Filologia e Literatura

1

Edições Colibri

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E FILOLOGIA PORTUGUESAS, 1, GENEBRA, 2008

Filologia e Literatura 1 / I Colóquio Internacional de Literatura e Filologia Portuguesas ; coord. Maurizio Perugi. – (Actas do CEL ; 1)
ISBN 978-972-772-886-2

I – PERUGI, Maurizio, 1947-

CDU 821.134.3"15/19".09
801.7
061.3

Título: Filologia e Literatura – 1

Coordenação: Maurizio Perugi

Revisão de texto: Rosa Adanjo Correia

Edição: Edições Colibri

Depósito legal n.º 291 629/09

Lisboa, Abril de 2009

ÍNDICE

Allocution inaugurale
Jean-Yves Tilliette 7

A crise da literatura e a literatura marginal ou marginalizada
Arnaldo Saraiva 11

Luís de Camões. A forma cancioneiro nas edições de 1595 e 1598. Ensaio de filologia comparada
Rita Marnoto 23

Poética da Reescrita – «Húmus» de Raul Brandão
Maria João Reynaud 45

Variações sobre o soneto tardo-quinhentista
Barbara Spaggiari 61

Camões, soneto XV ('corpus' mínimo)
Maurizio Perugi 85

Português: uma língua de onde se vê o mar
Maria Rosa Adanjo Correia 105

A pena da escrita e o canto – de Camões a Pessoa
José Carlos Seabra Pereira 113

LUÍS DE CAMÕES. A FORMA CANCIONEIRO NAS EDIÇÕES DE 1595 E DE 1598. ENSAIO DE FILOLOGIA COMPARADA

Rita Marnoto

1. A criação de um *Centre d'Études Lusophones*, na Universidade de Genebra, acompanhada pela realização de um Colóquio Internacional, a 25 de Abril de 2008, enche-se de um valor simbólico muito particular, tendo em linha de conta as oportunidades de divulgação e de estudo da literatura portuguesa, num contexto europeu, proporcionadas pelo movimento de Abril. As minhas felicitações aos organizadores desta iniciativa, em particular ao Prof. Maurizio Perugi, pelo trabalho realizado em prol do português. Agradeço-lhe o convite que me dirigiu para falar sobre um autor que se encontra no centro das minhas pesquisas, Luís de Camões. Se as reuniões científicas são ocasião de troca de ideias e de actualização científica, esse facto fica desde logo patente no subtítulo que acrescentei à versão escrita da minha conferência, *Ensaio de filologia comparada*, e que devo ao comentário feito pelo Prof. Perugi[1], durante os trabalhos do Colóquio. Esse conceito retoma uma tradição de estudos emblematizada no século XIX, em Itália, por Pio Rajna, mas que, afinal, afunda as suas raízes no trabalho dos humanistas, para se estender até à actualidade, contando com estudiosos da craveira de Gianfranco Contini e Cesare Segre. Ganha particular relevo, hoje, pois mostra bem como o petrarquismo foi o primeiro grande movimento, à escala europeia, que se difundiu através da efectiva circulação e da *imitatio* de textos-fonte: "La fonte è dunque una specie di condensatore, che dopo aver realizzato una prima sistemazione (personale) della pluralità linguistica, offre il suo prodotto al nuovo autore, che potrà a sua volta utilizzarlo, ma conservando in tutto o in parte i risultati del precedente riuso", escreve Segre[2].

[1] Que aplicou a vários textos camonianos o método de crítica das variantes. Vd., além do mais, "As três versões da canção camoniana 'Manda-me Amor': um exercício de crítica das variantes": *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 1, 2006, pp. 41-87.

[2] Cesare Segre, "Intertestualità e interdiscorsività" [1981], *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 106.

Filologia e Literatura – 1, Lisboa, Edições Colibri, pp. 23-43

2. A literatura italiana ofereceu às literaturas de toda a Europa os grandes modelos não só de medidas métricas (o hendecassílabo e o septenário, que foram transpostos para as letras portuguesas como os designados decassílabo e senário italianos) e de formas poéticas (o soneto, a sextina, a canção)[3], bem como de uma outra tipologia formal que, nos últimos tempos, tem vindo a atrair a atenção da crítica, a *forma cancioneiro*[4].

A conceptualização crítica elaborada em torno da forma cancioneiro encontra-se estritamente associada à noção de macrotexto. Este conceito foi objecto de uma reflexão sistemática inserida no âmbito do estruturalismo e da semiótica. Um dos principais méritos da aplicação de uma metodologia assim orientada consistiu no facto de o quadro em análise passar a ser dimensionado a partir de um elevado grau de abstracção. Devem-se a Maria Corti as bases da sua definição. Como afirma nos *Principi della comunicazione letteraria*, o macrotexto é uma unidade semiótica superior ao texto, em cujo âmbito cada segmento, tomado por si, corresponde a uma microestrutura que se articula dentro de uma macroestrutura, "[...] il che è come dire che il significato globale non coincide con la somma dei significati parziali dei singoli testi, ma lo oltrepassa"[5]. Cada uma dessas microestruturas pode ter forma prosástica ou versificada[6]. O livro de poesia, enquanto agregação não ocasional de

---

[3] Área que tem vindo a ser estudada à luz de novas metodologias por Barbara Spaggiari, nomeadamente em "L'adattamento di metri italiani nella poesia iberica del Cinquecento: l'ode e il sonetto": *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. I. L'italiano in Europa*, a cura di Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles, Roma, il Calamo, 2002, pp. 71-81.

[4] Com este trabalho dou continuidade ao estudo da incidência da forma cancioneiro nos livros de poesia publicados na última década no século XVI: "O 'livro de poesia'. O cancioneiro petrarquista e a edição das *Obras* de Sá de Miranda de 1595": *Revista Portuguesa de História do Livro*, 8, 15, 2004, pp. 105-138; "A forma cancioneiro e a edição das *Rhythmas* de 1595", *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 223-252; "A forma cancioneiro e a edição dos *Poemas lusitanos* de 1598. Petrarquismo *forte* e petrarquismo *débil*": *Estudos para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, organização de Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta, Teresa Amado, FLUL, 2007, pp. 807-819.

[5] Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura* [1976], Milano, Bompiani, 1997, pp. 145-146. O conceito foi posteriormente desenvolvido num texto muito incisivo de Enrico Testa, "Alcuni appunti per una descrizione del macrotesto poetico": *Linguistica testuale. Atti del XV Congresso Internazionale di Studi, Genova, Santa Margherita Ligure, 8-10 maggio 1981*, a cura di Lorenzo Coveri, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 131-152.

[6] Na verdade, a teoria de Maria Corti tem por precedente a análise, que ela própria elaborou, das duas séries de contos que Italo Calvino dedicou à personagem de

textos em verso, constitui uma tipologia específica de estrutura macrotextual, designada como cancioneiro.

No quadro da difusão de um modelo europeu da forma cancioneiro, Petrarca assume um papel de primeiro plano, de tal modo que a sua obra ficou consagrada, observa justamente Guglielmo Gorni, como "[...] prototipo impareggiabile della forma 'canzoniere', il Canzoniere per antonomasia"[7]. É veículo de uma tradição que tem os seus precedentes na Antiguidade Clássica e na Idade Média, mas que se desenvolveu por vias autónomas[8]. No século XVI, são matrizes primordiais da afirmação e da circulação dessa forma: o próprio cancioneiro de Petrarca; a ordenação a que foi sujeito pelos seus editores e comentadores; e os cancioneiros dos poetas petrarquistas, quer se trate de compilações de um só autor, quer de recolhas antológicas.

