

# act.24

ALTERIDADES, CRUZAMENTOS, TRANSFERÊNCIAS

## *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende: Um Livro à Luz da História

Organização de  
Cristina Almeida Ribeiro  
Sara Rodrigues de Sousa



ALTERIDADES, CRUZAMENTOS, TRANSFERÊNCIAS  
Direcção: Centro de Estudos Comparatistas  
Coordenação: Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte

ACT 24 – *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE  
UM LIVRO À LUZ DA HISTÓRIA

Organização: Cristina Almeida Ribeiro e Sara Rodrigues de Sousa

Direcção gráfica: António Pedro  
Imagem da capa: Nuno Gonçalves

Revisão: Marta Pacheco Pinto (CEC) / Rita Valadas Pereira (CEC)

© Edições Húmus, Lda., 2012  
Apartado 7081  
4764 -908 Ribeirão – V.N. Famalicão  
Telef. 252 301 382 Fax 252 317 555  
humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão  
1.ª edição: Outubro de 2012  
Depósito Legal: 353114/12  
ISBN: 978-989-8549-54-9

# act.24

ALTERIDADES, CRUZAMENTOS, TRANSFERÊNCIAS

## *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende Um Livro à Luz da História

Organização de  
Cristina Almeida Ribeiro  
Sara Rodrigues de Sousa

**húmus**

**C** COMPARATISTAS  
CENTRO DE ESTUDOS

## MUDAR DE RITMO, MUDAR DE SEXO: TEORIA POÉTICA A SEGUIR AO CANCIONEIRO GERAL

Hélio J. S. Alves\*

¿Quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquél que calçado y vestido con el consonante os entra de un golpe por el un oído y os sale por el otro? [...] Si a éstos mis obras les parecieren duras y tuvieren soledad de la multitud de los consonantes, ahí tienen un cancionero, que acordó de llamarse general, para que todos ellos bivan y descansen con él generalmente. (Boscán 1999 [1543], 116-117)

As formas a que aqui alude Juan Boscán são as *coplas* e a *arte mayor* praticadas então pela fidalguia castelhana, isto é, estâncias com versos marcadamente acentuados e com rimas de escancarada homofonia. Com estas palavras de patente menosprezo pelos procedimentos aceites e correntes na poesia de corte, Boscán marcava uma posição de ruptura consubstanciada na publicação póstuma, em 1543, da primeira edição das *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros*.

Em data incerta, mas provavelmente antes de Boscán dirigir aquelas palavras prefaciais à duquesa de Soma, Francisco de Sá de Miranda abordava também a questão da qualidade dos versos cortesãos no prólogo da comédia *Os Estrangeiros*. Escrevia ele aí, pela boca da sua personagem:

[E]u o que não fiz ategora, não queria fazer no cabo de meus dias, que he mudar o nome [para "auto"]. Este [de "Comédia"] me deixai por amor da minha natureza, e eu dos vossos versos também vos faço graça, que são forçados daqueles seus consoantes. Eu trato cousas correntes, sou muito clara. Folgo de aprazer a todos. Direis vós que não he muito boa manha de dona honrada; direis que Portugueses sois. Finalmente a mim nunca me aprouveram escuridões, nem falo senão para que me entendam; quem al quiser não fale, e tirará de trabalho a si e a outrem. (Miranda 1994 [1595], fl. 164r)

\* Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos / Universidade de Évora.

A que propósito vêm aqui os versos e os “consoantes”, perguntar-se-á? A senhora “Comédia” parece construir uma correspondência biunívoca quiástica. Assim como quem está habituado ao auto tradicional não gosta ou não entende o novo género teatral, assim também quem prefere os versos que não são “forçados daqueles seus consoantes” menospreza os versos compostos à maneira tradicional. O quiasmo nesta correspondência está na relação tradição/inação. O que é novo (a “Comédia”) é objecto de troça do velho (o auto), enquanto o que é velho (os versos “forçados pelos consoantes”) se presta aos gracejos do novo. Velho e novo aparecem em dois planos: o género dramático e o género de discurso. O segundo acaba por aparecer tão explícito quanto o primeiro: trata-se da oposição entre a inovadora arte da prosa, importada e adaptada à língua vernácula, e as metrificações consagradas no *Cancioneiro Geral* de Resende.

