

# “ENTRE LOBO E CÃO”

## Drummond redescobre Sá de Miranda\*

Márcia Maria de Arruda Franco

A primeira homenagem poética explícita ao poeta quinhentista, feita na poesia do século XX em língua portuguesa, está em *Pedra Filosofal*, de Jorge de Sena, de 1950, no poema “...De passarem aves”, escrito, segundo a rubrica, “À memória de Sá de Miranda”. Em *Fidelidade*, de 1956, há um outro poema com o mesmo título, “De passarem aves (II)”. Em 1951, Drummond faz outra referência explícita à poética mirandina, sendo seguido por outros poetas, como os irmãos Campos e Manuel Bandeira. Todos rendem homenagens poéticas a Sá de Miranda no início dos anos 50. Augusto Meyer escreve dois ensaios sobre o poeta antigo. Nos anos 70 e 80, os irmãos Campos continuam a citar Sá de Miranda como excelente poeta quinhentista, melhor do que Camões.<sup>1</sup> Em Portugal, na década de 70, Sá de Miranda é alvo de muitas citações poéticas: Gastão Cruz, Fíama, Luiza Neto Jorge, Ruy Belo, Diogo Pires Aurélio, Alexandre O’Neill, novamente Jorge de Sena, todos citam a obra mirandina, alguns influenciados pelo magistério de Pina Martins, professor de Ruy Belo.<sup>2</sup> Nos anos 90, no Brasil, dois poetas contemporâneos, Waly Salomão e Carlito Azevedo, continuam a releitura novecentista do vate quinhentista. Portanto, Sá de Miranda, relido ao longo do século XX, no Brasil e em Portugal, passa a fazer parte da lista de poetas que influenciaram os rumos da criação poética novecentista em língua portuguesa.

Em *Verso reverso controverso* (1978),<sup>3</sup> de Augusto de Campos, Sá de Miranda é citado como expoente do *trobar clus*, *escur* ou *cobert* em língua

portuguesa. Tais terminologias do trovadorismo occitânico designam uma concepção poética centrada na concisão discursiva, ou seja, na construção do poema como uma rede rigorosa de relações. Estas se dão não só dentro do poema, mas também dentro dum sistema poético. Aqui perseguiremos as relações que Carlos Drummond de Andrade estabelece com a poesia de Sá de Miranda, sob o influxo dos ideais estéticos da Geração de 45,<sup>4</sup> em *Claro Enigma*, livro de 1951. A esparsa mirandina citada por Augusto de Campos em seus ensaios e antiensaios críticos [na íntegra em “John Donne: o dom e a danação” (1986), e apenas o *incipit*, em “Marcabru contra o amor” (1978)] é um excelente exemplo da dimensão reflexiva desta forma poética e da relação entre Sá de Miranda e a poesias dos provençais. A aproximação entre a poesia provençal e a obra mirandina, por sua vez, também pode explicar o interesse que Sá de Miranda suscitou no século XX.

Na passagem do século XV para o XVI, dentro do universo da poesia palaciana, a esparsa era uma forma singular por não se ordenar em mote e glosa, e sim abordar o seu assunto diretamente, numa estrofe única e epigramática. Esta forma é um eco dos provençais que ressoa de dentro da herança cancioneril ibérica, isto é, através da tradição trovadoresca ibérica, e não pela via do Renascimento italiano, como, por exemplo, a sextina quinhentista ibérica, introduzida na poesia portuguesa apenas no século XVI, por Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda. O verso final de “Não vejo o rosto a ninguém”, a esparsa mirandina dirigida aos tempos, é “andais entre lobo e cão”. Esta imagem crepuscular que finaliza a esparsa citada por Augusto de Campos será a ponte para se percorrer a remissão do Drummond de *Claro Enigma*<sup>5</sup> à poética mirandina. A primeira parte deste livro intitula-se: “Entre Lobo e Cão”.

A imagem crepuscular é bem conhecida em francês: Entre *chien et loup*, em que há uma inversão (primeiro cão depois lobo). Drummond cita conforme o modelo mirandino. Por sua vez, Cesário Verde, como lírico modernista, relia a imagem clássica da hora crepuscular, no final de “Horas Mortas”: “Amareladamente os cães parecem lobos,”<sup>6</sup> mantendo a ordem da expressão francesa. Se no verso acima citado de *O sentimento dum Ocidental* haveria transposição de uma imagem clássica para o código modernista, no subtítulo 1 de *Claro Enigma* há a repetição literal de um sintagma, parte do verso de Sá de Miranda: “andais entre lobo e cão”. Isto não impede que haja um diálogo entre o bucolismo mirandino e o de Cesário Verde, como já salientou um crítico português,<sup>7</sup> ao compor uma peça com estrofes de Miranda e de Cesário, sem prejuízo do sentido: o elogio do cultivo da terra.

