

## «Nada do que vês é assi, / trás os olhos não te abales»: ilusão e desengano na poesia de Sá de Miranda

MICAELA RAMON

Universidade do Minho

1. Sendo embora uma referência absolutamente incontornável na história da literatura e da cultura portuguesas, a Sá de Miranda atribui-se quase sempre o estatuto de figura «tutelar», mas não «solar» do conjunto dos nomes grandes das nossas letras. Apesar da reconhecida importância do seu magistério poético inovador no quadro da poesia quinhentista e das reformas renascentistas, a sua permanência no cânone, ainda que não se mostre questionável, suscita hesitações e desconfianças que se manifestam, por exemplo, no afastamento da sua obra dos programas de literatura do ensino básico e secundário, quando não mesmo universitário. É certo que, como apontou Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «sem Miranda não tínhamos um Bernardes; sem Miranda não havia um Ferreira, um Caminha; sem Miranda não florescia um Camões!» (Vasconcelos 1885: xxxvi). Porém, a tendência para a «amnésia histórico-cultural» que parece caracterizar os tempos modernos tem favorecido uma atitude de distanciamento das gerações mais jovens relativamente

aos clássicos, sendo Sá de Miranda e a sua obra vítimas deste processo – consciente ou consentido – de retraimento das referências literárias e culturais.

É já um lugar-comum reconhecer a Sá de Miranda o papel pioneiro na renovação das práticas literárias do período renascentista e apontá-lo como o introdutor de inovações técnicas, formais e de conteúdo. Não constitui, por conseguinte, novidade associar o seu magistério literário à substituição da redondilha pelo verso decassilábico e à introdução e progressiva adaptação à língua portuguesa de novas combinações estróficas e de novos subgéneros líricos a que aparecem intimamente ligados novos conteúdos temáticos. Também não é de modo nenhum original apontá-lo como modelo para toda uma geração de poetas, entre os quais António Ferreira, Pêro da Andrade Caminha, Diogo Bernardes, provavelmente o próprio Camões<sup>1</sup>, geração para a qual ele desempenhou o papel de mestre, já que, tal como Boscán e Garcilaso, também a sua poesia fez «erguer bando», pese embora as lamentações do poeta a António Ferreira, queixando-se precisamente do inverso, isto é, da atitude de desconfiança e desprezo que as suas reformas poéticas mereceram dos seus contemporâneos:

E como? Esta era a ajuda? Esta a mercê?  
(Deixemos já as mercês) este o bom rosto,  
De menos custo em fim que este tal é?

---

<sup>1</sup> Marcia Arruda Franco, no ensaio intitulado *Sá de Miranda, Poeta do Século de Ouro*, dedica um capítulo às possíveis relações literárias entre Miranda e Camões. A este propósito, considera a investigadora: «O ciclo poético iniciado por Sá de Miranda só se fecha com Camões: a *aventura* do Renascimento das Letras antigas na língua portuguesa. A questão do relacionamento poético

*Ilusão e desengano na poesia de Sá de Miranda*

E logo aqui tam perto com que gosto  
De todos, Boscão, Lasso, ergueram bando  
Fizeram dia, já quási sol posto!

Ah! Que não tornam mais, vão-se cantando  
De vale em vale, de ar mais luminoso,  
E por outras ribeiras passeando. (Miranda 2003: 21/II)

Todavia, ao reconhecimento no plano histórico-literário não corresponde um proporcional apreço no plano estético. A poesia de Sá de Miranda tem sido considerada uma poesia difícil, fruto da sua expressão condensada e muitas vezes elíptica, do seu léxico arcaizante, das imagens que não se ancoram apenas nos reportórios da tradição literária erudita, do cultivo que o poeta faz de jogos de conceitos que levam António José Saraiva e Óscar Lopes a apontá-lo como «um precursor do conceptismo seiscentista» (Saraiva e Lopes s.d.: 261).

