



Imagética feminina e amor de ouvido no *Cancioneiro Geral*: o caso de Sá de Miranda

Female Imagery and Love by Reputation in the *Cancioneiro Geral*: The Case of Sá de Miranda

Citação: MORÁN CABANAS, Maria Isabel, «Imagética feminina e amor de ouvido no *Cancioneiro Geral*: o caso de Sá de Miranda», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14, pp. 167-191. <https://doi.org/10.14198/rcim.27447>

Maria Isabel Morán Cabanas

Universidade de Santiago de Compostela, España

isabel.moran.cabanas@usc.es

<https://orcid.org/0000-0002-8343-7325>

Financiamento: Este artigo está vinculado ao Projeto de Investigação «Voces, espacios, representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa» (PID2019-108910GB-C22), financiado pelo Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades.

Resumo

Embora não tenha sido até agora objeto de atenção e a sua presença seja mesmo excepcional, o chamado amor de ouvido (*de oídas*, na tradição crítica castelhana) aparece no *Cancioneiro Geral*, tal como acontece nos cancioneros manuscritos galego-portugueses, em que certos trovadores (por exemplo, Pero Vivíaez), dirigem as suas declarações sentimentais a senhoras não vistas, mas das quais ouviram falar. Sob uma perspetiva histórica, comparatista e intertextual, analisamos a procedência e a projeção do *topos* nos versos de Sá de Miranda recolhidos por Garcia de Resende. Na verdade, na coletânea lusa, onde também sobressai uma composição de Gregório Afonso à fama como causa de idealização da dama (ainda não contemplada com os olhos, este adquire uma especial importância sobretudo por dois motivos. Um deles é a sua ligação com outro núcleo temático à volta do qual gira toda a produção do poeta do Neiva: o desdobramento da personalidade que amiúde provoca a dama ingrata e traidora, causando grande aflição no sujeito lírico e tornando-o mesmo inimigo de si próprio, sobretudo nos trilhos de Jorge Manrique. O outro é a sua inserção em duas esparsas em que, de modo análogo às cantigas de amor trovadorescas, se sublinha a falta de correspondência entre o ouvir que causou a paixão e o ver, mas num quadro

Conflicto de intereses: La autora declara no tener conflicto de intereses.



Licencia: Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



imagético novo, o qual será retomado e amplificado com mais elementos plenamente renascentistas noutra composição mirandina alheia ao *Cancioneiro Geral*. Nele destacam-se alusões tanto a traços congénitos da fisiologia humana (a surdo-mudez), quanto a figuras que remetem para o bestiário e a Bíblia (a sereia e a serpente), sobre cujos valores semânticos e simbólicos refletimos à luz do universo mítico, social e literário da época.

Palavras-chave: *Cancioneiro Geral*; amor de ouvido (*amor de oídas*); Sá de Miranda; Jorge Manrique; Gregório Afonso; sereia; serpente; *esparsa*; bestiário; Bíblia

Abstract

Although long ignored and rarely the subject of scholarly attention even now, the so-called *amor de ouvido* (love by reputation) appears in the *Cancioneiro Geral*, as well as in Galician-Portuguese medieval *cancioneiros* in which certain troubadours (for example, Pero Vivieaz) declare their love to women they have not seen, but only heard about. From a historical, comparative, and intertextual perspective, we analyse the origin and trajectory of this topos in Sá de Miranda's verses collected by Garcia de Resende. Of note in the *Cancioneiro Geral*, is Gregório Afonso's composition on the idealisation of the lady by means of reputation instead of by sight; this text acquires special importance for two main reasons. One of them is its connection with another thematic nucleus around which the entire production of the poet of Neiva revolves: the unfolding of the personality that often provokes the ungrateful and traitorous woman, causing great distress in the lyrical subject and even making him an enemy of himself, as happens in a lyric by Jorge Manrique. Sá de Miranda's verses are also important because they are inset into two *esparsas* in which, as in the troubadour love songs, the discrepancy between the woman's reputation, which ignited the lyric-I's passion, and the subsequent seeing, which results in disappointment, is emphasised, but in a new imagistic framework. This motif will be taken up and amplified with more fully Renaissance elements in another Mirandine composition outside the *Cancioneiro Geral*. There we find allusions to congenital features of human physiology (hearing loss and muteness) and to figures that refer to the bestiary and the Bible (the mermaid and the serpent), on whose semantic and symbolic values we reflect in the light of the mythical, social and literary universe of the time.

Keywords: *Cancioneiro Geral*; love by reputation; Sá de Miranda; Jorge Manrique; Gregório Afonso; mermaid; snake; *esparsa*; bestiary; Bible



Dos dois grandes eixos temáticos à volta dos quais giram os textos do *Cancioneiro Geral*, amor e sátira, apenas o primeiro é abordado nas treze composições ali recolhidas de Francisco Sá de Miranda — ou do Doutor Francisco de Sá, como aparece mencionado nas duas rubricas atributivas que se registam em tal *corpus*, pois o poeta, participando das atividades culturais e lúdico-festivas da Corte junto com outros nobres fidalgos, utilizava já então o título de doutor em Leis. O autor atenta constantemente nos

motivos associados à paixão como fonte de perturbação exercitando a prática do bilinguismo literário, habitual no contexto sociopolítico e conjuntural daquela altura, marcado por um intenso relacionamento entre os reinos de Portugal e Castela: entre uns quarenta poetas que aparecem representados na coletânea lusa em ambas as línguas peninsulares, figura com um total de oito textos redigidos em português e cinco em castelhano. Em todos eles segue o metro poético habitual nos finais do século XV e inícios de XVI, quer dizer, a redondilha de sete ou cinco sílabas. E, em relação às formas ou moldes em que encaixa os seus versos, note-se que chega a explorar três possibilidades de criação: a glosa de cantigas alheias e a invenção pessoal tanto de cantigas como de esparsas.

Embora no *Cancioneiro Geral* predomine um percurso labiríntico, o leitor descobre ocasionalmente ali certos critérios lógicos na organização do material (Botta 1996: 339-351; Ribeiro 2024: 585-605). Salvo uma parte em que se evidencia a sucessão de distintos cancioneiros individuais e outra reservada para as composições de feitura coletiva, o resto da produção parece ter sido inserida quase de forma casual segundo o processo da reunião de fontes por Garcia de Resende. Perante tal modo de proceder, destaca-se especialmente a disposição dos treze poemas de Sá de Miranda à maneira de um ciclo de autor, de um cancionzinho individual que ocupa os fólhos CIX e CX da edição original de 1516, a qual começou a ser realizada em Almeirim e se acabou na cidade de Lisboa, sob a responsabilidade do impressor alemão Hermão de Campos:

Começam na primeira coluna do rosto do fólio CIX e terminam na segunda do rosto de CX, onde se iniciam as trovas de Anrique de Sá. No alto de CIX, onde começa a contribuição mirandina, está escrito: Doutor Francisco de Sá, o que se repete em CX. A transição entre o trovador anterior e Sá de Miranda é marcada pela Cantiga de Dom Jorge Manrique, mote da glosa castelhana de Miranda ao tema do inimigo de si (Franco 2009: 38).

Tal conjunto de composições está conformado por duas cantigas que glosam outras alheias de autor explicitado, outras oito cantigas e três esparsas, sendo todas elas penetradas por uma voz marcadamente disfórica através da qual se transmitem os sentimentos de dor e desamparo que batem a mente e o coração do eu lírico. Eis, de facto, as rubricas (identificativas e atributivas), seguidas dos *incipit* de cada um dos textos conforme o seu registo no *Cancioneiro Geral*:¹

1. Embora sigamos a edição de Aida Fernanda Dias (1990-1993), perante algum caso excepcional chamaremos a atenção para a circulação de certas variantes textuais que resultam especialmente significativas noutras fontes de peças mirandinas a partir das indicações fornecidas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1989), em cuja preparação e organização das poesias do autor do Neiva se tiveram em conta cinco manuscritos até então inéditos e todas as edições impressas desde a *editio princeps* de 1595 até ao ano de 1885, apesar de que se toma ali como modelo o manuscrito 112 da Biblioteca Nacional da França, pois este contém um maior número de composições (trata-se do habitualmente chamado *Ms. Denis*, nome alusivo ao seu antigo possuidor, M. Ferdinand Denis). O trabalho pioneiro da filóloga luso-germana é ainda hoje, sem dúvida, de consulta incontornável para qualquer exercício de cotejo. Ora, uma nova edição crítica da responsabilidade de José Camões e Filipa de Freitas (2021) acaba de sair recentemente do prelo, seguindo o mesmo procedimento adotado pela insigne filóloga, mas com acréscimo de três novas fontes manuscritas e novas versões de poemas conhecidos e dalguns inéditos que contribuem para a perceção da transmissão múltipla e diversa do *corpus*, assim como com abordagens introdutórias de prestigiosos especialistas. Aliás, para uma revisão minuciosa, descritiva e atualizada de toda a tradição editorial da obra poética de Sá de Miranda, devemos remeter para a análise complementar publicado também por ambos os estudiosos (Camões & Freitas 2022).

- CANTIGA DE DOM JORGE MANRIQUE «No sé porque me fatigo»
Do Doutor Francisco de Saa, grosando esta cantiga de Dom Jorge Manrique
«Viendome tam lastimado» (Dias 1990-1993, II: 333-335, n.º 413)
- CANTIGA DE FERREIRA «Congoxas, tristes cuidados»
Grosa do Doutor Francisco de Saa a esta cantiga
«Pues veo de mi fur» (Dias 1990-1993, II: 336-338, n.º 414)
- CANTIGA «Comigo me desavim» (Dias 1990-1993, II: 338, n.º 415)
- OUTRA SUA «Que remedio tomarei?» (Dias 1990-1993, II: 338-339, n.º 416)
- OUTRA SUA «¡Ay que vida tam esquiva» (Dias 1990-1993, II: 339, n.º 417)
- ESPARÇA: «Porque podera abafar» (Dias 1990-1993, II: 339-340, n.º 418)
- CANTIGA: «Antre temor e desejo» (Dias 1990-1993, II: 340, n.º 419)
- OUTRA SUA: «Coitado, quem me daraa» (Dias 1990-1993, II: 340-341, n.º 420)
- OUTRA SUA: «Oid y juzgad mi suerte» (Dias 1990-1993, II: 341, n.º 421)
- ESPARÇA «Cerra a serpente os ouvidos» (Dias 1990-1993, II: 341, n.º 422)
- CANTIGA: «Triste de mi desdichado» (Dias 1990-1993, II: 342, n.º 423)
- OUTRA SUA: «Ledo em minha tristura» (Dias 1990-1993, II: 342, n.º 424)
- ESPARÇA: «Craro estaa meu perdimento» (Dias 1990-1993, II: 343, n.º 425).

