

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/350568331>

Romanica 24 Marcia-Arruda-Franco

Article · April 2021

CITATIONS

0

READS

109

1 author:



[Marcia Franco](#)

University of São Paulo

7 PUBLICATIONS 1 CITATION

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



REESCREVER O SÉCULO XVI [View project](#)

ISSN 0872-5675

România

N.º 24
2021

ROMÂNICA

REVISTA DE LITERATURA

ROMÂNICA

REVISTA DE LITERATURA

*Departamento de Literaturas Românicas
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*

N.º 24

Redacção: Ângela Correia, Cristina Sobral,
Isabel Almeida, João R. Figueiredo



LETRAS
LISBOA

Consultores:

Hélio J. S. Alves (U. Évora), Abel Barros Baptista (U. Nova de Lisboa), José Augusto Cardoso Bernardes (U. Coimbra), Josiah Blackmore (U. Toronto), T. F. Earle (U. Oxford), Ettore Finazzi-Agrò (U. Roma – La Sapienza), Paulo Franchetti (UNICAMP), K. David Jackson (U. Yale), Silvina Rodrigues Lopes (U. Nova de Lisboa), Rosa Maria Martelo (U. Porto), Anne-Marie Quint (U. Paris, Sorbonne Nouvelle), Gustavo Rubim (U. Nova de Lisboa), Gilda Santos (UFRJ), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (U. Minho), Osvaldo Manuel Silvestre (U. Coimbra), Elena Losada Soler (U. Barcelona), Roberto Vecchi (U. Bolonha).

Publicação Anual

© 2021 Departamento de Literaturas Românicas
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
www.lettras.ulisboa.pt

Paginação, impressão e acabamento:
Papelmunde
Tiragem: 200 exemplares

ISSN: 0872-5675
Depósito legal: 282739/08

Artigos

- 9 *Elsa Gonçalves*, Médicos e doentes na poesia medieval galego-portuguesa
- 41 *João Dionísio e Susana Tavares Pedro*, Um fragmento do *Leal Conselheiro*, de D. Duarte
- 83 *Margarida Madureira*, *Topos* e representação: o jardim de Déduit no *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris
- 95 *Marcia Arruda Franco*, Poesia e Filosofia. Pneumo-fantasmologia em alguns sonetos do *Dolce Sil Novo* renovado de Sá de Miranda
- 107 *Maria Helena de Paiva Correia*, «Vai fermosa e não segura»
- 115 *Sylvie Deswarte-Rosa*, Au bord du Rhône comme dans un dialogue de Platon... Frei Heitor Pinto à Lyon en 1561
- 143 *Pedro Álvarez-Cifuentes*, O catálogo dos Doze de Inglaterra da livreria dos Condes do Vimieiro: um documento perdido e recuperado
- 163 *Barbara Spaggiari*, *O Segundo Borrador* de Faria e Sousa
- 185 *Gil Clemente Teixeira*, Declinar Camões na *Fénix Renascida*
- 203 *Hélio J. S. Alves*, Garção e a gramática ou a ficção do teatro português
- 217 *Ana Cláudia Santos*, A musa da História: etimologias e genealogias nas narrativas de Vico e Proust
- 233 *Carlo Arrigoni*, Santos e Revolucionários
- 251 *Jorge Almeida*, O «Alçapão Providencial» e o «Manto da Fantasia»: algumas ideias a propósito de Eça de Queiroz e António José Saraiva
- 269 *Luís Borges*, *A Cidade e as Serras*, o consolo da bigamia segundo Eça de Queiroz
- 289 *João Bray*, «A minha mais profunda razão de vida»: Ruy Belo e a redenção possível
- 307 *João Nuno Alçada*, *Do Mundo Original* à «Geração da Utopia»: metamorfoses da escrita em Eduardo Lourenço

Recensões

- 329 José Miguel Martínez Torrejón, *Miscelânea Pereira de Foios* (Pedro Álvarez-Cifuentes)

Poesia e Filosofia.
Pneumo-fantasmologia em alguns sonetos do *Dolce Sil Novo*
renovado de Sá de Miranda

