

ESTUDOS SOBRE
CULTURA
E LITERATURA
PORTUGUESA DO
RENASCIMENTO

T H O M A S F . E A R L E

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ESTUDOS SOBRE
CULTURA
E LITERATURA
PORTUGUESA DO
RENASCIMENTO

T H O M A S F . E A R L E

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA DA CAPA

Carlos Costa

INFOGRAFIA

Mickael Silva

EXECUÇÃO GRÁFICA

www.artipol.net

ISBN

978-989-26-0549-4

ISBN Digital

978-989-26-0763-4

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0763-4>

DEPÓSITO LEGAL

358317/13

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:



ST PETER'S COLLEGE, OXFORD

FACULTY OF
MIEVEAL AND
MODERN
LANGUAGES

© ABRIL 2013, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ESTUDOS SOBRE
CULTURA
E LITERATURA
PORTUGUESA DO
RENASCIMENTO

T H O M A S F . E A R L E

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

SUMÁRIO

Prefácio	7
Nota Bibliográfica.....	9
Parte I: Gil Vicente	11
1. Os ermitães e a conceção vicentina da condição humana.	13
2. O eclipse dos serafins: contactos entre homens e anjos no <i>Auto da Feira</i> e no <i>Auto da Barca do Purgatório</i>	29
Parte II: Francisco de Sá de Miranda	43
3. Uma nova leitura das comédias de Sá de Miranda.....	45
4. Aspectos dialógicos da égloga <i>Basto</i> de Sá de Miranda.	71
5. As duas vozes de Sá de Miranda: a «Carta a António Pereira».....	83
6. Dois comentários setecentistas sobre a obra poética de Francisco de Sá de Miranda.	91
Parte III: Damião de Góis	107
7. Damião de Góis, <i>De Senectute</i> de Cícero e Erasmo.....	109
Parte IV: António Ferreira	121
8. <i>Castro</i> de António Ferreira: apresentação crítica.	123

9. A <i>Castro</i> de António Ferreira e a concepção estóica do tempo.	161
10. Uma sequência de sonetos portuguesa no século XVI.	175
11. A ode na poesia de António Ferreira.....	195
12. Não o inimigo fora de portas mas a virtude estóica interior: António Ferreira e o Islão.....	205
13. Os <i>Poemas Lusitanos</i> e os «bons ingenhos».....	223
14. O vice-reinado de D. Constantino de Bragança (1558-61) na poesia de António Ferreira.	241
Parte V: Luís de Camões	253
15. Autobiografia e retórica numa canção de Camões.....	255
16. Camões e o mito de Circe.	271
17. Voz narrativa, ironia e a defesa da poesia n'Os <i>Lusíadas</i>	287
18. Retórica e construção da narrativa n'Os <i>Lusíadas</i>	299
Índice Remissivo	313

PREFÁCIO

Neste volume o leitor encontrará dezoito estudos, sobre a literatura portuguesa do período do Renascimento. Com a exceção do primeiro artigo, acerca dos eremitães de Gil Vicente, todos foram já publicados, ao longo dos anos, em livros e revistas portugueses, ingleses e norte-americanos, sendo o lugar dessa publicação indicada na nota bibliográfica apenas ao volume. Já que os ensaios são o produto de épocas distintas, resolvi não introduzir alterações. Desse modo, na sua diversidade, os estudos que agora vêm a público em forma de livro representam também fases diferentes de investigação e de reflexão. Estão aqui reunidos, em alguns casos traduzidos, e editados graças à iniciativa de dois Centros de investigação da Universidade de Coimbra, com os quais tenho colaborado ultimamente: o Centro de Literatura Portuguesa, coordenado por Carlos Reis, e o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, dirigido por Maria do Céu G. Zambujo Fialho. Queria exprimir aqui os meus agradecimentos mais sinceros a estes meus amigos e colegas e ainda a José Augusto Cardoso Bernardes, que antes coordenou o primeiro Centro. Por fim, quero dirigir uma palavra de reconhecimento à tradutora dos estudos editados originalmente em inglês, a Dra. Graça Pereira.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Os artigos integrados no presente volume foram publicados nos lugares abaixo indicados.

1. 'Os ermitães e a conceção vicentina da condição humana'. Publicado aqui pela primeira vez.
2. 'O eclipse dos serafins: contactos entre homens e anjos no *Auto da Feira* e no *Auto da Barca do Purgatório*'. *Românica*, 8 (1999), pp. 109-19.
3. 'Uma nova leitura das comédias de Sá de Miranda', em *Dossiê: Sá de Miranda*, editado por Márcia Aruda Franco (Vitória da Conquista: UESB, 2008), pp. 11-36.
4. 'Aspectos dialógicos da écloga *Basto* de Sá de Miranda', em *Humanismo para o nosso tempo: Homenagem a Luís de Sousa Rebelo*, editado por Aires A. Nascimento e outros (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), pp. 129-37.
5. 'As duas vozes de Sá de Miranda: a «Carta a António Pereira»'. Publicado originalmente como 'Sá de Miranda's Two Voices: the "Carta a António Pereira"', em *A primavera toda para ti: Homenagem a Helder Macedo*, editado por Margarida Calafate Ribeiro e outros. (Lisboa: Presença, 2004), pp. 75-9.
6. 'Dois comentários setecentistas sobre a obra poética de Francisco de Sá de Miranda', em *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas da Idade Média ao século XIX*, editado por Petar Petrov, Pedro Quintana de Sousa, Roberto López-Iglésias Samartim, Elias J. Torres Feijó (Santiago de Compostela-Faro: Associação Internacional de Lusitanistas, 2012), pp. 129-43.

7. 'Damião de Góis, *De Senectute* de Cícero e Erasmo', em *Actas do Congresso Internacional Damião de Góis na Europa do Renascimento* (Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2003), 671-8.
8. 'Castro de António Ferreira: apresentação crítica', em *Castro de António Ferreira* (Lisboa: Editorial Comunicação, 1990).
9. 'A Castro de António Ferreira e a concepção estóica do tempo', *Euphrosyne*, 38 (2010), pp. 243-52.
10. 'Uma sequência de sonetos portuguesa no século xvi'. Publicado originalmente como 'A Portuguese Sonnet Sequence of the Sixteenth Century', *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986), 225-34.
11. 'A ode na poesia de António Ferreira', em *Actas do Primeiro Congresso Internacional de Lusitanistas* (Poitiers: Associação Internacional de Lusitanistas, 1988), pp. 237-45.
12. 'Não o inimigo fora de portas mas a virtude estóica interior: António Ferreira e o Islão'. Publicado originalmente como 'Not the enemy without but Stoic virtue within: António Ferreira and Islam', *Portuguese Studies XII* (1996), pp. 12-24.
13. 'Os *Poemas Lusitanos* e os "bons engenhos"', em António Ferreira, *Poemas Lusitanos: edição fac-símile da edição de 1598* (Braga: Universidade do Minho, 2000), pp. xv-xxxiv.
14. O vice-reinado de D. Constantino de Bragança (1558-61) na poesia de António Ferreira', em *Boletim da Academia Internacional da Cultura Portuguesa*, 24 (1997), pp. 137-49. Impresso também em *Encontro sobre Portugal e a Índia* (Lisboa: Fundação Oriente/Livros Horizonte, 2000), pp. 243-50.
15. 'Autobiografia e retórica numa canção de Camões', *Arquivos do Centro Cultural Português*, 23 (1987), pp. 507-21.
16. 'Camões e o mito de Circe', *Euphrosyne*, 36 (2008), pp. 237-46.
17. 'Voz narrativa, ironia e a defesa da poesia n'*Os Lusíadas*'. Publicado originalmente como 'Narrative Voice, Irony, and the Defence of Poetry em *Os Lusíadas*', *Journal of the Institute of Romance Studies*, 2 (1993), pp. 251-9.
18. 'Retórica e construção da narrativa n'*Os Lusíadas*'. Publicado originalmente como 'Rhetoric and the Construction of Narrative em *Os Lusíadas*', *Santa Barbara Portuguese Studies*, 7 (2003; saiu em Julho de 2006), pp. 67-78.

PARTE I: GIL VICENTE

cujas ambições amorosas procura favorecer. Mas há algo de excessivo na actividade frenética de Milvo, que trabalha dia e noite, “como um forno de vidro”, não guarda domingos nem dias santos, e confessa estar ao serviço do diabo (RL: II, 192-221).

Com efeito, no momento em que Milvo se prepara para fazer um contrato formal a ser assinado pelo capitão Vilhalpando e pela cortesã Aurélia, torna-se vítima duma traição. Inesperadamente, a cortesã diz-lhe que já não tem nenhum interesse pelo capitão, mas que ama com todo o coração outro espanhol, também com o nome de Vilhalpando. Com bons actores a cena do contrato (Acto IV, cena 5) faria um efeito divertidíssimo no teatro, a que não falta, como em todas as boas comédias, uma nota mais sombria de cinismo e mal-estar. A ideia inicial para o acordo comercial feito pelo parasita para o seu cliente veio-lhe da *Asinaria* de Plauto (Acto IV, cena 1). O comediógrafo português, contudo, trata a situação não só com mais viveza, fazendo maior uso do diálogo, com também com mais profundidade, como se vê pela evolução da personagem de Milvo, que pouco a pouco fica consciente da ambiguidade moral da sua posição. A cena acaba com uma afirmação de Milvo francamente chocante, que destoa do resto do diálogo e revela a angústia subjacente ao exterior confiante do parasita: “Ah, com quanta fadiga ganhamos este inferno!” (RL: II, 235).

Na realidade, a traição de Aurélia produz em Milvo uma mudança psicológica profunda. Mas afinal trata-se de uma comédia e no fim do Acto V tudo acaba bem, embora a alegria das personagens seja só superficial, como era o caso com *Os Estrangeiros*. O que se perde, em ambas as comédias, é a inocência.