No tocante ao plano lexical, observa-se o seguimento da linha geral dos versos que abordam o amor no âmbito da Corte portuguesa de finais da Idade Média e inícios da Renascença, destacando-se a utilização de um vocabulário mínimo, escasso em adjetivos qualificativos e com predomínio de substantivos alusivos a estados emocionais de ansiedade e aflição. Na leitura da série descobre-se logo o gosto artificioso que caracteriza a literatura cancioneril da época através da seleção e aproveitamento de textos alheios, a inserção de expressões clichés, a repetição com efeitos enfáticos e, sobretudo, a antítese conceituosa. Não em vão, mais de um século depois, o teorizador por excelência do Barroco espanhol, Baltasar Gracián, na sua famosa obra *Agudeza y arte de ingenio* (1648), fará referência a Sá de Miranda como «el sentencioso e ingenioso portugués» e inclui-lo-á entre «los varones eminentes en la agudeza» (Pérez Lasheras 2007: 563). Tenha-se em conta que a sua extensa e variada produção foi uma das mais lidas, citadas e imitadas nos séculos XVII e XVIII. Pode dizer-se que surgiu, de facto, uma tradição ininterrupta de louvores entusiásticos do «bom Sa; do gram Sá de Miranda, do grave e docto Sâ, daquele grande poeta portuguez, do nosso poeta philosopho, do nosso bom portuguez Sá de Miranda, do sentencioso e engenhoso cortesão, do insigne, do famoso, do excelente e discreto poeta» (Vasconcelos 1989: XXXIII-XXXIV).

Tal como se pode observar acima, a seção mirandina do *Cancioneiro Geral* abre-se com uma cantiga elaborada sobre outra do castelhano Jorge Manrique, que Garcia de Resende achou mesmo pertinente transcrever na íntegra e que, também nessa altura, foi divulgada por outros autores do reino de Castela. Na verdade, a compilação lusa inclui um *corpus*

significativo de glosas, que nos permite comprovar a prática frequente e a difusão do género em Portugal, fruto do extraordinário diálogo que existiu no âmbito literário entre as cortes ibéricas. Contabilizaram-se ali um total de oitenta e três glosas, estando quarenta e quatro delas compostas em castelhano e as trinta e nove restantes na língua nacional e distinguindo-se, dentro de tal número, várias secções, entre as quais a das cantigas ocupa o segundo lugar em termos quantitativos: «se registran sesenta glosas de motes, dieciséis glosas de canciones, una glosa de villancico, una glosa de romance y cinco glosas más que por sus características no se inscriben en ninguno de los subgéneros señalados» (Tomassetti 2005: 1504). No que diz respeito ao grupo que aqui nos interessa, ao lado doutras que carecem de atribuição e apenas foram transmitidas pelo *Cancioneiro Geral*, sobressaem as de poetas castelhanos (ao lado de Jorge Manrique, cabe citar Alonso de Cartagena o Rodrigo Dávalos), observando-se realmente a distância temporal de apenas algumas décadas entre os autores dos textos glosados e os glosadores. Os primeiros não permanecem espaço cultural antigo e remoto, mas próximo e quase coetâneo, pelo que nos situamos perante um modo de «dialogización de la experiencia lírica tardomedieval» (Tomassetti 2005: 1508).

Torna-se evidente, em qualquer caso, uma atitude simultaneamente imitativa e diferencial com respeito aos versos prévios, já que a glosa consiste mesmo numa reescrita, numa reelaboração de versos mediante um processo hermenêutico a que se submetem os originais. Assim, a partir da composição manriquenha, Sá de Miranda foca o sofrimento até à morte provocado pela dama *sans merci* e a absoluta impossibilidade de fugir do cativo amoroso. A senhora manifesta-se ingrata e cruel até à extenuação, com tanta indiferença que o amante perde todas as suas forças, não conseguindo vislumbrar nem tão sequer o mais mínimo raio de esperança. O eu poético recrimina a crueldade desta, que não só lhe arrebatou a alma sem compaixão, mas também qualquer motivação para viver, pedindo-lhe que seja testemunha da perdição que causou. Vale a pena reproduzir, por exemplo, a seguinte estrofe:

Y si vos me cativastes,
vos misma sed el testigo
de lo poco que acabastes,
quanto más que me tomastes,
no siendo nadie conmigo.
Y aun esto no abasto,
mas quando elh'alma vos di,
qu'a vuestras manos morió,
no era conmigo yo
y vos y yo contra my (Dias 1990-1993, II: 334, n.º 413).

A aniquilação da própria vontade torna-se, pois, alvo de queixa, inaugurando tanto o cancionzinho incluído na compilação de Garcia de Resende quanto a série de poesias à maneira antiga recolhida na tradição editorial da poesia «completa» do autor. O sujeito situa-se perante a sua autoderrota num caminho de tensão emocional e isolamento total: sem aceitação da amada nem de si próprio, não contará com a do resto do mundo. Ele não só deve lutar contra outrem, mas também contra si próprio, o que se traduz num

manancial de interrogações sem resposta em tom de amargura e desabafo nos trilhos da escrita de Jorge Manrique. Se o autor castelhano pergunta «quien quererá ser amigo / del enemigo de si?», o português acrescenta, entre outras, «¿Do falharee piedad?» ou «¿em quem emparo y abrigo?» (Dias 1990-1993, II: 334-335, n.º 413).

A quebra de identidade com a divisão do sujeito em dois (eu *versus* mim) constitui, com efeito, um dos principais *leitmotivos* na poesia de Sá de Miranda. Trata-se de uma alienação psíquica ou dilema fenomenológico-existencial alimentado de pessimismo e sentimentos contraditórios cuja dor não admite analgésico algum. As hesitações do sujeito são tantas que o conduzem mesmo à sua rendição sob a premissa de que o amor só converte o dano em maior dano:

Of all the poets who figure in Resende's anthology, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, and Duarte de Resende are the ones who come to grips most directly with a dilemma –already foreshadowed in Jorge d'Aguiar's apostrophizing of his own heart as an autonomous subject– that in our time has become a burning issue not only for poetry and philosophy but for psychology and neurology as well: the problem of personal identity and the divided self (Reckert 1998: 21).

É este o tema desenvolvido na célebre e tão recriada cantiga «Comigo me desavim», em que o leitor se depara, tal como na glosa de Jorge Manrique, com um ser desdoblado, vítima de uma incontrolável vontade de «fogar de mim»: «nam posso viver comigo / nem posso fogir de mim» (Dias 1990-1993, II: 338, n.º 415), destacando-se particularmente a substituição de «viver» por «aturar» noutros testemunhos destes versos (Vasconcelos 1989: 13).² Aliás, os choques do eu contra si próprio associam-se aos do temor contra o desejo, não deixando o autor de recorrer à analogia bélica, tão comum à retórica do amor cortês e projetada através, por exemplo, do verbo «pelejar»: «Contra mi mesmo pelejo, / Vem d'ũa dor outra dor» (Dias 1990-1993, II: 340, n.º 419). A alienação faz com que o sujeito perca qualquer noção sobre a sua origem e o seu destino, pois, sem notícias da senhora, carece completamente de um norte. Ele ficou sem consciência da sua identidade e até da

2. Embora muito brevemente e apenas a título de ilustração, não se pode deixar de chamar a atenção para a perdurável projeção desta cantiga na literatura e noutros campos artísticos e, inclusive, performativos através dos tempos e em diferentes latitudes. Tornou-se, com efeito, objeto de diversas linhas interpretativas não só de teor intimista ou ontológico, mas também social, político e mesmo metapoético. Assim, atravessando escolas literárias e quaisquer limites cronológicos, converte-se numa sombra viva que «vai de mim para o outro» na pena de Alexandre O'Neill, um dos fundadores do Movimento Surrealista português que ousou unir o espírito de Sá de Miranda com o de Sá de Carneiro, reputado membro da Geração de Orpheu, numa espécie de poema-colagem; e cruzando também o oceano, chegou à obra do brasileiro Augusto de Campos, que, já antes, tinha levado a cabo uma aproximação entre os dois escritores por meio de uma colagem, valorizando em ambos a concisão da linguagem e afirmando a sua exclusão da «tradição de tagarelas» na literatura portuguesa. E, ainda, para citar um caso da vigência da cantiga mirandina como fonte de inspiração e montagem intertextual no século XXI, lembre-se que Vasco Graça Moura faz dela uma transformação e adaptação para refletir sobre conflitualidade e contradições subjetivas (Franco 2018: 71-81). Por sua vez, Maria Teresa Horta retoma o tema da inimizade entre o mim e o eu para enfatizar, sob o prisma do feminismo, exatamente o contrário, ou seja, a experiência de ser amiga de si própria. Assim, no poema «Minha senhora, de mim» (1971), que dá título ao livro em que se integra, criou um discurso a contrapelo da história e da imagem tradicional da mulher através de vários recursos, como a procura de hibridismo com as cantigas galego-portuguesas, sendo em diálogo com esta obra que Ana Luísa Amaral compôs, quase duas décadas mais tarde, *Minha senhora de quê* (1990) (Sousa 2011: 191-214; Franco 2018: 71-81).

sua existência, facto que o leva a exigir explicações à dama causadora de tal desgraça no mesmo tom de aflição e autocomiseração que domina os poemas acima referidos: «Olhe vossa merce laa / se me tem, se me matou» (Dias 1990-1993, II: 341, n.º 420). As interrogações ecoam por toda a parte, designando-se tal estado anímico como uma «tempestade má» na redação da cantiga que figura noutras fontes posteriores ao *Cancioneiro Geral* (Vasconcelos 1989: 535).

