

## **As variantes do soneto na literatura portuguesa do século XVI. Soneto sem pernas e soneto com glosa**

Rita MARNOTO

Universidade de Coimbra / Centre International d'Études Portugaises de Genève

**RESUMO.** Este artigo lança uma nova perspectiva acerca do cultivo das variantes do soneto na literatura portuguesa do século XVI. Recorre ao método da história literária e baseia-se nos estudos de métrica. Tem em linha de conta quer a origem, o desenvolvimento e a disseminação dessa forma métrica, a partir de Itália, quer o enquadramento ibérico da sua difusão, com remissões que se estendem até à literatura portuguesa contemporânea. Desenvolve a correlação entre o escassíssimo impacto, na literatura portuguesa do século XVI, das variantes do soneto, o soneto sem pernas e o soneto com glosa.

**PALAVRAS-CHAVE.** variantes do soneto, soneto sem pernas, soneto com glosa, métrica, literatura portuguesa do século XVI.

**ABSTRACT.** This article launches a new perspective on the cultivation of sonnet variants in 16th century Portuguese literature. It resorts to the method of literary history and is based on metric studies. The origin, development and dissemination of this metric form from Italy, as well as the Iberian framework of its diffusion are taken into account. References that extend to contemporary Portuguese literature are included as well. Hence the correlation, in 16th century Portuguese literature, between the very low impact of the sonnet variants, the sonnet *sem pernas*, and the sonnet with gloss.

**KEYWORDS.** sonnet variants, sonnet *sem pernas*, sonnet with gloss, metric, 16th century Portuguese literature.

Não contentes com o já bem apertado rigor do Soneto normal ou clássico, teem alguns desportivos amadores da dificuldade técnica inventado e praticado vários requintamentos do género, vizinhos, ao mesmo tempo, da chinesice e da loucura, e onde a Poesia não chega a entrar, porque ninguém a viu nunca abrir tenda na Feira das Peloticas (Campos 1936: 16)<sup>1</sup>.

É com estas palavras que Agostinho de Campos inicia o capítulo dos seus *Estudos sobre o soneto* sintomaticamente intitulado «Variantes e complicações». O destacado crítico, que na primeira metade do século XX chegou a professor da Universidade de Coimbra e da Universidade de Lisboa, não esconde a escassa simpatia que lhe merece o cultivo das variantes métricas do soneto. Tanto assim é que as qualifica como chinesice e loucura, comparando-as a uma exibição confusa de passes de prestidigitação, uma Feira das Peloticas. Em seu entender, os emaranhados que lhes são próprios obscurecem de tal modo o sentido

---

<sup>1</sup> Os textos citados e as referências bibliográficas relativas a edições históricas, compiladas no elenco final deste trabalho, serão registados em transcrição diplomática. Este artigo é escrito no antigo acordo.

poético da composição que o seu valor não supera o de uma exercitação técnica, como aquela a que se dedicam desportivos amadores, no mero objectivo de superar obstáculos. Com efeito, o estilo vivaz a que Agostinho de Campos recorre enfatiza bem quão escassamente congenial lhe foi qualquer tipo de soneto, que não o soneto simples<sup>2</sup>, com os seus 14 versos decassilábicos (Campos 1936: 16-22).

Para ilustrar as variantes do soneto, apresenta o exemplo de dois célebres poetas franceses, o quinhentista Olivier de Magny e Joséphin Soulayr, vate do século XIX, dotado de uma mestria compositiva sobremaneira rebuscada, o que lhe mereceu a distinção da Académie Française. Por sua vez, ao recolher exemplos no âmbito da literatura portuguesa do século XVI, Agostinho de Campos eleva bem alto a fasquia dos «desportivos amadores da dificuldade técnica». A sua amostragem incide sobre Luís de Camões, chamando à colação dois sonetos, *Tanto se foram, Ninfa, costumando*, um soneto ampliado composto por 17 versos, e *Vencido está de amor Meu pensamento*, cujas variantes ficam contidas nos 14 versos. Essas composições merecem uma perscrutação próxima.

No primeiro caso, trata-se de um soneto em que, aos dois quartetos e aos dois tercetos, são acrescentados 2 senários e 1 decassílabo, donde resulta o esquema ABBA ABBA CDE CDE dff. O verso inicial do terceto acrescentado, com seis sílabas métricas, retoma a rima D dos dois tercetos, ao passo que os dois últimos versos são dotados de rima emparelhada autónoma. Campos designa esta composição como uma «variante e licença do estrambote», o que equivale, na nomenclatura que hoje é correntemente usada, a um soneto com estrambote ou soneto caudado<sup>3</sup>. Contudo, o crítico não deixa de registar, muito justamente, a liberdade com que são seguidas as regras que tutelam essa forma métrica. Com efeito, de modo algum se trata de um estrambote canónico, como irei explicitar.

