

“Eu não venho a vós voando”: reflexões sobre a *Fama* na obra de Sá de Miranda

Micaela Ramon³³

“EU NÃO VENHO A VÓS VOANDO”:
REFLEXÕES SOBRE A FAMA NA
OBRA DE SÁ DE MIRANDA

33 - Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas (ELACH) / Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM).

34 - Sobre a importância dos clássicos e as ameaças à sua manutenção no cânone escolar, tive oportunidade de refletir em dois artigos referenciados na bibliografia apenas a este texto.

1. Introdução

Em ensaio publicado há já uma década, sob o título “Sá de Miranda e o cânone literário escolar”, José Augusto Cardoso Bernardes colocava-se a seguinte questão, interpelando, por meio dela, primeiro o auditório que então assistia ao colóquio “Ética e Estética em Sá de Miranda”, organizado por Sérgio G. Sousa e Cândido de O. Martins, e, posteriormente, os leitores da publicação editada com o mesmo nome e que reuniu os textos das comunicações aí apresentadas: «[...] será hoje possível reerguer Sá de Miranda do pó patrimonial em que parece jazer e reintroduzi-lo na Escola do século XXI?» (2011: 36). A pergunta espelhava a preocupação perante a tendência de retração da presença de autores não contemporâneos nos programas escolares de todos os graus de ensino, num movimento que, procurando pretensamente ir ao encontro dos interesses dos estudantes e responder a uma pulsão mais vasta, da sociedade em geral, de sobrevalorizar apenas o conhecimento com aplicação imediata, punha em causa a utilidade do contacto com os clássicos, levando mesmo a questionar a pertinência dos próprios estudos humanísticos.³⁴

De facto, embora Sá de Miranda ocupe um lugar de destaque na história da literatura e da cultura portuguesas, sendo visto não apenas como o introdutor da modernidade estética em Portugal, mas também como o autor responsável pela idealização de um projeto de reconfiguração da arte literária enquanto prática simbólica que visava substituir o carácter predominantemente oralizante da poesia produzida em ambiente de corte, dotando-a da espessura decorrente da perdurabilidade associada à cultura escrita, a verdade é que os seus textos são frequentemente tidos como exigentes, do ponto de vista da compreensão, e esteticamente pouco agradáveis, se se tiver em conta a *impressão* causada junto de jovens leitores. Estes fatores justificavam, há dez anos como hoje, o desconhecimento do autor por parte das gerações contemporâneas, às quais a escola sonega o contacto com a obra do grande “mestre das musas” quinhentista, sob pretexto da sua impertinência e inadequação aos contextos atuais. Verifica-se assim uma situação em que a *fama* reconhecida a Sá de Miranda pelos círculos restritos de leitores

35 - Permito-me relatar uma experiência pessoal recente com estudantes da Licenciatura em Teatro da Universidade do Minho, aos quais lecionei a unidade curricular de "Teatro Português". Instigados a escolherem algo que representasse a *fama*, como atividade introdutória ao estudo da comédia *Vilhalpandos*, cujo prólogo, como é sabido, é feito pela *Fama*, os alunos elegeram objetos como "um fósforo", "um telemóvel", "uma revista de atualidades" ou "um espelho", associando tais escolhas às ideias de "efemeridade", "alcance nas redes sociais", "imagem e visibilidade públicas", respetivamente. Demonstrou-se assim que o seu conceito de *fama*, muito marcado pela ideia atual de exposição pública, se distanciava consideravelmente daquele com que teriam de lidar ao ler o texto mirandino.

especializados não encontra eco junto do grande público.