Associando estas marcas de estilo a uma auto-caracterização que devolve a imagem de um indivíduo recto, íntegro e dotado de uma superioridade moral que justifica o seu estatuto de figura tutelar em torno da qual gravitou toda uma plêiade de «*espritos*» da sociedade portuguesa de Quinhentos, a crítica tem persistido em enfatizar a vertente moralizante da sua obra, acentuando-lhe as preocupações políticas, cívicas e pedagógicas. Rodrigues Lapa considera que «nunca nenhum artista em Portugal traduziu em mais alto grau os cuidados da cidadania do que essa consciência vigilante da época de Quinhentos» (*in* Domingues 2008: 47); Vitalina Leal de Matos enfatiza a «atitude de distanciamento crítico que Sá de

---

entre os dois poetas ainda não passou do plano das conjecturas. [...] Camões, muito provavelmente, leu e ouviu as obras de Sá de Miranda. O contrário é menos provável». (Franco 2005: 149).

Miranda assume face ao mundo seu contemporâneo, cujos males denuncia com uma lucidez e um desassombro que ficaram exemplares» (*in* Domingues 2008: 51); Pina Martins afirma que «nenhum outro foi, no seu tempo, tão grave, tão sério e tão austero» (*in* Domingues 2008: 50), para só referir três testemunhos de alguns dos melhores especialistas na poesia mirandina, que Agostinho Domingues coligiu no seu livro de preito a Sá de Miranda intitulado *Nova Homenagem a Sá de Miranda*.

A obra do poeta do Neiva tem, pois, merecido da crítica uma atenção que tende a pôr em destaque, por um lado, a sua relevância enquanto «protagonista de um movimento de diversificação (e não tanto de ruptura) métrica e estrófica» (Franco 2005:9) e, por outro, a exemplaridade cívica e moral que decorre quer dos seus posicionamentos ético-literários, quer ainda do modelo de vida por si adoptado. Esta linha de abordagem tem dado frutos quantiosos, mas não esgota o leque das possibilidades abertas pela poesia mirandina. Esta é, na realidade, uma poesia com um valor artístico intrínseco que merece uma leitura atenta, tratando-se, como se trata, de um conjunto literário que estabelece um nexo fundamental entre a tradição literária peninsular e a novidade estética italianizante.

**2.** Para o breve estudo que aqui nos propomos levar a cabo, interessa-nos sobretudo considerar as trovas mirandinas escritas à maneira cortesã, publicadas, como é sabido, no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, em 1516, e que tradicionalmente são apontadas como os primeiros exercícios poéticos do autor, anteriores, portanto, quer à campanha em favor do novo estilo italianizante, quer ao seu afastamento

da corte e conseqüente recolhimento em terras do Minho. As composições desta primeira fase do percurso criativo de Miranda, metrificadas nas formas consagradas pela poesia tradicional peninsular, incluem-se maioritariamente na tipologia da poesia de amor, escrita na observância dos códigos poéticos então vigentes, para a renovação dos quais o próprio Miranda muito contribuiu ao ensaiar uma harmonização dos «pressupostos formais e conteudísticos da cultura humanística» com a «herança cancioneril hispânica» (Franco 2005: 45), isto é, com a tradição ibérica. No quadro dessa herança peninsular, salientaremos, em primeiro plano, a pervivência do modelo de amor cortês.

O amor cortês, tal como o cantaram os trovadores, está na base de uma concepção do sentimento amoroso como sublimação das pulsões sexuais primárias e conseqüente desejo de superação do indivíduo por si próprio. Os seus representantes, os *Fedele d'Amore*, puseram em voga todo um sistema poético assente na necessidade de afastamento – quer geográfico, quer sentimental – dos amantes, que conduz ao sofrimento causado pelo preterir indefinido da satisfação do desejo, associando-se-lhe assim a *dor de amor*, indispensável à perenidade do sentimento e ao impedimento da diminuição da sua intensidade.