O texto da composição foi recentemente objecto de edição crítica, no âmbito do projecto camoniano que está a ser levado a cabo pelo Centre International d'Études Portugaises de Genève. Lê-se no volume dos Sonetos, preparado por Maurizio Perugi:

Tanto se fôrão, Ninfa, costumando  
meus olhos a chorar tua dureza,  
que vão passando já por natureza,  
o que por accidente hão passando:

---

<sup>2</sup> Designa-se como soneto simples a forma métrica breve do soneto, formada por 14 versos decassilábicos (na contagem até à última sílaba tónica, usada para a língua portuguesa, a qual é considerada tendencialmente pretónica), que se organizam em duas partes, a primeira com 8 versos e a segunda com 6 versos, e cujo esquema métrico obedece a combinações estabelecidas. Sigo, em particular, os compêndios *Manual de versificación española*, de Rudolf Baehr (1973), e *La metrica italiana*, de Pietro G. Beltrami (2011), que dedicam páginas de extrema clareza e de grande rigor histórico ao soneto e às suas variantes (Baehr 1973: 385-402, Beltrami 2011: 268-84). Em âmbito português, *vid.* as remissões feitas ao longo do presente trabalho.

<sup>3</sup> Faz parte das variantes ampliadas do soneto, em que o número de versos supera os 14: «La coda è formata da un settenario in rima con l'ultimo verso del sonetto, e da un distico di endecasillabi a rima baciata, con una rima nuova. Normalmente il sonetto caudato ha lo schema ABBA ABBA CDC DCD dEE» (Beltrami 2011: 279). Os seus primeiros cultores foram poetas da literatura italiana do século XIV que desenvolveram de forma inovadora uma variante do soneto pré-existente, o soneto com estribilho, já atestado no século XIII.

*As variantes do soneto na literatura portuguesa do século XVI.  
Soneto sem pernas e soneto com glosa*

No que ao sono se deve estou velando,  
e venho a velar só minha tristeza,  
o choro não abrandá esta aspereza,  
e meus olhos estão sempre chorando:

Assi de dor em dor, de mágoa, em mágoa,  
consumindo se vão inutilmente,  
e esta vida também vão consumindo:

Sobre o fogo de Amor inútil ágoa!  
Pois eu em choro estou continuamente,  
e do que vou chorando, te vás rindo.

[Assi nova corrente  
levas de choro em foro,  
porque de ver-te rir, de novo choro.]

(Perugi 2020: 403, soneto 168).

O texto-base escolhido pelo editor encontra-se na *Terceira parte das Rimas*, de Luís de Camões, preparada por Álvares da Cunha e impressa em 1668 (Cunha 1668: s. p., soneto 35), que é o seu mais antigo testemunho impresso<sup>4</sup>. Contudo, nessa versão é desprovido do terceto adicional. O acrescento foi colhido no segundo tomo do comentário às *Rimas varias* de Luís de Camões, preparado por Manuel de Faria e Sousa na primeira metade do século XVII e impresso póstumo em 1685 (Sousa 1685: 2, 259-60, soneto 57). Álvares da Cunha e Faria e Sousa manejam normalmente uma fonte comum, que o primeiro destes editores tende a reproduzir com maior fidelidade. Pelo seu lado, Faria e Sousa não poupa louvores a *Tanto se fôrão, Ninfa, costumando*, qualificando-o, logo nas primeiras linhas do comentário, como «claro, fácil tierno» (1685: 2, 259). Contudo, é a «galantaria» do terceto final a deliciá-lo: «Este estribillo, ò cola, o estrambote, no estoy acordado de verle en Soneto de Autor mas antiguo que mi P. Algunos modernos, pocos, lo usaron: Lope de Vega entre sus 200. tiene uno» (1685: 2, 260).

Bem se podem compreender as razões que motivaram a predilecção de Faria e Sousa. Por um lado, num relance retrospectivo, não identificava cultores do soneto com estrambote anteriores a Camões. Essa óptica reverte em ocasião para o enaltecimento da inventividade pioneira do «seu Poeta». Observe-se, porém, que face ao assíduo convívio do tão erudito comentador com a poesia italiana do século XVI, não se pode deixar de estranhar tal desconhecimento de precedentes exemplos de soneto com estrambote. Resta a hipótese de que se refira, especificamente, a variantes com o esquema métrico ABBA ABBA CDE CDE dff. Por outro lado, projectualmente, a técnica compositiva utilizada em *Tanto se fôrão, Ninfa, costumando*, pelo seu grau de elaboração, colhe no âmago as preferências estéticas dominantes no período Barroco, em sintonia com o próprio gosto de Manuel de Faria e

---

<sup>4</sup> Além disso, o *incipit Tanto fôrão, sn.<sup>ra</sup> acostumando* é registado no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, com atribuição a Diogo Bernardes e a referência B15, segundo a orgânica serial de Perugi. *Vid.* Perugi (2020: 348-9, 391-6, 403).

