

ISSN: 0874-1336

Centro de Estudos de História do Livro e da Edição (C.E.H.L.E.)

Anos VIII (2004)

N.º 15

REVISTA PORTUGUESA  
DE  
HISTÓRIA DO LIVRO

ΩΩΩΩ

REVUE PORTUGAISE  
D'HISTOIRE DU LIVRE

ΩΩΩΩ

PORTUGUESE REVIEW  
OF THE HISTORY OF THE BOOK



Edições TÁVOLA REDONDA

Lisboa, 2005

## Índice

<b>Pórtico: três apontamentos apenas ao Professor Eugenio Garin com o coração em Florença .....</b>	<b>5</b>
– Bibliografia (seleccionada)	
<b>Carta ao Professor Eugénio Garin (uma homenagem que se justifica) .....</b>	<b>17</b>
<b>Uma carta ao município de Rieti, Itália (ainda em torno desta homenagem) .....</b>	<b>29</b>
<b>José V. de Pina Martins Modernidade de Petrarca.....</b>	<b>55</b>
<b>Rita Marnoto O ‘livro de poesia’. O cancionero petrarquista e a edição das <i>Obras</i> de Sá de Miranda de 1595</b>	<b>105</b>
<b>Jean Lacroix Deux épigones lyonnais du pétrarquisme: Maurice Scève et Pontus de Tyard .....</b>	<b>139</b>
<b>Enric Tormo Ballester Petrarca y la ortografía .....</b>	<b>169</b>
<b>VARIA</b>	
Conjunto de 162 notícias biográficas e bibliográficas de jesuítas portugueses na antiga Missão da China entre os séculos XVI e XVIII.....	205
Extractos de correspondência científica .....	225

Notícias várias..... 230

*In memoriam* ..... 237

Semiótica, corpo e representação protésica  
num *corpus* de Design Gráfico,  
no horizonte da História da Edição europeia

Résumés

Abstracts

O 'livro de poesia'.  
O cancionero petrarquista  
e a edição das *Obras* de Sá de Miranda  
de 1595

Rita Marnoto\*

1.



papel acentuadamente renovador desempenhado pelo petrarquismo, na literatura portuguesa do século XVI, decorre da sua presença abrangente, quase difusa, nos mais variados domínios da cultura epocal. A amplitude do fenómeno só poderá ser cabalmente interpretada, na sua extensão e na riqueza da sua diversidade, em função do dinamismo decorrente da intersecção com fenómenos de substrato. Por essa via, é potenciada uma abertura aos mais diversos âmbitos, em concomitância com o papel modelar que é atribuído ao magistério do vate italiano e dos seus sequazes.

No domínio do lirismo, todas grandes inovações têm por fulcro o plano semântico-pragmático, com a assunção de uma subjectividade que se erige em centro do discurso. Daí decorre o carácter intimista do tratamento de temas como a análise da interioridade do amante, a descrição da figura feminina e o sentimento do tempo e da

---

\* Universidade de Coimbra.

natureza. Mas, para além disso, a lição de Petrarca assume repercussões de primeiro plano, pelo que diz respeito às formas poéticas. A transposição das novas métricas italianas, que são traduzidas, nas letras portuguesas, através do verso de seis e de dez sílabas acentuadas, corre por via petrarquista. Paralelamente, são importados os modelos do soneto, da sextina e da canção. Ora, o percurso evolutivo dessas formas poéticas é decisivamente marcado pelo trabalho de aperfeiçoamento de Petrarca, bem ilustrado, aliás, através da designação que consagrou, para a posteridade, a última delas, como canção petrarquista.

Mas é a Petrarca que remonta, igualmente, a especificidade epocal de um outro modelo de circulação europeia, o cancionero. As repercussões da fisionomia que lhe imprimiu estenderam-se, de Itália, às literaturas de toda a Europa. Assim também à portuguesa, apesar de esse campo não ser muito explorado. Trata-se, porém, de um domínio ao qual a crítica italiana tem vindo a consagrar estudos particularmente penetrantes, quer de natureza teórica, quer relativos a textos e a autores específicos. Depois de considerarmos esses aspectos, ilustraremos a sua incidência através da análise da edição das *Obras* de Francisco de Sá de Miranda publicada em 1595.

## 2.

A designação de “cancioneiro” é habitualmente utilizada, em Portugal, para referir realidades literárias situadas num arco cronológico muito amplo. Associada aos primórdios da literatura portuguesa, já que através dela são nomeadas as três fundamentais compilações de poesia medieval, o *Cancioneiro da Ajuda*, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)* e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*<sup>1</sup>, foi escolhida por Garcia

<sup>1</sup> A designação das compilações medievais como “cancioneiro” só ocorre, segundo Elsa Gonçalves (“Cancioneiro”: *Biblos. Enciclopé-*

de Resende para a folha de rosto do grande repositório da produção poética composta em ambiente cortesão, entre meados do século XV e a data da sua edição, 1516 – *Cancioneiro geral*. Apesar do desenvolvimento da arte tipográfica, as compilações manuscritas continuarão a ter uma intensa circulação, que vai muito para além do século XVI, conforme o mostram os tantos “cancioneiros de mão” que chegaram até aos nossos dias. Todavia, nos dois últimos séculos a designação ganhou nova vitalidade editorial, ao ser consagrada por poetas que a escolheram para título das suas colectâneas, como João de Lemos, Manuel de Moura, Afonso Duarte, João Cabral do Nascimento e João de Castro Osório, entre outros, ou para nomear recolhas de textos de tradição popular e antologias, não raro de vários autores.

A diversidade desse conjunto de manifestações culturais, que não podemos expor detalhadamente, confronta-nos, por si própria, com a possibilidade de a reconduzir a uma matriz abstractizante, concebida à semelhança da que diz respeito à teorização elaborada em torno do soneto, do género épico, ou do bucolismo.

---

*dia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, direcção José Augusto Cardoso Bernardes, Aníbal Pinto de Castro, Maria de Lourdes A. Ferraz, Gladstone Chaves de Melo, Maria Aparecida Ribeiro, Lisboa, São Paulo, Verbo, v. 1, 1995, c. 928), no século XVI. Não é possível dissociar o início da circulação desse vocábulo, em ambiente quinhentista, do italianismo e, mais particularmente, da fama do cancionero de Petrarca, pelo que é de considerar que a sua aplicação retrospectiva tivesse corrido por essa via. Continua a ser muito utilizado, actualmente, na Galiza, para referir realidades culturais contemporâneas dotadas de uma forte identidade histórica e antropológica. Em Itália, o uso da palavra é habitual desde época remota. Apesar de o étimo que se encontra na sua base decorrer de “cantus”, a evolução conceptual desvinculou-a da componente musical, que deixou de incidir sobre a sua essência, pelo que não se justifica que a sua aplicação se restrinja à referência de compilações acompanhadas de notação para canto, como pretende Dorothy S. Severin, “‘Cancionero’: un género mal-nombrado”: *Cultura Neolatina*, 54, 1-2, 1994, pp. 95-105.

Em Itália, é no século XVI que surgem as primeiras reflexões críticas acerca dessa modalidade de organização textual<sup>2</sup>. Ficam contidas, geralmente, em prefácios ou notas explicativas que acompanham recolhas poéticas. A questão é dimensionada, logo na primeira metade de Quinhentos, pelos próprios comentadores do cancionero de Petrarca. Apesar de, nas letras portuguesas, a intersecção do lirismo petrarquista com o centro do polisistema literário só se processar em pleno século XVI, já nessa centúria esse mesmo aspecto é objecto de ponderação, embora em momento mais tardio. Confere-lhe particular atenção o organizador da primeira edição das *Rimas* de Camões, batida por Manuel de Lira em 1595 (que terá sido, possivelmente, Fernão Rodrigues Lobo Soropita), ao consagrar várias páginas do “Prólogo aos leitores” à explanação dos motivos em virtude dos quais organizou o livro em cinco partes. Algumas décadas volvidas, Faria e Sousa retoma esse mesmo tema, ao qual alude, reiteradamente, na sua monumental edição camoniana. Mas os termos a partir dos quais coloca a questão, ao iniciar o comentário à canção sétima, “Manda-me amor que cante docemente”, mostra bem o seu carácter intrincadamente problematizante:

*[...] si estas Rimas huvierã sido impressas ordenadamente, por lo que toca a los tiempos, tocava a esta el primer lugar: digo que avia de ser esta la primera; y segunda la quarta; y tercera la quinta; y quarta la otava; y quinta la tercera; y sexta la primera; y setima la segunda; y otava la onze; y nona la doze; y decima la treze; y onze la catorze; y doze la quinze; y treze la nona; y catorze la sexta; y quinze la decima. Dar la razon desto seria cosa prolixa; mas*

---

<sup>2</sup> Cf. Guglielmo Gorni, “Le forme primarie del testo poetico”, “5. Il canzoniere”, *Letteratura italiana*. 3. *Le forme del testo*. 1. *Teoria e poesia*, direzione Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 504-509.

