se de um tópico característico do Renascimento, o privilégio da arte e do engenho sobre a força bruta. Ainda que *uis* tenha o sentido de força espiritual, no caso de Manuel de Lira, significa força bruta ou violência. Anselmo ressalta que, segundo Quintiliano, o *ingenium* seria a marca do espírito inventivo e criador do artista, o que lhe permite tratar com novidade um tema, e a *ars* seria a formulação lógico-doutrinária que assegura o êxito técnico da obra de arte. São duas as marcas de Manuel de Lira com esta divisa, ambas presentes na edição príncipe de Sá de Miranda. “A legenda circunda uma imagem de Orfeu coroado de louros e tocando a lira-de-arco, mas enquanto numa o mote se destaca inteiramente da figura mitológica, na segunda ela parte de

²² “A marca de Manuel de Lira”, in: Arthur Anselmo, *Livros e mentalidades*, Lisboa, Guimarães Editores, 2002.

uma fita pendurada no ombro de Orfeu e continua nas tarjas exteriores” (Anselmo, 2002, p.95). Outra diferença entre as duas marcas está ainda nos dois medalhões, um tem um veado e um leão aos pés de Orfeu, e na outra versão da marca o cantor está sozinho. Tais marcas apareceram em outras obras impressas no último quartel do século XVI, como em *Os Lusíadas* de 1584 e de 1591.

No impresso mirandino de 1595, os três sonetos-dedicatórios de Sá de Miranda ao Príncipe Dom João são impressos na abertura em seqüência e seguidos da Canção a Nossa Senhora. Destituídos portanto da função organizativa conferida pelo poeta ao remeter as suas obras ao herdeiro da Coroa. Tal abertura, segundo Rita Marnoto, pretende mimetizar o *Canzoniere*, que se conclui com a canção que serviu de modelo para a humilde imitação de Sá de Miranda.²³ Deste modo, a ordenação dos poemas deve-se a uma política editorial e a uma valorização das formas renascentistas ou da nova poesia. A forma soneto foi escolhida para abrir todas as edições dos líricos portugueses nos anos 1590, o que sugere a boa voga desta forma breve e concisa, que permanecerá como forma poética modelar cultivada na marcha da história ainda por muitos séculos.

Ao contrário da obra camoniana, cuja autoridade não se comprova, a autoridade do *transumpto* é defendida no impresso mirandino de 1595, que ostenta um auto de aprovação das obras de Sá de Miranda, cujo objetivo é assegurar justamente a posse mirandina dos poemas editados. O auto de aprovação vale a pena ser transcrito aqui:

Transcrição atualizada do auto de 1595

Auto de aprovação destas obras:

Ano do nascimento de nosso Senhor Jesus Cristo, de mil & quinhentos noventa & cinco anos, ao primeiro dia do mês de Janeiro do dito ano, em a mui antiga, Augusta, nobre, & sempre Leal cidade de Braga, no campo da Vinha, nas pousadas do Senhor doutor Pero Carvalho, Juiz ordinário nesta dita cidade, & seu termo, pelo Ilustríssimo Senhor Dom frei Agostinho de Jesus per

²³ Rita Marnoto. O “livro de poesia” O cancionero petrarquista e a edição das *Obras* de Sá de Miranda de 1595. *Revista Portuguesa de História do Livro*. ANO VI, n.º 15, 105-138, 2004.

mercê de Deus, & da santa Sé Apostólica Arcebispo, & Senhor de Braga, Primas das Espanhas, nosso Senhor, &c.

Estando ele juiz aí presente, perante ele [a]pareceu Manoel de Carvalhais, criado do Senhor Dom Jerônimo de Castro, & lhe apresentou um livro encadernado em pergaminho branco, já velho, das obras que fez o doutor Francisco de Sá de Miranda, Comendador que foi da Comenda de Santa Maria das Duas Igrejas, deste Arcebispado de Braga, juntamente com este transunto, & treslado, que dele fora tirado, dizendo a ele juiz, que a ele lhe era necessário justificar em como era verdade que o dito livro era escrito da mão do dito Doutor Francisco de Sá de Miranda, & aquela era a sua própria letra, para que constando-lhe ser assi, ele juiz lhe interpusesse a este transunto sua autoridade judicial: o que visto por ele juiz mandou perante si vir testemunhas fidedignas, por cujos ditos e testemunhos (que judicialmente lhe foram tomados) lhe constou a letra do dito livro ser escrita da mão & letra do dito Doutor Francisco de Sá de Miranda, donde este transunto & treslado se tirara & concertara, & por ser carecente de vicio, & suspeição como dele consta, ele juiz interpôs a este sua autoridade judicial, & mandou que lhe fosse dado tanta fé & crédito como ao próprio, se exibido & mostrado fora, de que mandou fazer este auto de Reconhecimento, & aprovação. E eu Manoel de Lemos, tabelião que o escrevi, & assinei. De meu público sinal aos dous dias do dito mês e ano.²⁴