Para a evolução histórica dessa estrutura macrotextual, Petrarca assinala um ponto de viragem decisivo. Não se trata, de modo algum, do primeiro cancioneiro de autor. Mas nunca, até ao momento, um poeta investira um labor tão aturado, com uma continuidade que acompanhou todo o seu percurso intelectual, na elaboração de uma compilação de textos de sua autoria. Os *Rerum vulgarium fragmenta* foram transmitidos através de dois testemunhos directos, os manuscritos da Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 3196, habitualmente designado como *codice degli abbozzi*, e Vat. Lat. 3195, ambos apostilados com comentários que iluminam, na sua magnitude, a dimensão da obra ideada por Petrarca[9]. Aliás, o pro-

---

Marcovaldo, "Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo" [1975], *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 185-200; bem como o estudo, levado a cabo por Cesare Segre, no domínio da poesia, "Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado" [1968], *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 95-134.

[7] "Le forme primarie del testo poetico", "5. Il canzoniere": *Letteratura italiana*, direzione Alberto Asor Rosa, *3. Le forme del testo. 1. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 506.

[8] A atenta leitura dos poetas elegíacos e das recolhas epistolares dos antigos levada a cabo por Petrarca fica bem presente, em particular, nas marcas de estruturação proemiais. Vd. Francisco Rico, "Prólogos al *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, I-III)": *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe Lettere e Filosofia*, s. 3, 18, 3, 1988, pp. 1071-1104; H. Wayne Storey, "Il *liber* nella formazione delle *Familiari* di Francesco Petrarca": *Motivi e forme delle "Familiari" di Francesco Petrarca. Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002*, a cura di Claudia Berra, Milano, Bologna, Cisalpino, 2003, pp. 495-506. Também Frederico Lourenço considerou a ordem dos poemas nas *Rhythmas* camonianas de 1595, destacando Catulo, Virgílio e Horácio, em "O contributo das *Rhythmas* de 1595 para a ordenação dos poemas líricos de Camões": *Relâmpago*, 20, 4, 2007, pp. 13-22.

[9] O manuscrito Vat. Lat. 3195, depois da morte de Petrarca, teve vários possuidores que o foram recebendo por direito de sucessão. A partir dele, foram batidos os pri-

blema da configuração do livro de poesia colocou-o a si mesmo o próprio Petrarca. Na verdade, os códices do Cancioneiro documentam um trabalho inquieto e contínuo de elaboração e reelaboração da respectiva fisionomia orgânica em sequências temáticas, rítmicas, espácio-temporais, etc., muitas das quais preservam, ainda hoje, um sentido enigmático, que continua a colocar resistências à interpretação. Todavia, as indicações relativas à alteração da ordem dos poemas que ficaram registadas, para todo o sempre, no Vat. Lat. 3195, bem como as quatro páginas em branco, entrepostas entre o soneto 263 e a canção 264, que assinalam a divisão entre uma primeira e uma segunda parte, talvez destinadas à transcrição de outros textos, fazem do seu Cancioneiro um legado que deixou à posteridade como obra *in fieri*. Deve-se a Ernest Hatch Wilkins a dilucidação essencial dos seus meandros, com a identificação distintiva dos nove estádios de elaboração pelos quais passou o texto[10].

A atitude de Petrarca é dotada de uma polissemia que põe em evidência aquela abertura que virá a ser consagrada pelos seus sequazes. Apesar de, ao designar a sua obra como *nugae*, ninharias, parecer não a valorizar, poder-nos-emos perguntar até que ponto o rigoroso humanista, por essa mesma via, não estará, pelo contrário, a dignificá-la, recorrendo a um vocábulo que leva a referência distintiva de Catulo. A consciência de estar a dar início a um novo capítulo da história do livro de *fragmenta* aflora no modo como evita a designação, corrente na época, de cancionei-

---

meiros incunábulos do cancioneiro. O códice terá passado por várias mãos, até que, em 1581, é adquirido por Fulvio Orsini, e aquando da morte deste erudito, em 1600, passa para a Biblioteca Vaticana. Cai no esquecimento, sendo de novo identificado, quase em simultâneo, por Pierre de Nolhac (que dele deu notícia no artigo publicado a 4-2-1886 na *Revue Critique* e depois em *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contribution à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris, E. Bouillon & E. Vieweg Successeurs, 1887, reimpr. facsimilada, Genève, Slatkine Reprints, Paris, Honoré Champion, 1976) e por Arthur Pakscher (que publicou a notícia em 1887 nas páginas do *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 10, e depois em *Die Chronologie der Gedichte Petrarcas*, Berlin, Weidmannsche, 1887). Também o manuscrito Vat. Lat. 3196 passou à biblioteca de Fulvio Orsini e daí à Vaticana, em circunstâncias semelhantes. O ponto de situação fica contido nas páginas dedicadas por Michele Feo, Paola Vecchi Galli e Emilio Pasquini às obras em vulgar de Petrarca, em *Petrarca nel tempo. Tradizioni, lettori e immagini delle opere*, a cura di Michele Feo, VII Centenario della Nascita di Francesco Petrarca, Comitato Nazionale, 2003, pp. 39-252, obra de referência para a avaliação das perspectivas que actualmente se abrem à filologia e à hermenêutica de toda a obra petrarquesca.

10 Em trabalhos originariamente editados em inglês (1951, 1961), mas amplamente divulgados em tradução italiana: *Vita del Petrarca e "La formazione del Canzoniere"*, a cura di Luca Carlo Rossi, traduzione di Remo Ceserani, Milano, Feltrinelli, 2003, n. ed.

ro, sobrepondo-lhe, com solenidade, o título definitivo, *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*, documentado a partir da quinta forma. Da mesma feita, ganha consistência a associação entre uma instância autoral única e o carácter compósito de um macrotexto cuja coerência é conseguida através da estruturação de microtextos.

A partir deste fulcro, desenvolvem-se várias possibilidades de organização macrotextual. Trata-se de uma cadeia de comunicação enriquecida pela mediação das mais variadas instâncias e de diversos protagonistas: o processo de reuso referido por Segre. Entre a *intentio auctoris* e a organização do livro de poesia, interpõem-se o modo como foi difundida a obra de Petrarca, a interpretação que dela foi feita, o estatuto das entidades mediadoras, os objectivos visados ou os modelos privilegiados. Como tal, não tem sentido perguntarmo-nos qual a modalidade organizativa que mais de perto segue o Cancioneiro: mais importante do que isso, é considerar o significado das mediações instituídas e verificar de que modo se articulam com o horizonte literário em causa.

As modalidades de agregação a que compiladores e editores do Cancioneiro o submeteram assentam em dois tipos de convicções. Por um lado, a abertura programática de Petrarca, que o concebera enquanto trabalho *in fieri*, é sentida como motivo que legitima posteriores intervenções. Aliás, já Marco Santagata notou, ao concluir o estudo que consagrou ao percurso ao longo do qual Petrarca foi construindo o seu macrotexto, que a complexidade das suas estruturas simbólicas e a profunda rede de reenvios nele contida escaparam aos pósteros[11]. Por outro lado, a questão coloca-se em termos filológicos. A circulação de vários códices com origem, todos eles, no *scriptorium* do poeta, que documentavam modalidades organizativas diferenciadas, sem que prevalecesse uma noção clara da sua hierarquia, parecia legitimar essa dinâmica editorial. São, em boa parte, razões de índole filológica, as que sustentam os vários tipos de agregação a que o Cancioneiro foi submetido, ao longo do século XVI, como bem o mostrou Gino Belloni[12]. Estes factores actuam claramente em dois comentários, o de Alessandro Vellutello, de 1523, e o de Sebastiano Fausto da Longiano, de 1535, que representam também duas tipologias diferenciadas de ordenação das rimas[13].