Marcia Arruda Franco

Universidade de São Paulo

Sá de Miranda ao lado ou abaixo de Camões foi canonizado desde o século XVI como poeta filósofo. Na fortuna crítica mirandina, a relação entre poesia e filosofia é lida segundo filosofias da composição poética e correntes filosóficas diversas. Entre os seus críticos é unânime o juízo de que há filosofia embutida em sua poesia moral, segundo uma visão cristã de mundo, característica do limiar dos tempos modernos, em que o humanismo cristão exalta a linguagem humana e a liberdade de pensamento com a difusão tipográfica da filosofia antiga, cujo cânone é citado por Miranda, de estoicos a platônicos e aristotélicos, sem deixar de fora os padres santos. Para Fernando Gil, além disso, permanecem absolutamente modernos os questionamentos mirandinos em torno da subjetividade, por meio do tema do inimigo de si no que tange ao estudo do sujeito paranoico. Como a recepção de Francisco de Sá por Fernando Gil já abordei no meu livro de 2001, agora, apenas recapitulo muito sucintamente a fortuna crítica de Sá de Miranda em torno do caráter filosófico da sua poesia, demorando-me mais um pouco na avaliação da sua poesia filosófica no século XX. Por fim, depois de mencionar algumas interpretações acerca da relação entre filosofia e poesia em alguns sonetos deste poeta, apresento nova leitura desta relação por meio da aproximação à filosofia pneumo-fantasmológica do modelo poético estilonovista, segundo a conhecida interpretação de Giorgio Agamben.

Mais importante por sua doutrina do que por sua forma poética, como se lê nas fábulas poéticas seiscentistas, de Diogo de Sousa Camacho a Dom Francisco Manuel de Melo, este estigma se reafirma com a reiteração da travessura do primeiro, que considerava Sá de Miranda «poeta até o umbigo, os baixos prosa», não poeta de corpo inteiro, mas prosador que dormiu nas aulas do Parnaso de Apolo. A filosofia da vida simples de Sá de Miranda, altamente regrada e horaciana, na sua busca pela via medial, expondo os perigos dos extremos, preservou-se por uma redução da sua poesia ao conteúdo ético e moral, citada não

por versos, mas por máximas e sentenças. Na passagem entre os séculos XIX e XX, Sá de Miranda foi também lido como poeta de conteúdo moral, cuja poesia apresentava forma rude e imperfeita. Ao longo do século XX, a poética mirandina, por conta de uma convergência entre a linguagem elíptica e seca de sua poesia conceitual e imagética, de ritmo prosaico, e o ideal poético novecentista, será reabilitada tanto pelo discurso crítico como pelo discurso poético «como poesia que é», para usar a expressão de Jorge de Sena, desde o século XVI, e de sua recepção positiva no século XVIII.

Na perspectiva poética renascentista, a obra poética mirandina, lembramos Américo Diogo, como poesia que era (e é), encaixava-se na concepção de poesia como filosofia moral. Em seu tempo, a obra de Sá de Miranda importou como poesia lírica, dramática, pastoril e também como filosofia moral, rubrica em que se encaixam as suas cartas e élogos. Isto foi entendido no século XVIII, quando a poesia filosófica era considerada legítima e se comemorava na república das letras as emendas técnicas e artísticas da filologia seiscentista sobre a prosódia dos poetas quinhentistas, como uma depuração técnica que a posteridade considerava «devida aos que começam», quer dizer, os que primeiro cultivaram as formas peregrinas e antigas na história da poesia em língua portuguesa *fizeram o que puderam* e coube à filologia melhorar a sua arte.

No final do século XX, algumas leituras críticas tentaram de novo entender a postura filosófica de Sá de Miranda sem menoscabo da forma de sua poesia, pois conferem legitimidade discursiva à poesia dianoética (retomo palavras de Américo Diogo), isto é, àquela em que se discutem teses filosóficas como regra de gênero (élogos e cartas). Neste caso o poema é filosofema, como disse alhures Eduardo Lourenço no seu livro *Poesia e Metafísica*, pois a temática filosófica é prescrita como atitude de escrita da poesia moral. Citemos as palavras de Américo Diogo:

A entranhada noção de que Miranda é um poeta filósofo ou de que a sua poesia é filosófica – coisa que um Jorge de Sena não aceita – não parece essencialmente transviada. Sá de Miranda é um humanista que escreve em vulgar. De acordo com a sua tradição privilegiada, os humanistas consideravam a poesia e a retórica como sendo as categorias nucleares da literatura; mas assimilaram-lhe a história e a filosofia moral [...] Essa assimilação informa a literatura de Miranda e, se não transforma Miranda num Fernando Pessoa, faz dele um “filósofo” como Cícero, ou como muitos humanistas. Aliás, de há muito que estudiosos como Weinberg [1961] põem em destaque uma tendência renascentista para a classificação da poesia entre a filosofia moral.¹

¹ A. A. L. Diogo, *As lágrimas de Miranda*, 1995, p. 61, n. 58.