Aliás, lançando mão do *topos* da *donna e mobile*, o eu poético recrimina fortemente à senhora o seu comportamento com um sem-fim de mudanças, promessas vãs e deslealdades que o conduzirão a um trágico final, tal como acontece noutra glosa de Sá de Miranda a uma cantiga também reproduzida na íntegra no *Cancioneiro Geral*, e cujo responsável pela autoria do texto-base ignoramos —o compilador refere-se a ele como Ferreira, sobrenome que ocorre como poeta da coletânea apenas nessa ocasião. Na linha do seu modelo, os versos do poeta do Neiva remetem para a ingratidão da dama perante os serviços prestados noutrora, insistindo no extremo sofrimento que tal atitude e a comparação dos tempos passados com os presentes provocam no amator: «tus prometimientos vanos / y falsos y desleales / me haran morir a tus manos / pues juzgas por tan levianos / *mis servicios desiguales*» (Dias 1990-1993, II: 337, n.º 414).

A amada fez com que o tormento sentido pelo sujeito não tenha comparação com qualquer outra e que este se veja, em termos castrenses, cercado por toda a parte «d'agravos e desfavores», concentrando-se no espaço breve e conciso de uma esparsa algumas subtilezas tão hiperbólicas como «doer as dores» ou «dar cuidado oo cuidado» no rasto da casuística amorosa da lírica trovadoresca (Dias 1990-1993, II: 343, n.º 425). As perguntas do sujeito a si próprio e à senhora sucedem-se constantemente num tom angustioso e próximo da histeria provocada pela dor de não poder viver com ela nem sem ela: a «Que remedio tomarei?» segue-lhe «Senhora, onde me irei?» (Dias 1990-1993, II: 338-339, n.º 416). Já que não existem analgésicos que permitam aliviar a dor, a morte apresenta-se obsessivamente como o único fim possível perante uma «dama tan sorda y tan cruda» que inspira os seguintes termos: «Oid y juzgad mi suerte, / senhora, que sois tan cruda, / que por vos pedir ajuda / antes la pido a la muerte» (Dias 1990-1993, II: 341, n.º 421). Só excepcionalmente encontramos a expressão de certa satisfação emocional, embora inserida num contexto discursivo em que se acumulam as antíteses do princípio, em que o eu poético se declara «Ledo em minha tristura» (Dias 1990-1993, II: 342, n.º 424), até ao fim da cantiga. Ora, também é verdade que este admite, por vezes, certa culpabilidade com relação à sua solidão, manifestando que foi abandonado «por vós o por mi pecado» (Dias 1990-1993, II: 342, n.º 423), quer dizer, pelo pecado de uma entrega absoluta a um amor que tudo lhe arrebatou.

A expressão engenhosa de tal existência à deriva remete, inclusive, para os choros com que o ser humano vem ao mundo e, mais concretamente, para a ligação do ventre materno com a sepultura, conforma acontece em textos moralistas da época e de certas passagens da Bíblia, nomeadamente nas *Lamentações de Jeremias* (20: 14-18). Se o profeta maldiz o dia em que nasceu, perguntando-se por porque Deus não o matou antes de nascer e a sua mãe não terá permanecido grávida perpetuamente, evitando-lhe assim a tristeza dos seus dias, Sá de Miranda escreve:

¡Ay que vida tam esquiva,
do por enemiga suerte,
por lhoroy dolor se arriva
do se bive em pena biva
y se sale por la muerte!

Por do yo desventurado,
que juzgo mi desventura,
com deseo he deseado
que hoviera sido llevado
del vientre a la sepultura.
Ca la mui alma cativa
do qu[i]era que se convierte,
cercada de pena esquiva,
no ve por donde reciba
menos mal que por la muerte (Dias 1990-1993, II: 339, n.º 417).³

Porém, entre as treze composições mirandinas recolhidas na compilação lusa, uma particular atenção merecem duas esparsas redigidas em português, em que sobressai a alusão aos órgãos sensoriais da vista e do ouvido como elementos que provocam no apaixonado o maior dos martírios e cuja presença no discurso convém analisar à luz da tradição.⁴ Assim, numa delas, o sujeito queixa-se de ter sido dotado de perceção auditiva, pois tal capacidade o faz experimentar uns desejos que não poderá culminar com a satisfação de ver a amada. Compara tal motivo, de facto, com a situação inversa do surdo-mudo, a quem a natureza lhe tirou o poder ouvir e falar para exprimir os seus sentimentos perante a realidade que pode distinguir com os olhos. Dirigindo-se à senhora num tom amargo que também se aproxima, em certo sentido, das queixas de Jeremias acima mencionadas, o eu poético lamenta-se da sua sorte nos seguintes termos:

Porque podera abafar,
senhora, o mudo, s'ouvira,
a natureza lhe tira
o ouvir e o falar.
Pois s'havia de nacer
d'ouvir tal desejo em mi,
coitado, pera que ouvi,
pois que vos nam posso ver? (Dias 1990-1993, II: 339-340, n.º 418).

3. E ainda se torna quase obrigado lembrar que o próprio Sá de Miranda insiste nessas formulações pessimistas e catastróficas noutra cantiga não recolhida por Garcia de Resende e de intertextualidades mais que evidentes com a transcrita, cujo mote diz: «Puede se esta llamar vida / a la qual se entra llorando, / que se passa suspirando / por la muerte es la salida?» (Vasconcelos 1989: 12-13).
4. Uma primeira e breve aproximação aos motivos tirados da natureza física e literária desta forma poética de raízes occitanas praticada por Sá de Miranda e em cuja origem, história e intertextualidades agora se indaga, foi feita por Morán Cabanas (2022: 39-49). Como aponta Beltran a propósito da lírica castelhana, a escrita da esparsa aumentou consideravelmente durante o reinado dos Reis Católicos, talvez até pela influência de Jorge Manrique: «Quizá sea por la dedicación de don Jorge (además, por supuesto, del éxito de las formas breves en este período, y quién sabe si sencillamente por la mayor disponibilidad de materiales) el corpus se incrementa durante el reinado de los Reyes Católicos» (2016: 585).

Sem dúvida, pelas diferenças textuais que esta esparsa apresenta noutros testemunhos, vale a pena reproduzir a versão editada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, embora semanticamente condizente com a do *Cancioneiro Geral*, que seria a primeira em termos cronológicos. Ambas focam os desejos de surdez que experimenta o sujeito amador, pois ouve sem poder satisfazer a vontade de ver e sem esperança de o fazer, conforme se sublinha no último verso da esparsa:

Porque podera abafar
Ouvindo o que nace mudo
Com desejos de falar,

Antes se lhe nega tudo.
Ora havendo de nacer
De ouvir de ver tal desejo,
Por que ouvi, se vos não vejo
Nem vos espero de ver? (Vasconcelos 1989: 11).

Na continuação da tradição medieval, em que os olhos se tornam alvo de um tratamento privilegiado em tratados como *De amore*, composto nos finais do século XII por Andreas Capellanus, a vista atinge um protagonismo quase absoluto em toda a lírica peninsular de Quatrocentos, sendo identificada como a origem e o veículo por excelência da paixão. Esta equipara-se mesmo ao maior bem que se pode aspirar enquanto a falta de contacto ótico, provocada sobretudo pela separação dos amantes, conduz a um profundo poço de tristeza e aflição. O processo do enamoramento iniciado com a vista adquire umas dimensões tão extraordinárias que nenhuma distância física pode apagar e a abordagem da dor produzida pelo afastamento do amante ou da amada constitui mesmo uma constante ou um macrotexto na coletânea de Garcia de Resende. As necessidades da política administrativa e as aventuras ultramarinas levaram os cortesãos cada vez para mais longe e determinaram ausências maiores e mais incertas, tornando imensamente angustiada a dor da separação. Nenhum eco se regista da alegria do regresso na coletânea portuguesa e raríssimas são também as manifestações da *joie de retour* nos cancioneiros castelhanos (Morán Cabanas 1998: 471).⁵

Ora, Sá de Miranda também alude à faculdade da audição como ponto de partida do enamoramento e do sofrimento subsequente, daí o desejo da surdez como salvaguarda da sua estabilidade emocional. Ele é, com efeito, um dos raros cantores do amor de ouvido (ou *amor ex auditu*) no *Cancioneiro Geral*, o qual surge após ter escutado apenas comentários sobre as extraordinárias qualidades da dama, mas sem as ter verificado com os próprios olhos. Na verdade, foram bastantes os estudiosos que trataram de delinear a trajetória

5. Verbos como «despedir-se», «partir», «fugir» ou «separar-se» registam sistematicamente ao lado de todo o manancial léxico que no código cortes serve para exprimir a coita de amor — aliás, quando o Coudel Moor consulta a Álvaro Barreto se supõe maior emoção a tristeza da partida ou o prazer da chegada: «se partir dá mais paixão / ou chegar maior prazer», Álvaro Barreto responde que, quando se quer bem, é maior a intensidade da primeira. (Dias 1990-1993, I: 188-189, n.º 37). Assim sendo, resulta lícito classificar tais textos na categoria de *amor de lonh*, tópico em que a impossibilidade de perceção visual se torna pretexto para a análise introspectiva dos sentimentos e os estados anímicos de tristeza e saudade provocados pela paixão. Neste caberia distinguir duas modalidades: o amor marcado pela distância e o experimentado por uma mulher não conhecida diretamente, que é o que aqui nos interessa.

de tal *topos* na Idade Média e no Renascimento, explorando as suas raízes longínquas. Assim, tem-se chamado a atenção sobre a sua presença nas literaturas greco-latina e na árabe-andalusina: quanto à primeira, sobressai, entre outros casos, uma epístola da *Heroides* em que Ovídio apresenta um Paris ansioso por conhecer a célebre beleza de Helena; e, no que diz respeito à segunda, ganham relevo certos capítulos d'O colar da Pomba, em que Ibn Ḥazm reflete acerca do indivíduo que se apaixona por outra pessoa apenas por ter ouvido falar dela, ilustrando em verso tal facto com a sua experiência própria e a de amigos seus (Ynduráin 1983: 589-603). Do mesmo modo, tem-se posto em destaque a presença do amor do ouvido nalgumas obras de cariz alegórico e doutrinal no âmbito da patrística, tais como *De Trinitate*, em que Santo Agostinho parte das reflexões ciceronianas expostas em *De amicitia* acerca da admiração por pessoas que nunca temos visto, mas das quais valoramos as suas virtudes, e no sermão *In redditione symboli*, em que o mesmo autor amplia o fenómeno ao plano sobrenatural e atenta na conceção virginal de Maria (Cherchi 1972: 185-187).⁶

Já em língua romance o tema parece que foi introduzido poeticamente no espaço provençal por Guilhem de Aquitânia, o primeiro trovador conhecido, quando na sua composição «Faray um vers de dreyt nien». confessa os seus sentimentos por uma senhora que nunca viu, mas à qual lhe rende uma grande adoração: «Anc non la vi et am la fort» (Riquer 2011: 117). No entanto, o caso mais ilustrativo encontra-se, sem dúvida, ligado a Jaufre Rudel, em cuja vida ou lenda se relata o seu amor pela condessa de Trípoli. Embora sem a ter conhecido pessoalmente, o que o trovador ouviu dizer dela aos peregrinos que voltavam de Antioquia foi mais do que suficiente para que este ardesse em desejos de vê-la e se aventurasse a empreender uma longa viagem na sua procura. Após ter suportado terríveis adversidades, finalmente morreu nos seus braços:

Y deseando verla se cruzó y embarcó, y cayó enfermo en la nave y fue conducido a Trípoli, a un albergue [dado] por muerto. Ello lo hizo saber a la condesa, y fue a él, a su lecho, y lo tomó entre sus brazos. Y cuando él supo que era la condesa, al punto recobró el oído y el aliento, y alabó a Dios porque le había mantenido la vida hasta verla; así murió entre sus brazos. Y ella lo hizo enterrar con gran honor en la casa del Temple; y después, aquel mismo día, se hizo monja por el dolor que tuvo por la muerte de él (Riquer 2011: 154).