---

[11] *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca* [1992], Bologna, Il Mulino, 2004.

[12] *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al "Canzoniere"*, Padova, Antenore, 1992.

[13] O comentário de Vellutello foi pela primeira vez impresso por Giovannantonio & fratelli da Sabbio em Veneza. Também o comentário de Fausto da Longiano saiu em Veneza, por Francesco di Alessandro Bindoni e Mapheo Pasini. A actividade edito-

Vellutello entendia que a ordem dos *fragmenta*, na edição de Aldo Manuzio e Pietro Bembo de 1501[14], não era original, logo fazendo desse espaço supostamente vazio fértil campo de actuação. Começou, pois, por construir uma biografia de Petrarca. Então, dando por descontadas não só a identidade entre a imagem biográfica de Francesco Petrarca que construiu e o protagonista do Cancioneiro, como também a correspondência entre os tempos da diegese e os tempos de composição, refez a ordem dos poemas a partir da divisão em três partes: em vida de Laura, em morte e várias. Já em anteriores edições tinha sido introduzida a fantasiosa separação entre rimas em vida e em morte. Mas nunca, como até ao momento, a ordem do Cancioneiro fora tão solidamente sustida por uma estrutura narrativa. Os elos relacionais em que se apoia a sequência que vai acompanhando, nos termos em que os imagina, o percurso biográfico do poeta e a história do seu amor por Laura, são explicitados pelo comentário. Esta operação não foi realizada, com certeza, de modo impensado, tanto mais que mereceu ao comentador a elaboração do *Trattato de l'ordine de' sonetti e canzoni mutato*[15], tentativa pioneira de teorização em torno da forma cancioneiro. Se esse rasgo de fantasia não deixou de colher críticas meritórias, a ordem das composições foi decalcada por Girolamo Ruscelli em 1554. O considerável número de edições batido ao longo do século XVI, cerca de três dezenas, ilustra bem a receptividade que o público dispensou a Vellutello.

Mas a questão de modo algum era pacífica, se Giovanni Andrea Gesualdo, na introdução ao seu comentário, manifestava tanto desprezo

---

rial desses anos tem vindo a ser objecto de uma utilíssima sistematização, levada a cabo quer em suporte de papel (*Libri di poesia*, a cura di Italo Pantani, Milano, Bibliografica, 1996; Klaus Ley in Zusammenarbeit mit Christine Mundt-Espín und Charlotte Krauss, *Die Drucke von Petrarcas "Rime" 1470-2000. Synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare*, Zürich, New York, Bibliotheksnachweise, Georg Olms, Hildesheim, 2002), quer em suporte informático (projecto *ALI RASTA, Antologie della lirica italiana: raccolte a stampa*, coordenado por Simone Albonico na Universidade de Pavia, http://rasta.unipv.it; e projecto *URSUM, Sussidi alla Ricerca negli Studi Umanistici*, coordenado por Domenico Chiodo na Universidade de Turim, http://www.sursum.unito.it/archivi/).

[14] Aldo bateu a sua edição a partir de um manuscrito compilado por Bembo, o actual Vat. Lat. 3197, com base em dois códices antigos, e que só numa fase final foi confrontado com o Vat. Lat. 3195. Ampla bibliografia sobre o assunto em Gino Belloni, *cit.*

[15] Editado logo a seguir à dedicatória e antes da vida de Petrarca, é omitido a partir da terceira edição, continuando a ser impressa, como peça final desses aparatos, a nota sobre a *Divisione de' sonetti, e delle canzoni, del Petrarca in tre parti*. O tratado pode-se ler apud Gino Belloni, *cit.*, pp. 89-93.

Vellutello entendia que a ordem dos *fragmenta*, na edição de Aldo Manuzio e Pietro Bembo de 1501[14], não era original, logo fazendo desse espaço supostamente vazio fértil campo de actuação. Começou, pois, por construir uma biografia de Petrarca. Então, dando por descontadas não só a identidade entre a imagem biográfica de Francesco Petrarca que construiu e o protagonista do Cancioneiro, como também a correspondência entre os tempos da diegese e os tempos de composição, refez a ordem dos poemas a partir da divisão em três partes: em vida de Laura, em morte e várias. Já em anteriores edições tinha sido introduzida a fantasiosa separação entre rimas em vida e em morte. Mas nunca, como até ao momento, a ordem do Cancioneiro fora tão solidamente sustida por uma estrutura narrativa. Os elos relacionais em que se apoia a sequência que vai acompanhando, nos termos em que os imagina, o percurso biográfico do poeta e a história do seu amor por Laura, são explicitados pelo comentário. Esta operação não foi realizada, com certeza, de modo impensado, tanto mais que mereceu ao comentador a elaboração do *Trattato de l'ordine de' sonetti e canzoni mutato*[15], tentativa pioneira de teorização em torno da forma cancioneiro. Se esse rasgo de fantasia não deixou de colher críticas meritórias, a ordem das composições foi decalcada por Girolamo Ruscelli em 1554. O considerável número de edições batido ao longo do século XVI, cerca de três dezenas, ilustra bem a receptividade que o público dispensou a Vellutello.

Mas a questão de modo algum era pacífica, se Giovanni Andrea Gesualdo, na introdução ao seu comentário, manifestava tanto desprezo

---

rial desses anos tem vindo a ser objecto de uma utilíssima sistematização, levada a cabo quer em suporte de papel (*Libri di poesia*, a cura di Italo Pantani, Milano, Bibliografica, 1996; Klaus Ley in Zusammenarbeit mit Christine Mundt-Espín und Charlotte Krauss, *Die Drucke von Petrarcas "Rime" 1470-2000. Synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare*, Zürich, New York, Bibliotheksnachweise, Georg Olms, Hildesheim, 2002), quer em suporte informático (projecto *ALI RASTA, Antologie della lirica italiana: raccolte a stampa*, coordenado por Simone Albonico na Universidade de Pavia, http://rasta.unipv.it; e projecto *URSUM, Sussidi alla Ricerca negli Studi Umanistici*, coordenado por Domenico Chiodo na Universidade de Turim, http://www.sursum.unito.it/archivi/).

[14] Aldo bateu a sua edição a partir de um manuscrito compilado por Bembo, o actual Vat. Lat. 3197, com base em dois códices antigos, e que só numa fase final foi confrontado com o Vat. Lat. 3195. Ampla bibliografia sobre o assunto em Gino Belloni, *cit.*

[15] Editado logo a seguir à dedicatória e antes da vida de Petrarca, é omitido a partir da terceira edição, continuando a ser impressa, como peça final desses aparatos, a nota sobre a *Divisione de' sonetti, e delle canzoni, del Petrarca in tre parti*. O tratado pode-se ler apud Gino Belloni, *cit.*, pp. 89-93.

pelos novos Aristarcos[16], talvez já conhecedor do comentário de Sebastiano Fausto da Longiano. Fausto institui uma nova ordem, assente noutro critério: a divisão por formas métricas. Distingue duas secções, uma de sonetos, outra de canções, onde agrupa todas as restantes composições, nela incluindo também sextinas, baladas e madrigais. Aliás, era semelhante o modelo organizativo através do qual eram conhecidos os cancioneiros italianos dos séculos XIII e XIV. O comentário não granjeou particular êxito no seu tempo[17].