O amor é, pois, encarado como uma espécie de patologia, cujos sintomas se manifestam através de estados melancólicos evidenciados por uma tristeza indefinida ou por um torpor e uma apatia que podem conduzir a estados extremos como a insónia, a demência ou, em última instância, a própria morte do amador que se vê, por força, privado da coisa amada. Contudo, esta patologia erótica do amor cortês não é encarada negativamente. Como fica claro a partir de um

estudo de Aguiar e Silva, intitulado «As canções da melancolia: aspectos do maneirismo de Camões», o qual foi publicado pela primeira vez em 1993, na revista *Diacrítica*, e republicado um ano depois, no volume de ensaios do autor intitulado *Camões: Labirintos e Fascínios*, a melancolia surge associada ao *homem de génio*», sendo considerada «como um «dom único e divino» que é dispensado por Saturno, o mais poderoso e o mais nobre dos planetas [...] [que] concede aos homens sujeitos ao seu império a compreensão das coisas mais elevadas e secretas e [os] guia no caminho da “contemplanção divina”» (Aguiar e Silva 1994: 212). Daqui resulta que a dor associada ao amor é, afinal, um bálsamo onde reside a verdadeira saúde do corpo e da alma, pois só através da experiência da dor se pode encontrar a autêntica via de acesso à liberdade suprema que consiste em conter a ilusão, conquistando assim autonomia face à própria servidão amorosa decorrente do desejo não dominado.

Juan Rodríguez del Padrón, o autor galego da conhecidíssima novela-tratado sobre o amor – *Siervo Libre de Amor* –, escrita entre 1430 e 1441, resume as três etapas que subjazem ao processo de enamoramento, dizendo:

O seguinte tratado vai partido em três partes principais, segundo três diversos tempos que em si contém, figurados por três caminhos e três árvores consagradas que se referem a três partes do homem, a saber: ao coração, e ao livre arbítrio, e ao entendimento, e a três vários pensamentos daqueles. A primeira parte prossegue o tempo que bem amou e foi amado; figurado pela verde murta, plantada na espaçosa via que dizem ser a de bem amar, por onde seguiu o coração no tempo em que bem amava. A segunda refere-se ao tempo em que bem amou e não foi amado; figurado pela árvore do paraíso [álamo branco ou árvore

pópulo] plantado na via descendente que é a do desespero, por onde quis seguir o desesperado livre arbítrio. A terceira, e final, trata do tempo em que não se amou nem se foi amado; figurado pela verde oliva, plantada na muito agreste e angustiada senda, que o servo entendimento bem quisera seguir, por onde seguiu, depois de livre, em companhia da discrição. [...] pela qual seguem muito poucos, por ser a mais fácil de falar e mais grave de seguir. (Rodríguez del Padrón 1976, s.n.)

A novela de Rodríguez del Padrón, a vários níveis inovadora, desenvolve tópicos como o dos danos causados pelo amor não correspondido e o da idealização da mulher amada a quem o sujeito amador presta vassalagem, mas sob uma perspectiva original para o seu tempo que se funda em conceitos como os de *liberdade, fortuna, providência divina, responsabilidade e livre arbítrio*, conceitos estes que enformarão o universo conceptual do ideário humanista de que Sá de Miranda foi um dos principais introdutores em Portugal, coadunando-se perfeitamente, aliás, com o reconhecido estoicismo presente na concepção do mundo que a obra do poeta deixa perceber.

Na poesia mirandina, mormente nas composições em redondilha da primeira fase da sua produção poética, encontram-se ecos do esquema que o ficcionista-teorizador galego elaborara para representar este caminho de apuramento pessoal através do exercício do livre arbítrio, que foi progressivamente enriquecido com as aporções dos poetas stillnovistas e neoplatonistas, seguindo o magistério de Dante e, sobretudo, de Petrarca. Não podendo, por constrangimentos formais, passar em revista a totalidade dessas composições, seleccionámos um pequeno *corpus* de poemas de Sá de Miranda para comentar, a partir dos quais procurámos dar

relevo à maneira como na poesia mirandina se recria esse trajecto de aprendizagem que, pela dor associada ao amor, leva da ilusão ao desengano.