Se a obra mirandina não tivesse sido preservada em uma série de testemunhos, que apresentam grande variação substancial entre si, e a tortura da forma não fosse um tema do próprio poeta e dos seus editores, o auto de aprovação deveria sem dúvida ter assegurado a autoridade da lição impressa em 1595. A edição príncipe é dedicada a Dom Jerônimo de Castro, uma vez que foi o responsável por apresentar uma cópia limpa e superior da poesia mirandina, permitindo que se lavrasse o auto de aprovação acima transcrito.

Manuel de Lira em sua dedicatória de **As Obras do Celebrado Lusitano o Doutor Francisco de Sá de Miranda** agradece a Dom

²⁴ Auto da aprovação destas obras, in *As obras do celebrado lusitano, o doutor Frãncisco de Sá de Mirãda. Collegidas por Manoel de Lyra, 1595.*

Jerônimo de Castro a restituição do texto da poesia mirandina à uma lição autorizada. O motivo da dedicatória dos livros impressos aos mecenas e grandes figuras como Jerônimo de Castro é explicado como uma retomada renascentista de procedimentos antigos:

Costume foi dos Gregos & Romanos, (muito ilustre senhor)
& d'outras nações já d'antes, offerer & dedicar seus estudos
& trabalhos aos ilustres de sua idade: para que ajudados, &
favorecidos deles, tivessem mais largo caminho para a sua glória,
& mor emparo contra as injúrias do tempo.

Em consonância com o segundo soneto mandado ao príncipe Dom João, “Inda em que vossa alteza a menos parte”, e também com o que se pensa da relação entre a poesia e a memória dos grandes reis e príncipes desde o Prólogo de Garcia de Resende ao **Cancioneiro Geral**, continua Manuel de Lira a justificar a dedicatória aos poderosos como meio de perpetuação de sua memória e de sua época:

Com este meio floresceram tantos insignes varões, como as
histórias celebram em Homeros, Ênios, Virgílios, Salustios,
Suetonios, Lírios, que fazendo memorável a gloria de seus nomes,
fizeram gloriosa a memória de seus tempos.

O impressor dedica o livro àquele que teve como um Diodoro Sículo o trabalho filológico de preparar o texto fidedigno do autor para a impressão, buscado de reino a reino e autorizado judicialmente no Minho, pois a obra mirandina, como a de Camões, e dos líricos portugueses em geral andava corrupta pelas cópias manuscritas:

Não conheço eu menor causa, antes confesso ter mor dívida, de vos
ofrescer a vós, honra dos Castros, flor de nossa idade, Mecenas dos engenhos,
a grandeza desta obra (se nela tivera mais que o serviço da impressão),
pois estando ela já desconhecida, trocado e quase perdido o esmalte com
que foi composta, vós a tornais à primeira verdade, & segurais do segundo
naufrágio. Não fez mais Diodoro Sículo que por dar crédito à sua correu
Europa, & Ásia a ver a verdade dela. E vós por que esta tivesse o preço que

lhe o autor deu, passais de reino a reino, a ver na primeira lâmina a letra do próprio autor. Por onde desacreditados os erros que enleavam esta obra, & acreditadas as verdades que vós em seus originais alcançastes, fica ela com o crédito que convém a quem a fez, & vós com a glória de dar remédio a tão comum desejo, & nossa idade rica, & invejada.