Sousa<sup>5</sup>. Aliás, o comentador evoca um dos maiores nomes da literatura dessa época, Lope de Vega.

O soneto com estrambote obedece a normas de iteração métrica que sustentam a expansão da sua musicalidade rimática sem quebras. Nesse sentido, nos dois tercetos devem ser apenas usadas duas rimas<sup>6</sup> e o primeiro verso da cauda, que é senário, retomará a rima do último verso do segundo terceto, ao que se segue um dístico decassilábico com rima emparelhada autónoma. Daí resulta o esquema modelar do estrambote, dEE, afirmado desde os primórdios do cultivo dessa variante, em Itália, no início do século XIV.

Neste quadro, poder-se-á conjecturar qual o soneto de Lope de Vega que Faria e Sousa tinha em mente. É provável que se trate da composição intitulada *A un pintor enamorado de una dama cuyo retrato hazia*, que começa *Artífice raríssimo, que a Apeles*. Referindo-se o comentador aos 200 sonetos de Lope de Vega, verifica-se perfeita correspondência com o número de sonetos contido nas *Rimas* de 1604, que foram impressas em Sevilha por Clemente Hidalgo<sup>7</sup>. Com efeito, é o único soneto com estrambote contido nesse volume, no qual figura com o número 192. Segue o esquema métrico ABBA ABBA CDC DCD deE. Por conseguinte, também esta composição escapa à norma, na medida em que o seu estrambote tem dois senários (heptassílabos no sistema de contagem espanhol) e não apenas um. «Puede ser mero ejercicio retórico», comenta José Manuel Blecua, na sua edição (Blecua 1989: 604, soneto 192), parecendo não mostrar particular empatia, também ele, por esta variante.

Há ainda a considerar um outro soneto, *Desseando estar dentro de vos propia*. José Manuel Blecua admite tratar-se de uma composição de cronologia pristina, dela tendo recolhido duas redacções (Blecua 1989: 564-7, soneto 175). A primeira faz parte da comédia *Los comendadores de Córdoba*, cuja elaboração situa entre 1596 e 1598, sem descartar a hipótese de o soneto ter sido escrito alguns anos antes. O seu esquema métrico é ABBA ABBA CDE CDE eFF. Escapa aos preceitos da variante com estrambote, quer em virtude de os tercetos terem três rimas e não duas, quer em virtude de o estrambote ter dois senários, e não apenas um. Essas são características comuns ao soneto que Faria e Sousa colige nas *Rimas varias* de Camões. Há ainda a acrescentar, no caso de *Tanto se fôrão, Ninfa, costumando*, uma outra licença, na medida em que a rima do último verso do segundo terceto não se repete no primeiro verso do estrambote. Quanto à segunda redacção dessa mesma composição de Lope de Vega, o seu texto é desprovido do acrescento<sup>8</sup>.

Merece atenção a hipótese de que a atracção de Faria e Sousa pelo soneto que atribui a Camões tenha sido de algum modo propulsão pelo soneto que leu em Lope de Vega,

---

<sup>5</sup> Como frisa Baehr, o soneto com estrambote mereceu um grande apreço nos *Siglos de Oro* (Baehr 1973: 387). *Vid.* as remissões bibliográficas, feitas pelo estudioso, para os trabalhos consagrados de Erasmo Buceta, Jörder e outros críticos.

<sup>6</sup> Beltrami acentua esta norma, assente na autoridade de Santagata, em cuja opinião «lo schema [delle terzine] a due rime alternate è quello più proclive all'appiccio della coda» (Beltrami 2011: 279).

<sup>7</sup> Ou com outra edição que dela decorra. *Vid.* Wilkinson & Ulla Lorenzo (2016: 2339-51).

<sup>8</sup> A segunda redacção foi editada, também ela, nas *Rimas* de 1604. A revisão a que o soneto foi sujeito elimina o estrambote e reduz o número de rimas dos tercetos, que desta feita passa a ser de apenas duas, donde resulta o esquema ABBA ABBA CDC DCD.

muito possivelmente o primeiro que chamei à colação, embora, caso tivesse sido o segundo, a situação não sofra modificações de peso. A falta de regularidade acusada por Lope de Vega teria revertido sobre a condescendência do comentador para com a falta de regularidade da composição de Luís de Camões.

De qualquer modo, se o soneto *Tanto se fôrão, Ninfa, costumando* circulou, na variante ampliada, antes do século XVII, tal facto não se encontra documentado. O acrescento teve de esperar pelo século do Barroco para merecer verdadeiro apreço. Mais do que isso, para Maurizio Perugi a autoria camoniana resvala, de tal modo que «per ora è impossibile determinar[ne] l'autenticità» (Peruggi 2020: 349). O esforço levado a cabo por Agostinho de Campos, no sentido de ilustrar o soneto com estrambote através do nome de Camões, sofre pois os seus revezes.