*abreviandolo digo que llevandolas por la orden apuntada, la setima es primera, porque describe el primer assalto amoroso, fundamēto destas Rimas: la 4. es segunda, porque describe el sitio de aquel assalto: la quinta es tercera, y la otava es quarta, y la tercera es quinta, y la primera es sexta, y la segunda es setima, y la onze es otava, y la doze es nona, y la treze es decima, y la catorce es onze, y la quinze es doze, porque son todas de los sucessos que huvo en estos amores [...]. A este modo las pudiera yo poner por orden, y todos los otros Poemas destas Rimas, como puse algunos; pero ya dixee que no lo hazia por no alterar los numeros en respeto de que por ellos estàn citados muchos destes Poemas en varios Escritos.<sup>3</sup>*

Das congeminções numerológicas de Faria e Sousa, projecta-se, à transparência, o confronto entre os parâmetros que servem de trave-mestra a dois grandes critérios organizativos de uma recolha poética. O primeiro é o de “cancioneiro-romance”, assente num itinerário narrativo através do qual o pressuroso Faria e Sousa tende a fazer coincidir sujeito poético e personalidade civil, ao passo que o segundo, que é de ordem filológica, tem por fundamento uma tradição textual tão valorizada que acaba por prevalecer.

Conforme é sabido, a dedicação desse crítico a “su poeta” levou-o a muitos exageros. Mas, se recuarmos à Itália do século anterior, verificamos que perplexidades da mesma ordem são suscitadas pela organização dos poemas que integram o próprio cancionero de Petrarca. Ora, as questões textuais colocadas por esta obra não encontram paralelo naquelas com que se defronta a crítica camoniana, muitas das quais, em virtude da sua deli-

<sup>3</sup> *Rimas várias* de Luís de Camões [...] comentadas por Manuel de Faria y Sousa [...], t. 3, segunda parte, Lisboa, Imprenta Craesbeeckiana, 1689, rimpr. anastática, Lisboa, IN-CM, 1972, v. 2, p. 50.

cadeza, continuam a ser, nos nossos dias, uma cidadela inexpugnável. Na ausência de autógrafos, a tradição manuscrita quinhentista e a actividade editorial confrontam-nos com múltiplos casos em que composições atribuídas a Camões o são também a outro poeta da época, por vezes até a mais do que um poeta<sup>4</sup>. Diferentemente, os *Rerum vulgarium fragmenta* foram transmitidos através de dois testemunhos directos, os manuscritos da Biblioteca Vaticana, “Vat. Lat. 3196” e “Vat. Lat. 3195”. O primeiro, que é, em grande parte, autógrafo, inclui experiências poéticas em vias de aperfeiçoamento e versões que vão sendo sucessivamente limadas, acompanhadas pelos preciosos comentários ao “work in progress”, que foram sendo apostos pelo punho do próprio Petrarca<sup>5</sup>. O segundo, que documenta as últimas fases de redacção, foi copiado pelo poeta e pelo célebre amanuense Giovanni Malpaghini<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> São fundamentais os artigos de Vítor Manuel de Aguiar e Silva reunidos em *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994; bem como Maria Vitalina Leal de Matos, “O mais importante problema textológico da literatura portuguesa”: *Românica. Revista de literatura*, 4, 1995, pp. 9-22.

<sup>5</sup> O manuscrito “Vat. Lat. 3196” foi reproduzido e estudado através de vários processos e de diversas metodologias críticas, com relevo para os trabalhos de Carl Appel (*Zur Entwicklung Italienischer Dichtungen Petrarca. Abdruck des Cod. Vat. Lat. 3196 und Mitteilungen aus den handschriften Casanat. A III 31 und Laurenz. Plut. XLI N. 14*, Halle, Max Niemeyer, 1891) e, mais recentemente, de Laura Paolino (Francesco Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, a cura di L. P., Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 2000), bem como para, Ernesto Monacci (“Il codice Vaticano Latino 3169”: *Archivio Paleografico Italiano*, 1, 5-6, 1890, pp. 52-71), Giuseppe Salvo-Cozzi (*Il manoscritto Vaticano Latino 3196, autografo di Francesco Petrarca*, riprodotto in eliotipia, a cura della Biblioteca Vaticana, con introduzione di G. S., Roma, Martelli, 1895), Mariano Pelaez (“Trascrizione (con spiegazioni) del cod. Vat. Lat. 3196”: *Bulletino dell’Archivio Paleografico Italiano*, 2, 1910, pp. 163-216), Manfredi Porena (*Il codice Vaticano Latino 3196*, riproduzione fotografica, con introduzione di M. P., Roma, Accademia d’Italia, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1941) e Angelo Romanò (*Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196)*, Roma, Bardi, 1955).

<sup>6</sup> Foi reproduzido através de meios editoriais por Ettore Modigliani (*Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal cod. Vat. Lat. 3195*, con tre fotoincisioni, a cura di E. M., Roma, Società

Apesar de as fases de elaboração do seu cancionero terem por testemunho manuscritos autógrafos, ou lavrados sob o seu olhar atento, a “*intentio auctoris*” não satisfaz, porém, as expectativas dos comentadores quincentistas. Sebastiano Fausto da Longiano, no comentário que publicou em 1532, instituiu uma nova ordem das composições, baseada na divisão por formas métricas<sup>7</sup>. Todavia, talvez tivesse sido ainda mais audaz a operação que fora levada a cabo por Alessandro Vellutello, em 1525, ao dividir a obra em três partes, em vida de Laura, em morte e várias. Não foi realizada, com certeza, de modo impensado, pois mereceu a Vellutello a elaboração do *Trattato de l'ordine* que acompanha o comentário. Se esse rasgo de fantasia não deixou de inspirar meritórios desenvolvimentos críticos, o considerável número de edições batidas ao longo do século XVI ilustra bem o acolhimento merecido pelo público<sup>8</sup>.

Não é sem razão, pois, que Guglielmo Gorni se interroga acerca do modo como se pode dar corpo a um tal “fantasma das nossas letras”. Todavia, o cepticismo

---

Filologica Romana, 1904) e por Marco Vattasso (*L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca, codice Vaticano Latino 3195, riprodotto in fototipia*, a cura della Biblioteca Vaticana, con introduzione di M. V., Milano, Hoepli, 1905). A fixação de texto elaborada por Gianfranco Contini, decorrido mais de meio século sobre a sua primeira edição (Paris, Tallone, 1949; com sucessivas reimpressões, batidas, a partir de 1964, pela casa editora de Turim, Einaudi, enriquecidas pelo ensaio de Contini, “Preliminari sulla lingua del Petrarca”, bem como pelas notas de Daniele Ponchiroli e por uma introdução de Roberto Antonelli), continua a merecer o reconhecimento crítico. Toma-a por referência a óptima edição comentada de Marco Santagata (Milano, Mondadori, 2004, nuova edizione aggiornata).

<sup>7</sup> Com uma única edição, Venezia, Bindoni e Pasini (cf. Giuseppe Jacopo Ferrazzi, *Bibliografia petrarchesca*, Bassano, Sante Pozzato, 1877, reimpr. anastática, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1979, pp. 133-134). É do mesmo teor o critério seguido na edição das *Rimas* de Camões de 1595.

<sup>8</sup> Ferrazzi assinala 24 reedições do comentário, todas elas impressas em Veneza (*op. cit.*, p. 133). De entre os vários juízos críticos formulados, regista o de Mansard, em cuja opinião “È tanto ragionevole quest'ordine che mi meraviglio non sia stato adottato molto prima”.

desse mesmo crítico não o impede de observar, por entre muitas cautelas, que a forma “cancioneiro” decorre dos livros de poesia onde se verifica, “[...] a uno o piú livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia”<sup>9</sup>.

Aliás, o problema da configuração do livro de poesia colocou-o, a si mesmo, o próprio Petrarca. Na verdade, os códices do seu cancionero documentam um trabalho inquieto e contínuo de elaboração e reelaboração da respectiva fisionomia orgânica. Todavia, as indicações relativas à alteração da ordem dos poemas que ficaram registadas, para todo o sempre, no “Vat. Lat. 3195”, bem como a presença de algumas folhas 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 livro de poesia um legado que deixou à posteridade como obra “in fieri”. A complexidade da construção só muito recentemente começou a ser analisada e interpretada, a partir de uma metodologia filológica e hermenéutica, por críticos da craveira de Wilkins e de Santagata<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Guglielmo Gorni, *op. cit.*, pp. 506 e 508, acrescentando: “Una definizione piú rigida di questa rischierebbe, in effetti, di essere scarsamente operativa, o eccessivamente schematica, a detrimento di una realtà assai piú varia. E di fare non dico di una specie un genere, ma addirittura, dell’individuo, specie”.