A balança de Boscán não é exactamente a mesma que Sá de Miranda utiliza. O catalão compara duas maneiras de versificar; o português compara “os consoantes” à prosa. Mas ambos se apoiam numa dimensão semiótica pragmática, descrevendo o horizonte de expectativas dos auditórios e contestando-o. Contra uma verdadeira instituição literária representada maximamente pelos cancioneros gerais (quer o de Castillo, de 1511, quer o de Resende, de 1516), trata-se de promover uma nova *oratio soluta*, a prosa, e o verso que se assemelha mais a prosa.

Aspecto paralelo em comum aos dois autores é o apelo ao fim da guerra linguística dos sexos. Quer Boscán, quer o bom Sá, procuram refutar a conotação das *orationes* italianizadas (o decassílabo, a comédia em prosa) com a efeminação. Ao lusitano serve a imagem da facilidade indecorosa: a prosa da comédia é como mulher desbragada no falar, parece mal a portugueses. Ao espanhol (ou àqueles que o censuravam) surgem as mulheres também:

Los unos se quexavan que en las trobas desta arte los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las castellanas; otros dezían que este verso no sabían si era verso o si era prosa, otros argüían diciendo que esto principalmente havia de ser para mugeres y que ellas no curavan de cosas de sustancia. (Boscán 1999, 116)

A prosa, e a proximidade dela no verso, é o feminino; o oposto é representado pelas redondilhas e arte maior de cancionero. O ritmo da

poesia cancionéiril possui qualquer coisa de marcial, rima como pancadas de armas ao ouvido, pertence ao mundo da aristocracia de guerra, de espada descoberta e choques de rodelas. É caso para perguntar, como Sá de Miranda: “Quem tantos tentos, tantos avisos / terá que empare os golpes perigosos / e acostumados ora?”<sup>11</sup>. A resposta pretende ser óbvia: será a nova poesia a segurar-se e a evitar as normas rígidas dos “consoantes”, pois ela não fere, não teima, nem escurece sentidos como as rimas da medida velha, mas faz-se clara em polifonia, numa abertura ecléctica a ritmos peregrinos<sup>12</sup>. O combate de Boscán e Sá de Miranda trava-se, pois, ao nível da prosódia.

Não é difícil ver aqui uma fidalguia de toga a chamar a atenção da nobreza militar: os novos *versos em prosa* e comédias de importação italiana propõem-se mudar a dominante cavaleiresca ibérica, espelhada poeticamente nos cancioneiros gerais, numa nova, subtil e refinada aristocracia das letras. Para o conseguir, havia, porém, primeiro que desmontar os preconceitos sobre a maneira efeminada e a substância superficial desta importação transalpina, persuadindo o auditório a ouvir e reconhecer a valia e o interesse social dos novos ritmos, promovendo a autoridade que merecem. Para esse efeito, era preciso colocar a pólvora dos antigos versos no seu lugar próprio, diminuir-lhe a intensidade repetitiva, variar o timbre, e habituar o auditório a novas pronúncias e novos tons, a novos acentos e quantidades.

Não se sabe exactamente quando um e outro autores iniciaram a contestação. Sabe-se, porém, que só pode ter sido, no caso de Boscán, depois do seu encontro em Granada com o embaixador veneziano Andrea Navagero em 1526. Curiosamente, julga-se ter sido nesse mesmo ano de 1526 que Sá de Miranda regressou de Itália, com as suas comédias em português “certamente compostas quando o autor ainda vivia no estrangeiro” (Earle 2008, 14). O prólogo d’*Os Estrangeiros*, que citámos, resulta directamente do confronto entre a realidade da corte portuguesa e aquilo que Sá trazia d’além-Pirenéus. Comparando os textos prefaciais do autor catalão e do português, efectivamente o de Miranda parece anterior, pois exprime-se em termos duma experiência nova para o auditório cujas reacções se propõe adivinhar, enquanto o de Boscán parece reportar-se a uma experiência já consolidada de

1 Écloga “Encantamento” (Miranda 1994, fl. 125r).

2 Miranda escreve na mesma écloga: “[F]iz aberta aos bons cantares peregrinos” (1994, fl. 125v).

escrita e de recepção dos novos metros. Seja como for, em ambos os casos o embate teórico-poético reporta-se, em primeiro lugar, à dicção e à audição. No tempo que medeia a introdução dos *versos estrangeiros* – expressão do próprio Miranda, desde logo – em Portugal e o seu triunfo definitivo, a teoria poética trata e cuida fundamentalmente de questões de composição fono-rítmica.