No conjunto da obra do autor, pese embora atribuir-se-lhe a prerrogativa de ter sido o introdutor do teatro clássico renascentista em Portugal, as suas comédias em prosa são talvez os textos menos conhecidos e reconhecidos. Trata-se, de facto, de duas peças extensas, com enredos considerados pouco estimulantes para o espectador comum atual, protagonizadas por personagens às quais são atribuídas falas por vezes demasiado longas, o que torna a sua representação difícil, para os atores, e potencialmente fastidiosa para o público. No entanto, o apreço votado a estas peças pelos destinatários coevos de Sá de Miranda fica bem expresso na *Vida*, de autoria desconhecida, que serve de prólogo à segunda edição da sua obra, vinda a público em 1614:

[...] Francisco de Sá [...] foi inculpável na gravidade das sentenças, na agudeza dos conceitos, na propriedade dos termos, na moralidade das figuras, na imitação dos Poetas, na observação das regras, senão inimitável também na pureza com que falou em matérias amorosas, que é de maneira que até as duas Comédias que fez em prosa, que por razão do estilo cómico são mais licenciosas, o Cardeal Dom Anrique que depois foi Rei destes Reinos, tam pio, tam zelador da Fé e dos bons costumes, reformador das Religiões, Legado a Latere, Inquisidor-Mor, não só lhas mandou pedir pera as fazer (como fez) representar diante de si por pessoas que depois foram gravíssimos ministros [...] senão pouco depois de Francisco de Sá morto, por que se elas não perdessem as fez imprimir ambas em Coimbra na forma que andam, e as tinha e lia muitas vezes (Miranda, 2003: XII).

O encómio do biógrafo anónimo deixa bem claro o contributo dado pela produção dramática de Sá de Miranda para a solidificação do seu *ethos* autoral, o qual lhe garantiria a perdurabilidade da *fama*.

2. A polissemia do conceito de *Fama*

A palavra *fama* surge associada a vários conceitos, gozando de uma polissemia resultante dos contextos, das épocas e das próprias vivências de quem a utiliza. Assim, a perceção que atualmente se tem do termo pode afastar-se razoavelmente dos sentidos que lhe foram associados em épocas passadas,³⁵ convidando, pois, a uma rememoração das diversas aceções do vocábulo, até porque, como lembra Aguiar e Silva:

A história da origem e da evolução semântica do léxico cultural europeu é com frequência uma fascinante e surpreendente viagem por humildes campos da civilização material até complexos domínios de instituições e ideias religiosas, filosóficas, político-sociais, etc. (Aguiar e Silva, 2020: 113).

No caso do lexema *fama*, as suas origens são antigas, enraizando-se na cultura greco-latina, na qual surge substantivado na figura de uma divindade alada do panteão, incumbida de divulgar todo o tipo de notícias, boas ou más, verdadeiras ou falsas, da autoria quer dos deuses, quer dos homens. Como divulgadora de boas novas, a *Fama* é alegorizada pela figura de uma mulher formosa a tocar trombeta; já enquanto propagadora de difamações, foi representada como uma velha, de rosto macilento e escondido sob um manto preto.

Sófocles, no *Rei Édipo*, apresentou-a como sendo filha da Esperança, mas é nas obras dos escritores latinos que se adensam os detalhes acerca deste ser mitológico. Virgílio, na *Eneida*, atribui-lhe a responsabilidade pela inconfidência sobre os amores de Dido e Eneias,³⁶ descrevendo-a como um «mal / pior do que qualquer outro», um «monstro horrível, / que tantos olhos vigilantes tem / como penas no corpo e tantas línguas / quantas bocas que falam, tanto ouvido / quantas orelhas prontas para escuta», sempre apta a semear o medo pois «é com ardor igual que ela espalha / o que imagina falso ou é verdade» (Virgílio, 1997: 228-229).

Ovídio, nas *Metamorfoses*, acrescenta elementos ao quadro virgiliano, atribuindo por morada à *Fama* um lugar utópico, algures «au centre du monde, un lieu situé entre la terre, la mer et les régions du ciel, et qui confine à ces trois parties de l'univers» (Ovide, 1966: 300). Deste *pan-lugar*, ela tudo vê³⁷e, sobretudo, tudo escuta e tudo reproduz, sem se preocupar com a destrinça entre a verdade e a falsidade:

Nuit et jour cette demeure est grande ouverte. [...] Ses murs vibrent du haut en bas, renvoient les sons et répètent ce qu'ils entendent. [...] mêlés aux vraies nouvelles, des milliers de faux bruits y circulent et des propos confus y roulent (Ovide, 1966: 300).