6. Lembre-se a tese mariológica da Conceção, segundo a qual Maria teria concebido pelo ouvido Jesus Cristo através da palavra do anjo quando este lhe anuncia que, sem perder a virgindade, seria a progenitora do Filho de Deus encarnado. Foram muitas as figuras da Igreja que, como Santo Irineu de Lyon, São Bernardo, São Zenone de Verona ou São João Damasceno, apoiaram, com efeito, esta explicação (a primeira vista heterodoxa), baseando-se porventura na célebre fórmula *fides ex auditu* proclamada por São Paulo. Aliás, no apócrifo *Evangelio armenio da infância de Jesus*, ao abordar a relação da Virgem com o Menino Jesus, afirma-se explicitamente que o Verbo Divino entrou em Maria pela orelha (V, 9) e a natureza íntima do seu corpo foi purificada e santificada, ocupando o lugar da nova Eva, mãe da humanidade. Note-se, ainda, que a crença na *conceptio per aurem* sobreviveu e se projetou em diversas manifestações culturais através dos tempos, chegando a marcar a mentalidade dos artistas plásticos da Renascença e a projetar-se em metáforas visuais mais ou menos subtis da Palavra nas representações da Anunciação (Casimiro 2004: 243). Para uma explicação do tema cuidadosamente fundamentada em fontes primárias e testemunhos de Padres da Igreja e teólogos medievais a partir de uma análise interdisciplinar da pintura, cabe remeter para o artigo «*Per aurem intra Christus in Mariam*. Aproximación iconográfica a la *conceptio per aurem* en la pintura italiana del Trecento desde fuentes patrísticas y teológicas» (Salvador González 2016: 83-123).

A elaboração de tal relato virá consolidar a consideração do amor de ouvido como o tema predominante na exígua produção rudeliana e torná-lo objeto de múltiplas projeções e interpretações. Não é difícil deparar-se com elas, de facto, em diferentes contextos e géneros literários ao longo da Idade Média e dentro e fora da Provença, apesar de que apenas a composição «Non sap chantar qui so non di», do autor em questão parece orientar-se clara e decididamente nesse sentido quando o eu manifesta a sua aflição: «Nuils hom n.s meravill de mi / s'ieu am so que ja no.m veira / que.l corjoi d'autr'amor non a / mas de cela qu ieu anc no vi / ni per nuill joi aitan no ri, / e no sai quals bes m'em venra, a a» (Chiarini 2003: 22).

No tocante à lírica galego-portuguesa, pode identificar-se a utilização do *topos* numa série de nove cantigas de amor, assim como em duas satíricas que recorrem a este num marcado tom galhofeiro, estudadas de modo conjunto por Elvira Fidalgo Francisco e José António Souto Cabo (1995: 313-328), conforme exigem os pontos de contacto existentes entre elas tanto a nível de conteúdo quanto de expressão. A totalidade do *corpus* selecionado por ambos os estudiosos aparece unida pelo fio temático do enamoramento provocado a partir do ouvido, apresentando um leque com alguma diversidade de atitudes, comportamentos e efeitos erótico-sentimentais. O argumento veicula-se, do ponto de vista formal, numa série bastante homogénea de enunciados construídos sobre o eixo de «ouvir falar», o qual se introduz nas cantigas mediante orações que se repetem com leves variantes, quer de tipo sintático, quer de material verbal, sobressaindo especialmente a alternância com «ouvir dizer».

Apenas dois textos da listagem carecem de tal formulação ao não anunciar de modo aberto como é que se chegou a ter notícias da senhora. Um deles destaca-se precisamente pela lamentação de Joan Garcia de Guilhade perante o ingresso de duas donzelas (Dórdia Gil e Guiomar) num convento, assim como pelo seu desejo de ver uma terceira mulher aludida como dona «de bon prez e rica, de bon parecer», manifestando que Deus faria grande bem em lhe permitir que tal facto acontecesse: «se a mi-a Deus amostra, gran bem mi fara / ca nunca prazer veerei sen a veer» (B 425, V 37).⁷ E, no outro, Paai Gomez Charinho revela certa diferença com respeito ao seu congénere no posicionamento perante a vista, exprimindo a sua dor e até a sua culpa por ter conhecido a senhora de quem antes ouvira falar bem. Embora ele chegasse a intuir o que acabaria por sofrer se pudesse contemplar a amada, não conseguiu ser precavido e agora sofre desesperadamente, pelo que aconselha aos seus amigos que evitem passar pela mesma experiência: «non a vejam e poden-se guardar / melhor ca m'end'eu guardei, que morria» (A 246).

Lembre-se, com efeito, que não é essa a única referência nem aos sentimentos futuros nem à implicação de terceiras pessoas. Quanto à primeiro caso, Pero Viviaez expõe a sua coita e as ânsias de ver «Ûa dona de que falar oi» (B 447), mas sabendo previamente que, quando a vir, quererá ficar sempre ao seu lado e desejará apenas a morte quando não

7. Trata-se de uma cantiga em que se torna evidente o hibridismo a partir do cruzamento de géneros em comentários como o relativo ao castigo de serem queimadas que mereceriam as duas que «prenderon ordin», afastando-se da vista do mundo, e no tom que envolve concretamente as duas primeiras estrofes — quanto aos dois nomes ali referidos, parecem identificáveis com os de Dórdia Gil de Soverosa e Guiomar Gil de Riba de Vizela, que professaram no mosteiro de Santa Maria de Arouca aproximadamente em 1250. Para uma breve revisão da figura da freira na tradição manuscrita galego-portuguesa e no *Cancioneiro Geral*, cabe remeter, por exemplo, para a recente publicação de Morán Cabanas (2023: 329-334).

o puder fazer. Na continuação de tal cantiga, o trovador insiste noutros versos na sua vontade de ir a Lobaton, «A Lobaton quero eu ir» (B 448), para ver uma dama de que ouviu falar, identificando-a, de modo duplo e excepcional no género de amor galego-português, com o nome de Joana e com referências à sua irmã, que verá se for à citada localidade (porventura Torrelobatón, na atual província de Valladolid). E, a propósito do segundo, Martin Soarez, enquanto confessa o mal que padece desde que viu a sua senhora, queixa-se com raiva de quem lhe falou bem dela e lhe recomendou que a conhecesse: «Mal conselhado que fui, mia sennor, / quando vos fui primeiro connoscer!» (A 51, B 163).

Na verdade, os acima mencionados Paai Gomez Charinho e Martin Soarez revelam também a sua tenacidade noutras cantigas da sua autoria ligadas ao amor do ouvido em que se limitam a sublinhar a intensidade dos seus sentimentos. Um declara que a sua paixão é mesmo insuperável, pois, embora a boa reputação da sua dama leve muitos a desejar vê-la, ninguém será capaz de apreciar com tanta profundidade as suas qualidades e «non saberan, com'eu moiro, morrer» (B 808, V 393). E o outro ora manifesta os seus anelos de acabar com tanto tormento, mudando logo de ideia quando lembra a beleza da dama, a sua fala «e quanto ben de vós ouço dizer» (A 47, B 159), ora se queixa da desconfiança da senhora de que tão bem ouviu falar com todo um avolumar de perguntas retóricas do tipo «Que farei eu, que mal dia naci? / Que farei eu, pois me vós non valedes?» (A 46, B 158). Nessa mesma linha, sobressai especialmente Martin Perez Alvin, que lembra que, enquanto a todas as pessoas recebem prazer pelo ouvido, pela vista, pelo entendimento e pela fala, a ele acontece-lhe todo o contrário:

Mais desguisadamente mi ven mal
de quantos Deus no mundo fez nacer
todos an ben per oir e veer
e per entendimento e per falar;
mais a min, mia senhor, aven end'a[1],
ca por tod'esto me vej'eu andar
na maior coita que Deus quis fazer (B 1053, V 643).

Por sua vez, nas duas cantigas satíricas desse *corpus* galego-português aproveita-se o motivo do enamoramento de uma mulher nunca vista através da habitual transferência da série lexical própria da cantiga de amor. Por um lado, Fernan Rodriguez de Calheiros, a partir dos versos «Agora oi d'ũa dona falar, / que quero ben, pero nunca vi» (B 1332, V 939), foca a relação de uma dona com um criado de nome Vela, explorando a ambiguidade da expressão «pôr vela sobre si», cujo sentido pode remeter para a vigilância em ser guardada ou para o contacto sexual com a figura assim chamada como exemplo de *interpretatio nominis* (Ramos 2013: 111-122). Por outro, Pedr'Amigo de Sevilha, faz troça da obsessão de um tal D. Estêvão, do qual se rumoreja que ama uma mulher muito guardada de que ouviu dizer bem, mas que nunca viu e, no entanto, gasta absurdamente nela todo o seu dinheiro. Num discurso de que não faltam equívocas alusões à homossexualidade do personagem, insiste-se em «que nunca vistes riir nem falar, / e, por molher tan guardada, ficar / vos vej[o] eu pobr'e sen-conhocer» (B 1660, V 1194).