Esse modelo formal foi depois plasmado na estruturação de cancioneiros de poetas petrarquistas. É certo que já as *Opere toscane* de Luigi Alamanni, publicadas entre 1532 e 1533, se encontram divididas por formas poéticas. Mas o facto de terem sido publicadas no estrangeiro, em Lyon, quando o seu autor se encontrava no exílio, confere-lhes um estatuto à parte. Na verdade, é na segunda metade do século XVI que a tipologia começa a ganhar terreno, com as *Rime diverse* de Girolamo Muzio (1551), o *Nuovo Petrarca* de Lodovico Paterno (1560), ou a edição sevilhana de Garcilaso preparada por Fernando de Herrera (1580).

Mais recentemente, Marco Santagata interpretou estes dois protótipos de cancioneiro à luz das categorias de Gianni Vattimo, *forte* e *debole*[18]. Num momento em que o petrarquismo está em vias de penetrar no policódigo epocal, a sua posição é *débil*, e por isso precisa de se apoiar em mecanismos macrotextuais de identificação com suporte narrativo, o cancioneiro como romance. Pelo contrário, um petrarquismo *forte* não os

---

[16] Que se pode ler apud Giulio Ferroni, Amedeo Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 44. A *princeps* de *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo* foi editada em Veneza, no ano de 1533, por Giovan'Antonio di Nicolini e fratelli da Sabbio.

[17] Teve uma única edição. Apesar disso, Carducci e Ferrari parecem manifestar alguma simpatia por ele, quando contrapõem a ideia de Fausto da Longiano e a de Pagello, já no século XVIII, que "[...] più semplicemente [...] avean raccolti e separati in due parti i sonetti e le canzoni", à "[...] prova molto bizzarra e piena di confusione" de Vellutello e de Ruscelli ("Prefazione", Francesco Petrarca, *Le rime*, di su gli originali, commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899, reimpr. facsimilada, nuova presentazione di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni, 1984, p. XXXIV).

[18] "La forma canzoniere" [1989]: M. S., Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993, pp. 31-39. O mesmo crítico fez a revisão crítica da intersecção entre *imitatio stili* e *imitatio vitae* que, segundo Luigi Baldaci, redundaria na parábola entre amor e arrependimento, interpretação crítica que em seu entender deve ser abandonada por não encontrar correspondente efectivo; vd. "Nascer duas vezes. Vicissitudes da lírica italiana dos primeiros séculos": *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 1, 2006, pp. 13-39.

requer, pois já atingiu o centro do policódigo, sendo reconhecido em termos literários e antropológicos. Prevalecem, por conseguinte, relações de homogeneidade sequencial entre microtextos, donde decorre a subalternização de um suporte narrativo ou de circunstância. Esta tipologia é acompanhada pelo incremento da difusão editorial e pela adopção de formas de sociabilidade ligadas ao reuso de códigos literários e de comportamento[19].

Em termos de doutrina estética, esta voga da organização serial reflecte a grande difusão, ao longo de todo o século XVI, de poéticas normativas de cunho horaciano e aristotélico. Weinberg associou-a ao papel desempenhado pela retórica, ou arte do discurso, na imitação[20]. Todavia, à medida que a centúria se vai aproximando do fim, sob o impulso da nova leitura de Aristóteles, vão adquirindo maior impacto, na definição de regras precisas, princípios de inspiração empírica e racionalista. A grande difusão da tradução da *Poética* feita por Alessandro de' Pazzi, em 1536, terá por sequência o comentário publicado em 1570 por Lodovico Castelvetro. As normas compositivas que descreve e preconiza não visam, de modo algum, um discurso que represente a verdade, mas que seja verosímil, e satisfaça, ao mesmo tempo, requisitos moralizantes, proporcionando deleite ao público leitor. Ora, a partir do momento em que a verdade passa a ser uma questão colateral, todas as atenções se voltam para a organização do discurso literário, alvo de uma visão muito atenta às técnicas compositivas, que leva ao estabelecimento de princípios normativos e ao desdobramento de classes, espécies e divisões tipológicas.

Os domínios genológicos sobre os quais incide, proeminentemente, esse interesse teorético, são o épico e, no campo do teatro, a tragédia e também a comédia. O género lírico é menos versado, em virtude quer da sua fluidez, quer do facto de não reentrar, directamente, na preceituação de Aristóteles. É por isso mesmo que o *Trattato de l'ordine* de Vellutello é revelador da importância assumida, no quadro do lirismo quinhentista,

---

19 Largamente estudadas por Amedeo Quondam. Valham por todas as remissões para: *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Ferrara, Panini, Centro di Studi Rinascimentali, 1991; e "Petrarquistas e gentis-homens": *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, 2005, pp. 187-248.

20 Fundamentais as intervenções de Bernard Weinberg, com destaque para *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di B. W., Bari, Laterza, 1970, vol. 1, pp. 541-562. Pelo que diz respeito à literatura portuguesa, referi-me ao assunto em *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis, 1997, passim.

pela ordem do livro de poesia. No panorama português, há vários textos que merecem destaque, em particular os que acompanham as edições camonianas, como o prólogo da *princeps* de 1595 ou as várias intervenções de Faria e Sousa, já no século seguinte.

3. Na literatura portuguesa do século XVI, a edição de livros de poesia de matriz petrarquista condensa-se na última década. Ao longo de toda a centúria, e muito para além dela, é intensa a actividade de copistas que executam os chamados cancioneiros de mão. Em 1594, são impressas as *Várias rimas ao Bom Jesus* de Diogo Bernardes. No ano seguinte, a primeira edição das *Rhythmas* de Camões e as *Obras* de Sá de Miranda. Em 1596, *O Lima* e, em 1597, as *Rimas várias. Flores do Lima* de Diogo Bernardes. Em 1598, a segunda edição das *Rimas* de Camões e os *Poemas lusitanos*.

A *princeps* das *Rhythmas* de Camões, batida em Lisboa por Manuel de Lira no ano de 1595[21], foi preparada com grande cuidado editorial, apesar de, em termos tipográficos, não ser particular exemplo de elegância. Nela pôs o seu empenho D. Gonçalo Coutinho, a quem é dedicada por Estevão Lopes. Além disso, nas páginas iniciais, Camões é homenageado com composições laudatórias por Manuel de Sousa Coutinho, Francisco Lopes, Luís Franco, Diogo Bernardes e Diego Taborda Leitão. Fruto desse cuidado, é também o "Prólogo aos Leytores" que a acompanha, precioso documento da reflexão que no Portugal da última década de quinhentos se fazia em torno da forma cancioneiro, com eruditas remissões para vários teorizadores e poetas, e cuja autoria costuma ser atribuída a Fernão Rodrigues Lobo Soropita[22]. O significado da estrutura que a enforma é sinal, pois, de uma operação de mediação muito complexa, que implicará, mais directamente, o autor do prólogo, segundo tudo leva a

---

[21] *Rhythmas* de Luís de Camões, divididas em cinco partes. Dirigidas ao muito Illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho. Impressas com licença do supremo Conselho da geral Inquisição, & Ordinário. Em Lisboa, Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. Lxxxxxv. À custa de Estevão Lopez mercador de libros. Dela foram publicadas duas reimpr. facsimiladas: s. l., Edição Comemorativa do IV Centenário da Estada de Luís de Camões na Ilha de Moçambique, s. d. [do exemplar que pertenceu a D. Manuel II]; Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1980 [do exemplar pertencente à Academia Brasileira de Letras]. Apesar de Maria do Céu Fraga, na sua tese de doutoramento, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, editada nos Acta Universitatis Conimbrigensis em 2003, não reconhecer nas *Rhythmas* de 1595 uma sequência macrotextual inequívoca (pp. 15-16 e passim), carreia importante informação sobre o livro.