36 - «Assim disse ela que, chegado ali, / às terras em que estava, o grande Eneias, / herói que vinha duns avós troianos, / tanto o favorecia a bela Dido / que desejava tê-lo por esposo; / por isso, nesse tempo, que era Inverno, / sempre um com o outro estavam, só fazendo / o que lhes dava gosto, seus reinos / em nada se ocupando, presos eles / em paixão vergonhosa. Deste horror / enchia a deusa toda a boca humana» (Virgílio, 1997: 229).

37 - «La Renommée elle-même voit tout ce qui se passe dans le ciel, sur la mer, sur la terre, et s'enquiert dans l'univers entier» (Ovide, 1966: 301).

38 - «C'est le séjour de la Créduité, de l'Erreur inconsidérée, de la Fausse joie, des Terreurs frappées de consternation, de la Sédition qui éclate soudainement, des Chuchotements de provenance douteuse.» (Ovide, 1966: 300-301).

39 - Como reflexo destas aceções decorrentes dos textos clássicos, persistem vários provérbios e expressões idiomáticas de uso corrente: “a fama tem asas” ou “a fama bem longe soa, e mais depressa a má que a boa”, por exemplo.

40 - Para além das comédias *Estrangeiros*, representada na Corte em 1528, e *Vilhalpandos*, apresentada uma década depois, integraria ainda o projeto de escrita de uma tragédia em verso, com o título *Cleópatra*, o qual, no entanto, o autor não chegaria a concretizar (Cruz, 1983).

No seu palácio de bronze, de onde todo o silêncio está ausente e onde continuamente se ouvem murmúrios, a *Fama* vive acompanhada por outras divindades alegóricas como a *Credulidade*, o *Erro*, a *Alegria Infundada*, a *Sedição*, os *Rumores* e o *Terror*.³⁸ A partir dos traços semânticos associados a esta conceção propalada pela mitologia clássica, a *Fama* impõe-se como uma divindade maléfica e temível, capaz de destruir reputações e responsável pela discórdia entre os mortais.³⁹

Todavia, numa outra aceção, esta remetendo para o domínio teológico, a *fama* é tida como um bem de ordem espiritual que se sobrepõe em valor aos bens materiais. Tal ideia baseia-se na semelhança do Homem com Deus e na consequente dignidade da pessoa humana. Enquanto criatura de Deus, cada indivíduo tem o dever de cultivar a sua própria *fama* por meio da adoção de uma conduta reta, exemplar e abnegada. O cultivo da *fama* exige o respeito pelo bem comum, mesmo quando este comporta prejuízo para os interesses individuais. Quem a obtém por esta via não a busca para glória própria, antes a alcança por apreço alheio, libertando-se, por meio dela, das contingências inerentes à condição mortal a que todo o Homem está sujeito.

3. O conceito de *Fama* na comédia “Vilhalpandos”

A dramaturgia de Sá de Miranda é escassa⁴⁰e, como já se disse, as suas comédias suscitam hoje pouco interesse teatral. Em contrapartida, as suas peças manifestam uma clara intenção programática, focada na renovação do teatro português através da adesão aos cânones renascentistas, dos quais Miranda tomara conhecimento em Itália.

Essa clara inclinação de pendor teórico fica patente nos prólogos das comédias, ambos atribuídos a personagens alegóricas: a *Comédia*, no caso de *Estrangeiros*, e a *Fama*, em *Vilhalpandos*. Esses textos são, de facto, peças literárias que Sá de Miranda escreve não apenas para cumprir o preceito associado ao género e apresentar os argumentos das

obras, mas, sobretudo, para alertar o leitor (e o espectador) para o seu carácter inovador, tanto em termos formais, como ao nível dos códigos compositivos e estilísticos utilizados, de entre os quais avulta o recurso às figuras mitológicas alegorizadas. Em *Vilhalpandos*, concretamente, a *Fama* auto-apresenta-se por meio de segmentos discursivos que traçam a sua caracterização direta e indiretamente. A análise desses segmentos permite, do mesmo passo, conhecer a ideia de *Fama* propalada pelo escritor quinhentista.