Em resumo, pode-se dizer que as comédias constituem a parte da obra mirandina que mais precisa de revisão. São peças que merecem a atenção dos leitores e até dos espectadores de teatro, por várias razões. Aqui apontam-se três:

O cenário italiano, que é uma indicação da abertura de espírito tão típica do primeiro Renascimento português. Foi o aspecto do teatro mirandino menos compreendido pela crítica nacionalista da época do Estado Novo.

As comédias nascem da terra fértil do teatro ibérico dos fins da Idade Média e do teatro clássico. Miranda cria algumas personagens, especialmente servidores e parasitas, de uma originalidade e de uma profundidade consideráveis.

A linguagem das peças é geralmente viva e espirituosa, como se depreende das citações incluídas neste artigo. Ao contrário de *La Celestina*, obra praticamente incompreensível sem a ajuda de um comentário extenso, ou das comédias portuguesas de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que continuam incompreensíveis precisamente por falta de comentários, *Os Estrangeiros* e *Os Vilhalpandos* são lúcidos e acessíveis ao leitor moderno.

Abstract: Critics of Sá de Miranda have never understood his plays, *Os Estrangeiros* and *Os Vilhalpandos*, because they seem to inhabit a world which is very different from that of the serious satirical poetry for which he is best known. Even the dates conventionally given to the composition of the plays seem highly problematic. Here an attempt is made to establish a reasonable basis for the dating of the comedies. The long established belief that they are a disguised comment on Portugal is also a fantasy originally invented by the nationalistic scholars of the Salazar era. In fact, they are witty and well informed depictions of Italian life and manners, written for an audience, most likely the Portuguese royal family, which was keenly interested in such matters. The sources of the plays are also examined. Sá de Miranda knew and reacted to the *autos* of Gil Vicente, and to Spanish humanistic comedy, as well as to the Roman comedy of Plautus and Terence and of their Italian imitator, Ariosto. There is a discussion of the two versions of *Os Estrangeiros* and of the later *Os Vilhalpandos* which shows how Sá de Miranda moved from a static, rhetorical conception of drama to one which is more truly theatrical. However, in both plays there are well-drawn characters, particularly the parasites or go-betweens, with whose difficult lives, as the servants of various masters, Sá de Miranda had a keen sympathy.

Key words: Sá de Miranda. Comedy. Rome. Renaissance. Terence.

Referências Bibliográficas

ASENSIO, Eugenio. 'Memorias de un Fidalgo de Chaves (1510-1517). Descripción de la Roma de Julio II y León X'. *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, n. 13, p. 7-28, 1970.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. 'A construção da história da literatura e a dinâmica do cânone escolar: o caso de Bernardim Ribeiro'. *Península*, Lisboa, n. 1, p. 131-148, 2004.

BETHENCOURT, Francisco. *O imaginário da magia: feiticeiras, saluadores e nigromantes no século XVI*. Lisboa: Universidade Aberta, 1987.

COMEDIA LLAMADA SERAFINA. Valência, 1521. Ed. ut. edição de Glen F. Dille. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1979.

COSTA, António Domingues de Sousa. *Chartularium Universitatis Portugalensis (1288-1537)*. Lisboa: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1995. v. XII (1521-1525); v. XIII (1526-1529). Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 1999.

CRUZ, M. de Sampaio Themudo Barata de Azevedo. *As Regências na Menoridade de D. Sebastião: elementos para uma História Estrutural*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. v. 2.

DELICADO, Francisco. *Retrato de la lozana andaluza*. Veneza, sem nome de impressor, 1528. Ed. ut. *Retrato de la lozana andaluza*. Edição de Claude Allaire. Madrid: Cátedra, 1985.

DELUMEAU, Jean. *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du xvie siècle*. Paris: E. de Boccard, 1959. v. 2.

DESWARTE, Sylvie. *Ideias e imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: DIFEL, 1992.

EARLE, T. F. *The Comedy of the Foreigners: Renaissance Sicily through Portuguese Eyes*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

_____. 'Sá de Miranda's Roman Comedy'. In: LOWE, K. J. P. (Ed.). *Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 153-163.

_____. 'Rhetoric and Drama: The Two Versions of Sá de Miranda's *Os Estrangeiros*'. In: GRIFFIN, Nigel et al. *Culture and Society in Hapsburg Spain*. Londres: Tamesis, 2001. p. 35-44.

_____. 'Traição e amargura nas comédias de Francisco de Sá de Miranda'. In: SOUSA, Maria Leonor Machado de et al. *Em louvor da linguagem: homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu*. Lisboa: Colibri, 2003. p. 87-96.

EPSTEIN, Stephan R. *An Island for itself: economic development and social change in late medieval Sicily*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

GÓIS, Damião de. *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel*. Lisboa: Francisco Correa. Ed. ut. 1949. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1566. v. 1.

KNECHT, R. J. *Francis I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

LAPA, Rodrigues. *Poesias de Sá de Miranda*. Lisboa: Textos Literários, 1962.

LEVASSEUR, E. *Mémoire sur les monnaies du règne de François I*. Paris: Imprimerie Nationale, 1902.

MOSS, Ann. *Printed Common-place Books and the Structure of Renaissance Thought*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

NICCOLI, Ottavia. 'High and Low Prophetic Culture in Rome at the Beginning of the Sixteenth Century'. In: REEVES, Marjorie. (Ed.). *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 203-222.

PENNINGS, Joyce. 'Semi-Religious Women in 15th Century Rome'. *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, n. 47, p. 115-45, 1987.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1962.

REMÉDIOS, J. Mendes dos. 'As comédias de Sá de Miranda'. *Revista da Universidade de Coimbra*, Coimbra, n. 11, p. 1038-1076, 1933.

ROIG, Adrien. *O teatro clássico em Portugal no século XVI*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1983.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 4. ed. Porto: Porto Editora, 1979.

SMITH, Denis Mack. *A History of Sicily: Medieval Sicily, 800-1713*. Londres: Chatto & Windus, 1968.

TAVANI, Giuseppe. 'As características nacionais das comédias de Sá de Miranda'. In: _____. *Ensaaios portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. p. 413-428.

VICENTE, Gil. *As obras*. Edição de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. v. 1.

ASPECTOS DIALÓGICOS DA ÉCLOGA *BASTO* DE SÁ DE MIRANDA⁴¹

O poema-diálogo *Basto* de Sá de Miranda, normalmente conhecido em Portugal como «a écloga *Basto*» é uma das poesias mais conhecidas do Renascimento português. O grande número de edições, especialmente nos séculos XVII e XX, é uma indicação da sua popularidade, pelo menos entre os académicos. Contudo, esta popularidade é difícil de explicar, uma vez que o poema é normalmente lido como se fosse uma diatribe contra a humanidade, pronunciada por apenas um falante do diálogo, o azedo e misantropo Gil. Mas Gil não é o único falante. O parceiro, o sociável Bieito, é também autorizado a falar longamente, e se as suas intervenções forem levadas em consideração, o poema enquanto um todo ganha imenso em termos de interesse humano e literário.

Apesar de ser uma écloga, *Basto* tem sido, desde o século XVII, classificado dentro da poesia satírica de Sá de Miranda, o que mostra que parte da dificuldade em entender o poema consiste em saber a que género pertence. A crítica moderna pode talvez ser datada a partir da *História da Cultura em Portugal* de António José Saraiva, dos anos 50, altura em que *Basto* e as outras sátiras mirandinas pareciam importantes por representarem um desafio à ordem vigente. Saraiva, e muitos outros, admirava o forte individualismo do poeta, as suas denúncias de corrupção na corte, ainda mais pungentes porque o autor tinha sido

⁴¹ Tradução do Dr. Nuno Duarte de Carvalho

ele próprio um cortesão, e as suas críticas veementes à injustiça social⁴². Nos anos 80 a origem intelectual do estoicismo das opiniões éticas de Sá de Miranda era o foco das atenções⁴³. Mais recentemente, Helder Macedo mostrou que existem aspectos estóicos mesmo na poesia erótica mirandina, quando ele aponta para a sem-razão da cegueira dos amantes e dos encantos mágicos.⁴⁴ Mesmo assim, olhando para o último meio século de trabalho crítico sobre este texto chave do renascimento português, é difícil evitar a conclusão de que a concentração no seu conteúdo social e filosófico deixou de lado outras considerações que podem ter sido igualmente importantes para o poeta. Mesmo um crítico como Alexandre M. Garcia, que consegue reconhecer no debate aquilo a que chama «a proverbial urbanidade dos pastores», fica desiludido pelo facto de Gil e Bieito não concordarem e por o poema como um todo parecer um «diálogo de surdos»⁴⁵. No entanto, para mim o facto essencial do poema é precisamente que eles não concordam, que era possível, nos primeiros anos do renascimento português, que pontos de vista divergentes fossem debatidos sem rancor e num espírito de amizade.

Talvez os críticos tenham sido levados a uma visão unilateral de Sá de Miranda por este ter sido bem sucedido ao criar uma auto imagem austera de um indivíduo solitário que condena uma geração inteira a partir da sua casa isolada no meio da mais pura natureza. A imagem, que é fácil de extrapolar de *Basto* ou da “Carta a António Pereira”, também se encontra nas páginas do biógrafo anónimo do poeta, do século XVII, cujo trabalho é tão frequentemente citado pelos críticos do século XX.

⁴² António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, 3 vols (Lisboa: Jornal do Fôro, 1950-62), II, pp. 606-31, especialmente pp. 623-28. Para uma exposição contemporânea destas opiniões ver Saulo Neiva, *Au nom du loisir et de l'amitié* (Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999), pp. 157-64.