As consequências imediatas do facto de ouvir são sempre, em definitivo, o desejo de ver a dama, o sofrimento que a satisfação de tal desejo acarreta e/ou a aflição por não poder fazê-lo, tal como acontecerá nas esparsas de Sá de Miranda, conforme se explicita,

por exemplo, na pergunta retórica que encerra uma delas: «coitado, pera que o ouvi, / pois que nam vos posso ver?» (Dias 1990-1993, II: 340, n.º 418). A presença do motivo do amor de ouvido no mencionado grupo de cantigas trovadorescas não impede que a coita de amor continue a assumir nelas uma função primária, de maneira que até poderíamos considerar que a sua introdução vem funcionar como uma via de amplificação e inovação na expressão do sofrimento. E, no que diz respeito aos versos do *Cancioneiro Geral* imediatamente acima transcritos, além da autoaplicação do adjetivo «coitado» pelo sujeito poético, lembre-se que se destaca a comparação em grau superlativo do seu tormento com a opressão padecida pelas pessoas surdas-mudas que experimentam duplamente a impossibilidade de ouvir e falar.

Quanto aos poetas quatrocentistas da lírica castelhana, sobressai nomeadamente o seu aproveitamento em vários textos de Rodríguez de Padrón, autor a que amiúde rendem culto os colaboradores do *Cancioneiro Geral*. Assim, na composição elegíaca do *Planto que fizo Pentesilea*, encontramos a rainha amazona a queixar-se de ter caído nas garras da paixão ao ter ouvido falar das façanhas de Heitor, a quem nunca viu e nunca verá «Por fama fui enamorada / del que non vi en mi vida. / Por armas vencí, cuytada, / e fuy por fama vencida» (Ynduráin 1983: 591). O poeta lança o seu olhar sobre o choro desconsolado dessa personagem feminina perante o corpo já sem vida do seu amado, de quem se tinha apaixonado e por quem se tinha deslocado a Troia com as suas donzelas armadas para ajudá-lo na guerra contra os gregos, unindo ao *topos* do amor de ouvido certas imagens características da tradição cortesã:

Cabe señalar que, además del tópico del amor de oídas, la composición se sirve también de otras imágenes propias de la tradición cortesana como es el caso de los malos hados y la rueda de la fortuna, la muerte de amor o la intensidad de la tristeza de la protagonista al tener noticias de que Aquiles ha matado a su amado [...]. La mujer abatida en la que se convierte la reina amazona se describirá a sí misma como «mal fadada» que por fama fue enamorada, así declara entre lamentos que «non fallé quien me venciese, / salvo amor et buen deseo» [...]. De modo que la Pantasilea guerrera, llena de ira de la Eneida, o la bárbara armada con hacha y escudo de las Heroidas ovidianas (que Rodríguez del Padrón traduciría al castellano en su Bursario) deja paso al predominio del perfil afectivo de la reina amazona. El autor neutraliza así la fuerza andrógina amenazante del personaje mitológico [...] Queda patente la elección del autor de enfatizar su lado afectivo, de mostrar tal grado de aflicción en la amazona que haga al lector relegar su impulso heroico y guerrero, en aras de mostrar un nuevo retrato menos viril, agresivo o provocador, que se consume en su propio llanto, el de la reina desconsolada, «la más triste apasionada/de cuantas saben amar». El poema, una canción a la manera provenzal, presenta una situación dramático-sentimental que nos transmite el acendrado dolor en primera persona, sin intermediarios, por boca de la reina amazona (Millán González 2015: 581-583).

Pantasilea tornou-se um paradigma do enamoramento pela fama e, desde então, começou a fazer parte dos elencos de enamoradas exemplares, habitualmente com referências explícitas à singular origem do seu sentimento. Tal celebridade tinha-se ido forjando, de facto, com a sua presença em obras medievais como as *Sumas de historia troyana*, de Leomarte, que relata a sua entrega ao amor, lembrando que «acaçe que de oÿdas ayan los omnes amoríos unos con otros» (Rey 1932: 251). E a tradução de Guido Delle Colonne, pelo menos na versão do famoso impressor castelhano Francisco del Canto, apresenta-a de forma muito parecida, completamente apaixonada por Héctor e disposta a ajudá-lo,

«no sabiendo que Héctor fuesse passado del presente siglo. Lo qual viniendo a su noticia ella fue muy turbada con mucho dolor y muchos días se dio a continuos lloros y lágrimas» (Delle Colonne 1587: 97). Sistemáticamente se sublinha, assim, o extraordinário caráter do caso e o seu dramatismo, acentuado sempre pela morte do famoso guerreiro antes de ser visto pela mulher que tanto o amava.⁸

Para citar apenas outro significativo exemplo alusivo ao amor de ouvido impulsado pela excelsa fama da pessoa amada na literatura castelhana do século XV, cabe recorrer ao *Cancioneiro da Biblioteca Britânica* ou *Cancioneiro de Rennert* (LB1). Aí se encontra o romance de Rosafloreda, que tem sido amiúde atribuído a Rodríguez del Padrón pela crítica a partir precisamente da insistência do próprio A. H. Renert, embora com certas polémicas e contestações quanto à implicação do trovador galego na sua elaboração. Exclusivo de Espanha, «no es un romance suelto sino de la familia de los que tratan de Montesinos, reflejos del poema francés *Aïol*, datado do século XIII» (Pérez Priego 1995, IV: 37). A protagonista apresenta-se como uma donzela cuja louçania foi extremamente admirada e pretendida por sete condes e três reis da Lombardia. Ela rejeitou todas essas figuras, apaixonando-se com todo o seu coração do cavaleiro Montesinos, que nunca tinha visto, mas desejava muito ver: «enamórose de montesinos / de oydas que no de vista» (Dutton 1990-1991, I: 164). Pediu-lhe então ao seu camareiro que lhe leve à França as cartas que lhe tem escrito e o amado venha encontrar-se com ela na Páscoa florida.

O amor de ouvido, em ambos os casos citado e sublinhado, acarreta a necessidade da vista para a satisfação do sujeito apaixonado, embora não se deixe de insistir na importância da fama como causa inicial do enamoramento. Precisamente acerca de tal assunto fornece Luis Ramírez de Lucena uma reflexão pormenorizada e exposta em primeira pessoa na sua obra *Repetición de amores y arte de ajedrez*, editada em Salamanca no ano de 1497. O autor, retomando a face pedagógica dos tratados de erotologia, confessa e justifica nela a necessidade que sentiu de obter uma comprovação direta da perfeição da dama, o que lhe serviu para apagar qualquer suspeita de engano e reconhecer efetivamente a sua amada como «la mujer más acabada del mundo»:

Primeramente, conviene a saber, que puesto que sola la fama dé claro y evidente conocimiento de las cosas no vistas jamás, queda ninguno satisfecho hasta que por sus ojos vea lo que con admiración escuchó. Por lo cual, yo, habiendo muchas veces oído loar aquella señora a quien yo he querido enderezar aquesta mi obra, y viendo que algunos, de oírlo, rescibían envidia y otros dolor, porque conociendo su merecimiento tan subido lo abaxasen, con atrevimiento de quererla loar, propuse en mí de no descansar hasta verla. Y así, con el tal deseo, discurrendo por la parte do hacía su habitación, vi la misma doncella. Y aunque no tuviese otro conocimiento más de haberla oído loar por la mujer más acabada del mundo, conocí luego ser ella, y en tanta manera me contentó, que no sé si primero comencé a amarla que a conocerla (Gómez Redondo 2014: 37).

8. Se lembrarmos igualmente o florescimento do amor de ouvido em novelas de cavalaria e relatos cronísticos, não podemos deixar de trazer aqui à colação, com relação ao protagonismo da mulher que se apaixona por outrem, os sentimentos da moura Zaida pelo rei Afonso VI na *Crónica General* sem nunca o ter visto. Tal episódio, que resultou na sua conversão e no concubinato com o monarca, serve, com efeito, para a glorificação deste, constituindo «mais uma prova da dominação do inimigo islâmico e afirmação da virilidade cristã conquistadora» (Vieira 2018: 397).

Nesse sentido, destaca-se um texto em castelhano de Gregório Afonso, criado do bispo de Évora, que Garcia de Resende incluiu na sua coletânea. O poeta, uma das poucas figuras não aristocráticas cuja produção literária aparece registada no *Cancioneiro Geral*, revela nele as seguintes suspeitas: se a admiração derivada do ouvido, quer dizer, da fama, já tem mesmo o poder de o apaixonar, a proveniente do facto de ver a senhora, poderá porventura matá-lo de amor. E é por isso que surgem as hesitações de «se miraros o no mirar», confrontando-se o desejo com o temor de morrer de amor. Eis as formulações do congénere de Sá de Miranda partir de um mote de autoria atualmente desconhecida:

Ado la fama namora,
la vista deve matar.

Dubdo s'es mejor aora
miraros o no mirar,
porque cierto, mi senhora,
ado la fama namora,
la vista deve matar.

El deseo y voluntad
queriam que os amasse,
el temor y la verdad
no queriam em vos pensar,
que el veros me matasse.
Y ansi nenguna hora
no me dexa el cuidar,
porque cierto, mi senhora,
ado la fama namora,
la vista deje matar (Dias 1990-1993, III: III: 83, n.º 563).