O texto do “Prólogo” inicia-se com uma referência pela negativa à figura mitológica da *Fama* tal como circulava nos textos dos poetas greco-latinos, que Miranda bem conhecia, mas dos quais se demarca por recurso à ironia. Na verdade, a *Fama* mirandina distancia-se dos atributos clássicos que permitem identificá-la, recorrendo o poeta a um registo cómico-satírico para criticar essas representações tradicionais:

Eu não venho a vós voando, ave nova bem empenada, tantos olhos, quantas penas, tantas línguas e ouvidos: que joguem por debaixo como artilharia, assi como me pintaram estes chocarreiros dos Poetas, que sempre querem gracejar. Mas assi como todos me chamam Fama, assi venho nestes hábitos de mulher. Aqui no cabo do mundo é agora o meu assento, e não no meo: onde os mesmos bons Poetas me aposentaram, em a casa toda aberta, e descoberta (por certo mal ao menos pera o inverno) (Miranda, 2021: 533).

A crítica aos «chocarreiros dos Poetas, que sempre querem gracejar» é amplificada pelo efeito cómico conseguido pela introdução da referência disruptiva às agruras do inverno, a qual cria um efeito de contraste entre o registo erudito e o registo coloquial.

Descartado este filão de sentido que se estriba na aceção mitológica do termo, o texto mirandino progride por um caminho argumentativo que associa o conceito de *Fama* aos conceitos de honra e de glória, já que é o desejo de fama que instiga à ação e que está na base da realização dos grandes feitos coletivos em prol do bem comum. Nomeadamente no plano da intervenção militar, a *Fama* é companheira da bravura e da coragem demonstradas no combate contra os infiéis, feito que, mais que todos, motiva o apreço e a estima dos demais e o reconhecimento pelos atos valerosos que libertam da lei da morte:

Quantos exércitos tenho eu só por mim desbaratados, quantas fortalezas rendidas c’os meus medos? Quantas defendidas co’as minhas esperanças? Sabeis de que manha usei estes dias passados naquela grande afronta de Diu? Quando vos não pude espantar c’os Turcos, espantei os Turcos convosco (Miranda, 2021: 533).

Este pressuposto autoriza Miranda a recorrer de novo ao registo irónico-crítico para lamentar a cobardia de certos fidalgos que, ao primeiro sinal de perigo, receosos dos turcos, abandonaram o campo de batalha, juntando-se em Ceuta para fugir para Portugal. Tal comportamento ignóbil é denunciado pela *Fama*, por intermédio de quem o próprio poeta – «homem dum só parecer, / Dum só rosto, e d’ũa fé, / D’antes quebrar, que volver, / Outra cousa pode ser, / Mas de Corte homem não é» (Miranda, 2021: 392) – exerce o seu magistério crítico-moralizante face aos desmandos dos nobres cortesãos: «E i comecei de murmurar da gente nobre, que se juntava em Ceita ao parecer da primeira Andorinha: e elas desapareceram todas, que não sabiam já o dia, nem a

hora.» (Miranda, 2021: 533).

Em simetria com o plano militar, Sá de Miranda elege o tópico renascentista da equivalência entre *as armas e as letras / a espada e a pena* para identificar o desejo de *fama* como móbil para a criação literária:

E deixando a guerra a de parte: em quantos perigos socorro eu aos que escrevem? Os cronistas a cada passo não sabem por onde vão sem mim. Os Poetas andam sempre polos ares, nem tem outro valhacouto, se a mim não. [...] E dizei-me, das cousas passadas que tendes, senão a fama? Das presentes quanto vedes? E inda das que vedes, de quanto dais fé? Tudo o mais a quem o deveis, senão a mim? (Miranda, 2021: 534).