Considere-se entretanto o segundo soneto, chamado à colação por Agostinho de Campos, tomando igualmente como fonte a edição de Maurizio Perugi:

Vencido está de amor, o mais que pode ser, sugeita a vos servir, offerecendo tudo	meu pensamento vencida a vida instituída a vosso intento.
Contente deste bem ou hora em que se vio mil vezes desejando outra vez renovar	louva o momento tam bem perdida a tal ferida seu perdimento.
Con esta pretensão a causa que me guia tam sobrenatural	está segura nesta impresa honrrosa e alta
Iurando não seguir votando só por vós ou ser no vosso amor	outra ventura rara firmeza achado em falta.

(Perugi 2020: 373, soneto 141).

A composição apresenta um duplo acróstico, que permite ler, verticalmente, duas séries de palavras: Voso Como CatIvo / mvi alta senhora. Transmitido pelo *Cancionero de Madrid*, manuscrito pertencente à Real Academia de Historia, bem como pela *Terceira parte das Rimas* (Cunha 1668: 7, soneto 14) e por Faria e Sousa (1685: 2, 261-4, soneto 59), a sua autoria camoniana não está acertada, embora lhe assista um certo grau de probabilidade. Remontando o *Cancionero de Madrid* a finais do século XVI, fica atestada a respectiva cronologia quinhentista.

Como se vê, a amostragem de «Variantes e complicações» do soneto, convocada por Agostinho de Campos com referência ao século XVI português, acaba afinal por ser bastante parcimoniosa, dado não só o número de exemplos apresentado, como também o tipo de variantes implicadas, e sem descurar os problemas de autoria e cronologia que lhes andam associados. O primeiro soneto escolhido pelo estudioso poderá nem ser de Camões, tendo vindo à luz, na sua forma ampliada, já no século XVII, em consonância com um gosto de

época. Aliás, o que de mais estranho nele há diz respeito à falta de regularidade da sua feitura métrica, como se se tratasse de uma variante de uma variante. Por sua vez, o segundo, um soneto com duplo acróstico que é de facto quinhentista, comporta variantes mais despojadas, que não interferem com o número de versos do soneto primordialmente criado pelos poetas sicilianos, 14 versos.

Facto é que, se Agostinho de Campos quisesse recolher, na poesia portuguesa do século XVI, exemplos de variantes do soneto congéneres ao sucessivo desenvolvimento histórico da métrica italiana, com ampliação do número de versos, os obstáculos não escasseariam. Assim haverá de continuar a ser *Tanto se fórao, Ninfa, costumando*, na sua forma ampliada, o reduto que *in extremis* exemplificará o soneto com estrambote quinhentista, em termos que adiante exporei, apesar de muito provavelmente a sua forma ampliada não ser quinhentista e de seguramente não ser canónico. A escala das dificuldades perspectiva-se com limpidez absoluta, quando se toma como referência um dos primeiros tratados, se não o primeiro, que nesse âmbito contempla propósitos classificatórios, a *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (ca. 1332) de Antonio da Tempo (Andrews 1977)<sup>9</sup>.

Ao «sonetus simplex qui etiam vocari potest consuetus», Antonio da Tempo acrescenta um significativo número de variantes, contabilizando um total de dezasseis tipologias, que é porém potenciado pelo facto de uma categoria se poder subdividir ou cruzar com outras, combinando artifícios. Numa enumeração bastante sintética, destaquem-se: «sonetus duplex cruciatus», «sonetus duplex successivus», «sonetus duplex in principio consonantis», «sonetus dimidiatus», «sonetus caudatus», «sonetus caudatus quaternarii», «sonetus caudatus quinquenarii», «sonetus continuus», «sonetus incatenatus», «sonetus duodenarius», «sonetus duodenarius mixtus», «sonetus repetitus», «sonetus retrogradus», «sonetus semiliteratus», «sonetus metricus», «sonetus bilinguis», «sonetus mutus», «sonetus polysyllabus mutus», «sonetus septenarius», «sonetus septenarius polysyllabus brevis», «sonetus communis», «sonetus retornellatus», «sonetus cum uno retornello».