Um texto de João de Barros ajuda a esclarecer o que estava em causa. No *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*, de 1540, a diferença entre a poesia e a oratória está na forma como cada uma delas *fala*: “O autor [...] por guardar a quantidade das sílabas e a ordem dos pees, nã falou como em oração soluta, e já debes ser avisado per doutrina de teu mestre que de ùa maneira falam os poetas e doutra os oradores” (Barros 2007 [1540], fl. 54v). Como é patente, a prosa pertence inequivocamente ao domínio da retórica, enquanto a poesia se vê sobretudo como uma linguagem ritmicamente regrada, como arte de metrificação e colocação medida dos sons. Não quer Barros dizer que, em todas as matérias, a poesia se dispense de abranger as demais artes e ciências. Bem pelo contrário. Mas o *Diálogo* quer, sem dúvida, circunscrever o campo da poética ao tratamento da linguagem e da dicção, e indicar que o *próprio* da poesia reside aí.

Pelo caminho aberto no texto de 1540 verifica-se a razão de ser das imagens sexualizadas do discurso literário presentes nos prólogos coetâneos de Boscán e Sá de Miranda. A poesia, sendo aqui essencialmente versificação, é considerada em termos musicais; e a música do verso português, segundo Barros, tem de ser distintamente máscula. A insistência sobre a *gravidade* e sua contraposição ao feminino evidenciada no excerto seguinte comprova que, na mentalidade dominante à época, as consonâncias métricas deviam proteger uma espécie de varonia intrínseca:

Esta prerrogativa tem [a língua portuguesa] sobre todas as linguagens presentes: majestade pera cousas graves e ùa eficácia baroil que representa grandes feitos. E o sinal onde se isto mais claro vê é na música, que naturalmente, a cerca de cada nação, segue o modo da fala: linguagem grave, música grave e sentida. [...] Certo assy a Francesa, como a Italiana, mais parecem fala pera mulheres, que grave pera homens. [...] Nesta gravidade (como já disse) a Portuguesa leva a todas. (Barros 2007, fl. 54v-55r)

Grave, muito grave: a voz dum povo valente por antonomásia; uma voz sonora, capaz de conservar no seu eco as proezas viris, como pegadas de guerreiros nos campos de batalha. Parece claro que o verso, para Barros, partilha da *eficácia varonil* da língua e funciona como expressão *musical* mais evidente da sua seriedade máscula. Mas tal sucede só na língua portuguesa, já que a francesa e a italiana não podem ser salvas da sua efeminação, quer no verso, quer na prosa. Estará implícito no texto de Barros que a importação de modelos de versificação italianos constitui uma ameaça à gravidade da poesia ibérica?

A resposta está na continuação do diálogo. O livro IV da *Eneida* de Virgílio, que representa sobretudo a paixão amorosa, é, segundo Barros, o exemplo perfeito de como o verso e a sua musicalidade podem fugir da efeminação prosástica:

Com aquela majestade e alteza [Virgílio] falou no quarto de sua A Eneida tão alta e mimosamente do amor, que lhe não chegaram as guarredices de Ovídio e as doçuras de Petrarca, que nestes brincos muito se esmararam. Foi o Vergílio naquele seu livro como nestes nossos tempos o Queguem<sup>3)</sup> em a compostura da música, todalas excelentes consonâncias achou [...] A linguagem Portuguesa, que tenha esta gravidade, nã perde a força pera declarar, mover, deleitar e exortar... (Barros 2007, fl. 55r e v)

Ao falar do amor e fornecer exemplos da sua expressão, Barros deve estar a dialogar em surdina com os líricos amorosos do seu tempo. Em sua opinião, a língua mantém a força e energia se aparecer em modo contado e rimado *grave*, à maneira do livro IV da *Eneida*, mas não se seguir as *garridices*, as *doçuras* e os *brincos* de outros poetas. O Ovídio de Barros é evidentemente o poeta de sociedade, consultor de questões amorosas, o dos *Amores*, das *Heróides*, da *Arte de Amar*, muito mais do que o exilado político ou o *moralisé* dos alegoristas. Mas a menção de Petrarca é ainda mais significativa: o moralista novilatino do *De Vita Solitaria* e dos *remedia* contra os infortúnios é esquecido em prol do representante máximo da lírica amorosa em vernáculo. É este último que aqui se torna em personagem amaneirada, cuja capacidade de elevar-se a modelo é tão grande quanto perigosa para a valentia da língua poética portuguesa. Por imenso que seja o pecúlio e o refina-