Num mesmo sentido, cabe aqui recordar os versos do célebre soneto dedicado ao Príncipe D. João – “Inda qu’em Vossa Alteza a menos parte” –, no qual Miranda defende as práticas do cultivo e da proteção das letras como garantia de imortalidade e fama: «Dar favor aos engenhos, e a toda arte, / Das boas, faz os Reis aqui imortais / Por fama: inda passando avante mais / Uns fez Deuses de todo, outros em parte» (Miranda, 2021: 146).

4. Considerações finais

A raiz greco-latina do conceito de fama readquire significado na arte renascentista, sendo aquela alegoricamente representada quer na literatura, quer nas artes plásticas. Ao apresentá-la como uma personagem da sua comédia *Vilhalpandos*, atribuindo-lhe a função de voz prologal interna a quem cabe a tarefa de introduzir o género comédia, e, através dele, a novidade estética, Sá de Miranda reconhece-lhe as potencialidades semânticas e pragmático-discursivas.

A leitura do prólogo desta peça abre as vias para a interpretação da importância atribuída às referências à *fama* na obra mirandina: ainda que não se trate de um termo com ocorrência lexical direta abundante, ele espelha a visão do autor sobre a sociedade quinhentista e sobre as funções da arte. A dissecação do conceito de *fama* serve a Sá de Miranda, *a contrario sensu*, para se distanciar dos valores viciosos da corte, que despreza e desaprova; mas serve-lhe também de base a partir da qual faz o encómio dos *espiritos valerosos*, com particular ênfase para os poetas, cuja ação garante a pervivência e a imortalidade dos que merecem ser honrados, logo, famosos.

Seja na aceção de divindade mitológica propagadora de notícias, seja na de virtude modelar, a *fama* é um valor a cultivar. Também Sá de Miranda merece ser um poeta *famoso*, quer no sentido moderno do termo (ou seja, conhecido e reconhecido pelas sucessivas gerações de leitores) como alguém cujo exemplo é um modelo (aliás, foi-o para a geração imediatamente seguinte, a chamada *plêiade mirandina*, que emulou o seu legado literário e valorizou a sua herança cívica) e um património que não podem ser desdenhados. A sua influência cristaliza-se no acréscimo de ambição que ele trouxe à poesia, demonstrando que criação artística e consciência cívica podem estar associadas, forjando um novo conceito de poesia como emulação dos modelos antigos, atribuindo-lhe uma função institucional como lugar de tratamento e reflexão sobre temas filosófico-cristãos e literário-filológicos e garantindo um novo estatuto ao poeta, como símbolo por excelência da virtude que granjeia a *fama*.

Bibliografia:

Aguiar e Silva, V. (2020). *Colheita de Inverno. Ensaios de teoria e crítica literárias*. Almedina. Coimbra.

Bernardes, J.A.C. (2011). Sá de Miranda e o cânone literário escolar. Em: Martins, J.C.O. e Sousa, S.G. (organização), *Estética e Ética em Sá de Miranda*. Opera Omnia. Guimarães. pp. 17-43.

Cruz, D.I. (1983). *Introdução à História do Teatro Português*. Guimarães Editores. Lisboa.

Miranda, F.S. de (2003). *Obras Completas*. Vol. II. 5.ª ed. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Livraria Sá da Costa Editora. Lisboa.

Miranda, F.S. de (2021). *Obra Completa*. Introdução, fixação do texto e notas de S.G. Sousa, J.P. Braga e L. Braga. Assírio & Alvim. Porto.

Ovide (1966). *Les Métamorphoses*. Traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard. GF-Flammarion. Paris.

Ramon, M. e Lemos, A. (2005). O Lugar do Texto Literário Não-Contemporâneo na Aula de Português. *Línguas & Letras*, Volume 6, Número 10, Brasil - Cascavel: UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. pp. 195-203. Acedido em: <http://hdl.handle.net/1822/61062>.

Ramon, M. (2009). As leituras do cânone no 3º ciclo do ensino básico e no ensino secundário. *Schola*. Escola Secundária/3 de Barcelinhos / Câmara Municipal de Barcelos. Barcelos. 17: 99-104.

Virgílio (1997). *Obras de Virgílio. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*. Tradução do latim de Agostinho da Silva. Temas e Debates. Lisboa.