Nos mesmos moldes, enfatizando a autoridade do traslado de D. Jerônimo de Castro, Jerônimo de Moraes publica no paratexto do impresso de 1595 um soneto em castelhano dedicado ao mesmo Jerônimo de Castro, por conta de ter restituído a boa lição dos versos mirandinos, não sem antes se referir à propriedade de leitura dos escritos de Miranda por quem gostasse de ler Rodrigues Lobo, que se pensa ter estado envolvido no projeto editorial das **Rhythmas** de Camões, no mesmo ano e nos mesmos prelos:

Quien de Corte, d'Aldea, y de Pastores,
De Musas, cortesía, y de cuidado,
Del tiempo ver pretende el vario estado
Y de cosas escritas, las mejores:
Vea em este autor de los autores,
De una y outra vida, un gran dechado;
Para la quietud del desplobado,
Para trato de Reyes, y Señores.
Estos bienes, que vencem plata y oro,
Trabajos del Miranda, iva comiendo
El tiempo, que sin tiempo corre, y huye,
Y el chefre delos Castros, no sufriendo
La perdida comum de un tal tesoro,
Lo busca, cava, halla, y restituye. (Miranda 1595)

A certeza da posse mirandina da versão impressa está em oposição à incerteza que reveste as primeiras edições de Camões, de quem já não se conhecia nenhum autógrafa em 1595. Ao referir-se a Miranda como “autor de los autores” indica-se o fato de se erguer como autoridade para os vindouros, encarnando a função de um autor quinhentista, aquele que se ergue como modelo de escrita.

Tal intenção se esclarece pelo fato de o paratexto de 1595 ainda incluir dois epitáfios neolatinos de encômio a Miranda:

D. SEBASTIANUS D'ALFARO

CARMEN.

MIRANDUS COELO & TERRIS MIRANDA, MARONEM
EXCELLENS, CECINIT PASCUA, RURA, DUCES.

ALIUD.

QUID NISI MIRANDUM POTUIT MIRANDA FUTURIS
TETUS MIRANDUS SCRIBERE TEMPORIBUS?
SED QUA MIRANDUM LAUDABUNT CARMINA
VATEM?
MENSURAM TANTI NOMINIS IMPLET OPUS.

Sebastião d'Alfaro (Tradução)

Carme

MIRANDA, ADMIRADO NO CÉU E NA TERRA,
EXCEDENDO
MARÃO, CANTOU AS PASTAGENS, OS CAMPOS, OS
HERÓIS.

Outro

QUE COISA SENÃO ADMIRÁVEL PODERIA ESCREVER
MIRANDA,
QUE TODO ELE OS TEMPOS FUTUROS HÃO DE
ADMIRAR?
MAS QUE POEMAS LOUVARÃO O ADMIRÁVEL VATE?
É SUA OBRA QUE VAI PREENCHER A MEDIDA DE
TAMANHO NOME.

Sebastião Tavares de Pinho, que gentilmente os traduziu, a nosso pedido, nos explica que “o primeiro epigrama, reduzido a um dístico elegíaco, está decalcado no conhecido epitáfio de Virgílio (Públio Virgílio

Marão) que, segundo antiga tradição, o mesmo poeta redigiu para o seu próprio túmulo, e que assim reza:

MANTUA ME GENUIT, CALABRI ME RAPUERE, TENET
NUNC
PARTHENOPE; CECINI PASCUA, RURES, DUCES.

MÂNTUA ME GEROU, A CALÁBRIA ME ARREBATOU,
AGORA NÁPOLES
DETÉM MEU CORPO; CANTEI AS PASTAGENS, OS
CAMPOS, OS HERÓIS.

As pastagens são metáfora das **Bucólicas**, os campos simbolizam as **Geórgicas**, os heróis (ou capitães) a **Eneida**.” No contexto da edição príncipe, compara-se também, em latim, Sá de Miranda a um grande poeta antigo, com a intenção de explicitar a autoridade de que goza o poeta moderno, doravante modelo a ser imitado e emulado por seus pares.

O último poeta constante do aparato textual encomiástico é Dom Manuel de Portugal, que publica um soneto escatológico, imaginando os versos e as doutrinas que a culta lira de Miranda estaria cantando no Céu:

Alma felice, a nós, alto decoro
De virtude, por quem os Reis deixaste,
Ao som do teu espirito a que cantaste,
Nunca assi respondeu eco sonoro.
Indo desta região, donde inda moro
Saudoso de ti, que amando, voaste
A esta de luz, magino, des que entraste,
Que versos cantarás no eterno coro.
Tua voz acordando, e teu conceito,
Com um e outro espírito, que em seu canto
Do que sempre assi vê, sempre se admira.
Recebe o que de ti sente este peito,
Por devido louvor, e estima, quanto
Ora te faz soar ua culta Lira. (Miranda 1595)

Os três poemas constantes do aparato paratextual, ao incidem no ponto de louvar a iniciativa de a edição restituir as obras mirandinas