Finalmente legitimada como discurso poético, a poesia filosófica mirandina foi objeto de estudo no último quartel do século XX. As divergências surgem a respeito de uma possível corrente filosófica renascentista professada pelo poeta. Para Pina Martins, Sá de Miranda fechava com o neoplatonismo humanista-cristão. Maria Vitalina Leal de Matos, por sua vez, leu na forma de escrita poética de Sá de Miranda a expressão de um estoicismo evangélico e de uma filologia estoica.

Como explica Américo Diogo, a mentalidade medieval e renascentista produzia sínteses entre doutrinas filosóficas que para nós parecem absurdas e contraditórias e que Diogo parece considerar um atentado à filosofia. «Ora, a partir daqui o que é notável é o facto de duas formações discursivas – neoplatonismo e estoicismo – funcionarem numa espécie de contiguidade falsa que acusa a existência entre ambas de uma séria lacuna»². Entretanto, se considerarmos o modo de pensar tardo-medieval não há séria lacuna entre estoicismo e neoplatonismo, sincretizados na teoria do fantasma e na pneumologia, dominantes em todos os campos culturais, desde a fisiologia à cosmologia, sem deixar de gerar o seu mais duradouro fruto na poesia do doce estilo novo, modelizado por Miranda e alguns de seus contemporâneos no século XVI, conforme sugestão de Pina Martins. A este respeito vale citar Giorgio Agamben:

Podemos afirmar agora, sem hesitação, que a teoria estilonovista do amor é [...] uma pneumo-fantasmologia, na qual a teoria do fantasma, de origem aristotélica, se funde com a pneumatologia estoico-médico-neoplatônica, em uma experiência que é, ao mesmo tempo e na mesma medida, “movimento espiritual” e processo fantasmático.³

Foi depois de ler este belo ensaio de Agamben, na terceira parte de *Stanze, la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, «La parola e il fantasma; La teoria del fantasma nella poesia d’amore del 200», que me ocorreu reler a relação dos sonetos de Sá de Miranda, que, antes, eu associava a teorias estoicas da sensação, da imaginação e do conceito, buscando evidenciar agora a sua inserção na filosofia amorosa «pneumo-fantasmológica» do doce estilo novo.⁴

A relação entre filosofia e poesia em tais sonetos se faz por referência a doutrinas estoicas e platônicas sincretizadas na teoria do fantasma e na pneumologia, teorias filosóficas da imagem e da imaginação que Agamben nos mostra

² A. A. L. Diogo, *As lágrimas de Miranda*, 1995, pp. 77 e 85.

³ G. Agamben, *Estâncias*, p. 182.

⁴ Trata-se de reescrever o ensaio «Sonetos do amor estoico» (publicado em *Sá de Miranda, poeta do século de Ouro*).

generalizadas na Idade Média entre árabes e cristãos. Em outras palavras, a lacuna entre as seitas filosóficas opostas apontada por Américo Diogo foi preenchida pela mundividência tardo-medieval, cuja cultura pneumática considerava o espírito (o pneuma) uma entidade diversa da alma, ligada ao corpo pela fisiologia da visão e da sensação. No neoplatonismo, para Agamben, o tema estoico pneuma, seguindo os rastros de uma sugestão do *Timeu* (41e), é concebido como «um veículo [...] ou corpo sutil, que acompanha a alma no seu romance soteriológico desde os astros até à Terra»⁵. O pneuma estoico e o pneuma platônico se fundem na teoria pneumática medieval, em que a noção de pneuma ou espírito se dá dentro de uma *episteme* pré-moderna, pré-racional ou maravilhosa, isto é, no limite do pensamento medieval, em que medicina, filosofia e magia não são campos distintos do saber:

Se na pneumologia estoica e neoplatônica pneuma e fantasia aparecem muitas vezes assimilados em uma convergência singular, é no *De Insomniis* de Sinésio que eles acabam se fundindo sem resíduos na ideia de um “espírito fantástico” [...], sujeito da sensação, dos sonhos, da adivinhação e dos influxos divinos, sob cujo signo se cumpre a exaltação da fantasia como mediadora entre o corpóreo e o incorpóreo, entre o racional e o irracional, entre o humano e o divino.⁶