⁴³ Ver T. F. Earle, *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*, tr. de Isabel Penha Ferreira (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985), pp. 71-104 e dois artigos muito importantes de Maria Vitalina Leal de Matos, «Reler Sá de Miranda» e «Sá de Miranda: o estoicismo feito poesia», in *Ler e escrever* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987), pp. 137-43 e 145-68.

⁴⁴ Fernando Gil e Helder Macedo, *Viagens do olhar: retrospecto, visão e profecia no renascimento português* (Porto: Campo das Letras, 1998), pp. 218-28.

⁴⁵ Alexandre M. Garcia, *Poesia de Sá de Miranda* (Lisboa: Comunicação, 1984) p. 397.

A biografia inspirou inclusive o título de um estudo crítico recente de Américo António Lindeza Diogo, *As lágrimas de Miranda*⁴⁶. As lágrimas em questão são as que o poeta aparentemente vertia quando reflectia sobre os males contemporâneos, mesmo quando recebia visitas. Contudo, no mesmo parágrafo o biógrafo regista também o gosto de Sá de Miranda por música e a sua generosa, talvez excessivamente generosa hospitalidade, um pormenor que sugere que nem sempre foi o profeta lacrimoso do desastre⁴⁷.

Esta imagem não era certamente a única que o poeta queria projectar. Começou a carreira como um dramaturgo urbano e espirituoso da vida social italiana. Durante muitos anos foi cortesão, em Lisboa e na altamente sofisticada corte de Roma⁴⁸. Em idade mais avançada Sá de Miranda abandonou a corte portuguesa e reformou-se na rural e distante província do Minho. Mas isto não quer dizer que se tenha esquecido de tudo o que tinha aprendido em Roma e Lisboa. A vida na corte depende em particular de saber formar uma rede de contactos, de amizade, portanto, real ou fingida, e da arte da conversa. Estas foram as lições que o poeta absorveu, através da experiência pessoal e das suas leituras, e encontram expressão no tom amigável presente nas sátiras e especialmente em *Basto*.

Porém, uma nova leitura de *Basto* terá que começar com algumas considerações acerca de que tipo de poema se trata. Como foi dito atrás, uma forma tradicional de nos referirmos a ele, usada desde o século XVI, é como uma égloga. Na medida em que é uma conversa entre dois pastores, Gil e Bieito, *Basto* deve pertencer ao género pastoril, mas não da forma normalmente praticada no Renascimento português, mesmo pelo próprio Sá de Miranda. A particularidade mais notável de *Basto* é o

⁴⁶ Américo António Lindeza Diogo, *As lágrimas de Miranda* (Coimbra: Ângelus Novus, 1995).

⁴⁷ «Vida do Doutor Francisco de Sá de Miranda», in Francisco de Sá de Miranda, *Obras Completas*, ed. por Rodrigues Lapa, 2 vols, II (Lisboa: Sá da Costa, 1977), pp. vii-viii (xiii).

⁴⁸ Para informação actualizada sobre este período da vida do poeta, ver as referências a Sá de Miranda em *Chartularium Universitatis Portugalsensis (1288-1537)*, vols 10-13, editados por Francisco da Gama Caeiro, António Domingues de Sousa Costa e outros (Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica (vol. 10), Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica (vols 11-12) e Fundação para a Ciência e Tecnologia (vol.13), 1991-9).

tema. Gil e Bieito não falam sobre o amor, ou a poesia do amor, como é normal nas élogas, incluindo as escritas por Sá de Miranda, mas sobre um tópico bastante diferente, as vantagens e desvantagens da vida solitária.

O estatuto ambíguo de *Basto* já é há muito reconhecido. Em 1626 um editor anónimo publicou-o, juntamente com uma selecção de cartas em verso, num livro intitulado *Satyras*, e, no extremamente erudito prefácio justificou o termo dizendo que o poeta «com tamanha verdade, & abundancia, reprende, & discursa em várias materias, temperando tudo com a graça, & agudeza de seu engenho»⁴⁹. Ou seja, *Basto* e os outros poemas são sátiras porque lidam com uma variedade de tópicos e porque são espirituosos. É um aspecto da poesia que, como vimos, foi retomado pelos críticos do século xx. Mas quando chegamos ao texto do poema, este continua a chamar-se «Ecloga». Há também um terceiro género ao qual o poema pode dizer-se pertencer, também reconhecido pelo editor portuense quando introduz uma das muitas versões diferentes de *Basto* que Sá de Miranda parece ter deixado circular num manuscrito. A este poema ele chama «Dialogo, (sic) ou Satyra» e, depois na página de título «Dialogo»⁵⁰.

O facto de *Basto* poder, pelo menos até um certo ponto, partilhar os aspectos do diálogo renascentista faz com que seja possível argumentar que é possível uma leitura do poema muito diferente da tradicional. Se *Basto* pode ser relacionado com o mundo super-civilizado de Castiglione ou Bembo, então o facto de ele próprio ser um diálogo civilizado e amigável, e não uma diatribe unilateral, torna-se mais fácil de contemplar.

Sá de Miranda conhecia, seguramente, pelo menos um dos diálogos que foram escritos em Itália durante a Renascença. Menciona *Gli Asolani* de Bembo pelo nome, como um dos textos que ele e o amigo António Pereira liam depois do jantar, e há algumas evidências de que partilhava as visões sobre o amor do eremita cujo discurso ocupa a parte central do

⁴⁹ *Satyras* de Francisco de Saa de Miranda (Porto: João Rodrigues, 1626; facsimile Lisboa: Mundo do Livro, 1958), página não numerada.

⁵⁰ *Satyras*, pp. 187 e 189.

Vem daqui o enorme prestígio da retórica que, durante o Renascimento, não era considerada (como hoje em dia às vezes acontece) meio de disfarçar a ausência ou a pobreza de pensamento mas, ao contrário, uma das mais altas realizações humanas. Tinha um papel importantíssimo nas tragédias, porque a nobreza de sentimentos própria a este género teatral exigia uma eloquência condigna, que só um escritor versado na retórica saberia fornecer¹²⁵.

Ferreira, portanto, esforçava-se por compor falas extensas e complexas, em que as personagens podiam exprimir os seus sentimentos o mais elegantemente possível, e este mesmo esforço talvez explique a forma problemática do Acto I, nomeadamente a ausência de qualquer contacto entre os dois amantes. O poeta e o seu público teriam preferido, a uma eventual acção dramática ou mesmo amorosa, ouvir primeiro uma fala suplicante de Inês (vv. 124-53) e pouco depois, um discurso zangado e arrogante de D. Pedro (vv. 191-233), ou seja, duas tiradas retóricas contrastantes, uma branda, feminina, outra repleta da truculência masculina. Evidentemente, a retórica não está confinada só no Acto I, já que constitui uma preocupação constante em toda a tragédia, e seria útil analisar aqui a fala mais bela e impressionante da peça, a súplica final de Inês, pronunciada na presença do Rei no Acto IV, para ver até que ponto considerações retóricas determinam não só a linguagem mas também o pensamento da *Castro*.

Pode-se falar, sem exagero, dum «pensamento retórico» na *Castro*, porque um estudante daquela disciplina, durante o Renascimento, não aprendia só uma técnica estilística. Além disso, tinha de saber dar a forma consagrada a um discurso e escolher, para cada secção dele, os tópicos (que podemos traduzir aqui por «ideias») mais apropriados.

Tudo isto, podemos dizer, constitui uma maneira de pensar, muito limitada, evidentemente, sendo dominada por convenções que eram consideradas tanto mais rígidas quanto levavam consigo todo o prestígio da Antiguidade Clássica. Ao estudar o *De Inventione* de Cícero ou a

¹²⁵ Para a história da retórica em Portugal, ver Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal* (Coimbra, 1973). Para a história da retórica em geral, ver Brian Vickers, In *Defence of Rhetoric* (Oxford, 1988).

Rhetorica ad Herennium (obra na época atribuída a Cícero também, mas hoje considerada anónima), manuais tão conhecidos nas universidades renascentistas que suscitaram as alcunhas de *rhetorica vetus* e de *rhetorica nova*, Ferreira tinha ao seu dispor um tesouro inteiro de palavras, frases, tópicos com que conferir à sua tragédia a nobreza e eloquência desejadas¹²⁶. A influência das tragédias altamente retóricas de Séneca, juntamente com o treino oratório recebido em Coimbra, fizeram de Ferreira um autor retórico no sentido mais amplo da palavra.

É importante frisar aqui, mais uma vez, que nos círculos humanistas a retórica nada tinha de artificial. Tinha surgido como meio de enfrentar situações práticas, nas assembleias políticas e nos tribunais da antiga Grécia, onde o orador que melhor falava ganhava normalmente a partida. Há, na vida de todos nós, certas circunstâncias em que a eloquência é necessária – e a retórica não era, na opinião dos teóricos da arte, mais do que a eloquência natural sistematizada e refinada. Não é de surpreender, portanto, que Inês de Castro, mãe de dois filhos, desprotegida, e ameaçada de morte, tenha utilizado todos os recursos possíveis da arte de bem falar na sua súplica ao rei D. Afonso IV. Qualquer mãe, naquela situação desesperada, teria feito a mesma coisa. A última fala de Inês (vv. 1360-1421) seria classificada pelos retóricos como um «apelo à misericórdia», termo que resume em si a relação entre a retórica e a eloquência natural. É óbvio, mesmo para o leitor sem qualquer conhecimento de retórica clássica, que a fala de Inês é, precisamente, um apelo à misericórdia, mas a expressão não deixa de ser, ao mesmo tempo, o termo técnico dado à parte final dum discurso forense ou judicial. Com efeito, no Acto IV da *Castro*, Inês encontra-se perante um tribunal, formado pelo Rei e pelos dois Conselheiros, perante o qual fala com uma eloquência comovedora, mas sempre obedecendo às regras e convenções da retórica clássica.