Esta nomenclatura teria tido o seu impacto na *Poetica española*, de Juan Díaz Rengifo (1.<sup>a</sup> ed. 1592, 2.<sup>a</sup> ed. 1606), que nela dedica 12 capítulos ao soneto (caps. 42-53). «Ay muchas maneras de Sonetos: conuiene a saber Soneto Simple, Doblado, Terciado, con Cola, Cōtinuo, Encadenado, Con repeticion, Retrogrado, De dos lenguas, Septenario, Con Retornelo», adverte Díaz Rengifo (1606: 49). Deste leque, e dado o devido desconto a flutuações terminológicas, apenas duas tipologias dilatam o número dos 14 versos, a dos «Sonetos Doblados» (1606: 50-2, cap. 44), com remissão explícita para Antonio da Tempo, e a do «Soneto con Cola» (1606: 53, cap. 46). São três as subclasses de soneto duplo, apresentadas por Rengifo: (1) Com acrescimento de um senário (heptassílabo no sistema de contagem espanhol) depois de cada verso ímpar dos quartetos, bem como depois do segundo verso de cada terceto, sempre em rima com o anterior (AaBBbA AaBBbA CDdE DEeC). Equivale ao «sonetus duplex cruciatus» de Antonio da Tempo. (2) Com acrescimento de um

---

<sup>9</sup> O tratado, de Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* interrompe-se antes da abordagem do soneto. Encontram-se outras considerações acerca dessa forma poética em Francesco da Barberino ou Antonio Pucci, porém dispersas. Há que ter em linha de conta, para este e outros casos que serão referidos, várias flutuações terminológicas de ordem histórica.

senário (heptassílabo no sistema de contagem espanhol) depois de cada verso ímpar dos quartetos, bem como depois do primeiro verso de cada terceto, sempre em rima com o anterior (AaBAaB AaBAaB CcDD CcDD). Equivale ao «sonetus duplex successivus» de Antonio da Tempo. (3) Com acrescento de um senário (heptassílabo no sistema de contagem espanhol) depois de cada verso ímpar dos quartetos, em rima com o posterior, bem como depois do segundo verso do primeiro terceto e depois do primeiro verso do segundo terceto, em rima com o anterior (AbBAbB AbBAbB CDdE EeCD). Difere, no segundo terceto, do «sonetus duplex in principio consonantis» de Antonio da Tempo (AbBAbB AbBAbB CDdE ECcD). Quanto ao «Soneto con Cola», é acrescentado um verso de três ou quatro sílabas depois de cada verso par dos quartetos, com rima autónoma, que é a mesma, bem como depois de cada terceto, também com rima autónoma, que é diferente (ABcABc ABcABc DEFg DEFg). Assim é retomada a técnica dos «caudati quaternarii» e dos «caudati quinquenarii» de Antonio da Tempo.

Por conseguinte, apesar de Díaz Rengifo ter Antonio da Tempo bem presente no seu horizonte de referências, a casuística da *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* é sujeita a uma drástica redução. Aliás, nenhuma das categorias elencadas pelo tratadista espanhol corresponde exactamente ao soneto com estrambote, como já acontecia em Antonio da Tempo, que também não o incluiu no seu elenco de variantes.

Se passarmos para o lado português, a gama de variantes do soneto mostra-se ainda mais contida. Deve-se a Filipe Nunes o tratado que pela primeira consagra os preceitos métricos do soneto, *Arte poetica e da pintura, e symetria com principios de perspectiva*. Não se possuem muitas notícias biográficas precisas acerca do seu autor, um domínico, nascido em Vila Real, que tomou o nome de Filipe das Chagas (Quadrio 1997). A obra aborda vários campos artísticos, sendo a primeira secção, «Arte de poesia», aquela em que fica contida a preceituação acerca dessa forma poética (Nunes 1615: 17v-22r, cap. 10).

Apesar do ambicioso título do capítulo em causa, «De todo o modo de Sonetos», Filipe Nunes é bastante parcimonioso no que toca às variantes apresentadas. Uma primeira feira de tipologias inscreve-se na medida dos 14 versos: «Soneto simple a Saõ Lourenço», «Soneto terçado», «Soneto continuo», «Soneto encadeado», «Soneto de duas lingoas», «Soneto Retorgado», «Soneto com repetição», «Soneto com Eco». A isso se acrescenta uma amostragem de cinco sonetos que exemplifica variantes com ampliação do número de versos. Desses cinco sonetos, quatro figuram textualmente nas páginas de Díaz Rengifo: *Los ojos de honestissima paloma*, «com cola», ABcABc ABcABc DEFg DEFg; *Amor es lazo en tierra solapado*, «Soneto dobrado», AaBBbA AaBBbA CDdE DEeC; *Nueuo esquadron de gente señalada*, «dobrado diferente», AaBAaB AaBAaB CcDD CcDD; *Debaxo de vn alisio, donde el viento*, «dobrado de outro modo», AbBAbB AbBAbB CDdE EeCD. À cabeça destas quatro variantes, é porém apresentado um outro soneto «com cola» que não faz parte da *Poetica española* de Díaz Rengifo. Trata-se, nada mais nada menos, do que *Artifice rarissimo, que a Apeles*, de Lope de Vega, com o referido esquema ABBA ABBA CDC DCD deE. Ou seja: um soneto com estrambote que, pelos motivos que acima apontei, se desvia do modelo normativo.