<sup>10</sup> O manuscrito “Vat. Lat. 3195” teve como ilustre possuidor, no século XVI, Pietro Bembo, tendo passado, em 1582, para a Biblioteca de Fulvio Orsini, e, em 1600, para a Biblioteca Vaticana, onde foi descoberto por Pierre de Nolhac (*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. anastática, Genève, Slatkine Reprints, Paris, Honoré Champion, 1976). De entre os tantos estudos acerca das fases de elaboração do cancionero, destacamos, numa direcção prevalentemente filológica, Ernst Hatch Wilkins, *Vita del Petrarca e “La formazione del Canzoniere”*, a cura di Remo Ceserani, Milano, Feltrinelli, 1990 (trad. de originais ingleses de 1951 e de 1961) e, em direcção prevalentemente interpretativa, Marco Santagata, *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2004, nova edizione.

O carácter tardio, em termos históricos, da conceptualização elaborada em torno da noção de cancionero, reentra num quadro mais vasto. Apesar de o século XVI ter sido um período extremamente profícuo, em matéria de teorização poética, o âmbito do lirismo escapou aos grandes tratados sobre a matéria<sup>11</sup>. Lotman distingue duas grandes modalidades de caracterização tipológica, uma gramaticalizada e outra textualizada<sup>12</sup>. A primeira rege-se por um elenco de regras directamente verbalizado, ao passo que a segunda fica implícita num conjunto de textos que constitui um repertório reconhecido. O conceito de cancionero, ou, de uma forma mais geral, a orgânica do livro de poesia, na medida em que não conta com uma reflexão teórica dotada de ampla incidência histórica, tenderia para o caso da cultura textualizada.

Ora, o petrarquismo, enquanto código, representa um sistema de probabilidades de reuso, numa dimensão comunicativa, relativamente ao sistema que enforma a obra de Petrarca<sup>13</sup>. Temas, “topoi” e modalidades formais e retóricas patentes nas suas páginas são retomados representativamente, em correlação com todo o polissistema epocal. Essa mesma possibilidade incide sobre as composições que constituem o seu cancionero e sobre a sua reorganização. Num primeiro plano, diz respeito à respectiva estrutura orgânica, cujo modo de agregação foi, afinal, deixado em aberto pelo próprio poeta. A ati-

---

<sup>11</sup> Vd. Rita Marnoto, “O sol como lume dos olhos, Shakespeare e António Ferreira”: *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses. Lisboa, 6-8 de Maio de 2001*, Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, s. d. [2003], pp. 691-694.

<sup>12</sup> J. M. Lotman e B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Facanni e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, edizione riveduta e corretta, 2001, p. 51.

<sup>13</sup> Para a explanação do conceito de petrarquismo como código, vd. Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Acta Universitatis Conimbricensis, 1997, pp. 43-88.

tude de um Vellutello ou de um Sebastiano da Longiano segue essa linha, na medida em que explora possibilidades combinatórias nele contidas. Num outro plano, diz respeito à recriação desse modelo, por vezes através de novas formas de agregação textual, que são aplicadas a recolhas de composições de poetas petrarquistas. São deste teor as opções que se colocam, relativamente às colectâneas de Camões<sup>14</sup> ou de Tasso<sup>15</sup>, na sua diversidade. O dinamismo de todo esse processo mostra claramente, pois, não só o sentido inerente à agregação orgânica dos vários poemas que constituem o cancionero de Petrarca, como também as possibilidades modelizantes que deixa em aberto.

### 3.

Só com o amadurecimento do pensamento estruturalista e com o desenvolvimento da semiótica é que o conjunto de questões que temos vindo a equacionar se tornou objecto de uma reflexão sistemática. Um dos principais méritos da aplicação de uma metodologia assim orientada consistiu no facto de o quadro em análise

---

<sup>14</sup> A presença, no *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, no *Cancioneiro de Luís Franco* e no *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, de uma sequência de poemas organizada de modo semelhante, conforme foi assinalada por Arthur Lee-Francis Askins (*The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, edition and notes by A. L.-F. A., Braga, École Pratique des Hautes Études, Fondation Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 20-25), leva a concluir que esse modelo de ordenação teria granjeado, na época, uma certa difusão, sem que seja possível apurar as determinantes de uma "intentio auctoris".

<sup>15</sup> A transmissão e a correlata organização dos seus poemas processou-se, no século XVI, através de três grandes filões, a antologia "Degli Academici Etereï", de 1567, o manuscrito "Chigiano L VIII 302", preparado pelo próprio poeta entre 1583 e 1584, e a edição que saiu dos prelos de Osanna, em 1591 (vd. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, a cura di Franco Gavazzeni, Marco Leva, Vercingetorige Martignone, introduzione di Vercingetorige Martignone, Modena, Ferrara, Panini, Istituto di Studi Rinascimentali, 1993), sendo inerente, a cada um deles, o sentido decorrente do modelo organizativo em causa (cf. Alessandro Martini, "Amor esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso": *Filologia e Critica*, 9, 1, 1984, pp. 78-121).

passar a ser dimensionado a partir de um elevado grau de abstracção. Teve como ponto de referência a noção de macrotexto, conforme foi concebida por Maria Corti. Para a autora dos *Principi della comunicazione letteraria*, trata-se de uma unidade semiótica superior ao texto, em cujo âmbito cada segmento, tomado por si, é 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”<sup>16</sup>. Cada uma dessas microestruturas pode ter forma prosástica ou versificada. Na verdade, as concepções de Maria Corti têm por precedente a análise, que ela própria elaborou, das duas séries de contos que Italo Calvino dedicou à personagem de Marcovaldo, bem como o estudo, levado a cabo por Cesare Segre, no domínio da poesia, sobre as *Soledades* de Antonio Machado<sup>17</sup>. A categoria de macrotexto aplica-se, pois, a obras de diversa índole. Aliás, a *Compilaçam de todalas obras* de Gil Vicente, batida em Lisboa no ano de 1562, por João Álvares, é sintomaticamente designada, nas suas páginas, como cancionero<sup>18</sup>, expressão tomada de empréstimo ao âmbito da poesia, na ausência de uma outra especificamente situada no domínio teatral, para focalizar os propósitos de organização estrutural que a enformam.

O livro de poesia, enquanto agregação não ocasional de textos em verso<sup>19</sup>, constitui, pois, uma tipologia es-

---

<sup>16</sup> Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiótica della letteratura* [1976], Milano, Bompiani, 1997, pp. 145-146.

<sup>17</sup> Id., “Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo” [1975], *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 185-200, que tem por precedente o artigo de Cesare Segre que incide sobre textos em verso, “Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado” [1968], *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 95-134.

<sup>18</sup> Vd. Jorge Álvares Osório, “A Compilação de 1562 e a ‘fase’ manuelina de Gil Vicente”: *Revista da Faculdade de Letras. Linguas e Literaturas*, 19, 2002, pp. 211-233.

<sup>19</sup> O seu carácter não ocasional é sublinhado por todos os críticos. Enrico Testa refere a fuga “[...] allo statuto aleatorio della disposizione

pecífica de estrutura macrotextual, designada como cancionero.



Fronstispício da edição *Compilaçam de todas as obras* de Gil Vicente, Lisboa, 1562.

casuale” (referência citada na n. seguinte, p. 131), Silvia Longhi discrimina “[...] tutte quelle sillogi che, ispirate a criteri eclettici e rispecchianti una pluralità aperta di esperienze, risultano refrattarie ad ogni tentativo di unificazione” (“Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)”: *Strumenti critici*, 13, 39-40, 1979, p. 265), e d’Arco Silvio Avalle afirma, peremptoriamente, que “Dal canone restano quindi escluse le raccolte affidate al caso di componimenti di vario genere (come è proprio dei dilettoni onnivori) e, ancor più, le collezioni di *booklets* eterogenei fortunosamente rilegati insieme” (“I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione”: *La Critica del Testo. Problemi di Metodo ed Esperienze di Lavoro. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma, Salerno, 1985, p. 364), ao passo que Furio Brugnolo põe de parte “[...] le raccolte affidate al caso, gli zibaldoni di componimenti di vario genere e insomma i conglomerati caotici e fortunosi” (“Il libro di poesia nel Trecento”: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Ferrara, Panini, Istituto di Studi Rinascimentali, 1989, p. 9).