3 *Ipsis verbis*. Suponho, porém, que se trata de lapso do tipógrafo quinhentista, e que Barros teria escrito não “o Queguem”, mas sim “Oqueguem”.



mento de Ovídio e Petrarca nos amores poéticos, Barros contrapõe-lhes a superioridade de Virgílio num só caso singular, o Livro IV da *Eneida*. Aqueles são *pera mulheres*, este *pera homens*. E tudo por causa dos sons e dos ritmos. Conclui-se que a poética de Barros, como as de Boscán e Sá de Miranda, é claramente uma poética da fonorritmia e dos poderes de semantização sexual que a fonorritmia confere ao poema.

No *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*, o autor mostra-se de alguma forma envolvido na controvérsia acerca do emprego do vernáculo em poesia. É o ritmo e são as consonâncias de Virgílio e da latiniidade áurea que deviam servir de modelo à poesia amorosa em língua moderna, se houvesse (como parece que havia) que subtrair esta aos delíquios da efeminação. A comédia de modelo italiano contemporâneo, por admissão própria do seu autor português Sá de Miranda, *folga de aprazer a todos*, qual devassa cortesã em meio a cortesãos. Não parece coadunar-se com o modelo de verso amoroso tal como o descreve João de Barros; antes parece ofendê-lo. Provável é que, para o inovador Sá de Miranda, se tenha tornado urgente realizar uma resposta vernácula às sisudas restrições dum Barros, uma resposta testemunhando a “música grave” inerente à nova poesia e fiel à natureza varonil da própria língua.

A célebre definição da obra de Sá de Miranda no texto parodístico do século XVII chamado *Jornada às Cortes do Parnaso* cai precisamente no cerne da questão: “[U]m Francisco de Sá aparecia / poeta até o embigo, os baixos prosa” (vv. 266-267 – Sousa 1996, 130). A compreensão da passagem reporta-se forçosamente à poesia, como acontece na generalidade destas *Jornadas* atribuídas a Diogo de Sousa. O comentário seiscentista supõe uma percepção correcta da natureza da lírica de Miranda, construída em boa parte sobre fundamentos de prosa<sup>41</sup>. Abaixo da cintura, o poeta português é feito da “pura prosa” a que se refere Carolina Michaëlis, nos versos em que “a acentuação métrica não está em harmonia com a acentuação ordinária” (Miranda 1989 [1885], cxv). Quer dizer: Sá escreve versos como se estivesse a escrever prosa, o que, se bem interpretamos Diogo de Sousa, coloca a identidade poético-sexual do autor em risco.

O contraste relativamente à poética dos cancioneiros gerais é marcado pelas afirmações teóricas do próprio Sá, no prólogo d’Os

4 Valeria Tocco, em nota a estas palavras da *Jornada*, escreve porém: “I versi di Sousa esprimono un parere negativo sulla produzione in prosa del poeta, e dunque se riferiranno alle commedie (*Estrangeiros e Vilhalpando* [sic]), che inaugurano il genere della ‘commedia all’italiana’ in prosa in Portogallo” (Sousa 1996, 187).

*Estrangeiros*. A regularidade rítmica e a eufonia constante da rima são rejeitadas e, para o serem, o verso vai aproximar-se necessariamente dos ritmos, sonoridades e potencialidades semânticas da prosa. Evitar o latinismo em favor do termo vernáculo, usar de linguagem *corrente* (como a da comédia moderna) e construir uma fisionomia textual aparentemente livre de rígidas normas rítmicas são aspectos que fazem paralelamente parte do receituário da vanguarda mirandina.

Por esta época (1528), surge a primeira edição do diálogo *Cortegiano* de Baldassarre Castiglione, um tratado de vida na corte que Boscán traduziu e que, segundo a convincente argumentação de Ignacio Navarrete, serviu de apoio conceptual à revolução poética em Espanha. A citação não faz justiça à complexidade do argumento do professor de Berkeley, mas tem a vantagem de incidir directamente sobre o ponto aqui a elucidar:

Tanto Castiglione como sus traductores españoles rechazan la noción de un arte, un conjunto sistemático de reglas [...]. El lenguaje escrito debe aproximarse al lenguaje hablado, pues “lo escrito no es otra cosa sino una forma de hablar que queda después que el hombre ha hablado”; la proximidad del lenguaje escrito al hablado acerca por extensión el verso a la prosa. (Navarrete 1997, 73)