Não apenas as noções neoplatônicas, estoicas, aristotélicas, de Sinésio de Cirene sobre a alma e a imaginação, mas também as de Averróis e de Avicena se entrelaçaram naquela cultura pneumática, em que se desconhecia a diferença entre realidade e representação. A noção de espírito é diferente da que começaria a emergir no tempo de Miranda, e que perdura até hoje, considerando a imaterialidade do espírito como sinônimo de alma. No tempo de Dante e dos poetas do seu círculo (Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Guido Orlandi, Iacopo Cavalcanti, Dino Frescobaldi, Gianni Alfani, Giovanni Quirini, Lapo Gianni, entre outros), como objeto de estudo da medicina e da filosofia, o espírito ou pneuma era descrito fisiologicamente por meio da pneumologia. Tal ciência dos espíritos, com sua teoria da visão, da sensação e da imaginação, o doce estilo novo absorverá e transformará na compreensão positiva do espírito amoroso no processo de enamoramento, quando em virtude do *spiritus phantasticus* a figura da amada é impressa na mente do amante como um fantasma, e o poeta é levado ao prazer de escrever o poema, à alegria da composição poética.

⁵ G. Agamben, *Estâncias*, p. 160.

⁶ G. Agamben, *Estâncias*, p. 161.

O dinamismo psicofísico da visão e da memória é descrito pela pneumologia no discurso médico, segundo as palavras de Agamben:

o espírito natural, que tem origem no fígado (aquela parte onde se ministra a nossa nutrição, nas palavras de Dante), a partir das exalações do sangue que aí é purificado e digerido; do fígado ele passa, através das veias, para todos os membros do corpo, aumentando o seu vigor natural; o espírito vital, que tem origem no coração e se difunde através das artérias, por todo o corpo vivificando-o; o espírito animal, que nasce nos recintos do cérebro de uma purificação do espírito vital. A partir do tálamo esquerdo do coração, o espírito vital sobe para o cérebro, passa através de suas três celas, e ali, “por virtude da fantasia e da memória, se torna mais puro e digerido (*disgestior purgatorque*) e se transforma em espírito animal, [...] o espírito visual [...] recebe através do ar a marca do objeto e a transmite para o espírito fantástico. Mecanismo análogo vale para o ouvido e para os outros sentidos. Na cela fantástica, o espírito-animal ativa as imagens da fantasia, na cela memorial produz a memória e, na logística, a razão.⁷

Tal horizonte filosófico pneumo-fantasmológico reencontra-se não só na célebre canção de Guido Cavalcanti, «Donna me prega...», e na *Vita nova* de Dante, mas em toda a poesia do doce estilo novo como em sonetos e canções de Cino da Pistoia e Dino Frescobaldi entre outros.⁸

Mais de duzentos anos depois, alguns sonetos de Sá de Miranda, dos mais bonitos da língua portuguesa, modelizam a visão pneumológica do espírito amoroso característica dos poetas do *duecento*. «Em tormentos cruéis, tal sofrimento», «Quando eu senhora em vós os olhos ponho» e «Não sei qu’ em vós mais vejo, não sei quê» são sonetos em que ao vislumbrar a mulher amada o poeta experimenta a sensação e a imaginação conforme a teoria pneumática presente nos poetas do doce estilo novo.

Pina Martins sugeria que a exegese de «Em tormentos cruéis...» e «Quando eu senhora...» devesse ser feita «em harmonia com a dialéctica platónica do amor e do sumo bem [...], por estímulo cultural do petrarquismo assim como ele fôra então revivido em Itália»⁹. Earle aponta as partes dos sonetos que con-

⁷ G. Agamben, *Estâncias*, pp. 164-165.

⁸ Vide, por exemplo, o soneto de Cino da Pistoia, «Bene è forte cosa il dolce sguardo», os versos: «Però lo chiamo lo ‘nvisibil dardo, / ch’entra per li occhi e non si par di fòre;» e «Formasi dentro in forma ed in sembianza / di quella donna per la qual ei pone/ lo spirito d’amore in soverchianza». Ou as canções de Frescobaldi, «Voi che piangete nello stato amaro» e «Un sol penser che mi ven ne la mente».