Observe-se, de facto, a analogia entre as linhas do tratado castelhano e os versos de Gregório Afonso quanto à expressão do contraponto entre idealização e realidade, imaginação e corporeidade ou invisibilidade e visibilidade. Nos dois casos, perante a prioridade temporal do ouvido através da fama com respeito à vista, defende-se a complementação da segunda num processo do enamoramento *in crescendo*, dada a importância qualitativa da imagem fornecida pelos olhos.⁹ E, naturalmente, o mesmo cumpre dizer em relação

9. Passando em revista o tratamento do tema na literatura castelhana sob uma perspectiva crítica e comparatista, Ynduráin faz as seguintes declarações: «creo que, en general, se puede decir que en esta época monta la vista sobre el oído, aunque la cosa se discuta y, en algún caso excepcional, se admita la posibilidad del enamoramiento de oídas. A este respecto, E. Asensio recuerda cómo Damasio de Frías “cita sin autor el título de un libro raro: ‘No es verdad averiguada que pueda enamorar la fama, aunque lo diga Petrarca y lo quiera probar el autor de aquel diálogo llamado *Aretifila*’”. Acaso recordaba mal, pues si la primera parte de la *Aretifila* de Luc’Antonio Ridolfi (Lyon, 1560) admite el enamorarse por fama, la segunda lo refuta. Naturalmente, en Italia la aceptación de la vía auricular resultaba especialmente difícil por cuanto el amor que entra por la vista había sido cantado por Ser Pace, G. Cavalcanti, Dante, Petrarca, etc.; y Ficino, siguiendo en parte a Aristóteles y en parte a Platón, había explicado el mecanismo de manera científica y fisiológica. En cualquier caso, en España, la discusión suele concluir en una actitud cautelosa, desconfiada frente al amor de oídas. Véase, por ejemplo, el curioso análisis que a este respecto y sobre la *Celestina* realiza Villalón: acepta el amor de oídas por acaso y sólo algunas mujeres: “porque en la verdad ya no estiman en más al hombre de aquello que por su primera apariencia, conforme a la opinión que emprime en el juicio de los que le comunican [...]”. Un eco de esta interpretación parece encontrarse en la

à cantiga «Quien tanto veros desea» de Jorge Manrique, autor tão admirado e, tal como vimos em páginas anteriores, mesmo glosado por Sá de Miranda na abordagem do desdobramento eu *versus* mim. O sujeito lírico manifesta nela o seu desejo de ver a senhora ao mesmo tempo que confessa o seu temor, pois, se tão ferido está pela paixão sem nunca a ter olhado, o sofrimento aumentará depois, quando não a possa ver¹⁰ —daí a alusão à sua ponderação e decisão final mediante o verbo «delibrar», quer dizer, concluir. Vale a pena, sem dúvida, reproduzir na íntegra tais versos, tão recriados literária e musicalmente através dos tempos:

Quien tanto veros desea
señora, sin conoceros,
¿qué hará después que os vea,
cuando no pudiere veros?

Gran temor tiene mi vida
de mirar vuestra presencia,
pues amor en vuestra ausencia
me hirió de tal herida;
aunque peligrosa sea,
delibro de conoceros,
y si muero porque os vea,
mi victoria será veros (Beltran 2013: 75).

O amor de ouvido pela boa reputação das qualidades física e morais da dama revela-se um «fenómeno propio de una época en la que no existe aún el retrato pictórico, cuya introducción llegó con el Renacimiento, y debía estar, por tanto, fuertemente enraizado en hábitos de la relación social» (Beltran 2013: 75). Assim, as descrições verbais levariam a desenhar uma imagem mental das excelências da mulher que se ligariam porventura a modelos presentes nos relatos de cavalarias, mostrando-se o poeta um fiel amante a partir do momento que conhece o seu prestígio como ser inigualável.

Aliás, com o *topos* em questão inserido num quadro poético de imagética clássica e exótica se depara o leitor do *Cancioneiro Geral* noutra esparsa de Sá de Miranda em que se afirma que o facto de «ouvir nomear» a senhora foi suficiente por si só para provocar uma total perturbação no amante, o que condiz com a ideia de ser através do nome que se exprime a essência das coisas —ideia especialmente explorada no âmbito da fé e que desenvolverá em 1685 frei Luis de León no seu tratado *De los nombres de Cristo*, explicando

celestinesca *Dorotea*, donde Lope hace un análisis parecido: “Más mugeres se han perdido por los oídos que por los ojos, más daño les ha hecho siempre el oír alabanzas que el mirar gentilezas”. E, entre outras muitas passagens da história da literatura, o hispanista lembra que, na segunda parte do *Quijote*, o famoso cavaleiro afirma ora que conhece de vista Dulcineia ora que jamais a tem visto, o que não constitui uma incongruência cervantina, «sino de uno de esos cambios de modelo o serie literaria tan frecuentes en su obra. En este momento, Cervantes hace seguir a don Quijote una convención amorosa cuyo origen puede rastrear desde la poesía provenzal (por lo menos) hasta algunos libros de caballerías» (Ynduráin 1983: 600).

10. Já comentamos tal preocupação pela dor de não ver a dama após tê-la vista quando citamos a composição «Úa dona de que falar oi» (B 447) de Pero de Viviaez, porventura o trovador da lírica galego-portuguesa em que o amor de ouvido ganha maior relevo —veja-se, de facto, o artigo de Beltrami (1974: 43-65).

que o fim do nome é tornar presente o ausente ou próximo o que está afastado. O sentido auditivo torna-se o eixo vertebral da composição do autor de *Amares*:

Cerra a serpente os ouvidos
 aa voz do encantador,
 eu nam, e agora com dor
 quero perder meus sentidos.
 Os que mais sabem do mar
 fojem d'ouvir as sereas,
 eu nam me soube guardar,
 fui-vos ouvir nomear,
 fiz minh'alma e vida alheas (Dias 1990-1993, II: 341, n.º 422).

É concretamente nessas três oposições que se alicerça a dialética do texto e se enquadra a diferença existente entre o sujeito poético e outros indivíduos cuja prudência lhes serviu de barreira no controlo da sedução feminina: serpente *versus* encantador, marinheiros *versus* sereias e eu amador *versus* mulher amada. As duas primeiras oposições vêm remeter para a vitória sobre a atração erótico-sentimental, enquanto a terceira representa uma derrota que acarreta um sofrimento muito recorrente na produção mirandina: a alienação, estado aludido conforme as lições do legado de Avicena, príncipe nos campos da medicina e filosofia e outros sábios medievais que advertiram reiteradamente que a paixão acaba sempre «in alienatione mentis et corruptione judici», final de que se lamenta o coitado que não soube defender-se e, por conseguinte, já não possui nem alma nem vida própria.

Nem é preciso insistir no simbolismo da serpente nas letras e noutras artes, assim como na ambivalência positiva e negativa que gerou através dos séculos. Ligando-se sobretudo à sua aparição no *Génesis*, destaca-se especialmente como representação do pecado e a tentação, mas também sobressai o seu aproveitamento como ser capaz de matar e curar, destruir e apaziguar ou remeter para o demoníaco e para o próprio Cristo. Derivou num amplo e muito diversificado leque de significados entre os quais se inclui a renovação, a crueldade ou a prudência e astúcia, como sublinha Sá de Miranda nos versos acima transcritos. Na verdade, são os comentários sobre o «ofidianismo» de Aristóteles e Plínio que parecem estar na base simbólica — e também paremiológica, a que depois faremos referência (Egido 1994: 361). Os bestiários medievais, a partir dos comentários inseridos nas obras desses dois pensadores, insistiram concretamente nas semelhanças da fêmea e macho com a mulher e o homem nos seus modos de proceder, tal como acontecerá depois na literatura emblemática.

O poeta do Neiva alude à capacidade de tais animais para fugir do som dos seus encantadores, sendo consideradas mesmo surdas no imaginário porque carecem de orelhas — possuem, em vez destas, uns diminutos orifícios em ambos os lados da cabeça e um mecanismo físico que lhes permite desenvolver um agudo sentido do tacto e perceber vibrações no chão, mas têm dificuldades para ouvir os sons que estão acima da superfície. Tendo em conta a admiração do autor pelos *Salmos*, que considera um modelo de ligação entre a poesia profana e a religiosa (Carvalho 1976: 22-34; Carvalho & Martins 1976: 45-81), resulta imprescindível lembrar o comentário sobre a serpente (cobra, víbora...) com que nos deparamos nesse livro bíblico, o qual reproduz praticamente de modo literal. Afirma-se

ali, com efeito que os ímpios são como «a serpente surda, que fecha o seu ouvido para não escutar a voz do encantador» (Carvalho & Martins 1976: 58: 4-6)

Aliás, os versos de Sá de Miranda trazem também logo à mente o Canto XII (166-191) da *Odisseia*, em que o poeta Homero relata a viagem de regresso a casa de Ulisses e a sua tripulação após a guerra de Troia. Na ilha Eana, a feiticeira Circe adverte-lhe dos perigos que encontrará a sua embarcação no dia seguinte, pelo que o herói da obra grega dará instruções aos nautas para os proteger do feitiço do canto das sereias e evitar a saída do seu percurso. A beleza do som emitido por tais seres marinhos é capaz de enlouquecer qualquer mortal e Ulisses chega a escutá-lo, mas depois de que os seus homens o tivessem amarrado ao mastro da nau sob o seu pedido e de ter exigido que não o deixassem livre por nenhum motivo, nem por mais que o implorasse. A tentação ocupa, portanto, um lugar central neste Canto, porém Ulisses soube recorrer audazmente ao autocontrole e ordenar que o atassem, sendo consciente de que de qualquer outro modo não poderia fugir do poder de atração das sereias.¹¹

No que diz respeito à figura da sereia na Idade Média e à sua projeção em tempos posteriores, nem é preciso insistir em que costuma aparecer no imaginário como um ser destrutivo, que atrai os marinheiros com a harmonia enganosa do seu canto. Sob a sua consideração como um elemento representativo dos perigos oceânicos, cabe trazer aqui à colação algum outro texto da compilação de Garcia de Resende em que a temática do sofrimento amoroso se funde com os riscos sofridos pelas naus. Como indivíduos implicados direta ou indiretamente nas empresas ultramarinas do seu reino, os autores lusos não deixariam de apontar para a realidade das aventuras ultramarinas e estabelecer metáforas como as de Afonso de Valente numa cantiga dedicada a uma senhora chamada Guiomar: «Este mar é mui brigoso, / tem em si mui doce portos, / é d'ares mui avondoso, / de navegar perigoso, / que tem já mil homens mortos. / Este mar é Guiomar» (Dias 1990-1993, III: 93, n.º 563). Ora, concretamente as referências às ninfas em questão situam-se via de regra numa linha que entronca com os versos da *Odisseia*, destacando-se a sua fortuna em múltiplas manifestações artísticas:

De entre todas las figuras mitológicas que la Edad Media heredó del mundo antiguo, sin duda la sirena fue una de las que mayor éxito alcanzó, no sólo en los ambientes cultos sino también en el imaginario popular. De hecho, los héroes épicos de las gestas y *romans* medievales, siguiendo el modelo de Ulises en la *Odisea*, tendrán también sus encuentros con seductoras mujeres acuáticas a lo largo de sus travesías por mar. El apetito de la Edad Media por lo maravilloso y legendario iniciará un proceso en el que el género épico de los *romans*, y el pseudocientífico-moral de los bestiarios intercambiarán informaciones sobre animales, monstruos híbridos y razas maravillosas de países desconocidos (Nodar Fernández 2005: 34).