Já vimos porque se justifica, como característica central da poética histórica do período, a atenção aos aspectos rítmicos e vocálicos dos poemas. Podemos indubitavelmente afirmar que o verso não é a poesia, nem basta para a constituir. No caso, porém, da poesia do período de ascensão das línguas modernas, da poesia que adoptou para si as formas fixas italianas, a versificação está no cerne mesmo duma concepção de escrita que abrange igualmente ética, política, sociedade e, como aqui verificamos, sexualidade também. É pelo verso, por conseguinte, que deve começar por entender-se o que estava em causa na diferença entre um vilancete, ou uma elegia de arte maior, e um soneto de Sá de Miranda como este<sup>5</sup>:

5 Decidi citar o soneto directa e fielmente da primeira edição de 1595, fl. 9v. Contudo, tomei em consideração também a versão publicada por Carolina Michaëlis, do chamado manuscrito D, com as indicações de variantes impressas e manuscritas em rodapé (Miranda 1989, 68-69), e, pela sua importância histórica, a edição do texto retocada por Rodrigues Lapa (Miranda 1976, 293).

Desarrezoado amor, dentro em meu peito  
    Tem guerra com a razão, amor que jaz  
    Hi já de muitos dias, manda e faz  
    Tudo o que quer, a torto e a direito.  
Não espera razões, tudo he despeito,  
    Tudo soberba e força, faz, desfaz,  
    Sem respeito nenhum, e quando em paz  
    Cuidaes que sois, então tudo he desfeito.  
Doutra parte a razão tempos espia,  
    Espia ocasiões de tarde em tarde,  
    Que ajunta o tempo: emfim vem o seu dia,  
Então não tem lugar certo onde aguarde,  
    Amor trata treições, que não confia  
    Nem dos seus, que farei quando tudo arde?

O conteúdo insere-se na tradição medieval da poesia de debate (*conflictus*) entre prosopopeias: o Amor e a Razão combatem pelo domínio da mente. Neste sentido, o texto não difere, no fundamental, do que foi ou poderia ter sido escrito para um cancioneiro poético dos séculos XII ao XV. Mas do mesmo modo que os poemas da *altercatio* se distinguiam dos princípios das *artes* gerais da dialéctica e da retórica medievais tão-somente pelas regras da metrificação e pelos segredos de semantização que essas regras traziam consigo, assim também o soneto de Sá de Miranda se notabiliza essencialmente pela fonorritmia em que reside o cerne da sua poética.

A forma do soneto, ou talvez melhor, a sua organização prosódica, é o elemento determinante. O verso é quase sempre obrigado a ceder perante a incursão duma nova fluência semelhante à da prosa. Falar de encavalamento quando se fala deste poema mirandino – e, regra geral, da medida nova que escreveu – é adular o alcance da acção autorral. O soneto é um desafio à métrica do decassílabo italiano. Repare-se: um desafio, não uma pugna de maior ou menor êxito com uma forma métrica ainda não aclimatada ao português. Um desafio, porque não pode deixar de verificar-se que o poeta pretende sistematicamente testar os limites do verso decassilábico com uma outra prosódia, que a leitura em voz alta demonstra com clareza. Uma dificuldade em acomodar ritmos estrangeiros à língua portuguesa, como querem todos os críticos até Carolina Michaëlis e outros depois, jamais daria este resultado. As

variantes conhecidas do soneto, que são por vezes substanciais, muito raramente tocam naquela que é a característica mais proeminente a qualquer leitura adequada ao texto: o que poderíamos chamar a sua *prosificação* do ritmo. Tratava-se de ser poeta não somente “até o embigo”, mas também “nos baixos”...

É no reconhecimento implícito da prosificação a que Miranda submete o verso que se baseia, por exemplo, Rodrigues Lapa quando altera a pontuação do último terceto (Miranda 1976, 293):

Então não tem lugar certo onde aguarde  
 Amor; trata treições, que não confia  
 Nem dos seus. Que farei quando tudo arde?

Cesuras principais, fins de frase entre a segunda e terceira sílabas, num caso, e entre a terceira e a quarta, noutro. A verdade é que o leitor Rodrigues Lapa sentiu a necessidade de se servir duma pontuação mais radicalmente conflitiva em relação às pausas dos versos do que a própria impressão quinhentista. E porquê? Porque o ritmo, e os significados daí decorrentes, a tal legitimamente o impeliram.