à sua melhor lição, funcionam como estratégias de canonização de Sá de Miranda como autoridade quinhentista. Daí salientarem a grande sabedoria embutida nos seus versos. O poeta é considerado um poeta excelente nas três esferas linguísticas do uso poético: a neolatina, a lusocastelhana e a portuguesa. O fato de o paratexto da edição príncipe de Sá de Miranda contar com poemas em português, latim e castelhano não deixa de ser significativo num poeta que logo será exemplo para a defesa do uso da língua portuguesa como língua de cultura, que passa ser considerada boa para ser empregue na escrita dos variados discursos lusíadas criados ao longo do século XVI. Durante esta década, nos primeiros tempos da União Ibérica, os líricos portugueses são impressos por meio de uma política editorial de defesa da língua portuguesa frente às estrangeiras, no conto das quais entra agora a língua castelhana, tão praticada pelos poetas portugueses, sendo a tipografia responsável por combater o juízo de que os portugueses não escreviam poesia em língua portuguesa, podendo todos deixar de ter inveja às outras nações modernas pelo polimento e ilustração de suas línguas vernáculas porque o português também teria sido ilustrado pela pena de seus escritores. Este é um mote glosado em todas as dedicatórias dos impressos nesta época. No *Lima* de Diogo Bernardes, nas *Rhythmas* e *Rimas* de Camões.

O prólogo de *Os Poemas Lusitanos* dedicados a Filipe II, o primeiro de Portugal, é bem explícito em relação ao lugar de Sá de Miranda neste movimento de defesa da língua portuguesa, levado adiante por António Ferreira, segundo o seu filho-editor, Miguel Leite.

Essa ideia de que a língua portuguesa emerge polida das obras mirandinas e boa para a prática letrada ainda pode ser encontrada em filólogos e historiadores como Gândavo e Fernão Lopes de Castanheda. O editor das *Satyras*, em 1626, glosa o mesmo tema:

[...], em graça dos curiosos, & respeito de seu Autor, cujos efeitos estam merecendo que se imprimão muitas vezes, & que por este meyo se procure neste Reyno sua conservação, & perpetuidade pela excelle[n]cia delles, & pollo nouo lustre q[ue] derão à lingua Portugueza. (Miranda, 1626, 188)

A edição do livreiro Domingo Fernandes de 1614

Não faremos uma análise passo a passo do paratexto desta edição do século XVII, pois o faremos em artigo dedicado às edições seiscentistas de Miranda. Trata-se sem dúvida de um empreendimento comercial, que inclui um retrato e uma vida de Sá de Miranda, menos representativa da biografia mirandina do que ilustrativa do aporte ficcional do gênero “vida”. Não é de estranhar que haja muitos equívocos históricos na redação desta Vida de Sá de Miranda continuamente apontados pela historiografia e pela crítica literária.

Do prólogo do livreiro Domingos Fernandes à segunda edição das obras de Sá de Miranda, em 1614, é possível inferir que o manuscrito mirandino mostrado ao juiz em 1595 não era o único autógrafa mirandino conhecido no século XVI.²⁵ A segunda edição foi feita sobre uma cópia do Cartapácio de Salvaterra da Galiza, um livro das poesias de Sá de Miranda que, segundo a descrição de Domingos Fernandes, apresentar-se-ia mais ou menos como um texto de Francis Ponge²⁶, todo riscado, entrelinhado e marginado de opções de leitura. Pensamos que o livro encadernado em pergaminho branco reconhecido judicialmente em 1595, no Minho, não deva ser o cartapácio de Salvaterra da Galiza, supostamente a base do traslado aproveitado pela segunda edição, que imprimiria justamente outras opções, também da mão de Sá de Miranda. Não está claro, porém, se a base da edição de 1614 foi um traslado do cartapácio mirandino ou de uma cópia deste aproveitada pelo livreiro. De fato também não sabemos a natureza do transunto apresentado ao juiz em 1595, mas é provável que tenha ignorado a organização da obra feita pelo poeta, ao reuni-la para oferta ao príncipe Dom João no início dos anos 1550. Domingos Fernandes não pôde saber quais poemas o poeta enviou em cada uma

²⁵ Quando redigimos o ensaio “O texto tripla de uma cantiga de Sá de Miranda”, para o Dossiê Sá de Miranda, *Floema*, UESB, 2008, pensava que se tratava de um único livro. Agora mudei a maneira de interpretar as alusões aos testemunhos manuscritos mirandinos, feitas nos primeiros impressos de suas obras.