[22] Com base num passo da introdução à *Segunda parte das Rimas* que saiu da oficina de Pedro Crasbeeck em 1616, da responsabilidade de Domingos Fernandes.

crer Fernão Rodrigues Lobo Soropita[23], o livreiro Estevão Lopes e D. Gonçalo Coutinho.

A identidade macrotextual petrarquista fica bem patente logo a partir dos dois primeiros sonetos, "Em quanto quis fortuna que tivesse" e "Eu cantarei de amor tão docemente". Sob o ponto de vista filológico, a presença, no *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* e no índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, de sequências de poemas organizadas de modo semelhante, conforme foi assinalada por Arthur Lee-Francis Askins, levou este crítico a admitir a precedência de uma antologia camoniana que teria sido manejada por vários amanuenses[24]. A composição com que começava seria, precisamente, o soneto "Em quanto quis fortuna que tivesse", o qual, no entender de Askins, só não abre a sequência camoniana do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (sonetos 100 a 140 ou 145), por ter sido anteriormente transcrito no início da colectânea, logo em segundo lugar. Mas é com esse mesmo soneto, cuja função proemial é assinalada pelo *incipit*, "Sonetos diversos – 1.º", que se abre a sequência camoniana do *Cancioneiro de Luís Franco*[25]. Quanto a, "Eu cantarei de amor tão docemente", esta composição ocupa o segundo lugar da sequência do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (101; depois de "Apolo e as nove Musas discantando", 100) e o terceiro lugar na sequência do *Cancioneiro de Luís Franco*, também depois de "Apolo e as nove Musas discantando" (Soneto 2.º)[26]. Daqui se deduz que a atribuição a esses dois sonetos de uma função *in limine* é sustida por uma cadeia de transmissão manuscrita que só em parte conhecemos directamente.

O significado do lugar que a tradição conferiu a esses sonetos, em termos macrotextuais, encontra-se em plena sintonia com o seu sentido hermenêutico. O alcance proemial de "Em quanto quis fortuna que tivesse" articula-se a partir de um efeito perspéctico que abrange todo o itine-

---

[23] Que, ao terminar o prólogo, aborda a questão da *intentio auctoris* sem panaceias: "E por isso se não bolio em mais que soo naquillo que claramente constou servicio de pena, & o mais vai assi como se achou scritto, & muito differente do que ouvera de ir se Luis de Camões em sua vida o dera à impressaõ: mas assi de baixo destas afrontas, que o tempo, & ignorancia lhe fezeraõ, resplandesce tanto a luz de seus merecimentos que basta para neste genero de poesia naõ avermos enveja a nenh~ua naçaõ estrangeira".

[24] *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, edition and notes by A. L.-F. A., Braga, École Pratique des Hautes Études, FCG, 1979, pp. 20-25.

[25] Fl. 121r., a partir da edição facsimilada desse cancioneiro, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário de *Os Lusíadas*, 1972.

[26] Fl. 121v., mas já anteriormente transcrito no fl. 44r.-v.

rário existencial do poeta. O perno em torno do qual volteia é de ordem temporal, entre um passado que foi de esperança e lhe inspirou versos suaves, um passado de desengano que perturbou o seu estro, e um futuro que se projecta sobre a leitura que o público da obra fará. A este plano, são consagrados os tercetos, que se abrem com o verso, "Ô vós que amor obriga a ser sogeitos", numa apóstrofe ao destinatário que mantém muitas semelhanças com o verso inicial do Cancioneiro, "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono"[27]. Ao envolver o leitor através desse expediente de alcance pragmático, o poeta faculta-lhe a chave interpretativa do cancioneiro que está em vias de se iniciar, com ele estabelecendo um pacto de leitura assente na correlação entre experiência amorosa, escrita e verdade. A sintonia entre as "diversas vontades" a que se encontram sujeitos os leitores-amantes e os "casos tão diversos" que serão contados reforça o tema, petrarquiano e petrarquista, da variedade ficcional e estilística, condensado na expressão do verso inicial de Petrarca, "rime sparse". Por consequência, apesar de não decalcar, de modo próximo, a primeira composição dos *Rerum vulgarium fragmenta*, "Em quanto quis fortuna que tivesse" é um repositório das grandes características tipológicas do soneto *in limine*. Por sua vez, "Eu cantarei de amor tão docemente" leva a marca daquele Bembo que, em 1530, abre as suas *Rime* com "Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra", um soneto introdutório de fundo moral em que faz apelo às Musas[28]. A função proemial do soneto de Camões fica manifesta na apresentação dos *loci a persona* nele contida, a qual, no Cancioneiro, cabe, da mesma forma, aos sonetos que se sucedem a "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono". Desta feita, apresenta o modo como cantará e também os efeitos do seu canto sobre o público e a mulher que o inspirou, terminando com uma declaração de humildade perante a sua arte.

Da forma como se organizam as composições sucessivamente transcritas, não resultam sinais evidentes de uma agregação narrativa. O livro encontra-se dividido em cinco secções, cada uma das quais é consagrada a formas e géneros específicos. É coerente o correlacionamento quer com o subtítulo, "*Rhythmas* de Luis de Camões. *Divididas em cinco partes*"

---

[27] Sobre o assunto, são fundamentais os comentários e toda a informação aposta por Marco Santagata (Milano, Mondadori) e por Rosanna Bettarini (Torino, Einaudi) às respectivas edições do Cancioneiro, ad loc. Analisei a imitação desse soneto de Petrarca no artigo, "'Spero trovar pietà, nonché perdono'. Tradução e imitação no lirismo português do século XVI": *Critica del Testo*, 6, 2, 2003, pp. 837-851.

[28] Também a terceira composição do livro dos sonetos de António Ferreira remete para esse soneto de Bembo; vd. Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, pp. 386-392.

(cf. fig. 1), quer com o conteúdo do "Prólogo aos Leytores", quer com o *incipit* que precede os sonetos. A primeira parte é consagrada a um conjunto de sonetos numerados até 66, mas com várias irregularidades de contagem. A primazia dada a esta forma é justificada, no prólogo, em virtude de "[...] ser composição de mais merecimento, por causa das difficuldades della assi em não admittir nenhũa palavra ociosa nẽ de pouca efficátia, como em aver de cerrar toda a materia delle dentro no limite de quatorze versos, fechando o ultimo terceto de maneira, que naõ fique ao entendimento desejo de passar avante". A segunda parte reúne as dez canções petrarquistas de Camões, uma sextina e cinco odes "[...] que respondem aos versos Lyricos". Na terceira secção, agrupam-se três elegias, um poema em *terza rima* e três em oitava rima, sendo evocado, a esse propósito, o exemplo de Ariosto. A quarta é formada por oito éclogas, "[...] specie de composiçaõ em q̃ se requere menos sufficiencia". Finalmente, a última parte fica reservada para as redondilhas, "[...] composições de verso pequeno, que saõ proprias da nossa Hespanha, em que Gregorio Sylvestre se aventajou notavelmente entre todos os Hespanhoes, & tevera o primeiro lugar, se Luis de Camões lho naõ ganhara, assi na agudeza dos conceitos, & propriedade das palavras, como na habilidade de metter regras impossiveis"[29].