É afinal ao repositório sonetístico da literatura espanhola que Filipe Nunes vai colher os exemplos que apresenta, começando por um soneto caudado de Lope de Vega que não segue, indubitavelmente, as regras que desde inícios do século XIII regiam, em Itália, o padrão do estrambote. Apesar da redução do leque de variantes a que procede, certo é que uma recolha de textos com ampliação do número de versos, dotada de mera função exemplificativa que fosse, na literatura portuguesa do século XVI, seria com certeza difícil. Os sendeiros que seguiu eram pois inevitáveis. Além disso, aqui se colhe um indício de que não conhecia a forma ampliada de *Tanto se fôrão, Ninfa, costumando*.

Avançando no tempo, esta situação de distanciamento relativamente às variantes do soneto não sofre modificações substantivas. Em séculos mais próximos, nem António Feliciano de Castilho, no seu *Tratado de metrificação portuguesa*, nem Amorim de Carvalho, no *Tratado de versificação portuguesa*, se detêm com detalhe, nos seus compêndios, sobre as variantes do soneto.

Castilho resume o assunto de modo expedito, recordando que «[d]o soneto ha varias composições; mas a mais usada entre os antigos, e a unica usada entre nós, é a seguinte: dois periodos; um de oito versos, outro de seis» (Castilho 1874: 128). Nem reconhece, pois, o cultivo de outra forma que não a do soneto simples, acrescentando como caso à parte:

Os quinhentistas á imitação dos italianos faziam ás vezes uns sonetos a que chamavam de cauda, que eram com uns poucos de versos, mais ou menos, postos depois dos quatorze em ar de postscriptum, anomalia que tambem passou como outras muitas. Por curiosidade exemplificaremos com Camões: / Tanto se foram, Nimpha, costumando / [...] (Castilho 1874: 129).

Para o influente crítico oitocentista, o soneto caudado é uma anomalia, cujas regras compositivas liquida de modo sumário: «uns poucos de versos, mais ou menos». Correlativamente, *Tanto se fôrão, Ninfa, costumando*, cuja autoria camonianiana não está acertada, que não é um soneto com estrambote canónico e que, na sua forma ampliada, é desprovido de testemunhos quinhentistas, vai irreversivelmente ganhando o estatuto de *unicum* fantasmático que ilustra essa categoria — o que reverte, é facto, em anomalia.

Avançando para um dos mais reconhecidos tratados de métrica do século XX, o *Tratado de versificação portuguesa*, de Amorim de Carvalho, o assunto dos malabarismos, *alia verba*, das variantes do soneto, é resolvido sem mais:

Outras formas de soneto têm sido tentadas, [...] mas acima destes malabarismos, exhibicionismos e degenerescências está a beleza do soneto clássico — que é o soneto por definição (Carvalho 1991: 110).

Se a atitude purista de Amorim de Carvalho não destoa de quanto escreviam António Feliciano de Castilho e Agostinho de Campos, é significativa a sua plena sintonia com filões afirmados da poesia portuguesa contemporânea.

A receptividade merecida pelo soneto, nas letras portuguesas, desde a sua introdução até hoje, é intensa e constante. Essa forma métrica continua a ser cultivada pela generalidade dos poetas dos nossos dias, sendo dado adquirido o predomínio do soneto simples. De resto, não faltam observações irónicas a propósito de opções mais elaboradas, susceptíveis de

serem colhidas em textos poéticos, de espectro metaliterário, dotados de uma incisividade palmar.

A exaltar o soneto simples, é um dos poetas de mais fino e inteligente humor da segunda metade do século XX, Alexandre O'Neill. Nas páginas do jornal diário *A Luta*, em 1977, tece considerações várias acerca da organização de uma antologia de sonetos e da grande difusão desta forma métrica, para de seguida apresentar a composição que negou à recolha. É um soneto do quotidiano rotineiro, de uma ironia cruzada sublime, no qual celebra a banalidade de uma forma métrica que afinal o delicia, na singeleza dos seus 14 versos — denegando estrambotes<sup>10</sup>:

O soneto que hoje só neguei manter por igual à Antologia dos Sonetos é bem modesto nas suas intenções. Nem por isso deixa de reflectir aquela exemplar banalidade que tanto me encanta no comum dos sonetos que por esse país fora se perpetraram e vão perpetrando. Desabafo dum funcionário público que preferiu manter o anonimato, aqui o deixo sem mais 'estrambotes'...

Soneto ao Decreto n.º 25115

Manga de alpaca reles e banal,  
De chefe de secção nunca passei,  
Mas surge o célebre Decreto-Lei  
E eis que passo a segundo oficial.