As sugestões de Corti foram desenvolvidas, também no âmbito teórico do estruturalismo, por Enrico Testa, num texto muito incisivo, “Alcuni appunti per una descrizione del macrotesto poetico”<sup>20</sup>, consagrado a esse tipo específico de macrotexto, o genericamente denominado livro de poesia, com o objectivo de analisar o conjunto de factores que contribui para a sua coerência. No plano semântico, distingue isotopias semânticas, combinação de temas, isotopias temporais, espaciais e de pessoa, bem como a progressão do sentido. Pelo que diz respeito aos elementos que estruturam a “dispositio” do macrotexto, no plano interno, considera as marcas de início e de fim, os títulos, as modalidades de repartição, os textos poeticamente emblemáticos e a referência a estruturas extrapoéticas ou extraliterárias.

A conceptualização matricial de Maria Corti teve um papel muito estimulante, bem traduzido pelos vários estudos que, na sequência da sua intervenção, foram sendo dedicados ao assunto, imprimindo grande vivacidade ao debate crítico. Há dois aspectos do seu teor que, considerados à distância do tempo, não podem deixar de merecer alguma ponderação. O primeiro diz respeito à autoria única, ou seja, à atribuição da responsabilidade do macrotexto a um só autor. O segundo, que com ele se encontra intimamente relacionado, tem a ver com o relevo merecido, no processo comunicativo, pela dimensão pragmática. O facto de um macrotexto ser constituído por textos de mais do que um autor não porá em causa, por si, a essência da respectiva articulação. Aliás, acentua, não raro, a complexidade das relações que se estabelecem, ao nível semântico-pragmático, entre o contributo dos vários autores, em função de uma estratégia de leitu-

---

<sup>20</sup> Publicado em *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.

ra. A fisionomia de cada um dos cancioneiros de mão que em Portugal foi coligido, em séculos mais recuados, está para a cultura e para os gostos do seu possuidor ou do seu compilador. Nessa medida, a filologia pode suscitar vias de reflexão crítica muito profícuas, ao trabalhar sobre domínios dotados de uma dimensão histórica decisiva. É a diversidade das situações pragmáticas implicadas, dificilmente reconduzível a um padrão comunicativo único, a mostrar as possibilidades do modelo<sup>21</sup>.

Se a crítica italiana conferiu à teoria do macrotexto um desenvolvimento cuja profundidade não encontra paralelo noutras longitudes, isso dever-se-á, além do mais, ao facto de o percurso histórico que fundamenta as suas opções metodológicas se caracterizar pela convergência entre estruturalismo e filologia<sup>22</sup>. É certo que um domínio assente em objectivos tão claros de construção sistemática não ficou incólume, em anos mais recentes, à desconfiança inspirada por distinções e etiquetas. Mas também as áreas donde partiram tais perplexidades deram um contributo brilhante para o estudo

---

<sup>20</sup> O que leva Antonia Tissoni Benvenuti, em “La tipologia del libro di rime manoscritto e a stampa nel Quattrocento”: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, pp. 25-33, a colocar a questão, em certas circunstâncias, ao nível de receptor e não de autor. Por sua vez, Vicenç Beltran, em “Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación”: *Cultura Neolatina*, 55, 3-4, 1995, pp. 233-265, através do estudo da formação e das tipologias próprias de um conjunto de códices manuscritos a situar entre os séculos XIII e XV, tirou importantes conclusões acerca dos métodos de trabalho dos copistas, que são também testemunho de uma sociedade e de uma época.

<sup>22</sup> Para os restantes países da Europa, pelo que diz respeito ao fulcro da questão em análise, apenas há a assinalar o artigo de G. Genot, “Strutture narrative della poesia lirica”: *Paragone*, 17, 212, 1967, pp. 35-52, que se situa num plano genérico e não teve imediatos desenvolvimentos críticos. No artigo de Xosé Manuel Dasilva, “Para uma caracterização do *soneto-prólogo* na poesia camoniana”: *Revista Camoniana*, 3ª s., 12, 2002, pp. 55-99, podem colher-se informações bibliográficas actualizadas acerca da incidência da forma cancionero na poesia espanhola dos séculos XVI e XVII.

de muitas das questões envolvidas<sup>23</sup>. Por essa via, possuem-se hoje estudos graças aos quais fica delineada a história do livro de poesia.

Já o cancionero medieval constitui uma tipologia com características que lhe conferem uma identidade bem definida, conforme resulta das pesquisas conduzidas por d'Arco Silvio Avalle, num estudo nutrido pelo seu profundo saber filológico<sup>24</sup>. Retomando as considerações de Gröber e de outros grandes especialistas que trabalharam sobre recolhas da Idade Média, mostra como nesse período existiam cancioneros de autor, cuja fisionomia assentava, em geral, sobre uma ordem cronológica<sup>25</sup>. A tendência para o anonimato, que tem motivações quer de ordem técnica, quer de ordem moral, leva à restrição do uso dessa prática. Mas os sete códices miscelâneos que são apresentados, onde se reúnem composições em língua vulgar, de autoria de dois ou mais poetas, compilados num período que vai desde as origens da literatura italiana até finais do século XIII, mos-

---

<sup>23</sup> Recorde-se o importante estudo de Guglielmo Gorni, publicado em *Letteratura italiana. 3. Le forme del testo. 1. Teoria e poesia*, o artigo de Francesco Erspamer, "Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale": *Schifanoia*, 4, 1987, pp. 109-114, bem como as várias intervenções feitas por Marco Santagata, a partir de 1975 (ressalvada a diversidade da sua orientação metodológica), que confluíram nos volumes, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere* [1979], Padova, Liviana, 1989, 2ª ed.; *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979; *I frammenti dell'anima [...]*; e, em colaboração com Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993.

<sup>24</sup> *Op. cit.*

<sup>25</sup> Essa linha de investigação foi posteriormente desenvolvida por Valeria Bertolucci, "Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca" [1984], *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 125-146, que analisa o carácter orgânico do cancionero do trovador Guiraut de Riquier e das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X; e por Furio Brugnolo, *op. cit.*, que estuda a evolução das formas de organização tipológica que precedem o cancionero de Petrarca.

tram que a sua organização obedece a uma linha directriz bem determinada.

No âmbito da evolução histórica dessa estrutura macrotextual, o cancionero de Petrarca assinala um ponto de viragem decisivo, dando lugar a um novo capítulo do seu percurso. Não se trata, de modo algum, do primeiro cancionero de autor. Mas nunca, até ao momento, nenhum 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. A atitude de Petrarca perante a sua obra é dotada de uma polissemia que evidencia aquela abertura, “in progress”, que virá a ser consagrada pelos seus seguidores. Apesar de, ao designá-la como “nugae”, 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, quando recorre 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 cancionero, sobrepondo-lhe, com solenidade, o título definitivo, *Francisci Petrarche laureati poetae Rerum vulgarium fragmenta*, documentado a partir da quinta forma. A grande recolha de poesia em vulgar tem um título latino. Paralelamente, a subjectividade moderna irrompe sob a égide de um mito antigo, Apolo e Dafne<sup>26</sup>. E, no plano macroestrutural, o cancionero que a representa inicia-se com uma sequência de composições concebida à semelhança das recolhas poéticas e das compilações epistolares da la-

---

<sup>26</sup> Vd. Michele Feo, “Petrarca ovvero l'avanguardia del Trecento”: *Quaderni Petrarqueschi*, 1, 1983, pp. 1-22; id., “Umanesimo del Canzoniere”: *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine. Mostra 19 maggio-30 giugno 1991*, catalogo a cura di M. F., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Le Lettere, Cassa di Risparmio di Firenze, 1991, pp. 453-454.

tinidade<sup>27</sup>. Se essas inovações se inserem num programa de renovação cultural e literária cujas fronteiras são extraordinariamente vastas, não se perca de vista a vontade de demarcação, relativamente ao mundo medieval, que se traduz na recuperação do antigo. Da mesma feita, ganha consistência o contraponto entre uma instância autoral única, e o carácter compósito de um macrotexto cuja coerência é conseguida através da estruturação de microtextos.

Enfim, o livro de poesia intitulado, pelo seu autor, *Francisci Petrarche laureati poetae Rerum vulgarium fragmenta*, ficou consagrado pelos leitores de todos os tempos, observa justamente Gorni, como “[...] prototipo impareggiabile della forma ‘canzoniere’, il Canzoniere per antonomasia”<sup>28</sup>. E, contudo, Marco Santagata, ao concluir o estudo que consagrou à sua elaboração, nota que a complexidade das suas estruturas simbólicas, a carga do seu sentido e a profunda rede de reenvios que nele fica contida escaparam aos pósteros<sup>29</sup>.