A difícil audibilidade das rimas externas em todo o soneto, *engolidas* pelo torneado frásico, é parte dum efeito buscado e rebuscado. A presença de rimas agudas (*jaz, faz, desfaz, paz*), por princípio mais violentas do que as da norma clássica, apenas reforça o virtuosismo da ocultação rimática. “Os consoantes” estão aqui deliberadamente diminuídos, como se Sá de Miranda quisesse mostrar a capacidade de introduzir os *golpes* da rima cancioneril numa forma superior de ritmo, atenuando-os (*emparando-os...*) quase até ao desaparecimento. Não surpreende, portanto, que o poeta tivesse dito, pela boca da “Comédia”, que o repicar sonoro das trovas à maneira antiga também podia ser objecto de gracejos. Este soneto, como outros de Miranda, vale em boa medida pelo seu valor de contestação de inteiras formas coevas de escrever<sup>61</sup>.

6 A meu ver, pois, importa rebater totalmente a tese que o de outros modos notável escritor Aquilino Ribeiro defendia a este respeito, e que não era certamente só dele: “No domínio da técnica recorreram decerto a formas inéditas. Adoptá-las era o mesmo que seguir a moda. Praticava-se até ali a medida trocaica, passou-se para o hendecassílabo jámbico. Agrupavam-se os versos por quadras, passou a usar-se a oitava. Celebra-se Sá de Miranda como autor de revolução profunda nas letras portuguesas. O soneto, a elegia, o epos agrupados segundo estas e aquelas estrofes, sob o ponto de vista de inspiração e do primado poético que implicavam de superior? O instrumento podia variar, mas a música ficava a mesma” (Ribeiro 1958, 93).

Ao mesmo tempo, porém, a revolução mirandina atinge um outro objectivo: responder a intelectuais como João de Barros, demonstrando que o verso de importação italiana não tinha de emascular a expressão grave da língua. O soneto trata propositadamente um problema central à dialéctica medieval com uma forma prosódica que, ao mesmo tempo que se apresenta como nova, afirma a sua profundidade de intenções éticas. A integração que fizemos da inovação da vanguarda mirandina na controvérsia implícita no *Diálogo em Louvor da Nossa Língua* sugere a probabilidade de a poesia de Sá de Miranda envolver, não somente uma métrica nova em relação às consagradas no *Cancioneiro Geral*, mas também uma prosódia destinada a responder às ideias de que Barros foi expositor em Portugal e Boscán testemunha em Espanha. Era imprescindível, no contexto, conceber um projecto literário capaz de justificar a sua pertinência material e superioridade expressiva face ao existente, introduzindo as necessárias alterações rítmicas no italiano *feminino*, que fizessem o novo verso querido e logrado na língua portuguesa supostamente *masculina*. A redução drástica da rima como parte da sonoridade final do poema, a violação sistemática do verso como unidade semântica e lugar de fronteira rítmica, a imprevisibilidade da acentuação silábica, a recusa duma melopeia mais ou menos doce, só *pera mulheres*, foram essenciais ao projecto poético de Miranda para trazer à convicção dos indígenas a percepção das vantagens inegáveis da nova poesia.

#### OBRAS CITADAS

- BARROS, João de. 2007 [1540]. *Diálogo em louvor da nossa linguagem* [fac-símile]. In *Diálogos em Defesa e Louvor da Língua Portuguesa*. Edição, introdução e notas Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: 7Letras, 85-108.
- BOSCÁN, Juan. 1999 [1543]. A la Duquesa de Soma. In *Juan Boscán. Obra Completa*. Edición de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 115-120.
- EARLE, Thomas. 2008. Uma nova leitura das comédias de Sá de Miranda. *Floema* II (4): 11-36.
- MIRANDA, Francisco de Sá de. 1994 [1595]. *Obras*. Edição fac-símile da edição de 1595. Braga: Universidade do Minho.

- . 1989 [1885]. *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. Edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1885 da Biblioteca Nacional. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- . 1976. *Francisco de Sá de Miranda. Obras Completas*, vol. I. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- NAVARRETE, Ignacio. 1997. *Los Huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos.
- RIBEIRO, Aquilino. 1958. *Luís de Camões Fabuloso Verdadeiro*, vol. I. Amadora: Livraria Bertrand.
- SOUSA, Diogo de. 1996. *Jornada às Cortes do Parnaso*. Edizione critica, studio introduttivo e commento a cura di Valeria Tocco. Collezione "Biblioteca di Lusitania". Bari: Adriatica.