⁹ J. V. Pina Martins, «Introdução», in Sá de Miranda, *Poesias escolhidas*, pp. 112 e 118.

firmam a hipótese de Pina Martins, mas chega à conclusão de que, apesar de no 2.º terceto e no 1.º quarteto destes sonetos, respectivamente, haver uma «experiência de elevação do espírito, resultante da contemplação da amada» – «experiência tipicamente neo-platónica»¹⁰ –, os dois sonetos são atípicos no conjunto da obra mirandina, em que a visão do divino e do amor é sempre nefasta. A ser assim, a hipótese exegetica de Pina Martins poderia ser estendida ao soneto apontado por Earle, «Não sei qu'em vós mais vejo não sei quê», e também ao soneto escrito em castelhano, «Ah! Que diré qu'es esto? qu'ansí engaña», em que há trechos neoplatônicos.

Aqui, como disse, na releitura desses sonetos, vou seguir outro caminho, aberto em parte pelo próprio Pina Martins, em estudo posterior, ao apontar a presença de um *dolce stil novo* renovado, em «Quando eu, senhora, em vós os olhos ponho», e também por Giorgio Agamben, ao estudar o espírito amoroso na poesia estilonovista. No tempo de Dante o soneto era um poema musical, próximo da *stanza*, unidade da canção, breve som, que, por ser cantado, não apresentava diminuição do seu valor filosófico. Enquanto forma poética não se trata nem do som baixo de baladas coreografadas nem da alta musicalidade da canção, cuja defesa como poesia sublime do vulgar Dante opera no seu *De vulgari eloquentia*. O soneto do nível intermédio ou medíocre nasceu na Provença e foi durante muitos séculos um poema musical simples, espécie de pequena canção, sonzinho. É pena não existirem nem o livro de Dante sobre esta forma tão afortunada, o soneto, nem seu livro sobre baladas, apesar de planeados pelo autor.

A conexão com a reflexão filosófica característica da poesia mirandina foi o que levou Pina Martins a explicar a renovação do *doce estilo novo* no século XVI justamente pela leitura de Platão. Segundo pensa, o platonismo esclarece e aprofunda as teses do doce estilo novo acerca do amor como bem e convívio, o que seria explorado pelos poetas quinhentistas em sua revisitação da poesia italiana anterior a Petrarca. Penso, todavia, que a renovação que emerge da imitação renascentista do *estilo novo* se dá menos por adesão a uma ou várias seitas filosóficas antigas do que pela instrumentação do código poético estilonovista como ficção poética que afeiçoa a pneumologia amorosa.

A filosofia amorosa estilonovista, que considera o amor convívio inspirador da composição poética, foi cantada em sonetos no século XV pelo marquês de Santillana, e cerca de cem anos mais tarde tem função modelar nestes quatro sonetos lírico-amorosos, nos quais Sá de Miranda praticou um «*dolce stil novo* renovado», lançando mão de imagens caras a este estilo poético para descrever o processo de enamoramento, como língua muda, suspiro, imagens do pneuma/

¹⁰ T. F. Earle, *Tema e Imagem na Poesia de Sá de Miranda*, pp. 46-47.

éter (vento), e da teoria do fantasma (altas visões), afeiçoando a sua pneumologia amorosa.

A poesia do *dolce stil novo* renovado também explica a imagem mental que a presença/visualização da figura feminina imprime no espírito do poeta enamorado por meio da pneumologia e da teoria do fantasma. Em termos gerais, a visão da amada provoca uma sensação que não pode ser traduzida pelas palavras (a não ser por negações) nem conceituada pelo pensamento, mantendo-se no circuito fechado da imaginação individual como imagem mental ou fantasma.