Os princípios de ordem formalizante que nortearam a sua organização revêem-se na justificação que é aduzida a propósito do seu título, *Rhythmas*. A designação de *Rime*, de ampla circulação, difunde-se através do primeiro verso da composição inicial do Cancioneiro, "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono", e, na Itália do século XVI, foi recorrentemente utilizada para intitular quer o Cancioneiro de Petrarca, quer compilações de poetas petrarquistas[30]. As explicações dadas no "Prólogo aos Leytores" apoiam-se, porém, numa ordem de questões mais específica. Soropita considera que a palavra, de origem grega, pode querer dizer número ou harmonia, e que ambos os significados se adaptam ao verso italiano, "[...] porque não somente consiste em certo numero de syllabas, mas tambem na armonia causada dos accentos & consoantos". Esta conceptualização tecnicista arrasta atrás de si o próprio Bembo, quando é citado um passo das suas *Prose della volgar lingua* onde se distinguem três tipos de rimas: regulares, livres e mistas. Desta feita, Pietro Bembo, o grande padroeiro de uma poética e de uma poesia assentes no princípio de

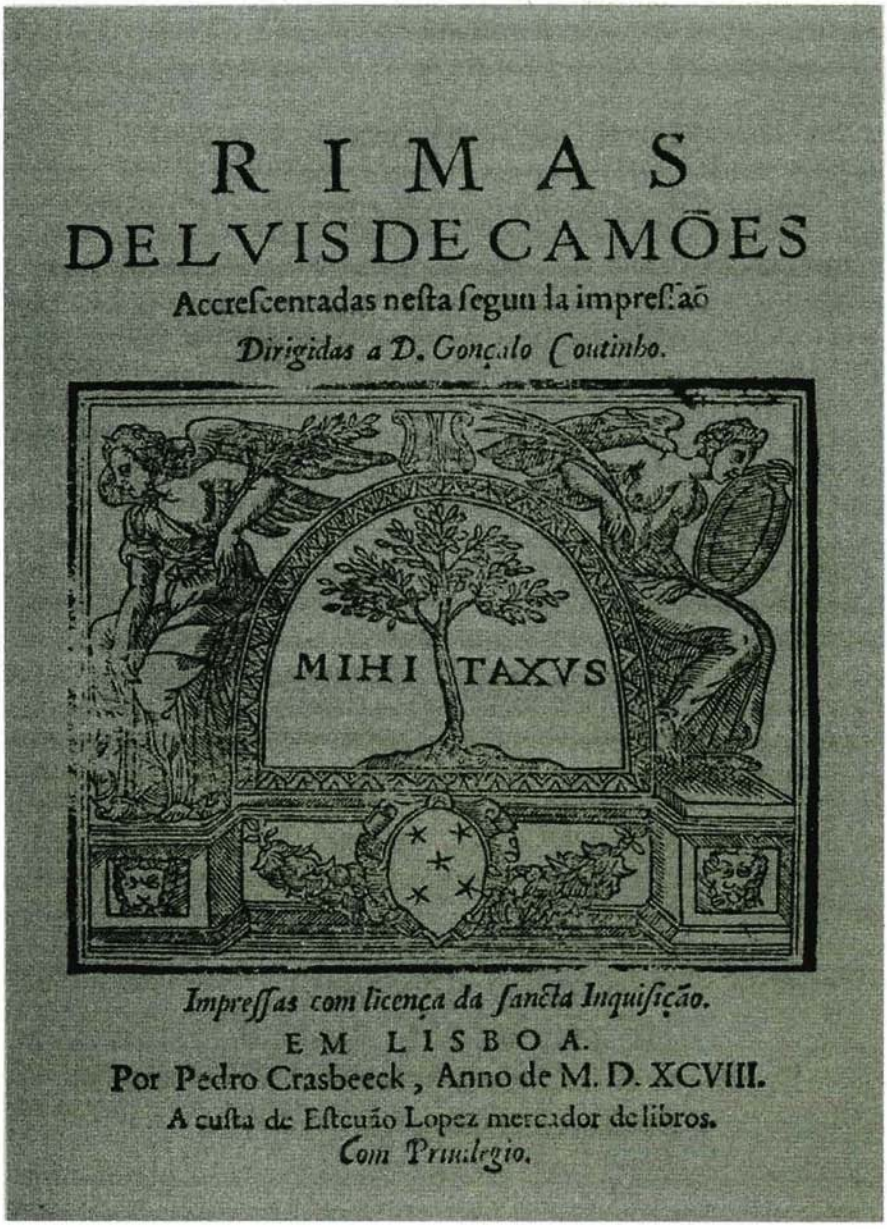
---

[29] Donde se deduz que, relativamente à roda de Virgílio, tão divulgada na Idade Média, a poesia em redondilha é colocada abaixo do grau mais humilde, o bucolismo.

[30] Faz o ponto da situação Rosanna Bettarini nas pp. xxiii-xxiv da sua introdução ao Cancioneiro.

RHYTHMAS
DE LVIS DE CAMOES,
Diuididas em cinco partes.
Dirigidas ao muito Illuſtre ſenhor D. Gonçalo Coutinho.
MIHI TAXVS
Impreſſas com licença do ſupremo Conſelho da geral Inquiſição, & Ordinario.
EM LISBOA,
Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. LXXXV.
A cuſta de Eſtevão Lopez mercador de libros.

Figura 1 – *Rhythmas* de Luís de Camões, 1595, frontispício


RIMAS
DE LVIS DE CAMÕES
Accrescentadas nesta segunda impressão
Dirigidas a D. Gonçalo Coutinho.

Impressas com licença da sancta Inquisição.
EM LISBOA.
Por Pedro Crasbeeck, Anno de M. D. XCVIII.
A custa de Estevão Lopez mercador de libros.
Com Privilegio.

Figura 2 – *Rimas* de Luís de Camões, 1598, frontispício

imitatio, é reconduzido a "tres maneiras" de rimas. Paralelamente, a autoridade de Dante é evocada para legitimar o estatuto ficcional, por via retórica. Quer num caso, quer noutro, o prefaciador das *Rhythmas* dá mostras de uma clarividente flexibilidade crítica, pelo modo como aproxima esses autores do seu horizonte de ideias, mantendo-se fiel ao sentido da sua obra. Da normatividade preconizada por Bembo, retém a categorização. Da complexidade filosófica da obra dantesca, sublinha o filão mais evidente do pensamento do seu tempo, o aristotélico.

A concepção da poesia como ficção tem por contraponto a ausência de referências à biografia de Camões. Na verdade, são questões de ordem formalizante, que se prendem com a divisão em formas e géneros e com regras de composição, que mais interessam Soropita. Assim se compreende que a perícia de Camões seja apreciada e ganhe a primazia em virtude da sua habilidade compositiva, a "[...] habilidade de metter regras impossiveis, q̃ mostrou muito mais nas outras rimas".

Quanto à edição das *Rimas* de 1598, são dois os seus antecedentes textuais: a *princeps* de 1595 e o manuscrito que se encontra apenso a um exemplar desta mesma edição existente na Biblioteca Nacional portuguesa, conforme a sistematização de Leodegário A. de Azevedo Filho[31]. As duas edições têm em comum vários aspectos de ordem material, externa e organizativa. É o mesmo o formato do livro e a gravura do seu frontispício (cf. fig. 1 e 2). Ambas são dedicadas a D. Gonçalo Coutinho, amigo e admirador de Camões, e custeadas por Estevão Lopes. Quanto às modalidades de organização, tanto uma como outra se encontram divididas por formas métricas e categorias genológicas. Todavia, nos textos introdutórios à nova edição, é reiteradamente enfatizado o objectivo de melhorar as *Rhythmas* de 1595 e de oferecer ao público um trabalho tipográfico mais cuidado. Ao impressor Manuel de Lira, substitui-se Pedro Crasbeeck. Essencial em toda esta questão, pela sua incidência projectiva e iluminante sobre a organização macrotextual do livro, é a substituição da referência que figurava no *incipit* de 1595, "*Rhythmas* [...] divididas em cinco partes", pela de 1598, "*Rimas* [...] acrescentadas nesta segunda impressão". Coerentemente, é omitido o prólogo que fundamentava a divisão em cinco partes.