Na secção da sua *De Inventione* dedicada ao apelo à misericórdia, Cícero tinha feito um catálogo de nada menos de dezasseis tópicos que

¹²⁶ Há edições modernas destas obras, com tradução inglesa, ambas na *Loeb Classical Library*. Cícero, *De Inventione*, traduzido por H. M. Hubbell (Londres e Cambridge, Mass., 1968) e *Ad Herennium*, traduzido por H. Caplan (Londres e Cambridge, Mass., 1954).

o orador perfeito devia ter ao seu dispor, dos quais Inês emprega pelo menos metade. Quando se quer despertar a piedade no espírito dum júri, é útil, segundo Cícero, fazer-se parecer vítima dum desastre inesperado, e é precisamente isto que faz Inês ao dizer ao Rei: «Não cuidava, senhor, que te ofendia» (v. 1375). Um pouco mais tarde, aponta para os filhos com estas palavras: «Não vês como parecem / Aquele filho teu?» (vv. 1383-84). É um momento altamente emocionante, em que a Inês faz lembrar ao Rei o dilema terrível em que se encontra, mas é, ao mesmo tempo, um dos tópicos ciceronianos, o sétimo, em que o preceptor romano recomenda que o orador deve fazer o público ou o júri pensar nos seus próprios filhos. Há muitos outros exemplos em que a eloquência inerente à situação da personagem e a retórica sofisticada, aprendida nas escolas, parecem ir de mãos dadas. Quando Inês confessa o seu desamparo, fraqueza, e solidão em face da força do amor de Pedro, pode ser sincera, mas ao mesmo tempo obedece ao tópico 10 de Cícero. Insiste na dor provocada pela separação da família (tópico 12), e implora abertamente misericórdia (táctica recomendada no tópico 14):

... Rei senhor,
Pois podes socorrer a tantos males.
Socorre-me, perdoa-me. (vv. 1417-19)

Contudo, rogos humildes não podem ser os únicos ingredientes dum apelo à misericórdia bem conseguido, porque é preciso também ter uma atitude mais nobre, e mais desinteressada. Por isso, Inês pede ao seu amante ausente que tome conta dos filhos – pedido que seria feito por qualquer mãe, mas recomendado também por Cícero (tópico 11). Ela é capaz, também, duma indiferença ativa face ao infortúnio pessoal. «Não sinto já nem choro minha morte» (v. 1386), e de pensar no sofrimento dos outros, nomeadamente no de Pedro (tópico 15), o que ajuda a convencer Afonso da sua virtude e nobreza de carácter.

Hoje em dia, quando se pensa na retórica, é o aspecto estilístico que vem normalmente à mente, sob a forma das figuras bem conhecidas da metáfora, antítese, etc. Estas não faltam na fala de Inês, mas é importante frisar

que também não são nem artificiais nem meramente decorativas, pois contribuem para a emotividade e para a eloquência do discurso inesiano. Ferreira podia ter confirmado que assim era lendo os teóricos clássicos, que afirmam que um apelo à misericórdia nunca pode ser eficaz se lhe faltar o estilo nobre, isto é, o estilo retoricamente mais elaborado, porque só ele confere a um discurso patético a dignidade e a nobreza necessárias.

Inês começa a sua fala com uma série de perguntas retóricas, chamada em latim *subiectio*, cuja função é «fazer parecer que, dadas as circunstâncias, nada poderia ter sido feito, para além do que fora feito»¹²⁷. Assim é levada a concluir que o seu amor por Pedro era inevitável, e por isso perdoável. Dá um remate elegante a esta parte do seu discurso com uma antítese: «Se contra Deus pequei, contra ti não» (v. 1368).

Os manuais retóricos frisam a repetição de palavras ou de frases inteiras como um recurso estilístico importante. Conhecem-se vários esquemas repetitivos, dos quais o mais importante é a epanáfora, em que a mesma palavra ou frase surge no princípio de orações sucessivas, como por exemplo nos versos 1369-70, 1378-89, 1368-89. Nestes últimos versos, a epanáfora combina-se com a paralipse e a metáfora, para formar um conjunto altamente expressivo:

Não sinto já nem choro minha morte,
Inda que injustamente assim me busca,
Inda que estes meus dias assi corta
Na sua flor indigna de tal golpe. (vv. 1386-9)

Aqui a epanáfora é constituída pela repetição de «inda que». A definição de paralipse dada pelo *Dicionário da Língua Portuguesa* é de «figura... pela qual... o poeta finge não querer falar de uma coisa que, no entanto, vai dizendo»¹²⁸. Vê-se que Inês não quer falar da sua morte mas, contudo, não pode deixar de a mencionar. Vê-se também que o emprego desta figura não tem nada de artificial, porque seria impossível que Inês se

¹²⁷ *Ad Herennium*, p. 315.

¹²⁸ *Dicionário da Língua Portuguesa* (5ª edição, Porto, s.d.).

esquecesse da catástrofe que a espera. Contudo, nesta altura, quer sublinhar o sofrimento de Pedro mais do que o seu, conseguindo assim aquela indiferença ativa e estóica que, como vimos, Cícero tinha recomendado e que, efectivamente, dá ao discurso da heroína um tom nobre.

Nos versos citados surge a única metáfora da fala, a da flor. Os teóricos clássicos estavam conscientes da força expressiva desta figura, e por isso aconselhavam que fosse empregue com precaução. Inês, que a usa só uma vez, no contexto da paralipse, consegue assim exprimir, com a máxima emotividade, a divisão do seu ser entre o medo da morte e a preocupação com a felicidade do amante.

O discurso de Inês é sabiamente construído, com o propósito de realçar o seu desespero crescente. Por isso, as já citadas palavras patéticas vêm no final:

... Rei senhor,
Pois podes socorrer a tantos males,
Socorre-me, perdoa-me. (vv. 1417-19)

As figuras utilizadas nesta secção da sua fala são também, segundo a *Rethorica ad Herennium*, muito expressivas, e por isso de eficácia invulgar num apelo à misericórdia. Temos a apóstrofe, em que o orador interrompe o discurso, para se dirigir a alguém, o que *conficit significationem doloris* (exprime a dor), segundo a *Rbetorica*: «...ai meus filhos / Chorai, pedi justiça aos altos ceos» (vv. 1398-99)¹²⁹. Existe também a *conduplicatio* ou reduplicação, uma figura repetitiva, como a epanáfora, mas mais expressiva do que esta última, sendo menos regular e por isso, pelo menos aparentemente, mais espontânea: «Abraçai-me, meus filhos, abraçai-me» (v. 1404).

Como vimos, Inês empregou a figura altamente expressiva da metáfora uma só vez. A descrição, ou *descriptio* em latim, que para os romanos era uma figura retórica, e das mais emotivas, também só aparece uma vez, quando a heroína imagina a reacção de Pedro perante a cena da sua morte:

¹²⁹ *Ad Herennium*, p. 282.

Não verá quem buscava: verá cheas

As casas e paredes de meu sangue. (vv. 1410-11)

Segundo os retóricos clássicos, a metáfora e a descrição são parecidas porque ambas têm o efeito de produzir uma imagem muito viva no espírito de quem as ouve ou lê. Inês não faz delas um uso excessivo, e assim dá à sua fala um tom de dignidade poética.

A última fala de Inês constitui o clímax da *Castro*, mas não difere muito, estilisticamente, do resto da tragédia, em que são empregues muitos dos mesmos recursos expressivos. Afinal de contas, não deixa de ser uma obra retórica, em que muito do objectivo do autor consistia em construir um discurso, ou uma série de discursos, nobres, brilhantes e emotivos. Mas este objectivo essencialmente literário, pouco teatral, não era o único que o poeta tinha em mente, e nos capítulos que se seguem veremos pelos menos dois outros.

3. Liberdade e inevitabilidade

Seria difícil conceber a tragédia sem ter em consideração a noção de inevitabilidade. O herói de uma tragédia é um homem como todos nós, mas um homem que caminha para uma catástrofe necessária e inevitável. Os factores que determinam a sua queda, parecendo tirar-lhe, no todo ou em parte, o livre arbítrio, variam segundo as épocas e os escritores. Na tragédia senequiana, por exemplo, e na maioria das tragédias humanísticas escritas no século XVI, a inevitabilidade era concebida como transcendente: nestas obras, heróis ou heroínas, às vezes perfeitamente inocentes, são vítimas da ira dos deuses, dum fado exterior à vida humana ou até, como nas tragédias do humanista escocês Buchanan, dos juízos misteriosos do Deus da Bíblia. Em épocas mais modernas, a necessidade ou a inevitabilidade já não é transcendente, mas é considerada como inerente à condição humana, provindo de causas sociais ou psicoanalíticas.

Há tragédias – e são frequentemente os melhores exemplos do género – em que é difícil dizer qual é exactamente o factor determinante.

Tem-se perguntado acerca de Racine, por exemplo, «Serão as tragédias de Phèdre e de Hippolyte questões de destino e causalidade divina ou serão, em vez disso, o fruto terrível do poder destruidor da paixão? Ou talvez possam ser ambas as coisas?»¹³⁰. Aqui surge a possibilidade de as próprias personagens da peça, mesmo que não sejam directamente responsáveis pelos seus destinos trágicos, pelo menos contribuir, conscientemente ou não, para o seu desenvolvimento. Mas em qualquer caso, há sempre inevitabilidade, um fado trágico a que não se pode fugir.

Veremos que a posição de Ferreira está mais perto da de Racine que da dos seus contemporâneos. Contudo, não deixa de se revestir dum carácter próprio. É importante salientar, logo de início, que apesar das personagens da *Castro* falarem muito na fortuna, no fado, etc., a acção da peça contradiz as suas palavras. Elas tentam afastar de si a responsabilidade pelo seu comportamento, transferindo-a para algum agente transcendente, como o fado, mas na realidade são elas, pelo menos em parte, as responsáveis pela catástrofe. Vale a pena considerar a posição teórica de Ferreira a este respeito.