3. Escolhemos para início deste percurso um vilancete sujeito a mote alheio e uma esparsa. São essas composições as que, na edição das *Obras Completas de Sá de Miranda*, da editora Sá da Costa, têm os números 51 e 75, respectivamente.

O vilancete com o incipit «Pois os meus olhos são vossos» é uma daquelas composições em que o sujeito lírico evoca o momento do enamoramento, reflectindo cumulativamente sobre os efeitos do amor. Este sentimento, vivido num plano puramente contemplativo, já que se comunica pelo olhar («os olhos com que vos vi!») e o olhar basta para o manter em regime de exclusividade e de dedicação totais («Não deixastes nada em mim, / Nem olhos que al possam ver»), provoca no sujeito amador dois tipos de reacções decorrentes uma da outra: em primeiro lugar, provoca uma dissensão interior entre a razão e o sentimento («Razões que não vem, nem vão; / Vou-me após o coração»); depois, acarreta como consequência a total submissão e despojamento do sujeito lírico face ao objecto amado («Tudo é em vosso poder: / [...] / Vou-me após o coração / Que vos já deu / Quanto soía ter de seu») e a própria abdicação da liberdade pessoal («De livre que eu aqui vim / Não deixastes nada em mim»). Como consequência dessa renúncia voluntária, o sujeito perde a sua identidade, ou antes, abdica dela em favor da amada («E como podia ser / Ver-vos eu / E ter mais nada de meu»). Este é o primeiro patamar do caminho para o desengano, isto é, o despojamento da própria individualidade.



A este vilancete de Manoel de Leiva

*Pois os meus olhos são vossos,  
Que faço eu  
Em dar a seu dono o seu?*

Quantos conselhos se dão  
Aos olhos com que vos vi!  
Um diz assi, outro assi,  
Razões que não vem, nem vão;  
Vou-me após o coração,  
Que vos já deu  
Quanto soía ter de seu.

Tudo é em vosso poder:  
De livre que eu aqui vim,  
Não deixastes nada em mim,  
Nem olhos que al possam ver.  
E como podia ser  
Ver-vos eu  
E ter mais nada de meu?

(Miranda 2003: 36-37/II)

Na segunda composição, a esparsa, desenvolve-se o tópico da servidão de amor voluntária («Até quando me tereis / Nesta dor que por vós quis?»), aceitando-se o sofrimento como a única recompensa esperada face à dedicação total ao ser amado, de quem só se pode aguardar desdém e apoucamento («Os serviços que vos fiz / Quando mos perdoareis?» e «Se me tanto mal fazeis / Por serviços que vos fiz, / O bem que vos quero e quis / Quando mo perdoareis?»). Note-se que a constância do amador não é minimamente afectada pela indiferença nem pela frieza da dama; muito pelo contrário, a «dor» e a «coima» são aceites como naturais

*Micaela Ramon*

neste processo em que amor e sofrimento se equivalem como os dois pilares do percurso de aperfeiçoamento espiritual do sujeito.

Até quando me tereis  
Nesta dor que por vós quis?  
Os serviços que vos fiz  
Quando mos perdoareis?  
Não ser vosso não é em mim:  
Isto quereis-mo acoimar?  
Que perdão posso esperar  
Pera a alma, vossa sem fim?  
Se me tanto mal fazeis  
Por serviços que vos fiz,  
O bem que vos quero e quis  
Quando mo perdoareis?