O conjunto de dados aqui apresentado, necessariamente, de forma sintética, é fundamental para a compreensão do lugar ocupado pelo cancionero petrarquista, no contexto evolutivo dessa estrutura poética, quando o exemplo de Petrarca assume, para os seus seguidores, valor modelizante. Por entre dúvidas e interrogações, têm vindo a ser formuladas, nos últimos anos, várias hipóteses de interpretação que, ao mesmo tempo que reafirmam o sentido do livro de poesia, enquanto macrotexto, sugerem modelos e tipologias que, na fluidez

---

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 506.

<sup>29</sup> *I frammenti dell'anima [...]*, p. 342.

dos seus contornos, deixam em aberto um campo de aplicação prática muito rico.

São dois os grandes modelos organizativos aos quais tem vindo a ser conferido particular destaque, o cancionero como romance e o cancionero serial.

A fisionomia do cancionero-romance decorre do intuito de acompanhar, de forma próxima, o itinerário narrativo à luz do qual, em certos contextos, o cancionero de Petrarca é representado. As implicações realístico-psicológicas que se encontram na base da imitação da obra do primeiro moderno ganham consistência íntima quando associadas a uma componente evolutiva que as aproxime de uma experiência amorosa ou biográfica, em sentido geral. Essa concepção pode ser ilustrada pelo trabalho a seu tempo elaborado por Silvia Longhi, na senda das sugestões de Maria Corti, acerca do cancionero de Giovanni Della Casa<sup>30</sup>. Por sua vez, Marco Santagata apresentou uma hipótese de formulação tipológica sugestiva, em virtude das pistas que lança, retomando dois conceitos muito explorados pelo novo pensamento dos anos oitenta, a partir da hermenêutica filosófica de Gianni Vattimo, “débil” e “forte”<sup>31</sup>. Quando o petrarquismo começa a penetrar nas franjas do polissistema epocal, sendo ainda um fenómeno acentuadamente inovador, a sua posição é “débil”. Por consequência, a respectiva afirmação requer um modelo ma-

---

<sup>30</sup> *Op. cit.*

<sup>31</sup> “Una prima ipotesi su cui lavorare potrebbe, allora, essere la seguente: un petrarchismo ‘forte’ non richiede il libro di rime, un petrarchismo ‘debole’ ne favorisce lo sviluppo. In termini un poco più generali: un codice petrarchista formato e fissato espunge il livello macrostrutturale, mentre un codice petrarcheggiante ancora aperto e in via di formazione empirica può accoglierlo fra i suoi settori sperimentali”, Marco Santagata, “Introduzione”, *Dal sonetto al Canzoniere [...]*, reed., sob título, “La forma canzoniere”, em *La lirica di corte nell’Italia del Quattrocento*, p. 34.

crotextual vinculado a um andamento narrativo e com marcas inequívocas de uma ligação ao ambiente circundante. Numa fase mais avançada, quando ocupa uma posição de centralidade, ou seja, “forte”, anda associado a modalidades seriais de organização macrotextual, assentes numa homogeneidade entre microtextos.

O auge da voga petrarquista, em Itália, decorre de dois grandes factores contextuais, o incremento dos circuitos editoriais e a evolução histórica da sociedade de corte. Conforme mostrou Amedeo Quondam, o sucesso do petrarquismo, enquanto sistema de repetição sustentado por uma teoria da imitação com um conjunto de regras dotado de uma forte autoridade, é também apoiado por uma série de instrumentos editoriais mediadores<sup>32</sup>. Rimários, repertórios de imagens e antologias são instrumentos colocados à disposição de um público que, de apreciador de Petrarca, logo passa a imitador da sua poesia, através de um processo de reescrita e citação. No ápice desse fenómeno, situam-se as *Prose* de Pietro Bembo (1525, novamente publicadas, no século XVI, por cerca de duas dezenas de ocasiões), qual autoridade suprema que legitima esse reuso. Além disso, assumem a função de verdadeiro prontuário as *Regole grammaticali*

---

<sup>32</sup> No conjunto de estudos recolhidos em *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Ferrara, Panini, Centro di Studi Rinascimentali, 1991. Extraímos os dados sobre edições de seguida apresentados das pp. 70-77. A considerar na senda de id. e Giulio Ferroni, *La “locuzione artificiosa”. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, e de A. Q., *Petrarchismo mediato [...]*, Roma, Bulzoni, 1974. No âmbito das mais recentes perspectivas de pesquisa, vd. também, *Il libro di poesia dal copista al tipografo*; os trabalhos de Roberto Fedi, acerca de vários cancioneiros quinhentistas, reunidos no volume *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990; e o estudo mais abrangente de Giovanni Cappello, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo, 1998; sem esquecer ainda, Amedeo Quondam, *Petrarca, l’italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2004.

*della volgar lingua* de Francesco Fortunio (1516, com 13 reedições), *Le tre fontane sopra la gramatica ed eloquenza di Dante, Petrarca e Boccaccio* de Nicola Liburnio (1526 e 1534), ou as *Osservazioni sopra il Petrarca* (1539 e 1550) do incansável Francesco Alunno, também autor de *Le ricchezze della lingua volgare* (1543, com 4 reedições), bem como de *La fabrica del mondo* (1548, com 13 reedições). Ao sistema de repetição instaurado pela voga petrarquista, corresponde, na sociedade de corte, uma ritualização codificada de actos e atitudes, que se faz cada vez mais prescritiva, de tal forma que o comportamento modelar do poeta-cortesão passa também pelo reuso do formulário petrarquista. O alargamento não só do público apreciador de poesia, como também do número de autores de poesia, reflecte claramente aquele tipo de relação contígua que Fedi designa como “contemporaneidade horizontal e paratáctica”<sup>33</sup>. Gera-se, pois, uma homogeneidade entre destinador e destinatário que se irá reflectir no carácter serial de uma tipologia de cancionero petrarquista. Bem poderia ser emblematizada pelo próprio resultado do trabalho de edição, o livro, que, graças à fantástica invenção de Gutenberg, é reproduzido em sucessão. À estrutura narrativa do cancionero-romance, sobrepõe-se, pois, um modelo de organização serial, onde se espelha esse aspecto socializante da poesia petrarquista.

Por consequência, ao integrar contributos de outros domínios disciplinares, que vão da antropologia à história do livro e da edição, Amedeo Quondam lança bases fundamentais para uma compreensão mais alargada desse tipo de macrotexto que é o cancionero petrarquista:

---

<sup>33</sup> Roberto Fedi, *op. cit.*, p. 51.

*Non c'è, insomma, soltanto l'economia macrotestuale e la dinamica tra "microtesto" e "macrotesto" nel petrarchismo "forte" o "debole" che sia [...]: prima ancora c'è un rapporto, fisico (veicolato tramite un libro) oltre che di memoria (la sua replicata lettura), c'è, soprattutto, un'assoluta istanza al tempo stesso di riscrittura e di citazione, che occorre assumere come parametro costitutivo e primario.<sup>34</sup>*

4.

É à luz de tais perspectivas críticas que passaremos a considerar a estrutura macrot textual da edição das *Obras* de Francisco de Sá de Miranda publicada em 1595.



*Obras* de Sá de Miranda, [Lisboa], 1595.

<sup>34</sup> Amedeo Quondam, *Il naso di Laura* [...], p. 103.

A “*intentio auctoris*” que se reflecte num manuscrito autógrafo, ou composto sob o olhar atento do autor dos poemas nele coligidos, enquadra-se sempre numa situação comunicativa muito particularizada. A fisionomia do cancionero petrarquista que Pero de Andrade Caminha dedicou a D. Francisca de Aragão, hoje depositado na British Library, está para as circunstâncias que presidiram à sua elaboração e para o perfil do destinatário, pelo que a sua estrutura macrotextual se diferencia claramente da do autógrafo depositado na Biblioteca Nacional, que teria servido de referência, directa ou indirecta, para a sua feitura<sup>35</sup>. No caso dos cancioneros de mão miscelâneos, o processo comunicativo implicado é mais complexo, em virtude da multiplicidade das instâncias mediadoras envolvidas, entre possuidor, amanuense, “editor”, poetas e composições transcritos, leitor modelo e leitor empírico<sup>36</sup>.