No primeiro destes sonetos, «Em tormentos cruéis, tal sofrimento», o eu lírico parece enfrentar uma situação trágica: não há solução para o sofrimento enunciado. Nem a morte, nem o entendimento o podem ajudar. A primeira, evocada para dar um fim à dor que vivencia, nega-se, com escárnio, a socorrê-lo. O entendimento, em meio à confusão de paixões, foge. O «vagar da alma cativa», isto é, a divagação da alma presa na visualização de seu fantasma, ao invés de diminuir, «aviva a dor mais». Esta dolorosa constatação leva o poeta à pergunta: «A quem não fará [isso] crer que é tudo um vento?». Todas as coisas como um deslocamento de ar parecem ganhar a sua razão de ser. Os dois primeiros quartetos apresentam um problema: o tormento e a dificuldade de para ele encontrar uma solução. A alma envolvida pela paixão movimenta-se de forma irracional. Diante disso, o poeta busca uma explicação para o impasse em que está. Volta-se sobre si mesmo e através do autoexame encontra o culpado de toda esta situação desoladora: os órgãos da visão, os «seus» olhos («Bem sei uns olhos, que têm toda a culpa /e são os meus, que a toda parte vem /após o que vem sempre, e os desculpa»). Através dos olhos, pela visão, o espírito visivo leva o mundo dos objetos sensíveis (os olhos que veem) para dentro da mente como sensação (imagem mental correspondente ao objeto sensível). No jogo entre *vém* do verbo vir e *veem* do verbo ver, os olhos criam o espaço mental em que o espírito amoroso se materializa como fantasma. A forma do verbo vir figura a “chegada” dos olhos mentais após o ensejo da visão – este caminho percorrido pelo segundo olhar engendra a imagem mental ou fantasma: «Ó minhas visões altas».

Curiosamente, este processo visual é descrito por uma teoria ótica medieval citada por Agamben:

Pela cavidade [do nervo ótico] passa o espírito-animal, que aí se torna mais sutil, e [...] sai dos olhos como espírito visual, se dirige até o objeto através do ar, que para ele cumpre o papel de “suplemento” e, tendo-se informado de sua figura e de sua cor, volta ao olho e daí para a “cela fantástica” do cérebro, onde “o espírito-animal ativa as imagens da fantasia.”¹¹

¹¹ G. Agamben, *Estâncias*, p. 165.

Cria-se, deste modo, entre os órgãos do sentido visual (os olhos) e a visão espiritual, uma imagem mental correspondente ao objeto visionado. Esta visão interna é experimentada como fantasma na imaginação e na memória. Neste soneto, preso aos limites de suas representações mentais, o poeta é incapaz de expressar (compartilhar) o que está impresso em seu espírito como imagem e sensação. Os outros, sem acesso a esse espaço privado da mente, não experimentam as «visões altas» (*i.e.* imagens impressas na mente como fantasmas) e por isso culpam o poeta: «Ó minhas visões altas, meu só bem, / quem vos a vós não vê, esse me culpa, / eu sou o só que as vejo, outrem ninguém!»¹²

Noutro soneto, no dístico inicial, «Ah! que diré qu'és esto qu'ansi engaña/ tan dulcemente en lo que tanto duele?», o poeta encontra-se diante de um paradoxo: o engano assume um valor positivo, pois engana de forma doce, transforma o «que tanto duele», não em motivo de ofensa ou dano, mas, «en contráριο del todo a lo que suele», em sofrimento esquecido: «Ora este corazón tan ofendido/ tantas vezes llegado a la su muerte / como lo pone así todo en olvido?»

Esta situação paradoxal surge a partir da visão da mulher amada, destinatária do poema (des)velada pelo pronome pessoal, no último verso: «Por verte soy yo tal, y vuelvo ver-te». Ao contrário de todos os seres bíblicos que se movem na terra, voam no ar ou que se escondem (versos 5-7), o poeta não guarda mágoa do engano causado pela suave presença visual da figura feminina. Esse engano doce não é «o del caso, o de maña» e, por isso, o poeta esquece a dor e o engano, e de novo a busca (verso 14). Outra convenção do estilo novo que sobre põe a alegria do encontro amoroso ao amor como engano.

A visão do ser amado provoca uma mudança de valores. Esta outra perspectiva é instaurada pela contingência («Quanto al hado se dió! quanto a la suerte!») e pelo reverso da razão e do sentido («quan poco a la razón, poco al sentido!»). Há uma revalorização do engano como imagem mental provocada pela visão da figura feminina, ou imaginação passível de originar uma representação fantasmática: o engano visto de outro ângulo com outra significação, para além da razão e do sentido.

Em «Quando eu senhora em vós os olhos ponho», o olhar dá margem a uma experiência onírica. O devaneio intensifica o desenrolar da fantasia (imaginação) desencadeada através do sentido da visão, o que reforça a singularidade desta representação mental fantasmática: «[...] recolhe-se a alma a si;/ E vou tresvaliando como em sonho». A segunda quadra transfere o foco do poema da situação visionada para um depois – «Isto passado» – em que o poeta quer «afirmar se foi assi».