Na parte final duma carta em verso ao seu amigo Vasco da Silveira diz o seguinte:

Não obrigam estrelas, não há fado;
Mas quem negará as claras influências,
De que o inferior mundo é governado?¹³¹

São versos duma subtilidade característica dos *Poemas Lusitanos*, a que não falta também um elemento de paradoxo. Nega-se o poder determinante do fado, mas mesmo assim, parece que este «inferior Mundo» não escapa às «influências», forças com poder de alterar a vida dum indivíduo.

¹³⁰ Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics* (Londres, 1986), p. 307 (tradução minha).

¹³¹ António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, editados por Marques Braga, 2 tomos (Lisboa, 1957 e 1953), ii, p. 187.

As opiniões de Ferreira acerca da astrologia, referidas aqui e noutros poemas, são duma ortodoxia perfeita. Segundo São Tomás de Aquino, cujo pensamento acerca do assunto se conhecia em Portugal no século XVI, as estrelas podiam influenciar os acontecimentos da vida física dum indivíduo, e até a sua psicologia, já que se acreditava haver uma conexão entre a astrologia e a medicina. Mas não tinham poder determinante, nem obrigavam a que o homem agisse contra o livre arbítrio, a capacidade de escolher entre o bem e o mal, capacidade que prevalecia contra conjunções astrológicas menos favoráveis¹³².

Na teoria, a crença ortodoxa era fácil de compreender, mas encarada como guia prático para a vida, era a causa de problemas complexos e difíceis. Pode não existir um fado propriamente dito, mas qual era o alcance das «claras influências» referidas por Ferreira, e até que ponto tinham elas poder? O poeta não deixa de afirmar, na carta a Vasco da Silveira, que a cruel estupidez do mundo pode causar muitos danos. Constituirão a estupidez e a maldade uma «influência» a que é difícil resistir? Porém, na teoria, nada pode perturbar o nobre espírito, que recebe o dom da razão dos céus, onde nasce:

Esta alma, que é dos céus cá peregrina,
Que mor dom recebo, que a razão clara,
Por quem se faz tam alta, e tam divina?¹³³

Com efeito, a posição tomada por Ferreira na carta parece ambígua. A razão, dom de Deus, era uma protecção forte contra a «malícia» e a «ignorância cega» que, contudo, não deixavam de ser inimigos poderosos, capazes de vencer os fracos ou desprevenidos. Não é impossível que semelhante ambiguidade exista na *Castro*.

Num magnífico artigo de 1952, dedicado à tragédia de Ferreira, António Coimbra Martins destruiu, duma vez por todas, o velho mito segundo

¹³² Para a história da astrologia no Portugal quinhentista, ver Francisco Bettencourt, «Astrologia e sociedade no século XVI: uma primeira abordagem», *Revista de História Económica e Social*, 8 (1981), pp. 43-76.

¹³³ António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, ed. cit., ii. 185-6.

o qual o tratamento do fado na *Castro* era semelhante ao dos tragediógrafos clássicos. Segundo Coimbra Martins, o rei D. Afonso IV, embora fale de estrelas e fados, é obrigado a fazer uma escolha ao confrontar Inês no Acto IV. Diz à sua prisioneira:

Tristes foram teus fados, Dona Inês,
Triste ventura a tua. (vv. 1275-6)

Mas é perfeitamente ilusória esta tentativa, por parte do rei, de responsabilizar algum fado, exterior às personagens humanas, pela morte de Inês, como ela própria diz a seguir:

...Antes ditosa,
Senhor, pois que me vejo ante teus olhos. (vv. 1276-7)

Afinal, ele tem a liberdade de lhe perdoar. Mas o Rei terá *une liberté totale*, como pensa Coimbra Martins¹³⁴? Se tivesse, não haveria a inevitabilidade de que se falou há pouco, e portanto, não haveria uma tragédia. E além disso, se o Rei fosse livre, teria perdoado Inês, porque não era perverso, e sabia que fazia parte da justiça poupar os inocentes. Mas, por alguma razão ainda por averiguar, talvez por causa de alguma «influência», age injustamente, permitindo que Coelho e Pacheco, os conselheiros, façam de Inês o que quiserem.

Porque é que o Rei parece abdicar das suas responsabilidades desta forma? Continua a ser verdade que não é vítima dum fado transcendente, mas nem por isso deixa de ser vítima das consequências funestas das suas próprias acções, e das dos outros. É aqui que reside a incapacidade de reinar do monarca, o que resulta inevitavelmente numa morte injusta, a de Inês. Podemos dizer que os acontecimentos passados, mesmo dum passado muito remoto, se transformam numa teia inextricável de que as personagens da tragédia não sabem libertar-se. Estes acontecimentos

¹³⁴ A. A. Coimbra Martins, «La fatalité dans la *Castro* de Ferreira», *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, vol. 3, n.º 2 (1952), pp. 169-95 (182).

são as «influências» de que Ferreira tinha falado na carta a Vasco da Silveira. São de origem humana, e não divina, mas no decurso da história da família real portuguesa ganharam uma força que as tornaram quase intransponíveis. Vejamos alguns exemplos.

Pedro, na primeira fala do Acto I, justifica os amores extramatrimoniais com Inês referindo-se ao seu antepassado, el-rei D. Afonso III, que rejeitou a sua mulher francesa, a condessa de Boulogne, tomando em seu lugar a dama castelhana Beatriz Guillén, através de quem a linha real portuguesa teve continuidade. O poder do exemplo dado por D. Afonso III era tal que Pedro, inspirando-se nele, foi levado, sem razão, a insistir na legitimidade das suas relações com Inês e a profetizar um futuro glorioso para ambos:

Eu de seu sangue, de seu estado herdeiro,
Porque do seu amor tão mal julgado
Não esperarei grandezas? (vv. 228-30)

Também Afonso, pai de Pedro, se apercebe claramente do poder que uma má acção do passado tem de controlar o presente. O Rei revela-se totalmente incapaz de dominar o filho desobediente, de o fazer desistir dos seus amores com Inês, o que é uma consequência dos seus próprios erros no passado, segundo ele mesmo e também o coro do final do Acto II:

Rei Dom Afonso, rei,
Lembra-te de ti mesmo.
Aqueles erros feos
Com que tu perseguiste
Teu pai tão cruamente,
Lhe dão de ti vingança,
Por outro tu, teu filho,
Que te desobedece. (vv. 872-9)

Afonso, que duas vezes se tinha revoltado contra o pai, não podia, pela mesma razão, impor a sua vontade ao filho igualmente rebelde.

poema. A chegada da dama ao Tejo causará alegria generalizada: ‘Vai alegrar as almas, que te esperam’ (v. 12). Nenhuma menção é feita aos sentimentos pessoais do amante.

As referências do soneto à deusa Diana e ao rio Tejo evocam as páginas finais da *écloga Arquigâmia*, que descreve a viagem sobre o Tejo da princesa castelhana Joana, para conhecer o seu noivo, o herdeiro ao trono português, D. João.¹⁸⁹ Nesta *écloga*, a princesa é associada a Diana e o soneto pode-lhe ser também dedicado.

¹⁸⁹ *Poemas Lusitanos*, ed. Marques Braga, I, 196-98

A ODE NA POESIA DE ANTÓNIO FERREIRA

Vale a pena estudar as odes do Doutor António Ferreira, parece-me, por duas razões. Ferreira gabou-se de ser o primeiro a compor neste género em Portugal, o que ninguém lhe negou.¹⁹⁰ As odes, portanto, revelam duma forma bem clara o impacto dum género clássico na literatura portuguesa de quinhentos. Estudá-las é contribuir para o estudo da recepção da literatura clássica em Portugal. Mas o interesse das odes não é só histórico. Pensa-se muitas vezes de Ferreira como um poeta pouco inspirado, quase totalmente dependente dos seus modelos. Contudo, para Ferreira, a palavra imitação não significava tradição literal, e nas melhores odes ele transcende o seu modelo – Horácio – para produzir uma poesia individual. O estudo das odes pode, portanto, contribuir também para a reabilitação de Ferreira como poeta.

No século XVI, a ode foi um género novo mesmo na Itália, e Ferreira revelou-se como espírito inovador pelo simples facto de a ter introduzido em Portugal. Na verdade, tudo nas odes exhibe aquele gosto pelo novo tão típico do poeta, que via na literatura clássica não um passado morto, mas um futuro excitante e prometedor. Isto explica a imensa variedade de odes, especialmente em termos de metrificacão, e também o tema subjacente a todas, o da renovação poética e espiritual.

Não há tempo hoje de examinar pormenorizadamente as inovações métricas feitas por Ferreira. Resumindo muito a questão, podemos dizer que existe uma evidente tendência experimental nos esquemas métricos das odes. Para adaptar os metros líricos de Horácio à prosódia portuguesa,

¹⁹⁰ Ver António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, editado por Marques Braga, 2 vols. (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957), I, 115.

Ferreira escreveu versos de sete ou onze sílabas, dispostos em estrofes de extensão variável. Era a mesma solução encontrada por Bernardo Tasso, pai de Torquato, que, vinte anos antes de Ferreira, tinha escrito as primeiras odes numa língua moderna.¹⁹¹ Mas só um ou outro esquema métrico de Ferreira é idêntico aos esquemas de Bernardo Tasso, sendo provável que Ferreira não conhecesse a obra do italiano.¹⁹² Ao contrário de Luís de León, que empregou o mesmo esquema métrico em muitas odes – a chamada ‘lira’ – Ferreira encontrou um novo esquema quase por cada ode. Dum total de treze odes, dispostas em dois livros, há onze esquemas métricos diferentes.¹⁹³

A ode é um género novo; a versificação da ode é nova, e sujeita a uma variação constante; e o conteúdo é novo também. As confissões íntimas do amante, e a sátira pessoal ou de costumes – as preocupações constantes da poesia portuguesa antes de Ferreira – dão lugar a temas públicos e universais. Nisto, como é sabido, Ferreira segue o modelo de Horácio.