A questão do livro de poesia impresso coloca-nos, porém, perante um quadro comunicativo cuja incidência é, por si, substancialmente distinta. Os factores envolvidos situam-se num campo mais lato, ou não esteja em causa a reprodução de um considerável número de exemplares homologados, destinado a um público abrangente. Por consequência, a análise macroestrutural da edição de 1595 deve ser interpretada a partir daquele ponto de intersecção onde a obra do poeta se cruza com a recepção de que foi alvo, em finais do século XVI. “No capítulo da História das Ideias e das Mentalidades”, observa Cadafaz de Matos, “a compreensão, tão rigorosa e exaustiva quanto possível, da História da Imprensa e da História do livro e da leitura — como áreas específicas nesse domínio do

---

<sup>34</sup> Vd. Rita Marnoto, “Raízes do bucolismo de Pero de Andrade Caminha. Desdobramento e reidentificação”: *Raízes greco-latinas da cultura portuguesa. Actas do I congresso da APEC*, Coimbra, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, 1999, pp. 219-234.

<sup>36</sup> Vd. id., “Dois sonetos de D. Tomás de Noronha no *Cancionero Manuel de Faria*”: *Biblos*, 71, 1995, pp. 117-128.

saber – permite um enquadramento que possibilita uma melhor compreensão da realidade social e, sobretudo, cultural, em que se movimentam pessoas e grupos em áreas específicas”<sup>37</sup>. Uma dessas áreas é a que diz respeito ao petrarquismo, na dinâmica estabelecida entre as características próprias do livro de poesia e o seu público.

As edições quinhentistas de livros de poesia, integráveis na senda do petrarquismo, concentram-se na última década da centúria, o que mostra que o desenvolvimento da tipografia só por finais do século encontra condições favoráveis ao seu desenvolvimento, quando se forma um público que reconhece esse meio de difusão<sup>38</sup>. Segundo Pina Martins, “Certos géneros literários que, pela sua própria natureza não representavam mercadoria de primeira necessidade, não ofereciam garantias de um bom investimento, enquanto havia uma tradição de cópia ou de reprodução manuscrita em ‘scriptoria’ que já possuíam uma longa experiência artesanal.”<sup>39</sup>. Esse progresso é de tal ordem que, entre 1594 e 1598, são editados Sá de Miranda, António Ferreira, Diogo Bernardes e Luís de Camões, neste caso por duas vezes<sup>40</sup>.

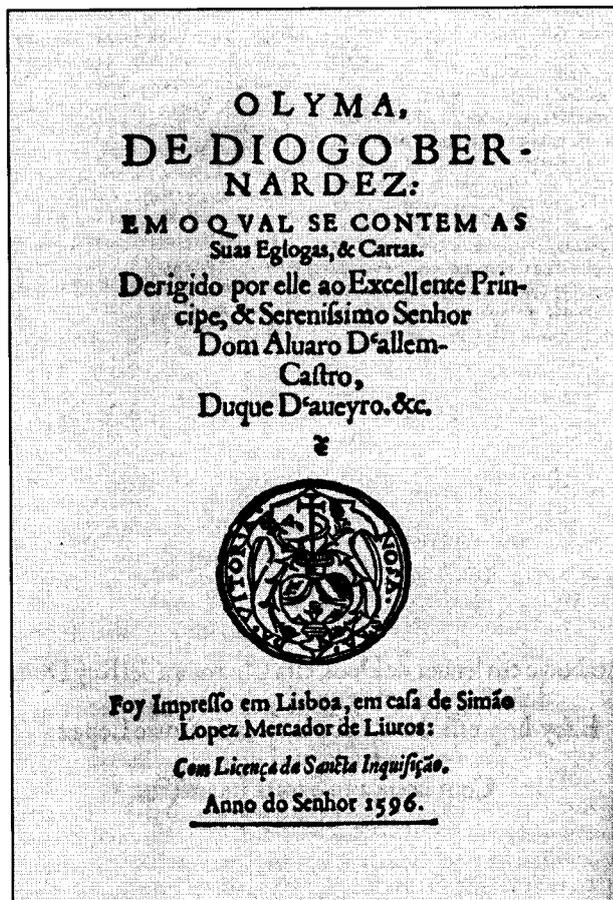
---

<sup>37</sup> Manuel Cadafaz de Matos, *A tipografia quinhentista de expressão cultural portuguesa no Oriente (Índia, China e Japão)* [tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, texto fotocopiado], 1997, v. 1, t. 1, p. 11.

<sup>38</sup> No espaço que medeia entre a edição do *Cancioneiro geral*, em 1516, e a última década do século, a circulação de textos poéticos processa-se, proeminentemente, por via manuscrita. Se os caminhos da renovação petrarquista permanecem substancialmente alheios à colectânea de Resende, o processo de compilação sequencial que a enforma encontra-se ainda muito ligado à tipologia medieval, tema que mereceria um estudo específico.

<sup>39</sup> José V. de Pina Martins, “Para uma tentativa de edição crítica das poesias de Sá de Miranda”: *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque. Paris, 20-24 octobre 1981*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1986, p. 148.

<sup>40</sup> Em 1594, são impressas as *Várias rimas ao Bom Jesus* de Diogo Bernardes. No ano seguinte, a primeira edição das *Rimas* de Camões e as *Obras* de Sá de Miranda. Em 1596, *O Lima* e, em 1597,



*O Lyma* de Diogo Bernardes, Lisboa, 1596.

A primeira edição das *Obras* de Sá de Miranda, “colegidas por Manuel de Lira” e “dirigidas ao muito illustre Senhor Dom Jerónimo de Castro”, conforme se lê na folha de rosto, foi publicada em 1595, por Manuel de Lira, sem explicitação do local, mas, muito possivelmente, em Lisboa, já que era nessa cidade que o impressor se en-

---

as *Rimas Várias. Flores do Lima* de Diogo Bernardes. Em 1598, os *Poemas lusitanos* de António Ferreira e a segunda edição das *Rimas* de Camões.

contrava estabelecido<sup>41</sup>. Tratando-se de uma edição póstuma, pois Sá de Miranda faleceu em 1558, há que considerar o papel eventualmente desempenhado por quem colaborou na sua feitura.

O “Auto da aprovação destas obras”, que anda nas últimas páginas do livro, ilustra bem não só os objectivos de rigor que norteiam a empresa de Manuel de Lira, como a complexidade do processo de mediação inerente à fisionomia do volume. Um criado de D. Jerónimo de Castro solicita e obtém a confirmação da autenticidade de

*[...] um livro encadernado em purgaminho branco, já velho, das obras que fez o Doutor Francisco de Sá de Miranda, Comendador que foi da Comenda de Santa Maria de Duas Igrejas, deste Arcebispado de Braga, juntamente com este transumpto e treslado que dele fora tirado, dizendo a ele juiz, que a ele lhe era necessário justificar em como era verdade que o dito livro era escrito da mão do dito Doutor Francisco de Sá de Miranda, e aquela era a sua própria letra, para que constando-lhe ser assi, ele juiz lhe interpusesse a este transumpto sua autoridade judicial.*

---

<sup>41</sup> Foi descrita por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, em *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas, acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato por C. M. de V. Halle, Max Niemeyer, 1885, reimpr. anastática, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, pp. LXXI-LXXIV, com alguns dados a considerar com cautela. Rodrigues Lapa, em *Obras completas*, texto fixado, notas e prefácio de R. L., Lisboa, Sá da Costa, v. 1, 1976, 4ª ed., v. 2, 1977, 3ª ed., propõe-se seguir a “princeps”, mas ordena a matéria segundo um critério pessoal, cujas determinantes não específica (v. 1, p. XVII), acrescentando também alguns textos. A edição de 1595 foi recentemente reproduzida em facsímile, com estudo introdutório de Vítor Aguiar e Silva, Braga, Universidade do Minho, 1994. Quanto às questões textuais envolvidas pelos escritos de Miranda, são fundamentais, além do aparato crítico de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, o trabalho de José V. de Pina Martins anteriormente citado.

Apesar dessas preocupações de fidedignidade, o documento não nos esclarece acerca do trabalho de mediação textual que foi levado a cabo. A edição segue o livro encadernado em pergaminho branco ou o traslado? Qual a relação entre um e outro? Transunto e traslado identificam-se? E como se passou ao texto da edição? Qual o papel de Manuel de Lira e de D. Jerónimo de Castro, personalidade acerca da qual pouco se sabe? O conhecimento que, na actualidade, se possui dessas questões críticas, no seu conjunto, remete qualquer resposta que eventualmente lhes possa ser dada para o âmbito da pura especulação. Mas o problema poderá ser dimensionado numa outra perspectiva, a da recepção. Um impressor que se abalanchava a uma empresa tão inovadora, no contexto epocal, também editor de Camões e de Bernardes, com certeza saberia representar os gostos do público com realismo.