---

[31] *Rimas* de Luís de Camões accrescentadas nesta segunda impressão. Dirigidas a D. Gonçalo Coutinho. Impressas com licença da sancta Inquisição. Em Lisboa. Por Pedro Crasbeeck, Anno de M.D.XCVIII. A custa de Estevão Lopez mercador de libros. Com Privilegio. Edição reproduzida em facsímile, com estudo introdutório de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Braga, Universidade do Minho, 1980. De Leodegário A. de Azevedo Filho, vd. *Lírica de Camões. 1. História, metodologia, corpus*, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 109.

Nas páginas iniciais da edição de 1598, incluem-se, à semelhança do que acontecia na anterior edição de 1595, as habituais licenças da Inquisição, o alvará real (com algumas alterações exigidas pelas circunstâncias), a dedicatória a D. Gonçalo Coutinho assinada por Estevão Lopes (com ligeiras adaptações), bem como uma série de composições laudatórias, algumas comuns (os dois epigramas latinos e os sonetos de Diogo Bernardes, Francisco Lopes e Diogo Taborda Leitão; e ainda um soneto anónimo que é deslocado da secção dos sonetos de Camões, onde anteriormente fora impresso), outras novas (o soneto de Leonardo Turricano, o célebre soneto de Torquato Tasso e o de Gaspar Gomes Pontino), sendo omitido o de Francisco Lopes. Ao que se segue, da mesma maneira, um prólogo dirigido ao leitor. Este bloco textual mostra bem que a segunda edição segue os trilhos da primeira, sem decalcar, porém, a sua fisionomia específica.

O prólogo não anda assinado, embora seja frequentemente atribuído, por motivos contextuais e de conteúdo, a Estevão Lopes. Trata-se, de toda a maneira, de uma peça de retórica cuidadosamente elaborada, no objectivo de mostrar ao leitor a qualidade da edição, em termos absolutos e relativamente à impressão de 1595. Nesse sentido, é destacado o zelo posto na correcção dos seus erros, na superação dos efeitos do tempo e, em particular, na busca de colaboradores capazes de estabelecerem o texto camoniano com rigor, confrontando vários originais, o que também proporciona o acrescento de novas composições. Desta feita, nas páginas iniciais não são explicitados os critérios que presidem à divisão dos poemas, ao contrário do que sucedia na *princeps*. Ao tom erudito dessas considerações, substitui-se uma orientação mais prática e imediata. A organização do livro é assinalada através do conteúdo dos cabeçalhos inseridos no verso das folhas. É a visualidade das páginas, na sua sucessão, a proporcionar um guia de leitura. São estas, por ordem, as rubricas dos cabeçalhos:

- Sonetos, fl. 1v. a 26v.; os sonetos vão até 27r.
- Canções, fl. 28v. a 49v.; as canções vão até 50v.
- Odes, fl. 50v. a 67v.; as odes vão até 68r.
- Sextinas, fl. 68v.; a sextina vai de 68v. a 69r.
- Elegias, fl. 69v. a 76r.; as elegias vão de 69v. a 78v.
- Terceto, fl. 77v. a 80v.; os tercetos (parte da elegia "O sulmonense Ovídio desterrado" e o poema a D. Lionis Pereira, que Leodegário A. de Azevedo Filho inclui no *corpus* das elegias em tercetos) vão de 78v. a 82r.
- Capítulo, fl. 81r.; o capítulo "Aquele mover d'olhos excellente" vai de 81r. a 82r.

– Outavas, fl. 82v. a 94v., com interpolação de Éclogas em 92v.; as oitavas vão de 82r. a 92r.
– Éclogas, fl. 95v. a 153v.; as éclogas vão de 92v. a 153v.
– Redondilhas, fl. 154v. a 190v.; as redondilhas vão de 154r. a 190v.
– Cartas, fl. 191v. a 101v.; as cartas vão de 191r. a 102r.

Saltam à vista, a partir deste quadro, as diferenças específicas relativamente à edição de 1595. É superior o número de itens tipológicos (cerca do dobro), os quais, por consequência, ganham uma maior especificidade. Há também uma rubrica com textos em prosa, as cartas, que é remetida para o fim. Além disso, a inclusão de novas composições, em lugares bem determinados, e a deslocação ou a exclusão de outras, não muitas, mostra bem a atenção dispensada à composição macrotextual. Os textos que são transcritos a partir do *Manuscrito apenso* são inseridos junto de outros textos com a mesma tipologia.

A sextina é deslocada do lugar que ocupava na primeira edição, depois das canções e antes das odes, para uma outra posição, a seguir às odes e antes das elegias. Na verdade, a opção seguida em 1595 é mais congénere com a sua origem histórica e com a conceptualização que lhe é relativa, na sua associação à canção, pelo que era designada como canção sextina[32]. Mas essa alteração permite a criação de um *continuum* formal que, da sextina (cujas estrofes de seis versos, ou seja, um múltiplo de três, são encerradas por um terceto), se estende às elegias (em tercetos) e aos chamados "Terceto" (a D. Lionis Pereira) e "Capítulo". Também entre as designadas "Outavas" e a primeira écloga, *Umbrano e Frondélio*, que se inicia com uma série de oitavas, há uma ligação formal, aliás, como já se passava na edição de 1595. Daqui resulta, de toda a maneira, o reforço da incidência de critérios formais na disposição macrotextual.

Estas relações de homologia formal traduzem-se, em 1598, nas hesitações detectáveis na inserção dos cabeçalhos. Os exemplos mais claros são os das zonas francas que se criam entre elegias e tercetos ou entre oitavas e éclogas. Os cabeçalhos dos tercetos estendem-se, retroactivamente, à zona das elegias; e os das oitavas alargam-se, projectivamente, às páginas da primeira écloga. Ao primeiro caso, serve de denominador comum o modelo formal da *terza rima*, ao segundo caso, o da *ottava rima*. Também o teor deste alastramento mostra a importância conferida a critérios classificatórios.

Passemos a considerar a disposição das composições no seio dos

---

32 Vd. Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, 4.ª ed., §194.

itens estabelecidos pelos cabeçalhos, detendo-nos, em particular, sobre os sonetos e as redondilhas, alvo de uma incisiva operação de acrescento e reordenação.

Os dois primeiros sonetos, "Em quanto quis fortuna que tivesse" e "Eu cantarei d'amor tão docemente", os mesmos que figuravam na anterior edição, são um repositório das grandes características tipológicas do soneto *in limine*. Segue-se uma sequência formada por seis novos sonetos, todos eles transcritos a partir do *Manuscrito apenso* e com uma função proemial: "Com grandes esperanças ja cantei", "Despois que quis Amor qu'eu so passasse", "Em prisões baixas fuy hum tempo atado", "Illustre, & dino ramo dos Meneses", "No tempo que d'Amor viver soya" e "Amor qu'o gesto humano n'alma escreve". Deixando o caso de "Illustre, & dino ramo dos Meneses", a que me referirei de seguida, verifica-se que todas estas composições são construídas a partir de tesselas petrarquianas e petrarquistas de cariz proemial, as quais, em síntese, e para não me alongar, implicam o sentido perspéctico, em termos temporais, emocionais e morais, de uma vida marcada pelas vicissitudes de amor. Apesar disso, não é evidente, na tradição manuscrita da época, o seu posicionamento em lugar proemial, ressalvado o caso de "Em prisões baixas fuy hum tempo atado"[33]. Por sua vez, no *Manuscrito apenso* ocupam os números de ordem 1, 2, 15, 13, 17 e 18[34]. Este conjunto de circunstâncias mostra bem como a mão que os ordenou concebeu um desenho conjuntural fundamentado, em correlação com um projecto concebido de forma determinada, tendo em vista a construção de uma sequência macrotextual introdutória de teor petrarquista. Quanto a "Illustre, & dino ramo dos Meneses", já Emmanuel Pereira Filho explicou como a sua inserção se fez *à posteriori*, quando o índice se encontrava impresso, o que levou a uma nova tiragem de uma parte do livro[35]. Essa explicação é reforçada no plano macrotextual. Na verdade, o facto de o soneto que o compilador da edição de 1598 repescou para preencher um inesperado vazio ser esse, e não outro, ganha igualmente sentido em função de um projecto de cancioneiro. Trata-se de uma composição em louvor da família Meneses. Ora, Petrarca incluiu nas páginas iniciais do seu Cancioneiro uma galeria de *loci a persona* onde colocou, além do mais, uma série de personalida-

---

[33] Que tanto no *Cancioneiro de Luís Franco* (fl. 69v.), como no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (69v.), é o segundo de uma série que se inicia com, "Ah minha Dinamene, assi deixaste".