²⁶ Ver GUIMARÃES, Júlio Castañón. Leitura e Tradução de Francis Ponge. *Revista da USP*, Seção Textos n. 1, pp. 64-7, mar.-mai./89. <http://www.usp.br/revistausp/01/07-julio.pdf>. Ver também do mesmo ensaísta; Ponge, Inacabado, *Inimigo Rumor*. *Revista de Poesia*. Rio de Janeiro, Sette Letras, n.º 6, p.78-89, Janeiro-Julho, 1999.

das 3 remessas, mas teve conhecimento delas, como todos os leitores da edição de 1595, pelos três sonetos que teriam encabeçado cada uma delas, dirigidos ao malogrado herdeiro da coroa portuguesa, e que abrem a edição príncipe em seqüência. Segundo conjectura o livreiro no aludido prólogo, o cartapácio seria ou de antes ou de depois do envio dos poemas ao príncipe, composto de emendas feitas à margem e nas entrelinhas. De qualquer maneira, o que se legitima é a tortura da forma de Sá de Miranda, em dúvida acerca da melhor lição dos seus versos, o que gerou duas tradições impressas de sua obra.

Para concluir podemos dizer que a série de testemunhos mirandinos nos apresenta o problema central da sua escrita torturada, a sua mania “horaciana” de lamber ou reescrever os seus próprios versos, mas também aspectos do lugar, da função e das concepções do poético em quinhentos, sujeitos aos movimentos da impropriedade textual e da circulação em movência, iluminando a nossa uma compreensão do passado. Em última instância, a série de testemunhos mirandinos permite reconstruir o conjunto de estratégias com que os primeiros leitores de Sá de Miranda o canonizaram como autoridade quinhentista.

REFERÊNCIAS

Manuscritos mirandinos

D – Manuscrito quinhentista reproduzindo as duas primeiras remessas ao príncipe Dom João, e parte da 3^a, Biblioteca Nacional de Paris.

P – Cópia esmerada da 1^a remessa, BNP.

J – Manuscrito Juromenha, Cancioneiro de Sá de Miranda, Biblioteca do Congresso, em Washington

APM - Manuscrito Asensio-Pina Martins, Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL).

AVT – Autógrafo mirandino, BNL

Cancioneiros impressos coletivos:

1516 **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende**. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Lisboa: IN-CM, 1990-3. 5 Vols.

1554 *Cancioneirito* in, **História de Menina e moça de Ferrara**, Edição de Pina Martins. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian , 2002

Edições impressas da poesia mirandina:

As obras do celebrado lusitano, o doutor Frâncisco de Sá de Mirãda. *Collegidas por Manoel de Lyra*, 1595. (ML)

As obras do Doctor Francisco de Saa de Miranda. Lisboa: Vicente Alvarez, 1614. (VA)

Satyrrar. Porto: João Rodrigues, 1626. -*Satyrras*. Edição Fac-similada, Lisboa , O Mundo do Livro, 1958. (S)

Poesias de Francisco de Sá de Miranda. Edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas, acompanhadas de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato por *Carolina Michaëlis de Vasconcelos*. Halle: Max Niemeyer, 1885. (CMV)

Poesias de Sá de Miranda. Edição Fac-similada. Lisboa, INCM, 1989.

Novos Estudos sobre Sá de Miranda. Imprensa Nacional: Lisboa, 1911.

Obras Completas. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, vol.I - 4a. ed., 1976, vol. II, 3a ed., 1977. (RL)

Poesias escolhidas de Sá de Miranda. Organização de Rodrigues Lapa. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960

Poesias escolhidas. Introdução, seleção, aparato crítico, tábua de concordância e glossário por José V. de Pina Martins. Lisboa: Verbo, 1969 (PM)

Texto integral y comentario del poema de Sá de Miranda “Al son de los vientos que van murmurando”. In: ASENSIO, Eugenio. **Separata da Revista da Faculdade de Letras**, Lisboa, III série, no 13, p.5-22, 1971. (EA)

Poesia Sá de Miranda GARCIA, Alexandre M., org., notas e sugestões para análise literária, *Poesia de Sá de Miranda* Lisboa: Comunicação, 1984. 530p. (AMG)

Obras. Edição fac-símile da edição de 1595. Estudo introdutório de Vítor Aguiar e Silva. Braga, Universidade do Minho, 1994 (VAS)

Francisco de Sá de Miranda / De um manuscrito autógrafo Folhas soltas 4. Seleção de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Pen Clube Português, 1996. (LFD)