Contudo, seria erróneo supor que a receptividade dum poeta quinhentista com respeito a Horácio pudesse ser tão compreensiva como a dum estudioso moderno. Ferreira só se interessava por certas odes, e mesmo estas adaptou e alterou para que se conformassem com as suas preocupações próprias e as da época. Chamar a Ferreira ‘um poeta horaciano’, sem qualificações, não tem sentido, e é a minha intenção, nesta comunicação, indicar até que ponto ia o seu horacianismo. Ver-se-á, assim, que por mais que Ferreira imitasse uma ode horaciana, sempre lhe trazia algo de novo, por pequeno que fosse. Ferreira renova Horácio para o Portugal de quinhentos, e o tema principal das odes, como ficou dito atrás, é também o da renovação, a renovação e renascimento espirituais que, para ele, se associavam ao poeta e à poesia.

¹⁹¹ Bernardo Tasso publicou as suas primeiras odes em *Libro Primo de gli Amori*, 1531. Consultei as odes completas de Tasso em *Rime* (Veneza: Gabriel Giolito de’Ferrari, 1560). Ver também Edward Williams, *Bernardo Tasso* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1951).

¹⁹² Há três esquemas utilizados igualmente por Tasso e Ferreira, mas nenhuma outra semelhança entre as odes em questão.

¹⁹³ Para uma lista completa dos esquemas empregados por Ferreira, ver Adrien Roig, *António Ferreira: Études sur sa Vie et son Oeuvre* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970), p. 49.

Maria Helena da Rocha Pereira já nos mostrou quais eram as odes em que Ferreira seguiu ou parafraseou grandes trechos de Horácio. Ela apontou sete com claras e extensas reminiscências do poeta romano¹⁹⁴. (Excluo deste número os poemas em que Ferreira traduz só uma ou outra palavra duma ode horaciana). A estas, é possível acrescentar mais duas, a primeira do segundo livro, ‘Serás escrito, e em alto som cantado’, que começa quase com as mesmas palavras que ‘*Scriberis Vario fortis et hostium / Victor*’ (*Odes* I, 6), e a quarta do mesmo livro, que imita em parte Horácio, III, 4, uma das chamadas ‘odes romanas’. Além disso, um epitalâmio de Catulo (poema n.º 62) tem semelhanças métricas com a segunda ode do primeiro livro de Ferreira, que é um epitalâmio dirigido ao Príncipe D. João e à sua esposa. As duas poesias têm um refrão (coisa rara na poesia clássica e desconhecida em Horácio) que aparece a intervalos irregulares.

Mesmo assim, Horácio continua a ser a fonte principal de Ferreira. Mas, se Ferreira imitou somente nove das odes de Horácio, deve ter sido extremamente cuidadosa a sua escolha de modelos. Horácio escreveu mais que cem odes – quase cento e vinte, se incluirmos os epodos, um dos quais (Epodo 7) Ferreira seguiu de perto na sua ode aos Reis Cristãos. Mas embora Rocha Pereira e outros estudiosos que a precederam tenham comparado poesias individuais, ninguém até agora considerou os originais nem as imitações como um grupo. É só a partir de um estudo de conjunto que se pode entender quais os aspectos de Horácio que atraíram Ferreira e quais as modificações consistentes que fez. Ver-se-á, assim, o impacto dum poeta pagão sobre um escritor cristão do século XVI.

As odes imitadas por Ferreira eram todas sérias. Ferreira nunca imitou uma poesia erótica de Horácio – nesta área teve um modelo muito mais interessante em Petrarca. Também não existe sinal do Horácio hedonista em Ferreira, o Horácio das canções báquicas e dos convites a viver até ao máximo a hora fugitiva, o *Carpe Diem*. Ferreira apreciou o Horácio profundo, o Horácio das grandes odes sobre a morte, a imortalidade e o

¹⁹⁴ Maria Helena da Rocha Pereira, *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa: Editorial Verbo, 1972), pp. 43-52.

poder regenerador da poesia. O que pensavam Horácio e Ferreira acerca da morte e da imortalidade era muito diferente. Mas Horácio mostrou a Ferreira que era possível ao poeta tratar estes temas grandiosos e, o que é mais, que o poeta tinha um direito especial para o fazer. Nas odes, Ferreira torna-se o visionário inspirado que ultrapassa as limitações da lírica erótica e pastoral para contemplar as grandes questões que perturbam a humanidade em geral.

Cada uma das odes que mais influenciaram Ferreira trata da morte ou da imortalidade, embora nenhuma seja propriamente uma poesia funerária. Em duas das odes, vemos Horácio, o poeta inspirado, que triunfará sobre a morte (II, 20 e III, 4). Se ele não é capaz de conferir a imortalidade – diz em outra poesia imitada por Ferreira – um outro poeta fá-lo-á (I, 6). Ele, Horácio, acompanhará Mecenas após a sua morte (II, 7). É também o sacerdote das Musas, conhecedor dos fados dos reis (I, 1). Num epodo (n.º 7) repreende os romanos pela sua tendência para a guerra civil e a auto-destruição, enquanto outra ode seguida por Ferreira reza por que o seu amigo Virgílio não pereça numa viagem marítima (I, 4). Num contexto muito diferente, lamenta a inevitabilidade da morte (II, 14) e contrasta-a com a vinda da primavera (I, 4).

Através dos séculos, as palavras de Horácio repercutiram com grande força no espírito de Ferreira. Mas entre os dois poetas ficou a barreira do cristianismo. Naturalmente, Ferreira omitiu muito do paganismo de Horácio, especialmente a sua atitude perante a morte, dum pessimismo sem tréguas. (Podia, porém, reter nos seus versos alguns dos deuses romanos, especialmente os que, como Apolo, eram susceptíveis duma interpretação alegórica.) Mas não era só um caso de extrair referências das crenças pagãs. Toda a sensibilidade de Ferreira era tocada pela espiritualidade do cristianismo. Via a natureza, por exemplo, duma maneira menos nítida do que Horácio: o que, para Horácio, era de valor em si mesmo, combina-se, em Ferreira, com as suas preocupações espirituais e literárias.

Mas, se as imagens nítidas de Horácio parecem, muitas vezes, diluir-se na poesia de Ferreira, não há dúvidas acerca do entusiasmo com que leu o poeta romano. As odes formavam parte daquela regeneração cultural e poética que tanto o emocionou. Mas mesmo aqui, Ferreira modificou

as palavras de Horácio, de acordo com as suas preocupações e as da sua época. Horácio fala de si próprio como o ‘*vates*’, o vate ou poeta inspirado, cujo dever é servir de guia moral e espiritual à sua geração¹⁹⁵. Ferreira nunca fala assim, porque Ferreira, ele próprio, nunca é o sujeito duma ode. Pensa de si próprio como membro duma comunidade, não da comunidade em geral, mas da comunidade dos espíritos – como ele lhes chama – um grupo de indivíduos de alto entendimento, capazes de renovar e compreender a poesia.

Podemos examinar a maneira pela qual Ferreira modificou Horácio através duma consideração de duas odes, a quinta do primeiro livro, e a quinta do segundo.

A quinta do primeiro livro imita Horácio II, 20, em que o poeta celebra a sua própria grandeza, imaginando-se transformado num cisne. Nesta forma triunfará sobre a morte, já que a sua fama se espalhará pelo império inteiro. Rocha Pereira chama a nossa atenção para vários pontos onde Ferreira segue Horácio de perto, nomeadamente na imagem do cisne e na tradução de palavras individuais e de frases inteiras¹⁹⁶. Não nos diz, porém, por que razão Ferreira quis seguir esta ode em particular. Contudo, a razão é simples – ela trata dos temas da inspiração poética, da morte e da imortalidade, as preocupações principais do Ferreira das odes. Mas o resultado é uma criação nova, não simplesmente Horácio em português.

Rocha Pereira nota, correctamente, que Ferreira não aplica a imagem do cisne a si próprio, mas a D. Afonso de Castelo Branco, o bispo de Coimbra, a quem a ode foi dedicada. A imagem vale uma examinação mais demorada. Será realmente verdade que Ferreira chama ao bispo um cisne? Uma criatura alada, com certeza, mas falta a nitidez da comparação de Horácio.

A razão disto é que a função das duas imagens é diferente. O tema de Horácio é a fama, e pensa dela em termos concretos – todos os povos do império lhe estudarão as obras. O tema de Ferreira inclui algo mais:

¹⁹⁵ Gordon Williams, *The Third Book of Horace's Odes* (Oxford: Clarendon Press, 1969), p. 10.

¹⁹⁶ Maria Helena da Rocha Pereira, *Temas Clássicos*, pp. 51-2.

Esprito às Musas caro,
Já te vejo ir voando
Em nova forma, muito mor que humana
Novas penas criando
Livre de baixo, e caro
Peso da terra, que o esprito dana¹⁹⁷

Este é o voo do espírito por cima do mundo material – e a criatura alada dos versos de Ferreira pode muito bem ser um anjo. As duas imagens têm em comum a noção da inspiração poética mas, no caso de Horácio, esta associa-se com o prémio material da fama enquanto que, no caso de Ferreira, a inspiração poética se liga aos valores espirituais. Na linguagem de Ferreira, o termo ‘esprito’ pode referir-se a ambas estas coisas¹⁹⁸.