[34] De acordo com a numeração de Emmanuel Pereira Filho, *As rimas de Camões*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1974, pp. 216-217.

[35] *Ib.*, pp. 237-239.

des que Marco Santagata identifica com membros da família Colonna de quem recebeu protecção[36].

Pelo que diz respeito às redondilhas, Jorge de Sena[37] e Emmanuel Pereira Filho[38] notaram como a inclusão de novos poemas e a nova ordenação de conjunto que consequentemente é levada a cabo na edição de 1598 seguem, em primeiro grau, um critério formal e, em segundo grau, de conteúdo. Inicialmente, são transcritas as composições em redondilha maior e, de seguida, as composições em redondilha menor. Dentro de cada um dos grupos, gera-se uma progressão semântica que procede do mais sisudo para o mais ligeiro e folgazão. De facto, a série de composições em redondilha maior abre-se com "Sôbolos rios que vão" e a série de composições em redondilha menor com as trovas à Bárbora escrava, estendendo-se até "Coifa de beirame" e "Qu'hum real me deve", a terminar.

Na organização geral das redondilhas, o lugar atribuído a "Sôbolos rios que vão" é o mesmo de 1595, no início da secção reservada à redondilha maior. Nesse contexto, também este poema assume um sentido proemial, enquanto visão perspéctica de uma existência, entre os erros do passado, o arrependimento do presente e a esperança de comunhão eterna. Nas *Rimas* de 1598, se "Sôbolos rios que vão" é colocado em posição inicial e com função preambular, no todo do macrotexto não encontramos sinais evidentes do remate de qualquer sequência macrotextual com composições de índole religiosa. As marcas macrotextuais mais directas ficam patentes em posição liminar, tanto nos sonetos como nas redondilhas, a assinalarem a sua vinculação funcional ao modelo do cancioneiro petrarquista. Por um lado, a ausência de módulos conclusivos desse teor é sinal da distância que caracteriza a sua estruturação, relativamente ao modelo do cancioneiro narrativo. Por outro lado, um desfecho de incidência religiosa, ao implicar uma elevação de tom, seria dificilmente coadunável, no quadro das poéticas clássicas e do modelo organizativo macrotextual seguido, com uma ordenação classificatória que procede do mais elaborado para o mais simples.

---

36 Sonetos 7, "La gola e 'l somno et l'otïose piume", a Giovanni Colonna di Gallicano; 8, "A pie' de' colli ove la bella vesta", ao cardeal Giovanni Colonna; 9, "Quando 'l pianeta che distingue l'ore", a Agapito Colonna; e 10, "Gloriosa columna in cui s'appoggia", a Stefano Colonna il Vecchio. Vd. *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R, v. f. 7, 10, 28 e 40*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

37 "Alguns aspectos comparativos das edições de 1595 e 1598, com especial referência às redondilhas", *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 239-251.

38 *Cit.*, pp. 232-235.

Neste sentido, a posição de "Sôbolos rios que vão", que tanto em 1595, como em 1598, abre a secção de redondilhas, merece particular relevo. Não é fácil encontrar antecedentes directos deste tipo de opção em cancioneiros epocais. Recorde-se que, nas *Poesias* de Sá de Miranda de 1595, o lugar atribuído à canção à Virgem ou a certas composições de tema religioso, ao acentuar o anseio de remissão, assinala uma etapa conclusiva. As pesquisas que realizei, na tentativa de individuar cancioneiros italianos ordenados de forma semelhante, revelaram-se, até à data, infrutíferas. Desta feita, a escolha tem um significado bem camoniano, pois vincula as célebres redondilhas, desde os primórdios da sua difusão por via editorial, a uma colocação *in limine*. Revêem-se, nessa tradição macrotextual, todas as compilações de poesia camoniana que, de então até hoje, lhe continuam a atribuir o mesmo lugar, nos mais diversificados contextos editoriais, uma opção que ainda recentemente merecia o aval crítico de Frederico Lourenço[39]. Por sua vez, a sua colocação em lugar final é recondutível ao modelo macrotextual do Cancioneiro de Petrarca, que termina com a canção à Virgem.

Também a divisão da *princeps* de 1595 procedia do mais complexo para o mais elementar, na ordenação das secções que a constituíam, em consonância com as considerações do prólogo atribuído a Soropita. Nesta segunda edição, esse princípio é aplicado não só ao modo como são ordenadas as secções, como também à estruturação interna das redondilhas. Por conseguinte, a segunda edição retoma, neste âmbito, o critério que presidira à ordenação geral da *princeps* e cujos fundamentos tinham sido explicitados nesse texto introdutório. O prólogo foi suprimido, conforme observado, mas os seus fundamentos permanecem, quase como se se tratasse de uma espécie de poética implícita. Concomitantemente, desvalorizam-se outros dados do plano factual. São omitidos vários *incipit* e notações com nomes civis e informações anagráficas que acompanhavam os poemas, o que implica um afastamento entre o texto e o seu envolvimento exterior. Também as duas cartas incluídas no final do livro são desprovidas de data e nome do destinatário, dados que ainda hoje se desconhecem, sendo esta edição a sua fonte pristina. Aliás, também a biografia camoniana não merece relevo, em toda a linha.

Mas o teor das opções tomadas acerca da forma cancioneiro só poderá ser captado, na sua essência, tendo em linha de conta a autonomia das *Rimas* de 1598 relativamente à edição de 1595 e ao *Manuscrito apenso*. Na verdade, é essa mesma autonomia a pôr em evidência o modo como as composições transcritas no *Manuscrito apenso* são inseridas, na

---

[39] *Cit.*, p. 19.

segunda edição, em função de um projecto macrotextual que decorre da *princeps*, trabalhando porém os fundamentos que a enformavam com tonalidades ainda mais vivas. Daí decorre a enfatização do valor conferido às categorias classificatórias, através de uma operação de acrescento e reordenação atenta e coerente.

4. Nesta associação de uma vertente classificatória reguladora a um distanciamento do plano factual e da verdade, reflectem-se, pois, os princípios doutrinários que, ao longo do século XVI, fundamentam o princípio de imitação. A introdução, na literatura portuguesa, das novidades vindas de Itália é sustida por uma poética de teor horaciano, que recebe destaque, no final do século, com a difusão do aristotelismo. A edição das *Rimas* de 1598, enquanto cancioneiro, ao seguir as vias que enformavam as *Rhythmas* de 1595, reafirma a solidez de um petrarquismo que ocupa o centro do polissistema literário: *forte*, *fortissimo*.