As reelaborações de que tem sido objeto chegaram mesmo a transformar a morfologia que a literatura e as artes figurativas da Antiguidade lhe tinham atribuído, quer dizer, a da mulher-pássaro. Embora sem a intenção de aprofundar neste estudo sobre a história da ligação da sereia com o meio marítimo, cumpre passar brevemente em revista a origem

11. Precisamente para uma leitura de Sá de Miranda à luz da literatura greco-latina, de que foi leitor e imitador, convertendo-se num vulto cimeiro do Renascimento em Portugal sem deixar de praticar a chamada medida velha com a composição de esparsas, cantigas e vilancetes, convém consultar o estudo de Ana María S. Tarrío (2022: 85-121).

e consolidação desta no imaginário. Lembre-se que a Versio Y do *Fisiólogo*, que é a mais próxima do grego original,¹² descreve esta criatura como um ser híbrido que vive em tal *habitat*, emite sons diversos e tem a parte superior do seu corpo como humano e a outra como pássaro. Ora, noutras duas versões testemunhadas em datas próximas da citada, diz-se abertamente que a primeira metade tem atributos físicos femininos, silenciando-se qualquer alusão à sua capacidade para voar, o que parece indicar que já não se identifica exatamente com uma ave. Porém, para encontrar efetivamente a mudança iconográfica da sereia para a mulher pisciforme que se pode vislumbrar no *Fisiólogo*, é preciso recorrer ao *Liber monstrorum*, que a apresenta como donzela (*puellae*) com cauda de peixe e aspeto escamoso: «Probablemente gracias a la estrecha relación entre el *Liber monstrorum* y el *Fisiologo*, la imagen de la sirena de cola de pez se trasladó a los Bestiarios que tendrán un gran auge en la Inglaterra del s. XIII» (Salvador Bello 2023: 370-374) sendo estes que contribuirão para a sua consolidação de modo definitivo.

No tocante aos autores da lírica peninsular de Quatrocentos, deve assinalar-se que recorreram por vezes às sereias para sublinhar os perigos do amor e/ou do pecado em diferentes contextos (Alonso 1993: 219 e Salvador Miguel 1998: 102). Sobressaem, entre os exemplos mais representativos pela presença da imaginaria animal, os versos do *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, incluídos no *Cancionero General* de Hernando del Castillo, em que se chama a atenção sobre a pertinência de mostrar precaução perante tal fenómeno porque: «el qu'es cauto marinero / no se vence muy ligero / del cantar de la serena» (Deyermond 2001: 171). Por sua vez, o Marquês de Santilhana lembra em várias ocasiões tais seres de beleza e sons sedutores, inserindo-as na visão alegórica da *Comedieta de Ponça* em termos explicitamente homéricos: «E ví mas las formas de fembras marinas, / Nuçientes á Ulixes con canto amoroso» (Deyermond 2001: 173). Aliás, cabe mencionar as invocações de Juan de Mena, que renega dos seus erros de juventude nas *Coplas de los siete pecados mortales*, exclamando em tom apelativo: «Fuyd o callad, serenas, / que en la mi hedad pasada / tal dulçura enpoçoñada / derramastes por mis venas» (Deyermond 2001: 177).¹³

Por último, uma menção especial pela sua intertextualidade com as esparsas de Sá de Miranda no *Cancioneiro Gral* que recorrem ao motivo do amor de ouvido merece indiscutivelmente outra composição do autor português, desta vez em medida nova ou arte maior, cujo *incipit* é «Al son de los vientos que van murmurando» (Jiménez Ruiz 2010: 412-414). Trata-se de uma lamentação redigida em castelhano e a modo de um monólogo posto em boca de um pastor que geme amargamente ao som dos elementos da paisagem (ventos que murmuram, água do ribeiro que rumoreja e as aves que cantam em tom plangente). Ele invoca-os para que o acompanhem na sua aflição, pois sente as entranhas abrasadas por alguém que ama, mas que nunca viu. As queixas perante a sua má fortuna e os astros

12. O *Fisiólogo*, que, na sua versão íntegra, contém quase cinquenta capítulos que tratam maioritariamente sobre animais quer de natureza real quer imaginária, possui uma história de transmissão complexa. Tendo sido formuladas diversas hipóteses acerca da sua autoria, as que defendem Clemente de Alexandria ou Orígenes encontraram maior aceitação. E, quanto à data de elaboração, têm-se assinalado recentemente os meados do século III, tomando como referência a morte da segunda figura mencionada (c. 254), cujas pegadas na obra parecem evidentes.

13. Neste âmbito convém consultar, entre outras, a obra de Leclercq-Marx (1997), ponto de referência essencial para a investigação sobre o tema.

adversos que perseguem o personagem estendem-se ao longo de toda a composição, em que novamente não faltam as alusões implícitas, mas óbvias, aos *Salmos* e à literatura homérica, assim como à surdo-mudez, entendida como a característica das pessoas surdas de nascimento e que por isso possuem dificuldades para falar mediante a voz. O eu poético enfatiza a sua desgraça no reparto dos dons da natureza, pois esta, tendo fornecido os restantes seres de temor à morte e recursos para sobreviver, fez com que ele ficasse desprotegido e predestinado a sofrer. Não consegue fechar os ouvidos e liberar-se assim da paixão (repare-se, de facto, na reiteração do termo «fortuna» no início e final de estrofe). Facilmente podemos comprovar que tal texto reúne e desenvolve, com efeito, todos os elementos que conformam as esparsas recolhidas na compilação lusa tanto a nível léxico quanto semântico, os quais citamos a seguir e por ordem de aparição no texto castelhano:

1. A serpente surda

Deparamo-nos também com a presença da serpente em «Al son de los vientos que van murmurando», a qual, sob a denominação de «sierpe» e em contraste com a perícia do sujeito apaixonado, consegue escapar às vozes do seu encantador. Aliás, neste caso, tal referência justifica-se explicitamente a partir do imaginário antropológico e paremiológico, aludindo à fórmula de ter conhecido tal comportamento animal através da tradição transmitida pelos dizeres das velhas:

A[y], cómo fortuna me tien gran rancor,
 Ca atapa la sierpe fuerte sus orejas
 (ansí lo he oído yo a las viejas)
 en contra las boces del encantador.
 Natura ha puesto distinto y temor
 en todo [animal] contra la su muerte:
 ¡en mi nunca puso! ¡Ay, qué dura suerte!
 ¡Ay, cómo fortuna me tien gran rancor!
 (Jiménez Ruiz 2010: 412).

2. A pessoa surdo-muda

Da difícil luta contra o incontrollável desejo de ver algum dia a amada, surge o de ter nascido surdo, o que fecharia a possibilidade de se ter apaixonado através do ouvido. Nesse sentido, o eu poético chega a exaltar e até invejar a harmonia na ausência dos sentidos do ouvido e da fala, considerando que, quem carece de ambos, já não espera comunicação mútua através das vozes nem a perturbação anímica subsequente. Nesse sentido, até parece porventura lícito falar de superação ou sobrepujamento (Crosas López 1995: 70), mas alargando o conceito à ênfase de demonstrar que o personagem enamorado ultrapassa amplamente todas as pessoas e coisas análogas ou, em certa medida, paralelas:

Provió la natura que sordo naciese
 el que nació mudo, porque no pod[e]ría,
 con aquelotro y malenconía,
 oyendo, sofrirse que no respondiese
 si estava tan cierto que oyendo viesse.
 Túrbase mi alma que ver deseó

[lo] que ver no puede, triste, ¿por qué no
 provio la natura que sordo naciese?
 (Jiménez Ruiz 2010: 413).

3. Os marinheiros com orelhas cobertas e as sereias

Sá de Miranda recorre igualmente à aventura da navegação de Ulisses recriada nos versos homéricos neste texto, mas identificando como fonte direta da estratégia dos nautas, tal como acontece com o proceder da serpente, com o imaginário antropológico e paremiológico, apenas substituindo a transmissão de «las viejas» por «nuestros viejos tíos»:

A fin que no oyesen cantar las serenias
 los navegantes cierran sus oídos,
 porque, si las oyen, esa ora adormidos
 caen en la mar de[s]de las entenas;
 huyen de sus cantos por [fuir] sus penas,
 según lo que cuentan nuestros viejos tíos.
 ¿Por qué no he cerrado, triste, yo, las mías
 a fin que no oyesen cantar las serenias? (Jiménez Ruiz 2010: 414).

A situação do pastor apaixonado pelo ouvir extrapola-se, portanto, a nível de exemplar ou referencial pela sua superioridade na comparação com outras criaturas humanas e do bestiário, prestigiando-se e enobrecendo-se deste modo os versos. E, de facto, saltam também à vista do leitor as correspondências entre a composição mirandina e a *Arcadia* de Sannazaro, A intertextualidade da lamentação portuguesa com esta obra italiana tão admirada pelos autores ibéricos revela-se sobretudo no apelo às musas e no desenho de uma atmosfera emocional que condiz com um quadro campestre inspirador de melancolia. Porém, o poeta do Neiva mantém um acento pessoal e uma forte tensão ao justapor certos aspetos do bucolismo italiano com o material doutras procedências enraizadas na tradição e já inseridas no *Cancioneiro Geral*. Nos versos de «Al son de los vientos que van murmurando», em que assoma o mito do Orpheu que arrasta com a sua lira o universo, insere-se um dos personagens prediletos do autor: o pastor solitário, isolado dos seus semelhantes, que leva a meditação poética ao cotejo do homem com as condenações da natureza e com os animais. Os argumentos de tal misantropia procedem, com efeito, de um vasto arsenal formado por «los milagros y sutilezas del amor, y los ejemplos de los bestiarios que se remontaban hasta los trovadores y habían servido no solo a los poetas antologizados por Garcia de Resende sino al mismo Petrarca y su escuela» (Asensio 1974: 155-156).

Em conclusão, como acontece na poesia galego-portuguesa, em coincidência com o resto das tradições da Europa medieval (Alvar 1991: 14-19), nos cancioneros ibéricos de Quatrocentos observa-se o domínio quase absoluto do amor surgido através do reconhecimento visual das qualidades físicas (e emocionais) da amada. Na verdade, quando o ouvido entra em jogo como motor da paixão e o sujeito lírico revela o que sente por uma mulher não vista, situamo-nos perante uma sofisticação com que se pretende fazer gala de engenho versificatório. E, no âmbito do *Cancioneiro Geral*, dois autores sobressaem de maneira excepcional pela sua exploração do *topos* em questão, o qual abordam de modo diferente tanto a nível temático como formal. Enquanto Gregório Afonso desenvolve o

mote «Ado la fama namora, / la vista deve matar» (Dias 1990-1993, III: 83, n.º 563), temendo que a satisfação da vontade de ver a amada de que tanto ouviu falar o leve à morte, Sá de Miranda recorre ao molde das esparsas para sublinhar a carência de harmonia das capacidades sensoriais com que o condenou a natureza.