A imagem dum voo domina as duas poesias. O de Horácio, porém, é um voo horizontal, desde a Espanha até o território dos Geloni, etc.. O voo de Ferreira é vertical:

Quão baixamente engana
A ignorância cega,
Como por cima dela o esprito voa!¹⁹⁹

Na última estância a vida terrestre esquece-se, e Ferreira apregoa a D. Afonso a necessidade de considerar a alma somente, justamente no momento em que o ‘novo esprito’ de Apolo o guia ao seu monte sagrado – mais uma associação da poesia com a vida espiritual. Ferreira fecha o seu poema com uma referência ao destino da alma, fazendo assim um contraste marcado com as últimas palavras de Horácio, que não vê vida nenhuma além desta senão a imortalidade terrena dada pela fama.

¹⁹⁷ António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, I, 123-4.

¹⁹⁸ Segundo o *Dicionário* de Moraes, 10ª edição, um dos sentidos de ‘espírito’ é ‘graça, inspiração, conselho, ordem, incitamento de ordem divina’. Ferreira utiliza a palavra muitas vezes com este sentido, especialmente com referência à inspiração poética.

¹⁹⁹ António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, I, 124.

Nem todas as odes de Ferreira são tão austeras como esta. As preocupações morais dela, e as políticas da conhecida ode aos Reis Cristãos, às vezes cedem o lugar aos temas mais doces do louvor do campo e da vinda da Primavera. A sétima ode do primeiro livro, e a quinta do segundo, são deste tipo, e revelam um aspecto diferente de Ferreira e também de Horácio. Mesmo aqui, porém, as notas graves da morte e da imortalidade não são esquecidas.

A quinta ode do segundo livro é baseada numa das mais famosas odes de Horácio, I, 4, *Solvitur acris hiems*. Esta poesia magnífica, uma das mais belas produções da lírica antiga, encontra só um eco frouxo em Ferreira, cuja ortodoxia cristã não podia acomodar a violência do contraste feito por Horácio entre a alegria da Primavera e a finalidade da morte.

Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres...²⁰⁰

A grande força do poema latino consiste em que, depois de dizer isto, Horácio nem moraliza nem oferece qualquer consolação. Ferreira faz ambas estas coisas, e assim perde-se o impacto do original. Mas a sua descrição da vinda da Primavera é atractiva e muito reveladora da atitude quinhentista para com a poesia da natureza dos antigos.

Havia muito que modificar nesta poesia. No Renascimento, a ode *Solvitur acris hiems* tinha a reputação de voluptuosa, um convite para o prazer enquanto o prazer ainda era possível. Os comentadores humanistas de Horácio não deixam nenhuma dúvida de que esta era sua opinião da poesia.

Já no século quinze a obra de Horácio tinha acumulado em volta de si vários comentários, frequentemente reeditados, que Ferreira pode ter conhecido. Em Veneza, em 1494, por exemplo, apareceu uma edição de Horácio com quatro comentários, dois do período clássico, pelo

²⁰⁰ Cito segundo *Horace, The Odes and Epodes*, editado por C. E. Bennet (Londres e Cambridge, Massachussets, Loeb Classical Library, 1964).

menos aparentemente (os de Porphyrio e Antonio Macilleno) ²⁰¹. Todos quatro, sem condenarem a ode, contudo chamam a atenção para a sua sensualidade. Mancilleno começa o seu comentário com as palavras ‘Quarta ode Sestium virum consularem ad voluptatem hortatur’, e tem plena consciência das possibilidades sexuais inerentes na referência a danças na segunda estância. Os outros comentadores pensam numa forma semelhante.

Embora as primeiras estâncias da ode de Ferreira sigam Horácio de perto, não há qualquer referência à dança. As Graças mencionadas por Ferreira cantam, mas não dançam, como as de Horácio. Ferreira omite, portanto, a perturbadora sugestão sexual. Mas tanto em Ferreira como em Horácio, a Primavera traz consigo a renovação da agricultura, e os poetas, da mesma forma que os lavradores, saem para o ar livre, as fronteiras adornadas de grinaldas, Horácio para sacrificar ao deus Fauno, Ferreira para cantar uma ode. Surge aqui outra diferença entre o português e o romano, e talvez a mais importante de todas.

A poesia primaveril de Ferreira revela preocupações literárias mais óbvias que a de Horácio – ou pelo menos, assim teria parecido a um leitor da época. Os comentadores modernos da obra horaciana têm-se detido muito no uso feito por ele de modelos, especialmente da poesia grega. Mas, no Renascimento, os comentadores parecem ter desconhecido este aspecto de Horácio. Nenhum dos quatro comentadores da edição veneziana de 1494 cita qualquer fonte para *Solvitur acris hiems*. Chamam a atenção para trechos paralelos de Virgílio e Ovídio, mas estes, evidentemente, não podem ser considerados como fontes de Horácio.

Com efeito, os comentadores humanistas parecem ter lido a descrição da Primavera literalmente. Compreendiam a sua função retórica – de persuadir Sestias, a quem a poesia foi dedicada, a gozar das alegrias da vida enquanto podia. Mas os elementos individuais da descrição de Horácio são

²⁰¹ *Horatius cum quattuor commentariis* (Veneza: Boneto Locatello, 1494). Segundo R. G. M. Nisbet e Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace's Odes* (Oxford: Clarendon Press, 1970), pp. xlix – 1, o comentário de Acro, na realidade Pseudo-Acro, foi compilado no século v da nossa era. O de Porphyrio é mais antigo.

Tusculanas, 116

Cipião, 290

Clemente VII, Papa, 49

Clenardo, Nicolau, 110, 114

Comedia Serafina, 60

Comedia Thebaida, 60

Correia, Gaspar, 291n.

Corte-Real, Jerónimo, 299

Costa, António Domingues de Sousa, 51-2, 73n., 88n.

Costa, Uriel da, 269n.

Coutinho, D. Francisco de (Conde de Redondo), 212-14, 220-2

Coutinho, D. Gonçalo, 255

Coutinho, D. João de, 212

Coutinho, D. Vasco de (Conde de Borba), 212, 220

Couto, Diogo de, 222, 246n., 247-8

Cox, Virginia, 76, 80

Crasbeeck, Pedro, 224

Cruz, M. Azevedo, 57, 211-2, 230n., 243

Cruz, S. Juan de la, 262

Dante, 259, 261

Darst, David H., 191n.

Delasanta, Rodney, 287-8

Delicado, Francisco, 58

Delrío, Martín Antonio, 101

Delumeau, Jean, 55

Deswarte, Sylvie, 57

Dias, Aida, 262

Dias, João José Alves, 109, 113-4

Dias, José Sebastião da Silva, 124n., 208n., 228, 241, 250

Diogo, Américo António Lindeza, 73, 81

Dürer, Albrecht, 269

El Brocense, 96-7, 99

Encina, Juan del, 76
Epstein, Stephan R., 52
Erasmus, Desidério, 109-19, 162, 172, 244
Ésquilo, 127, 172
Eurípides, 127
Ifigénia em Áulide, 172-3

Farnese, Alexandre, 224n.

Ferreira, António, 83, 103, 257-8, 264-5, 273, 301, 312

Biografia, 123-5

Aos bons engenhos, 224-5, 240

Cartas: a António de Sá de Meneses (I.4), 236; a António de Sá de Meneses (II.5), 238; a D. Constantino de Bragança, 206, 242-5, 248-9; a D. Duarte, 206; a Diogo Bernardes, 207; a Diogo de Betancor, 236; a D. João III, 206; a D. Sebastião, 206, 208-9, 228-9; a D. Simão da Silveira, 238; a Garcia Fróis Ferreira, 236; a João Lopes Leitão, 242, 246-9, 251; a Luís Gonçalves da Câmara, 206, 230-1; ao Cardeal-Infante D. Henrique, 206, 229-30; ao Conde de Redondo, 206, 210-11, 215-19; ao Príncipe D. João, 206; a Pedro de Alcaçova Carneiro, 206; a Pero de Andrade Caminha, 207; a Vasco da Silveira, 135-6, 138-9

Castro, 61, 124-159, 161-74

Comédia de Bristo/do Fancho, 124

Comédia do Cioso, 124

Éclogas: Arquigâmia, 193, 234n., Natal, 207, 227

Elegias: a Afonso de Albuquerque, 248, 251-2; a D. Luís Fernandes de Vasconcelos, 242, 248-9

Epitalâmio, 224n.