Na pena de Carlos Drummond de Andrade, a imagem temporal é ressignificada em resposta ao programa estético da Geração de 45 de

incluir, na liberdade de pesquisa modernista, os padrões clássicos de composição. Esse poeta mineiro da Geração de 30 aproveita para rever a sua posição diante dos clássicos portugueses, demonstrando um conhecimento profundo da poesia de Sá de Miranda.

São vários os momentos de “Entre lobo e cão” em que a poética mirandina parece ser enfocada, jogando-se com as questões estéticas pertinentes também para a criação poética brasileira nos anos 50, como no poema “Perguntas em forma de cavalo marinho”, em que o poeta indaga: “Que metro serve / para medir-nos? / Que forma é nossa / e que conteúdo?” (Drummond, *Nova Reunião*, 248). Toca-se, assim, num dos conflitos centrais da obra mirandina: a introdução do novo metro italiano e a permanência dos metros peninsulares, a tensão entre medida nova e medida velha. O poema de Drummond põe em confronto o fato de Sá de Miranda ser o introdutor de um novo metro (o decassílabo italiano) e de novas formas estróficas (o soneto, a canção, a terça e a oitava rimas) com a volta aos metros e as formas tradicionais “receitada” pelos ideais estéticos de 45.

No soneto “Oficina irritada”, Drummond parece assumir o ponto de vista de Sá de Miranda, pois alude à dureza e à dificuldade de leitura dos sonetos mirandinos, tão criticados por não se amoldarem ao ritmo italiano: “Eu quero compor um soneto duro / como poeta algum ousara escrever. / Eu quero pintar um soneto escuro, / seco, abafado, difícil de ler” (*Ibidem*, 260). Por outro lado, este soneto marca a irritação de um poeta modernista como Drummond, um dos consolidadores do verso-livre na poesia brasileira, que se vê constrangido a provar a sua habilidade como sonetista. Note-se que no quarteto citado o ritmo do decassílabo não é o toscano; por exemplo, o último verso traz o ritmo anapéstico, acentuado na quarta, sétima e décima sílabas. Este ritmo para o verso de dez sílabas, tradicional nas poéticas ibérica e galego-portuguesa, foi amplamente usado por Sá de Miranda em seus decassílabos, por exemplo: “Que me la cure de clara locura”. O título do livro de Drummond é retirado do fecho de “Oficina Irritada”: “claro enigma, se deixa surpreender.” Citemos a esparsa de Sá de Miranda, cuja rubrica é “Esparsa, aos tempos”:<sup>8</sup>

*Não vejo o rosto a ninguém  
cuidais que são e não são  
homens, que não vão nem vêm,  
parece que avante vão,  
antre o doente e o são  
mente cad'hora a espia;  
na meta do meo dia  
andais entre lobo e cão.*<sup>9</sup>

A obscura esparsa questiona a humanidade a partir de um negativismo radical, apresentando os novos tempos como um enigma. Neste momento de crise e de profundas alterações da sociedade portuguesa, o poeta busca, como “Diogenes em claro dia” (Sá de Miranda, *Carta a João Roiz*), um homem, e só encontra, na multidão de rostos, a sua própria “perplexidade angustiada” diante da incerteza, da desconfiança e da contradição: “na meta do meo dia / andais entre lobo e cão”. No segundo e no último versos, a segunda pessoa do plural recebe um tratamento impessoal e generalizador, semelhante às formas “cuida-se” e “anda-se”, e se refere ao pensamento e à angústia do poeta em relação aos tempos. O penúltimo verso pode ser melhor compreendido a partir do confronto com outras lições conhecidas, como a do caderno autógrafa, “No meo do craro dia” (Vasconcelos, 1911), e como a da edição de 1614, “E às oras do meyo dia”. “Na meta do meo dia” quer dizer mais ou menos “ao meio dia”. A imagem crepuscular aponta para a crise cultural provocada pelos novos valores das Descobertas: na hora mais clara do dia, o poeta constata a impossibilidade de compreender os homens a partir dos novos valores.