¹² Em texto no prelo, «Soneto de sete faces», comparo as primeiras versões impressas e manuscritas do soneto em questão.

Contudo encontra-se apenas «pasmado e duvidoso» num estado de perplexidade, espantado e envergonhado. Assim, distanciado do objeto sensível, não se repete o êxtase provocado pela sensação visual. Nos tercetos, o foco retorna à situação provocada pela presença da figura feminina e observa-se uma incapacidade de o poeta exprimir toda a carga imaginária ativada por esta aparição. A alma em sonhos não lhe acode, o coração sente-se afrontado e a expressão torna-se impossível: «De que me valerei, se alma não val? / Esperando por ela que me acuda, / E não acode, e está cuidando em al, / Afronta o coração, a língua é muda». O poeta, perante a visão maravilhosa do ser amado, revisita tópico da poesia do *doce estilo novo*, perde a fala, a alma tresvaria, e a sensação experimentada não pode ser traduzida por palavras, mantendo-se nas esferas do inefável, impedindo qualquer tentativa de representação conceitual, salvo a do poema.

Em «Não sei qu' em vós mais vejo, não sei quê» o poeta não consegue explicar o que lhe acontece quando em presença da mulher amada sente “algo” que não logra definir. O poema está cifrado em duas questões propostas e não respondidas: «que direi?» e «como direi?». A primeira se subdivide nos dois objetos do dizer: 1) ela, em seus atributos – o rir, o falar, o calar, aquilo que dela permanece na ausência, o triste suspirar – apreendido pela vista, pelo ouvido, pelo entendimento, pela alma; 2) o «não sei quê» que os enleia – ou fogo «douta sorte e doutra lei» –, a segunda questão engloba os dois: «o que eu sei tam mal».

A perplexidade ante o ser amado transpõe o limite do olhar sensual e se aloja nos olhos da alma/espírito: «Nem quando vos não vejo a alma que vê». Entre o mundo da natureza e a alma do poeta enamorado se interpõe o fantasma da mulher amada: «Que lhe (à alma enamorada) aparece em qual parte qu'estê, / Olhe o céu, olhe a terra, ou olhe o mar». A incapacidade de expressar o que acontece a partir do convívio com a amada leva o poeta a inventar uma definição que se apoia em uma concepção pneumológica do enamoramento: «Em verdade não sei: nem isto qu'anda / Antre nós, ou se é ar como parece, / se fogo doutra sorte e doutra lei». Esta conjunção de elementos contrários (ar e fogo) é o pneuma estoico-neoplatônico que envolve todas as coisas e simboliza a proximidade da pessoa amada¹³; é o que move / comove o poeta: «Em que ando, e de que vivo, e nunca abranda: / Por ventura que à vista resplandece.» Neste soneto o que há é uma reflexão sobre a percepção do fantasma da amada pelo amante por toda parte («olhe o céu, olhe a terra, ou olhe o mar»), a dificuldade em caracterizar a estranha sensação mental fantasmática que «nunca abranda», e a outra, inda maior, de formular «o que [sabe] tam mal». É importante ressaltar que esta relação, que apenas indica o caminho triunfante do amor, se dá através

¹³ Diogenes Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, p. 96.

de uma troca entre o poeta enamorado e sua amada. Eles convivem, conversam, riem. Mas o desejo feminino é mostrado através dum triste suspirar (verso 7). A partir deste diálogo entre amantes é apenas entrevista a felicidade amorosa que enquanto sensação só consegue ultrapassar a barreira do inefável através de negações presentes em todo o poema. Através da sensação provocada pela intimidade (presença visual, física e mental) da mulher amada, na linguagem e no pensamento, busca-se uma concepção positiva do amor na representação poética da relação amorosa que emula a «gioi que mai non fina» da poesia do *duecento*¹⁴. Aí, segundo Agamben, a felicidade resulta menos da realização do encontro erótico do que da escrita poética ditada ao poeta pelo espírito amoroso. Esta consciência da alegria advinda do trabalho poético, Sá de Miranda soube renovar ao torná-la a base da sua atividade poética. Legitimando a sua retirada da corte, o poeta dizia que no campo passava mais dias felizes do que tristes e que ainda não se tinha enfadado com o que lia e escrevia. Na sua sonetística, por sua vez, encontram-se outras visões do Amor, não menos comprometidas com o fazer poético, como a renascentista, com revisitação da mitologia grega pela figura de Cupido, e do mito de Leandro e Hero; e como a peninsular, ou ibérica, centrada na *cuia* amorosa. Ambas as visões amorosas implicam as suas conexões filosóficas tardo-medievais nos alvares dos Tempos Modernos. Assim o poeta renascentista não exprime a sua crença nesta ou naquela filosofia amorosa e sim exercita a escrita poética segundo diferentes artes, códigos e técnicas poéticas.