História de S. Comba, 210

Odes: 195-204; I.1: 203-4; a Afonso Vaz Caminha, 242; a António de Sá de Meneses, 199, 201-3, 237; a D. Afonso de Castel Branco, 199-200, 207-8; a Manuel de Sampaio, 232-5; ao Senhor D. Duarte, 197, 209-10

Sonetos, 175-93, 225, 228, 239

Ferreira, Garcia Fróis, 227

Ferreira, Miguel Leite, 125, 176, 178-9, 223-4, 249-50
Ficino, Marsilio, 269
Figueiredo, Fidelino de, 210, 250n.
Filético, Martinho, 112n., 114, 116-7
Filho, Emmanuel Pereira, 274
Filho, Leodegário de Azevedo, 272-3, 278
Filipe I, 224
Finazzi-Agró, Ettore, 289
Flaco, Valério, 298
Flasche, Hans, 99
Fowler, Alastair, 178
Fucilla, Joseph G., 181

Gama, Vasco da, 252
Garcia, Alexandre M., 72
Garcilaso de la Vega, 96
Gaza, Teodoro de, 114
Giamatti, Bartlett, 284
Góis, Damião de, 57, 109-19
Gouveia, Diogo de, 214
Grafton, Anthony, 118
Guerreiro, M. Viegas, 22-3

Halliwell, Stephen, 135, 143
Hart, Thomas R., 14, 288-90, 301-2, 306-7, 309
Henrique, Cardeal-Infante, 52, 56-7
Henriques, D. Afonso, 231
Herrera, Fernando de, 97, 99, 261
Hoekstra, Arie, 271-2
Holanda, Francisco de, 57
Homero, 117, 261, 271, 279, 287-8, 290, 293-7
Horácio, 87, 195-6
 Ars Poetica, 232
 Epístolas, I.2, 280; II.1, 230

Epodos, 2, 232; 7, 197-8, 208
Odes, I.1, 100, 198; I.3, 297-8; I.4, 198, 201-2; I.6, 197-8, 209; II.3, 204; II.7, 198; II.14, 198; II.20, 198-200; III.4, 197-8; III.27, 163, 170
Horsfall, Nicholas, 280n.
Hoven, René, 113n.
Huebeck, Alfred, 271-2
Itálico, Sílio, 118

Jacquot, Jean, 127
João II, D., 220
João III, D., 212, 219
João, D., Duque de Aveiro, 227
Jones, Emrys, 147-9
Jorge, D., Duque de Coimbra, 220, 225

Klibansky, Raymond, 266n., 267, 269n.
Knecht, R. J., 50

Ladino, Cristoforo, 75
Lapa, Rodrigues, 83, 277
Leite, Maria, 125, 192
Lencastre, D. João de, 227
Lencastre, D. Jorge de, 227, 239n.
Lencastre, D. Pedro Dinis, 227
León, Luis de, 196
Levasseur, E., 55
Lívio, Tito, 118
Lopes, David, 213
Lopes, Óscar, 57, 83, 155, 229, 250
Lourenço, Frederico. 279
Luís, D. (infante), 57

Macedo, António de Sousa de, 102-3
Macedo, Helder, 72, 78-9, 83, 288-90, 309-10

Machado, Diogo Barbosa, 230n., 245-6, 249
 Macilleno, Antonio, 202
 Maclean, Ian, 172
 Maldonado, Pedro Barrantes, 262
 Manuel, D. (rei), 57
 Maquiavel, 155
 Marnoto, Rita, 228n., 276-7, 299
 Marsi, Petro, 114-5
 Martins, António Coimbra, 136-7
 Martins, José V. de Pina, 75n., 86n., 91-2, 224n.
 Matos, Maria Vitalina Leal de, 72n., 104, 256, 258, 264, 266, 311n.
 Meihuizen, Nicholas, 302n.
 Mela, Pompónio, 118
 Mena, Juan de, 96, 262
 Meneses, António de, 227, 235-6
 Meneses, D. Aleixo de, 230
 Meneses, Francisco de Sá de, 103, 227, 236
 Meneses, João Roiz de Sá de, 220, 227, 236
 Mesquita, Domingos de, 222
 Miguel, António Dias, 85n., 86, 87n.
 Miranda, Francisco de Sá de, 40, 45-105, 123, 227
 Canção a Nossa Senhora, 93, 102
 Cartas: a António Pereira, 71, 74, 83-90, 99; a D. Fernando de Meneses, 60; a el-rei D. João, 54, 63, 97, 102, 217; a João Roiz de Sá de Meneses, 56; a Mem de Sá, 93
 Comédia dos Estrangeiros, 45-52, 58-65
 Comédia dos Vilhalpandos, 45-8, 49-58, 61-5
 Éclogas: Alejo, 95; Basto, 63, 71-81, 83, 87, 93, 95, 98-9; Célia, 101-2; Encantamento, 95; Fábula do Mondego, 96; Nemoroso, 81, 93
 Elegia a uma senhora muito lida, 93
 Satyras, 74, 103
 Sonetos: 'Amor tirando va por tierra y cielo', 95; 'Aqueles esperanças', 99; 'Em tormentos cruéis, tal sofrimento', 100; 'Não sei que em vós mais vejo', 56

Moâmede, Mulei, 212
Moss, Ann, 59
Moura, Vasco Graça, 303
Muir, Kenneth, 175

Neiva, Saulo, 83-4
Niccoli, Ottaviano, 51
Noronha, D. António de, 246n.
Noronha, D. Diogo de, 246
Núñez, Hernán, 96

Oddon, Marcel, 127
Orta, Garcia da, 220, 277
Osório, Jerónimo, 301
Osório, Jorge A., 112n., 114n., 116n.
Ourém, Conde de, 57
Ovídio, 100-101, 117, 259, 279, 295

Palla, Maria José, 29
Panofsky, Erwin, 266n., 267, 269n.
Pedro I, D., 310
Pennings, Joyce, 54
Pereira, Maria Helena da Rocha, 197, 199, 265n., 271
Petrarca, Francesco, 126, 176, 181, 185, 109-1, 256-7, 259-61, 264-5,
267, 275-6, 279, 299
Picchio, Luciana Stegagno, 48
Piel, Joseph M., 85n.
Pigman, G. W. III, 261n.
Pimentel, Maria, 125, 177, 179-80, 182, 187, 192, 227, 239, 257
Pimpão, Álvaro Júlio da Costa, 17
Pina, Rui de, 152-4, 159
Pinto, Álvaro Gonçalves, 247
Pitiscus, Samuel, 95
Platão, 111-2, 117

Plauto, 45, 62-3
Plínio o Moço, 98
Plínio o Velho, 87, 112, 118
Pontano, Jacobo, 100
Porfírio, 202, 281
Portugal, D. Manuel de, 95
Preto- Rodas, Richard A., 269n.
Probo, Emílio, 118

Quint, Anne-Marie, 30
Quint, David, 305

Racine, Jean, 135, 150
Rebelo, Luís de Sousa, 217-8
Reckert, Stephen, 34
Remédios, Mendes dos, 47-8, 50, 56
Resende, Duarte de, 85
Resende, Garcia de, 57, 152
Révah, I. S.,14
Rbetorica ad Herennium,130, 132-3, 303n.
Ribeiro, Bernardim, 46-7, 103
Ribeiro, Cristina Almeida,14
Ricard, Robert, 213
Roberts, Gareth, 282n.
Rodrigues, Bernardo, 212-14, 216, 245
Rodrigues, Maria Idalina, 16-18, 20
Rodrigues, Marina Machado, 273n.
Roig, Adrien, 49, 124n., 179-80, 184, 190, 196n., 229
Rojas, Fernando de,60-1, 66
Celestina comentada, 85, 100

Saa, Mário, 266, 269
Sabio, Stephano, 110
Samorim (de Calecute), 221

Sampaio, Manuel de, 227, 231-2
Saraiva, António José, 34-5, 57, 71-2, 83, 155, 229, 250
Saraiva, José Hermano, 255
Saraiva, Maria de Lurdes, 177, 279
Saviotti, Gina, 29
Saxl, Fritz, 266, 267n., 269
Sebastião, D., 155, 214
Sena, Jorge de, 274
Séneca, 95, 96, 100, 104, 126, 128, 130, 134, 139-40, 151,155
 De Brevitate Vitae,162-3; *De Clementia*, 97-8; *De Tranquillitate*, 98;
 De Vita Beata, 168-70; *Epistulae Morales*, 88; *Hipólito*, 101; *Tróades*,
 140-2, 145-6, 172
Sequeira, António de, 180
Sérvio, 280
Shakespeare, William, 145, 147-50, 176
Shapiro, Marianne, 303n.
Silva, D. Lourenço da, 212
Silva, D. Manuel da, 52, 75, 85
Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 256-9, 264, 274n., 277
Silveira, D. Simão da, 180, 187, 191, 227, 238-9
Simões, João Gaspar, 184n.
Smith, Denis Mack, 52
Soares, Nair de Nazaré Castro,140, 155
Socrates,115-7
Sófocles,127, 172
Sorabji, Richard, 268n.
Sotomaior, Frei Luís de, 93, 101-2
Sousa, Manuel de Faria e, 94-5, 97, 99, 101, 177, 258-9, 269, 276-7, 295-5
Spenser, Edmund, 281-2, 285
Stetsjøe, Leif, 29-30
Stephens, William, 170

Tasso, Bernardo, 196
Tavani, Giuseppe, 48

Teive, Diogo de, 124-5, 151, 244, 312

Temistocles, 115-6

Terêncio, 45, 58, 62-3, 64

Terra, José da Silva, 235n.

Teyssier, Paul, 15

Torres, Amadeu, 110

Torres Naharro, Bartolomé, 57-8, 262

Trogo, Pompeio, 118

Trovas feitas aa deixada d'Arzila, 219

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, 87n., 273n.

Vasconcelos, Jorge Ferreira de, 66

Vasconcelos, Manuel de, 258

Vicente, Gil, 11-41, 58, 61, 63

Auto da Barca da Glória, 40; *Auto da Barca do Inferno*, 40; *Auto da Barca do Purgatório*, 30-1, 34-41; *Auto da Feira*, 25, 30-5, 38-9; *Auto de Inês Pereira*, 13-18, 21-3; *Auto dos Reis Magos*, 20; *Auto Pastoril Português*, 24-5; *Comédia de Rubena*, 20; *Copilaçam*, 13, 25; *Dom Duardos*, 19; *Exortação da Guerra*, 214; *Farsa dos Almocreves*, 23, 26; *Floresta de Enganos*, 28; *Juiz da Beira*, 23, 25-7; *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, 20; *Tragicomédia pastoril da Serra de Estrela*, 17-18, 23-4; *Triunfo do Inverno*, 19-20

Vickers, Brian, 129

Vieira, Padre António, 94

Virgílio, 100, 126, 203, 259, 261, 280

Eneíada, 287-8, 290, 293-4, 296-7, 300; *Geórgicas*, 89, 232

Voecht/Voogd, Jacob (Jacobus Tutor), 110

Williams, Gordon, 199

Woodhouse, J. R., 75n.

Yates, Frances A., 267n.