Os dois primeiros poemas de “Entre Lobo e Cão” também remetem à poética mirandina, o primeiro é “Dissolução”:

*Escurece e não me seduz  
tatear sequer uma lâmpada.  
Pois que aprouve ao dia findar,  
aceito a noite.*

*E com ela aceito que brote  
uma ordem outra de seres  
e coisas não figuradas.  
Braços cruzados.*

*Vazio de quanto amávamos,  
mais vasto é o céu. Povoações  
surgem do vácuo.  
Habito alguma?*

*E nem destaque minha pele  
da confluyente escuridão  
Um fim unânime concentra-se  
e pousa no ar. Hesitando.*

\* \* \*

*E aquele agressivo espírito  
que o dia carrega consigo,  
já não oprime. Assim a paz,  
destroçada.*

*Vai durar mil anos, ou  
extinguir-se na cor do galo?  
Esta rosa é definitiva,  
ainda que pobre.*

*Imaginação, falsa demente,  
já te desprezo. E tu, palavra.  
No mundo, perene trânsito,  
calamo-nos.  
E, sem alma, corpo, és suave.<sup>10</sup>*

Com esse poema pode-se traçar diferenças entre Drummond e Miranda diante da leitura da imagem temporal indicada pela expressão “entre Lobo e Cão”. Na hora crepuscular, o sujeito lírico aceita a vinda da noite; recluso em sua solidão, forja, de braços cruzados, o surgimento de uma outra ordem de seres. O poeta aproveita a hesitação entre o dia e a noite para exercitar a imaginação: “Povoações / surgem do vácuo”. Esta leitura rasura aquela feita pela lírica modernista da hora crepuscular: o deslocamento das massas e o lugar ímpar do poeta. O poeta mineiro duvida habitar alguma povoação, pois convive com outra ordem de seres. Glosa, do seu ponto de vista particular, o complexo multidão-solidão, herdado do Romantismo pela lira baudelairiana, que funda, nos crepúsculos da manhã e da tarde, o momento de reflexão sobre a solidão do indivíduo na grande cidade moderna.<sup>11</sup> Drummond, ao transformar o crepúsculo em hora de criação subjetiva, não só relê a imagem do crepúsculo na lírica urbana modernista, como transforma o sentido mirandino da expressão “entre lobo e cão”. Por sua vez, em “Não vejo o rosto a ninguém”, há uma leitura da multidão na Lisboa quinhentista. Deslocada do universo do pastoril, onde a hora crepuscular desempenha uma função dramática – abre, marca episódios e conclui as églogas, dando margem ao sonho do pastor adormecido – a esparsa de Sá de Miranda transfere a hesitação do crepúsculo para o plano das relações inter-humanas. Os homens inspiram desconfiança. A amizade é desacreditada pelo comportamento hipócrita. Em “Dissolução”, a vivência da passagem entre o dia e a noite como um espaço criativo – experimentado em um teatro mental, na dimensão subjetiva da imaginação poética,

“falsa demente” – aponta para o espaço do ficcional, característico do poético, em que se aceita que brotem coisas não figuradas.

Na penúltima estrofe, uma possível referência a Sá de Miranda: Quem vai durar mil anos ou sumir numa visão exótica da cultura lusitana? Que rosa (poesia) é definitiva por estar no amanhecer da cultura dos Tempos Modernos, “ainda que pobre,” ou, como dela disse D. Francisco Manuel de Melo,<sup>12</sup> escrita em “estilo tosco,” mas escondendo “altos conceitos e misteriosos,” como este da imagem crepuscular, “entre lobo e cão?” No segundo poema, “Remissão”, parece que o poeta quinhentista é o destinatário (o tu) do poema:

*Tua memória, pasto de poesia,  
tua poesia, pasto dos vulgares,  
vão se engastando numa coisa fria  
a que tu chamas: vida, e seus pesares.*

*Mas, pesares de quê? perguntaria,  
se esse travo de angústia nos cantares,  
se o que dorme na base da elegia  
vai correndo e secando pelos ares,*

*e nada resta, mesmo, do que escreves  
e te forçou ao exílio das palavras,  
senão contentamento de escrever,*

*enquanto o tempo, e suas formas breves  
ou longas, que sutil interpretavas,  
se evapora no fundo de teu ser?<sup>13</sup>*

Em Portugal, foi Sá de Miranda o primeiro poeta humanista a escrever sonetos, elegias, canções e cartas em português e/ou espanhol, preferindo, assim, a expressão em língua vulgar à latina. Os historiadores, filólogos e poetas portugueses do século XVI, ao se expressarem em vulgar, seguiram o exemplo de Sá de Miranda, isto é, fizeram da sua poesia “pasto dos vulgares.”