Desço apenas dois furos, afinal,  
Na escala burocrática, bem sei,  
Que, se vier outro decreto, irei  
A contínuo talvez, ou coisa igual

Bem haja o Oliveira Salazar  
— dá-me baixa de posto? Sempre é dar...  
E volvo assim uns vinte anos atrás.

E eu, que sou um tanto ao quanto velho,  
Graças ao Presidente do Conselho,  
Volto agora aos meus tempos de rapaz!

(O'Neill 1977).

Avançando para a primeira década do século XXI, Vasco Graça Moura reitera a sua adesão ao soneto simples, noutra composição de tema metaliterário, intitulada *soneto do soneto*:

catorze versos tem este soneto  
de dez sílabas cada, na contagem  
métrica portuguesa; de passagem,  
o esquema *abba* dá esqueleto

---

<sup>10</sup> O jornal *A Luta*, que teve como director Raul Rêgo, veio ocupar o lugar deixado pelo quotidiano *República*, extinto por decisão governamental no Verão quente de 1975. Foi publicado de 1975 a 1979, tendo acabado, da mesma feita, por ser extinto. O decreto referido por O'Neill fora exarado pelo ditador António de Oliveira Salazar em 1935 e impusera a descida de patamar laboral aos funcionários públicos.

aos versos do começo: a engrenagem  
podia ser *abab*, mas meto  
aqui *baab*: destarte, preto  
no branco, instabilizo a sua imagem.

teria, isabelino, uma terceira  
quadra *cddc* e *ee* final,  
em vez de dois tercetos, com quilate

sempre de ouro no fim. de tal maneira  
porém o engendrei continental,  
que em duplo *cde* tem seu remate.

(Moura 2006: 286).

Ao mesmo tempo que descarta o soneto isabelino<sup>11</sup>, referindo-o, Vasco Graça Moura engendra caprichosas conexões com a história, passada e presente, dessa forma métrica, que aliás se alargam a uma esfera ibérica. Através dos seus rasgos de ludismo, entabula um diálogo que convoca um soneto do mesmo teor escrito por Alexandre O'Neill, intitulado *Catorze versos* (O'Neill 1960: 86), o qual já tinha sido igualmente revisitado por um outro soneto de Manuel Alegre, *Desata-se-me o verso no primeiro* (Alegre 1993: 69). A composição de O'Neill tem por epígrafe *Un soneto me manda hacer Violante*, tirada, como é sabido, de Lope de Vega, fulcro desta cadeia poética. No plano métrico, o esquema rimático usado por Vasco Graça Moura, nos quartetos de uma composição afinal contida nos seus 14 versos, é extremamente sofisticado: ABBA BAAB. Encontra-se ubicado no círculo do Imperador Frederico II (Wilkins 1957: 46), aflorando depois em Dionigi Atanagi ou Galeazzo di Tarzia, para se estender até Mallarmé ou Jorge de Sena.

É assim que a forma métrica criada pelos poetas sicilianos na primeira metade do século XIII se converte, para estes poetas contemporâneos, num meio de escavar e de interrogar a história, de modo a alcançar níveis de indagação hermenêutica sempre mais profundos<sup>12</sup>.

Com efeito, a literatura portuguesa mantém com o soneto simples uma relação secular de sólida fidelidade, desde que essa forma métrica foi introduzida no seu tecido, em

---

<sup>11</sup> Contribuiu para um melhor conhecimento do soneto isabelino, em Portugal, a divulgação, na década de 1950, sob o impulso de Adolfo Casais Monteiro, Maria Aliete Galhoz, José Blanc de Portugal e Jorge de Sena, dos *35 Sonnets* que tinham sido editados por Fernando Pessoa num modesto folheto de 1918.

<sup>12</sup> Apesar de, na literatura portuguesa contemporânea, o soneto simples ser de longe dominante, não passe inobservado o cultivo pontual de algumas das suas variedades métricas, valendo por todas a remissão para três composições de extraordinário quilate, na sua diversidade: 1. *E, todavia, eu não quisera amar-te*, de Jorge de Sena (2013: 1. 522-3), um soneto com estribilho de 1 verso, integrado na série «Sete sonetos da visão perpétua VI» (originalmente publicado em *Peregrinatio ad loca infecta*, 1969). 2. *Corríamos perigo e não sabíamos*, de Gastão Cruz (2015: 30), um soneto isabelino, integrado na série «Exercícios de morte». 3. *Que queres de mim, inverno*, de Nuno Júdice (2019: 47), um soneto com quartetos de rima encadeada e versos de medida par e ímpar, intitulado *Imitado de Aragón a imitar Camões*. Revêem-se à transparência, em cada uma dessas composições, os elos inerentes à disseminação quinhentista do soneto, pelas várias literaturas europeias, na sua intersecção com o epigrama. *Vid.* Spaggiari (2019: 28-46), que explora o lastro quinhentista desse cruzamento.