(Miranda 2003: 56-57/II)

A tomada de consciência de que a esperança e a ilusão são vãs e constituem um entrave a que o indivíduo se liberte de si próprio, podendo assim abraçar o seu projecto de ascese, é o tema desenvolvido no vilancete com o sugestivo mote «Esperanças mal tomadas / agora vos deixarei / tam mal como vos tomei» e que figura na edição que usámos com o n.º 11:

Esperanças mal tomadas,  
Agora vos deixarei  
Tam mal como vos tomei.

Que vida há-de ser a minha,  
Por tempos, nem por mudanças,  
Que possam vir? Que não tinha  
Mais bem que estas esperanças.  
Agora, às desconfianças  
E suspeitas que farei?  
Com que lhas defenderei?

*Ilusão e desengano na poesia de Sá de Miranda*

Conselhos mal atinados,  
O tempo ao menos vos canse,  
Partam cuidados, e vam-se –  
E porém, oh! Que cuidados!  
Mas deixem-me erros passados,  
Em que eu por meu mal entrei  
E por meu mal sairei.

(Miranda 2003: 11/II)

No poema ressaltam os indicadores de uma personalização intensa das reflexões da instância enunciadora que, por ter vivido de «esperanças» e estas estarem sujeitas às oscilações das «mudanças» e do «tempo», viveu um passado de erros pontuado por «conselhos mal atinados». Como forma de enfrentar o futuro («Que vida há-de ser a minha»), existe a hipótese de abandonar as esperanças («Esperanças mal tomadas / agora vos deixarei»), assumindo uma postura desenganada. Essa possibilidade é, para além do mais, uma opção decorrente da capacidade de utilização do livre arbítrio: o poema termina com uma afirmação orgulhosa da liberdade individual e da capacidade do sujeito de arcar responsabilmente com as consequências dos seus actos («Mas deixem-me erros passados, / Em que eu por meu mal entrei / E por meu mal sairei»).

Tal postura excede o plano pessoal da vivência do amor como sinónimo de privação e de sofrimento e, no caso concreto de Sá de Miranda, estende-se a toda uma concepção existencial que convida a desconfiar de todas as aparências e a adoptar perante a vida uma atitude defensiva de constante interrogação daquilo que os olhos vêem. Disso mesmo fazem prova as duas últimas composições mirandinas que escolhemos comentar: a cantiga com o n.º 19 e a esparsa n.º 26 da edição dos Clássicos Sá da Costa.

A cantiga tem um destinatário interno – o «cuidado cego» – ao qual o sujeito lírico dirige os avisos face ao distanciamento que separa a aparência da realidade das coisas («Posto que al te assi pareça / Deste sonho e mostra vã / Por de fora resplandece, / Dentro não há cousa sã»). Embora esse «cuidado cego» possa ser entendido como uma projecção da própria entidade enunciadora que se dirige a um símile metonímico de si mesma, auto-advertindo-se contra as falsidades do amor, outras leituras nos parecem possíveis, nomeadamente aquela que vê no texto não apenas um convite ao desengano amoroso, mas também ao desengano face à vida e aos revezes da Fortuna. Resumidamente, o texto constitui um convite à assunção de uma postura análoga à do sábio estóico que pauta a sua conduta por um comedimento, uma indiferença e uma aceitação muito próximas da ataraxia dos clássicos («Deixa-me morrer já assi, / Não me mandes ver mais males»).

Nada do que vês é assi,  
Trás os olhos não te abales:  
Tudo é «mudem-me daqui,  
Metam-me nessoutros vales».

Posto que al te assi pareça  
Deste sonho e mostra vã,  
Por de fora resplandece,  
Dentro não há cousa sã.  
Corri montes, corri vales,  
Cuidado cego, após ti;  
Deixa-me morrer já assi,  
Não me mandes ver mais males.