No soneto de Drummond, há também uma referência aos temas centrais da poética mirandina, à “memória”, “vida” e “pesares”. Essa visão de mundo está na maior parte dos poemas miúdos (trovas e sonetos) de Sá de Miranda. Cito um pequeno trecho de uma cantiga em espanhol que começa “Quanto mal me era ordenado”, e que parece resumir a remissão à Miranda:

*Vida, memoria y cuidado,  
sentidos que a vos erguí  
estos nunca me han dexado,  
por serem más contra mí.<sup>14</sup>*

Nesse trecho resume-se a preocupação poética de Miranda referida pelo soneto de Drummond: “vida, memória, cuidado,” que pode significar pesar de amor, “pesares”. O poeta modernista contrapõe o “cuidado”, como “travo de angústia nos cantares,” ao “contentamento de escrever,” como cuidado reflexivo. A um leitor atento de Sá de Miranda não pode escapar a referência presente no soneto de Drummond à dimensão metapoética da obra mirandina, em que o “cuidado” recebe uma outra conotação: a de trabalho poético. Em duas versões conhecidas da antológica “Comigo me desavim,” as duas lições do dístico, “Que cabo espero ou que fim / deste cuidado que sigo,” na versão do *Cancioneiro de Resende*, de 1516, e “Que meo espero ou que fim / do vão trabalho que sigo,” na versão de Rodrigues Lapa, feita sobre a edição príncipe das obras mirandinas, de 1595, dão conta da significação metapoética do “cuidado”, na medida em que é substituído por “trabalho”.

Sá de Miranda se “forçou ao exílio das palavras” quando abandonou a Corte, com ela se correspondendo através das célebres *Cartas*, porque tinha “contentamento em escrever,” porque tinha um “amor desigual” às Letras, como dirá o próprio Sá de Miranda no soneto metapoético que encabeça a terceira remessa de suas obras ao príncipe D. João, “Tardei, e cuido que me julgam mal.” Na abertura e no fecho da sua carta a Pero Carvalho (*Ibidem*, 59-71), a equação entre o convívio das letras e o encontro da felicidade (mais um eco do “noigandres” provençal) está explícita:

*No lugar onde me vistes  
d'água e de montes cercado,  
e doutros males que ouvistes,  
tenho mais dias contado  
de ledos, que não de tristes  
[...]  
Mas eu, porque passa assi,  
que seja muito, direi;  
dias há que me escondi;  
c'ó que li, c'ó que escrevi,  
inda me não enfadei.<sup>15</sup>*

Por outro lado, o que dorme na base do gênero elegíaco a não ser o lamento por algo que se perde? Quando Sá de Miranda envia a primeira remessa de suas poesias ao príncipe, em torno de 1550, aludia ao estado precário dos seus manuscritos: “Mais era quási tudo encomendado / à traça, e a não sei quê, com tal presteza, / com que já quase em pó tudo é tornado.”<sup>16</sup> A reforma poética “vai correndo,” isto é, se difundindo entre os poetas áulicos? Os manuscritos mirandinos, que ainda não tinham sido impressos, estavam adormecidos, sujeitos à deterioração, entregue às traças, “secando pelos ares?”

Finalmente, no último terceto do soneto de Drummond, são referidas as “formas do tempo”, “breves ou longas”, que teriam sido interpretadas pelo poeta quinhentista, como a imagem crepuscular. O sujeito lírico de Carlos Drummond de Andrade aponta para a re-significação da forma breve do tempo, “entre lobo e cão”, na lírica modernista. Dobrando o final de “Dissolução” sobre o de “Remissão”, percebe-se bem como a imagem clássica do tempo tem o seu sentido dissolvido e passa a ser um “suave corpo” interpretável por outros pontos de vista poéticos. Esta idéia está lapidarmente expressa noutra verso do soneto metapoético mirandino acima referido: “Quantos ledores, tantas as sentenças.” O poeta modernista observa: “e nada resta, mesmo, do que escreves,” tendo, talvez, em mente outro soneto de teor metapoético, de Sá de Miranda, escrito em resposta a Pero de Andrade Caminha, em que o poeta considera a *tortura da forma*, elemento definidor de sua arte poética, como um “passatempo vão” e concebe a leitura como “perda”: “Tudo cabe no tempo, entrego ao ano, / Depois à perda; diga-me esta gente / Qual anda o furioso assi emendado”. A interpretação do poeta antigo se evapora dentro da poética desse tu, para nós, a própria obra do poeta quinhentista. Em “Dissolução”, o sujeito lírico despreza a imaginação e penetra surdamente no reino da palavra. Então, calados poeta e imaginação, emerge a concepção poética do próprio Drummond: as palavras e expressões devem ser contempladas como corpos suaves “ermos de melodia e conceito,” conforme está na “Procura da poesia”, metapoema de livro anterior, de 1945, *A Rosa do povo*.

*Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
[...]  
Espera que cada um se realize e consume  
com seu poder de palavra  
e seu poder de silêncio.[...]”<sup>17</sup>*



A poesia palaciana tem no cultivo da esparsa mais uma prova da relação entre os trovadores ibéricos e o trovadorismo occitânico. Sá de Miranda a praticou como expoente do *trobar clus* e do lirismo reflexivo. É pelo experimentalismo formal e pela busca de uma linguagem concisa que a obra mirandina torna-se interessante para a criação poética brasileira modernista e contemporânea. Ao estabelecer o rigor formal como padrão poético, a geração de 45 incita os poetas modernistas das primeiras gerações e também os poetas pré-concretos a reverem a sua posição diante da tradição da literatura portuguesa. Não se trata mais de “macaquear [ou não] a sintaxe lusíada”, mas sim de promover uma releitura do legado quinhentista. Não é à toa que *Claro Enigma* começa por uma referência a Sá de Miranda e termina com uma referência a Camões. A última parte do livro intitula-se: “A máquina do mundo”.

## Notas

A presente versão deste artigo não seria possível sem o subsídio de viagem a Portugal, fornecido pela Fundação Calouste Gulbenkian em abril de 2000. Há uma versão primitiva deste artigo nos *Anais do V Congresso Abralic / Cãnone-Contextos*, Rio de Janeiro, s. n., 1998, p.579-584, vol. 2; e outra mais antiga em *Intercâmbio*, Cadernos do Mestrado, Mariana, v. 1, nº 3, p.57-62, 1997.

<sup>1</sup> CAMPOS, Augusto, John Donne, entre o dom e a danação. *O anticrítico*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986, p.39-43.

<sup>2</sup> Conta-me o professor que nos anos 60 foi solicitado pelos alunos a ministrar um curso apenas sobre Sá de Miranda. Deste curso resultou a sua antologia da poesia mirandina: *Poesias escolhidas*. Introdução, seleção, aparato crítico, tábua de concordância e glossário por José V. de Pina Martins. Lisboa: Verbo, 1969.

<sup>3</sup> CAMPOS, Augusto. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

<sup>4</sup> RAMOS, Péricles da Silva. “A Geração de 45” e IVO, Ledo “Epitáfio do Modernismo”. In: LOANDA, Fernando Ferreira (org.). *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

<sup>5</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1983. 2 vols.

<sup>6</sup> VERDE, Cesário. *Obras Completas*. [s. l.]: Horizonte, 1983.

<sup>7</sup> MACEDO, Helder. “O Bucolista do Realismo”. In: - *O Romântico e o feroz*. Lisboa: Ed. do Autor, \1988\.

<sup>8</sup> SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Obras Completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1976/1977. 2 vols.

<sup>9</sup> SÁ DE MIRANDA, 1976, vol. 1, p. 20.

<sup>10</sup> ANDRADE, 1983, v. 1, p. 245-6.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. "A Paris do segundo império em Baudelaire" e "Parque Central". In: KOTHE, Flávio R. (org.) *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991. pp 44-152.

<sup>12</sup> MELO, D. Francisco Manuel de. "Hospital das Letras". In: - *Apólogos Dialogais*. Lisboa: Sá da Costa, 1959. Vol. II.

<sup>13</sup> ANDRADE, 1983, v. 1, p. 246.

<sup>14</sup> SÁ DE MIRANDA, 1976, v.1, p. 7.

<sup>15</sup> SÁ DE MIRANDA, 1977, v. 2, p. 59 e 71.

<sup>16</sup> SÁ DE MIRANDA. 1976, v. 1, p.285.

<sup>17</sup> ANDRADE, 1983, v. 1, p.112.