¹⁴ Para a canção de Guido delle Colonne em que se encontra este verso, «Gioiosamente canto», seguir o link <https://balbruno.altervista.org/index-1111.html>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A fenix renascida ou obras dos melhores engenhos portuguezes*, ed. Mathias Pereyra da Silva, 2.^a ed., 5 vols., Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galvão/Off. Miguel Rodrigues, 1746 (<http://purl.pt/261>)
- AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi, 2006
- AGAMBEN, Giorgio, *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012
- DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, Milano: Mondadori, 2007
- DANTE ALIGHIERI, *Vida nova. Vita nuova. Os poemas*. Tradução de Jorge Wanderley. Edição Bilingue, Rio de Janeiro: Timbre/Taurus, 1988
- DANTE ALIGHIERI, *Vida nova. Em louvor de Beatrice, um texto lírico em forma de enigma; incipit vita nova*, Lisboa: Guimarães, 1993
- DIOGO, Américo António Lindeza, *As lágrimas de Miranda. Sobre a poesia de Sá de Miranda*, Coimbra: Angelus Novus, 1995
- EARLE, T. F., *Tema e Imagem na Poesia de Sá de Miranda*. Tradução de Isabel Penha Ferreira, Lisboa: IN-CM, 1985
- FRANCO, Marcia Arruda, «Um poeta absolutamente moderno», in *Sá de Miranda, um poeta no século XX*, Braga: Angelus Novus, 2001
- FRANCO, Marcia Arruda, «Camões e Sá de Miranda. Camões entre os seus contemporâneos», in Maria do Céu Fraga *et alii* (eds.), *Camões e os contemporâneos*, Ponta Delgada/Coimbra: CIEC, 2012, pp. 339-352
- GIL, Fernando & MACEDO, Helder, *Viagens do Olhar. Retrospeção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto: Campo das Letras, 1998
- LAËRCE, Diogenes, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, 2 vols., Paris: Garnier Flammarion, 1965
- LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica*, Lisboa: Sá da Costa, 1983
- MARTINS, José Vitorino de Pina, «Introdução, selecção, aparato crítico, tábua de concordância», in Sá de Miranda, *Poesia escolhidas*, Lisboa: Verbo, 1969
- MARTINS, José Vitorino de Pina, «Sá de Miranda e a recepção no século XVI de um *dolce stil nuovo* renovado», in *O Humanismo Português (1500-1600)*, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1988, pp. 149-162
- MATOS, Maria Vitalina Leal de, «Sá de Miranda: o estoicismo feito poesia», in *Ler e Escrever*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, pp. 145-168
- MELO, Francisco Manuel de, *Apólogos Dialogais. O Escritório Aparente, O Hospital das Letras*, vol. II, Edição de Pedro Serra, Braga: Angelus Novus, 1999

- MIRANDA, Francisco Sá de, *Obras Completas*, 5.^a ed., Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa, vol. I, Lisboa: Sá da Costa, 2002
- MIRANDA, Francisco Sá de, *Poesia de Sá de Miranda*. Organização, notas e sugestão para análise literária de Alexandre M. Garcia, Lisboa: Comunicação, 1984
- MIRANDA, Francisco de Sá de *Poesias*, Edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas, acompanhadas de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Halle: Max Niemeyer, 1885. Edição Fac-similada. Lisboa: INCM, 1989
- MIRANDA, Francisco Sá de, *Obras*. Edição fac-símile da edição de 1595. Estudo introdutório de Vítor Aguiar e Silva, Braga: Universidade do Minho, 1994
- PLATÃO, *Timeu/-Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011
- Poesie dello stilnovo*. A cura di Marco Berisso, Milano: Rizzoli, 2006
- SANTILLANA, Marqués de, *Poesías Completas*. Edición de Manuel Durán, 2 vols., Madrid: Editorial Castalia, 1989