(Miranda 2003: 16/II)

Por último, a esparsa condensa nos oito versos que a compõem toda uma lição de desengano. Partindo da análise

da experiência própria do sujeito da enunciação («Não vejo o rosto a ninguém») que confessa uma desconfiança face à espécie humana muito próxima da misantropia, o poema desenvolve-se no sentido de acentuar a falsidade das aparências («Cuidais que são, e não são»), sem deixar de criticar aquilo que se podem considerar os efeitos do desconcerto do mundo, fazendo lembrar a conhecidíssima esparsa camoniana «*Os bons vi sempre passar*». Na verdade, tanto um poeta como o outro expressam a sua perplexidade face à ausência de correlação entre crime e punição, virtude e recompensa. Camões espanta-se por ver «Os bons [...] passar / no mundo graves tormentos», enquanto «os maus [vê] sempre nadar / em mar de contentamentos»; a Miranda não deixa de surpreender que «Homens, que não vão vem vem, / Parece que avante vão».

Face a tal, Miranda prega o desengano para que o homem se possa defender das aparências falaciosas e evitar cair nos logros da ilusão.

Não vejo o rosto a ninguém;  
Cuidais que são, e não são;  
Homens, que não vão nem vem,  
Parece que avante vão;  
Antre o doente e o são  
Mente cad'hora a espia;  
Na meta do meo dia  
Andais entre o lobo e o cão.

(Miranda 2003: 20/II)

4. Muito se tem escrito sobre a visão mirandina do amor e sobre a sua adequação ou o seu distanciamento ao sistema de valores dominante na sua época. Tom Earle defende com argumentação circunstanciada a ideia de que a poesia de Miranda se afasta do modelo neoplatónico na medida em que,

para o poeta do Neiva, a visão da mulher amada, longe de se traduzir numa experiência de plenitude, é habitualmente tida como efêmera e nefasta. Todavia, não deixa de reconhecer que da vivência dolorosa da experiência do amor o poeta tira uma lição de desengano que se traduz na afirmação de falta de confiança na capacidade humana para aceder ao conhecimento, o que levaria o poeta a duvidar da sua própria percepção da realidade. Em Miranda, a hipotética ilusão amorosa evolui fatalmente para uma desconfiança face às emoções humanas, num percurso em que pontificam as três fases do enamoramento enunciadas pelo tratado de Rodríguez del Padrón e em que, nas palavras de Helder Macedo, «a meditação provocada pela ausência da pessoa amada se torna meditação sobre a situação da própria alma do amante» (*apud* Earle, 1980: 69).

O percurso crítico que ensaiamos pretendeu, antes de tudo, contrariar a ideia de que as composições mirandinas feitas à maneira antiga cedem à superficialidade e à frivolidade, como afirmou Pina Martins em texto já antes citado («Nenhum foi menos superficial do que ele [Sá de Miranda], já que pouquíssimo cede à frivolidade, exceção feita às trovas cortesãs» (*in* Domingues, 2008: 50). Cumulativamente, pretendeu-se também demonstrar que a temática do amor cortês, reconfigurada à luz da doutrina estóica e não desprezando as aportações do neoplatonismo, permitiu a Sá de Miranda exercitar a sua veia pedagógica, alertando os leitores para os perigos das aparências enganadoras e das ilusões vãs e convidando-os a assumir uma postura de desengano perante a vida.



## **Referências**

- MIRANDA, Francisco de Sá de (2002/2003). *Obras Completas de Sá de Miranda*, vols. I e II (texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (1994). *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia.
- DOMINGUES, Agostinho (2008). *Nova Homenagem a Sá de Miranda (no 450.º aniversário da sua morte)*. Braga: Calígrafo.
- EARLE, T. F. (1980). *Tema e Imagem na Poesia de Sá de Miranda*. Lisboa: IN-CM.
- FRANCO, Marcia Arruda (2005). *Sá de Miranda Poeta do Século de Ouro*. Coimbra: Angelus Novus.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan (1976). *Siervo Libre de Amor* (ed., introd. e notas António Prieto). Madrid: Castalia.
- SARAIVA, António José / LOPES, Óscar (1985). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1885). *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. Halle: Max Niemeyer.