No *corpus* do poeta do Neiva recolhido por Garcia de Resende, o nascimento do desejo liga-se aos olhos apenas numa ocasião («los ojos con que vos vi», Dias 1990-1993, II: 344, n.º 423), enquanto nas restantes vezes que a ele alude culpabiliza os órgãos auditivos, cuja falta de complementaridade com a vista provoca uma total perturbação («Pois s’havia de nacer / d’ouvir tal desejo em mi», Dias 1990-1993, II: 340, n.º 418 e «fui-vos ouvir nomear, / fiz minh’alma e vida alheas», Dias 1990-1993, II: 341, n.º 422). A diferença do que é habitual no conjunto da sua obra lírica e na de todos os outros colaboradores do *Cancioneiro Geral*, em que se privilegia decididamente a visão como principal veículo do enamoramento, Sá de Miranda faz dialogar a temática do desassossego com a do amor de ouvido. Aliás, como acima observámos, ambas voltarão a interagir noutra fase da sua produção em que retoma e amplifica os elementos do quadro dialético e imagético das esparsas na chamada medida nova: a surdo-mudez congénita, o som do encantador de serpentes *versus* a visão deficiente deste animal e o canto da sereia *versus* a prudência de Ulisses, o que ilustra bem o interesse do autor na projeção do *topos* a partir da exploração e adaptação de fontes greco-latinas, bíblicas, medievais e coetâneas.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALONSO, Álvaro (1993), «Sobre los orígenes de un motivo en la lírica cancioneril», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70/2, pp. 213-218. <https://doi.org/10.1080/1475382932000370213>
- ALVAR, Carlos (1991), «Amor de vistas, que no de oídas», em *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 3, Madrid, Castalia, pp. 13-25.
- ASENSIO, Eugenio (1974), *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, pp. 123-144.
- BELTRAMI, Pietro G. (1974), «Pero Viviaz e l’amore per uditia», *Studi Mediolatini e Volgari*, 22, pp. 43-65.
- BELTRAN, Vicenç (ed.) (2013), *Poesía [de] Jorge Manrique*, Madrid, Real Academia Española.
- BELTRAN, Vicenç (2016), «La esparsa», em *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 581-595.
- BOTTA, Patrizia (1996), «El bilingüismo en la poesía cancioneril (*Cancionero de Baena, Cancionero de Resende*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 73/4, pp. 339-351. <https://doi.org/10.3828/bhs.73.4.351>
- CAMÕES, José, & Filipa de FREITAS (eds.) (2021), *Poesia [de] Francisco Sá de Miranda*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- CAMÕES, José, & Filipa de FREITAS (2022), «Famílias desavindas: Sá de Miranda reeditado», em *Repensar Sá de Miranda e a Renascimento*, coord. Sérgio Guimarães de Sousa *et al.*, Amares, Centro de Estudos Mirandinos - Câmara Municipal de Amares, pp. 61-74.
- CARVALHO, José Adriano de (1976), «Os Divinos livros de Sá de Miranda: Bíblia ou poesia?», *Colóquio / Letras*, 29, pp. 22-34.
- CARVALHO, José Adriano de, & José V. Pina de MARTINS (1976), «Sá de Miranda entre a poesia e a Bíblia», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, pp. 45-81.

- CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos (2004), *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, Porto, Universidade do Porto. <http://hdl.handle.net/10216/18025> [consulta: 29/12/2023].
- CHERCHI, Paolo (1972), «Notula sull'amore lontano di Jaufre Rudel», *Cultura Neolatina*, 32, pp. 185-87.
- CHIARINI, Giorgio (ed.) (2003), *L'amore di lontano [de] Jaufre Rudel*, Roma, Carocci.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco (1995), *La materia clásica en la poesía de Cancionero*, Kassel, Reichenberger.
- DELLE COLONNE, Guido (1587), *Cronica Troyana, en que se contiene la total y lamentable destruycion de la nombrada Troya*, Medina del Campo, Francisco del Canto.
- DEYERMOND, Alan (2001), «Sirenas del cancionero folklórico y su ascendencia medieval», *Anuario de Letras*, 39, pp. 163-197.
- DIAS, Aida Fernanda (ed.) (1990-1993), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 4 vols.
- DUTTON, Brian (ed.) (1990-1991), *El cancionero del siglo XV*, 1, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 7 vols.
- EGIDO, Aurora (1994), «Las serpientes enlazadas en un soneto de Lope de Vega», em *Hommage a Robert Jammes*, Tolosa, Presses Universitaires du Midi. <https://doi.org/10.4000/books.pumi.717>
- FIDALGO FRANCISCO, Elvira, & José António SOUTO CABO (1995), «El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa», em *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2, coord. Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, pp. 313-328.
- FRANCO, Marcia Arruda (2009), «Impressos e manuscritos quinhentistas de Sá de Miranda», *Floema*, 5/3, pp. 31-62.
- FRANCO, Marcia Arruda (2018), «Comigo me desavim fez 500 anos: a reinvenção da arte poética trovadoresca», *Colóquio / Letras*, 197, pp. 71-81.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2014), *Repetición de amores [de] Lucena*, Alcalá, Universidad de Alcalá - Centro de Estudios Cervantinos.
- JIMÉNEZ RUIZ, José (ed.) (2010), *Poesía castellana completa [de] Sá de Miranda*, Málaga, Universidad de Málaga.
- LECLERQ-MARX, Jacqueline (1997), *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie Royal de Belgique.
- MILLÁN GONZÁLEZ, Silvia (2015), «De Pantasilea a Calafia: mito, guerra y sentimentalidad en la travesía de las Amazonas», em *Literatura y ficción: estorias, aventuras y poesía en la Edad Media*, 2, coord. Marta Haro Cortés, València, Universitat de València, pp. 579-587.
- MORÁN CABANAS, Maria Isabel (1998), «Ainda sobre a partida no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende», em *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, dir. Thomas F. Earle, Oxford-Coimbra, Associação Internacional de Lusitanistas, pp. 467-483.
- MORÁN CABANAS, Maria Isabel (2022), «Mulher e Sá de Miranda no *Cancioneiro Geral*: o canto da sereia entre tradição e inovação», em *Repensar Sá de Miranda e a Renascimento*, coord. Sérgio Guimarães de Sousa et al., Amares, Centro de Estudos Mirandinos - Câmara Municipal de Amares, pp. 39-49.

- MORÁN CABANAS, Maria Isabel (2023) «Porque beijaram a capa de Diogo Brandão? Monjas e aventuras conventuais no *Cancioneiro Geral* à luz da tradição satírica», em «¿Qué se hizo aquel trobar?»: *la poesía de cancionero ayer y hoy*, ed. Cleofé Tato, Corunha, Universidade da Coruña, pp. 329-334.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2005), «La sirena: metamorfosis de un tema en la catedral románica», *Codex aquilarensis*, 21, pp. 30-47.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (2007), «La literatura española en la agudeza de Gracián», *Bulletin Hispanique*, 109/3, pp. 545-587. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.321>
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón», em *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 4, coord. Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, pp. 35-49.
- RAMOS, Maria Ana (2013), «A tentação da paródia na poesia galego-portuguesa [B 1332 / V 939]», em *Formes et fonctions de la Parodie dans les littératures médiévales. Actes du Colloque International*, coord. Johannes Bartusch e Carmen Cardelle de Hartmann, Florença, Edizioni del Galuzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 105-131.
- RECKERT, Stephen (1998), *From the Resende songbook*, Londres, Queen Mary - Westfield College.
- REY, Agapito (ed.) (1932), *Leomarte. Sumas de historia troyana*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios - Centro de Estudios Históricos.
- RIBEIRO, Cristina Almeida (2024), «Ordenar un libro, edificar un monumento: sobre el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende», em *Tradiciones poéticas de la Romania (entre la Edad Media y la Edad Moderna)*, dir. M.^a Isabel Toro Pascua e Gema Vallín, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 585-605.
- RIQUER, Martin de (2011), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta.
- SALVADOR BELLO, Esther (2003), «La pantera, el unicornio y la sirena: la evolución de tres motivos zoológicos a través de la literatura inglesa del período medieval temprano», *Cuadernos del CEMYR*, 31, pp. 357-377. <https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2023.31.15>
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2016), «Per aurem intra Christus in Mariam. Aproximación iconográfica a la *conceptio per aurem* en la pintura italiana del Trecento desde fuentes patrísticas y teológicas», *De Medio Aevo*, 9, pp. 83-123. https://doi.org/10.5209/rev_ILUR.2015.v20.50410
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1998), «Las sirenas en la literatura medieval española», em *Sirenas, monstruos y leyendas; bestiario marítimo*, ed. Gonzalo Santonja e Rafael de Cózar, Segovia, Sociedad Estatal Lisboa, pp. 87-120.
- SOUSA, Sérgio Guimarães de (2011), «“Comigo me desavim”, “Minha senhora de mim” e “Minha senhora de quê”», em *Estética e Ética em Sá de Miranda*, coord. José Cândido de Oliveira Martins e Sérgio Guimarães de Sousa, Guimarães, Opera Omnia, pp. 191-214.
- TARRIO, Ana María S. (2022), «A Viagem Maior. Francisco de Sá de Miranda e os Clássicos», em *Poesia [de] Francisco Sá de Miranda*, ed. José Camões e Filipa de Freitas, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 95-121.
- TOMASSETTI, Isabella (2005), «La glosa en Portugal entre tradición e innovación: el corpus del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende», em *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispánica de Literatura Medieval*, 3, ed. Rafael Alemany Ferrer et al., Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 1499-1519.

- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1989²), *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. fac-símile, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda [1^a ed.: 1885]
- VIEIRA, Yara Frateschi, (2018), «A imagem da mulher judia e muçulmana na lírica galego-portuguesa», em *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, coord. Esther Corral Díaz, Berlim-Boston, De Gruyter, pp. 392-406. <https://doi.org/10.1515/9783110596755-031>
- YNDURÁIN, Domingo (1983), «Enamorarse de oídas», em *Serta philologica F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, pp. 589-603.