O conjunto de textos com que se abre o livro, alguns de índole administrativa, outros de teor literário, ilustra, logo à partida, o seu modo de inserção socializante. Às licenças datadas de 1589 e de 1594 e ao privilégio real de 1595, segue-se a dedicatória encomiástica de Manuel de Lira “Ao mui ilustre Senhor Dom Jerónimo de Castro”, e um soneto de Jerónimo de Moraes que reitera esse louvor. Por sua vez, os três últimos poemas, dois breves “carmina”, de Sebastião de Alfaro, e um soneto de D. Manuel de Portugal, são explicitamente consagrados ao poeta. As implicações pragmáticas da situação alargam-se, deliberadamente, das entidades individuais em causa, à cultura e aos gostos do público da época. O valor do livro é representado pelo alto prestígio das personalidades que apoiam a edição ou que se encontram envolvidas na sua feitura.

A organização da obra de Miranda é feita de acordo com uma repartição por formas e géneros, que é tomada

como critério orientador, mas não absoluto. Fica inscrita, logo no seu início, uma “miniaturização” do cancionero de Petrarca, dotada de intenso sentido modelizante, que é constituída pelos três sonetos-dedicatória com que se iniciavam os outros tantos cartapácios que Miranda enviara ao príncipe D. João<sup>42</sup>, e pela canção “Virgem formosa, que achaste a graça”. Esta composição segue, rigorosamente, o modelo métrico do último poema dos *Fragmenta*: dez estrofes de treze versos, com rimas ABC BAC - CddCEf(f)E, encerradas por um comiato cujo esquema é o da sirima.

Momento inicial e momento conclusivo do cancionero de Petrarca são, porém, deslocados quer da dimensão intimista, quer da dimensão narrativa, que nesse contexto macroestrutural assumiam<sup>43</sup>. À apóstrofe ao público contida em “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”, para perante um vasto auditório analisar a dimensão emotiva, temporal, pragmática e literária das vivências amorosas<sup>44</sup>, substitui-se, desta feita, a evocação de uma proeminente figura da casa real, que fora a esperança

---

<sup>42</sup> Conforme nota José V. de Pina Martins (*op. cit.*, p. 152), os manuscritos enviados ao príncipe D. João, em três ocasiões, são “O único texto que reflecte a vontade do poeta em relação à sua obra”.

<sup>43</sup> Para o desenvolvimento analítico dos dados críticos considerados, vd. Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, pp. 282-326 e passim.

<sup>44</sup> Vd. Adelia Noferi, “Lettura del sonetto I” [1974], *Frammenti per i “fragmenta” di Petrarca*, a cura e con una nota di Luigi Tassoni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 23-42; Bruce Mary, “Il primo sonetto del *Canzoniere* come modello di lettura”: *Paragone*, 296, 1974, pp. 73-79; Francisco Rico, “Rime sparse, *Rerum vulgarium fragmenta*. Para el título y el primer sonetto del *Canzoniere*”: *Medioevo Romano*, 3, 1976, pp. 117-144; Angelo Jacomuzzi, “Il primo sonetto del *Canzoniere*”: *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni et al., Roma, Bulzoni, 1977, v. 4, pp. 41-58; Charles Klopp, “Allitterazione e rima nel sonetto proemiale ai *Rerum vulgarium fragmenta*”: *Lingua e Stile*, 12, 1977, pp. 331-342; Alfred Noyer-Weidner, “Il sonetto I”: *Lectura Petrarce*, 4, 1984, pp. 327-353; e Giorgio Orelli, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990.

de toda uma nação, enquanto herdeiro ao trono. O que não deixaria de ter um significado histórico muito profundo, em 1595, depois da morte do príncipe D. João e da do seu malgrado filho, D. Sebastião. São composições de forte cunho horaciano, com algumas notas estóicas, onde encontramos os temas do ócio, do valor da poesia, do “labor limae” e da superação do homem através da sua vontade. A canção à Virgem corresponde ao complemento cristão dessa visão, sem que, da mesma feita, a atmosfera de enlevo religioso deixe lugar à efusão pessoal<sup>45</sup>. Não foi essa a única canção petrarquista que Miranda dedicou à Virgem, tendo consagrado, mais propriamente, *À festa da Anunciação de Nossa Senhora*, o poema que começa, “Dia gracioso e claro”. Mas, neste caso, segue o modelo formal da composição número 126 de Petrarca, “Chiare, fresche et dolci acque”. A escolha do texto que mais se aproxima, sob o ponto de vista formal, do cânone de Petrarca, reafirma o significado macrotextual modelar da escolha.

O bloco constituído pelos três sonetos ao príncipe D. João e pela canção à Virgem forma, pois, um cancionero dentro do cancionero. Modeliza o itinerário narrativo do cancionero-romance, à maneira de Petrarca, entre pecado e redenção, mas, e de modo só aparentemente paradoxal, à margem da narração. Sá de Miranda é o austero poeta que desconhece os arroubos da paixão. A deslocação das vivências emocionais, em função

---

<sup>45</sup> Sobre a canção à Virgem de Petrarca, vd. Guido Martellotti, “Le ginocchie della mente” [1961], *Scritti petrarcheschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Padova, Antenore, 1983, pp. 285-288; Franco Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 157-165; Adalberto Di Rosa, “Le laude nella cultura poetica medioevale. Note per una ricerca”: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. 1. Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 449-458; Guglielmo Gorni, “Petrarca Virgini (lettura della canzone CCCLXVI ‘Vergine bella’)”: *Lectura Petrarce*, 7, 1987, pp. 201-218; e Maurizio Perugi, “Lanfranco Cigala nell’epilogo dei *Reverum vulgarium fragmenta*”: *Studi Medievali*, s. 3, 32, 1991, pp. 833-841.

de princípios morais de fundo edificante, introduz um nivelamento que não cria condições para uma evolução. Por consequência, o reenvio, logo de início, para a estrutura narrativa do cancionero de Petrarca, é usado metaforicamente, a assinalar o modelo estrutural em função do qual a colectânea deve ser lida, ao mesmo tempo que corrobora a diluição de implicações intimistas. A narração é reconduzida ao enlaçamento espiralado.

Na especificidade desse núcleo, ficam contidas as traves-mestras a partir das quais é estruturada a coerência macrotextual. A combinação entre modelos antigos e pensamento cristão, com sobreposição do plano moral às decorrências emocionais, irá marcar, sob o ponto de vista semântico, toda a compilação, em estreita associação com factores de ordem pragmática, literária e semântica.

Por sua vez, o efeito de enlaçamento criado, entre início e fim do cancionero, é reproduzido na ordenação combinatória de outros núcleos, através de um efeito em moldura. Da série de 25 sonetos que se segue, o primeiro, o terceiro e o quarto são composições de correspondência, a primeira dirigida a Francisco de Sá de Meneses, a terceira endereçada ao próprio poeta por D. Manuel de Portugal e a quarta em sua resposta. Só depois é transcrito, “Alma que fica por fazer desd’hoje”, que mantém algumas semelhanças temáticas com o soneto inicial das rimas de Bembo, “Piansi e cantai lo strazio e l’aspra guerra”, ao qual se segue, “Aquela fé tão clara e verdadeira”, recriação de “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”<sup>46</sup>. A terminar, em consonância com o referido efeito de simetria, mais dois sonetos de correspondência, um de Pero de Andrade Caminha, e outro em sua resposta, ambos versando matérias de teor literário. A sequência não é enfor-

<sup>46</sup> Vd. Rita Marnoto, “‘Spero trovar pietà, nonché perdono’. Tradução e imitação no lirismo português do século XVI”: *Critica del Testo*, 6, 2, 2003, pp. 837-851.

mada, no seu conjunto, por um andamento narrativo, e desenvolve os temas apresentados no início do livro. A ordem das composições, quando comparada com a do primeiro cartapácio oferecido ao príncipe D. João, onde a maior parte delas se encontra transcrita, embora em versões textuais nem sempre coincidentes, segue uma mesma corrente direccional, mas com avanços e recuos.

Essa moldura comunicativa expande-se pelo sucessivo grupo, constituído por 6 cartas enviadas a D. João III, a João Ruiz de Sá de Meneses, a Pero Carvalho, a Mem de Sá, a António Pereira e a D. Fernando de Meneses. Obedecem à mesma ordem por que são transcritas no códice enviado ao príncipe D. João pela segunda vez, apesar de as versões textuais escolhidas serem, em termos gerais e relativos, mais extensas<sup>47</sup>. Também de entre as elegias se conta, depois da dirigida *A uma Senhora muito lida, em nome de um seu servidor*, a elegia de António Ferreira, escrita aquando da morte do filho do poeta, bem como um outro texto de correspondência, de Jorge de Montemor, igualmente vazado em tercetos decassilábicos, que Carolina Michaëlis considera como carta<sup>48</sup>, ambos acompanhados pela respectiva resposta de Sá de Miranda.

Segue-se-lhe uma sequência textual que se enquadra no domínio do género bucólico. Do conjunto de 6 églogas, *Alexo, Basto*, dedicada a Nuno Álvares Pereira, *Célia*, ao infante D. Luís, *Andrés*, ao duque de Aveiro, *Nemoroso*, a António Pereira, e *Encantamento*, a D. Manuel de Portugal, a última não se inclui nos cartapácios oferecidos ao Príncipe. É emoldurado por duas composições onde o

---

<sup>47</sup> Cf. o aparato crítico de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e, em âmbito temático, José Adriano de Carvalho, "Sá de Miranda entre a poesia e a Bíblia": *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, 1976, pp. 45-63, bem como José V. de Pina Martins, "Sá de Miranda e a Bíblia": *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, 1976, pp. 63-81.

<sup>48</sup> *Poesias*, p. 653-657.

mundo pastoril se intersecta com outras esferas, a do mitológico, na *Fábula do Mondego*, dedicada ao rei D. João III, e a da temática epitalâmica, por ocasião do casamento da filha de António de Sá, Dona Camila de Sá. Na *Fábula do Mondego*, é apresentado um caso de amor cujo desfecho é triste. Para além disso, o tratamento a que é sujeito o mito órfico mostra, conforme observou Jorge Alves Osório, que o ímpeto da paixão resiste à própria palavra poética<sup>49</sup>. Pelo contrário, o epitalâmio conclui-se com uma visão auspiciosa de amor, registada num tom celebrativo, por forma a gerar um efeito de simetria invertida.

O último grupo de poemas, que antecede a comédia *Estrangeiros*, é dotado de uma clara continuidade gráfica. Entre cantigas, esparsas e vilancetes, inclui-se também um epitáfio, *À sepultura de uma Dama*, que corresponde a uma oitava decassilábica. Talvez a sua inserção deva ser considerada na sequência temática da composição precedentemente transcrita, *Na sepultura de Pedraza, que no Cancioneiro Geral de Castela se chama Constâncio*. Os diálogos com palavras-rima, onde intervêm D. Leonor de Mascarenhas e Bernardim Ribeiro, tal como a sextina “Não posso tornar os olhos”, são igualmente integrados nessa secção. Sendo o texto desses poemas escrito em redondilha maior, assim se explicará o lugar que lhe foi atribuído. A esmagadora maioria das composições também figura no códice oferecido ao Príncipe pela primeira vez, cuja “dispositio” é retomada através de um movimento ziguezagueante, embora algumas delas não sejam incluídas em nenhum dos três manuscritos. Termina com um soneto a Santa Maria Madalena e com as *Trovas que em Alcalá de Henares levaram o*

<sup>49</sup> Jorge Alves Osório, “Entre a tradição e a inovação. Sá de Miranda na esteira de Garcilaso: em torno do debate poético da écloga *Alejo*” [1985], *Da cítola ao prelo. Estudos sobre literatura. Séculos XII-XVI*, Porto, Granito, 1998, pp. 151-196.

*preço que foi um crucifixo de ouro. Sobre a Conceição de Nossa Senhora, que encerravam o segundo desses códices, juntamente com “Virgem fermosa que achastes a graça”. Por conseguinte, o efeito de simetria ganha um alcance supra-segmental, entre esse soneto e o que, nas primeiras páginas do livro, é dedicado a Francisco de Sá de Meneses a propósito de uma composição que dedicara, da mesma feita, a Santa Maria Madalena, ou entre as trovas e a canção, “Virgem fermosa, que achastes a graça”.*

Aos princípios que contribuem para a especificidade do livro de poesia a que foi feita alusão, há um outro a acrescentar, que diz respeito ao aspecto gráfico. Apesar de a edição de 1595 não ser particularmente elegante e de a diversidade dos artifícios gráficos utilizados nem sempre corroborar uma distinção clara entre as várias sequências textuais, é conferido um certo destaque visual a epígrafes que referem os destinatários das composições, bem como ao suposto envolvimento petrarquista ou italianista dos poemas: *Canção a Nossa Senhora, seguindo ao Petrarca na composição daquela, “Vergine bella, etc.”; A um capítulo da maneira italiana, que fez Francisco de Sá de Meneses à Madanela; Resposta de Francisco de Sá, pelos mesmos consoantes, como fez o Petrarca; À maneira italiana, a Dom Fernando de Meneses; Glosas, cantigas e chistes, ao modo italiano; Sextina à maneira italiana.* Muitas delas já se encontravam registadas nos cartapácios do Príncipe, embora, na edição de 1595, seja dado relevo à sua feição inovadora. Aguiar e Silva associa, justamente, essas duas vertentes da actividade mirandina: “Exactamente porque o ‘campo literário’ em Portugal, no tempo de Sá de Miranda, se reduzia a um restrito círculo que tinha o seu centro na corte, é que se tornava possível que alguém como Sá de Miranda, disfrutando de elevado prestígio social e cultural, recebendo a benevolência do Rei, do Príncipe D. João e do Infante

Cardeal D. Henrique e contando com a amizade de grandes senhores e validos, se abalanchasse à aventura de contrapor à tradição literária medieval a ‘modernidade’ literária renascentista.”<sup>50</sup>.

Se muitas das observações acerca da índole petrarquista ou italianista dos textos em causa se encontram deslocadas, boa parte dos ilustres destinatários dos poemas coligidos, à data da edição, 1595, já teria falecido. Por outro lado, conforme temos vindo a referir, são vários os meios através dos quais é colocada a tónica sobre o carácter inovador da obra de Sá de Miranda. Refira-se, emblematicamente, o cancionero no cancionero com que se inicia o livro, a escolha de *Alexo*, que anda associada à introdução do modo “estrangeiro” em Portugal, como primeira égloga transcrita, ou a epígrafe que serve de “incipit” à secção das redondilhas, *Glosas, cantigas e chistes, ao modo italiano*. Neste último caso, essa intencionalidade torna-se particularmente flagrante, em virtude da distância que vai entre a referida epígrafe e o teor do grupo de composições que designa. Aliás, a comédia *Estrangeiros*, a encerrar o volume, tende a pôr em relevo esse mesmo papel inovador desempenhado por Sá de Miranda, que foi o primeiro cultor da comédia renascentista, em prosa, fora de Itália<sup>51</sup>.

A ênfase conferida à dimensão inovadora da sua obra, bem como ao seu alcance pragmático, só poderá ser entendida, pois, num contexto de valorização histórica. Ao longo do século XVI, o petrarquismo português fora ge-

---

<sup>50</sup> Vítor Aguiar e Silva, “Modernidade e tradição em Sá de Miranda”: Francisco de Sá de Miranda, *Obras*, edição *fac-simile* da edição de 1595, p. XVII.

<sup>51</sup> Cf. T. F. Earle, *The “Comedy of The Foreigners”*. *Renaissance Sicily through Portuguese Eyes. An Inaugural Lecture delivered before the University of Oxford*, Oxford, Clarendon Press, 1997. O adjectivo “estrangeiro” é utilizado por Sá de Miranda, na sua poesia, para designar realidades literárias de forte cunho inovador.

rando a sua dinâmica própria, que desconhece efeitos de ruptura drásticos, através de uma linha de continuidade, caracterizada por complexos fenómenos de intersecção. Sá de Miranda desempenhou, nesse processo evolutivo, uma posição fulcral. O poeta do Neiva foi o marco miliário a partir do qual ganhou forma a planimetria de tantos dos caminhos percorridos pelas letras portuguesas do século XVI. Editar Sá de Miranda, mais de um século depois do seu nascimento, ganhava sentido, retrospectivamente, em função do papel de precursor que desempenhara e na perspectiva das referências que tinha oferecido às novas gerações da poesia quinhentista portuguesa. Uma das vertentes da sua produção literária que se encontraria mais próxima do momento que se vivia, em Portugal, à data da edição, seria a que diz respeito à poesia ao divino. No ano anterior, ou seja, em 1594, tinham sido publicadas as *Várias rimas ao Bom Jesus* de Diogo Bernardes. A austeridade mirandina ganhava novo sentido, quando as sombras maneiristas renovavam a necessidade de uma remissão por via espiritual. A memória de um petrarquismo “débil”, no seu contexto original, é citada por um petrarquismo “forte”, corroborando o nivelamento do cancionero-romance.

Por esse conjunto de razões, o livro de poesia ganha uma coerência muito própria, nas suas implicações comunicativas, que envolve no tempo memória, leitura, escrita e citação.