inícios do século XVI. Deve-se a Francisco de Sá de Miranda, que viveu cerca de uma década em Roma, entre 1515 e 1525, aproximadamente. Integrava o séquito de D. Miguel da Silva, embaixador de Portugal junto da Santa Sé, que assumiu funções em finais de 1514 ou inícios do ano seguinte (Marnoto 2017). O fulgor do Renascimento romano atingia então o seu ponto alto e a posição privilegiada do mecenas do poeta ofereceu-lhe oportunidade de respirar o ambiente dos mais requintados círculos de artistas, humanistas e filólogos.

A data de composição dos sonetos de Sá de Miranda é de difícil estabelecimento, por falta de pontos de apoio sólidos. Há no entanto um, cuja cronologia é possível fixar com bastante segurança, *Del Tibre embuelto al nuestro Tajo, ufano* (Marnoto 2016). Tem por tema uma viagem entre o rio Tibre e o rio Tejo, ou seja, de Roma a Lisboa. Apesar de não ser possível determinar com exactidão o momento do regresso do poeta a Portugal, há fortes probabilidades de que tenha ocorrido ainda em 1525. Independentemente de ter ou não composto outros sonetos anteriormente, essa cronologia aponta para uma fase precoce, quer em termos ibéricos, quer em termos europeus extra-italianos.

O esquema métrico de *Del Tibre embuelto al nuestro Tajo, ufano* tem um significado histórico límpido: ABBA ABBA CDC DCD (Michaëlis 1885: 72-3, soneto 9). Os quartetos seguem o modelo maciçamente usado por Petrarca no Cancioneiro e os tercetos seguem um dos dois modelos a que mais recorreu. Aliás, a combinação CDC DCD é mais sóbria e exigente, relativamente à opção CDE CDE. Tanto o esquema dos quartetos, como o dos tercetos, se inscreve no cerne do petrarquismo italiano renascentista. Se se considerar a poesia portuguesa de quinhentos, alargando o campo de incidência a António Ferreira, André Falcão de Resende, Pero de Andrade Caminha, Diogo Bernardes e Luís de Camões, verifica-se que esse modelo, para os quartetos, é preponderante, e que o esquema dos tercetos é um dos mais usados.

As principais variantes do soneto praticadas no século XVI tendem a ficar contidas no esquema dos 14 versos decassilábicos, descartando opções formais que o superem. Sem que este seja o momento oportuno para apresentar um elenco exaustivo das suas modalidades, indicam-se as seguintes categorias e alguns sonetos que exemplificam cada uma delas:

— *Soneto dialogado*, em que é apresentado um diálogo entre os interlocutores. Francisco de Sá de Miranda, *Nisa e Filis*, que começa *Que es esto Filis? que estás tan turbada* (Michaëlis 1885: 80, soneto 95). Foi cultivado por vários poetas.

— *Soneto bilingue ou plurilingue*, em que são usadas várias línguas. André Falcão de Resende, soneto bilingue: *O fugitivo tempo, que consumme* (Spaggiari 2009: 1, 62, soneto 8); *Ho injusto poder do mau costume* (2009: 1, 264, soneto 33); *Ch'angelico semblante in ciel depinto* (2009: 1, 292, soneto 88); soneto plurilingue, em mais de duas línguas: *Clarissima, real, firme coluna* (2009: 1, 295, soneto 94), *Filia Babilonis, misera, iniqua* (2009: 1, 297, soneto 98), *Fior de Fiorença, splendor e almo faro* (2009: 1, 483, soneto 158). Foi cultivado por outros poetas.

— *Soneto em eco*, em que a palavra colocada em final de verso é precedida por uma palavra que com ela rima ou que a repete. Diogo Bernardes, *El Amor al que mas le quiere, hierie, Cruel señora mi cuydado, dado, Qvem por ouro, que não descansa, cansa* (Bernardes

1597: 49r-50r, sonetos 90, 91, 92), sequência de 3 sonetos, que forma afinal uma coroa, todos eles com os 14 versos em eco.

— *Soneto equívoco*, em que as rimas são palavras que se repetem, com recurso a uma técnica semelhante à da sextina. António Ferreira, *Quando eu os olhos ergo àquela parte*, com esquema ABBA ABBA CDE CDE (Earle 2008: 77, soneto 1, 57), que decalca o esquema métrico, a técnica compositiva e o texto do 18.º soneto do Cancioneiro, *Quand'io son tutto volto in quella parte*, no qual Petrarca, por sua vez, toma por modelo *Ahi, chera — donna, di valore al sommo* e *Non già me greve fa d'amor la salma*, de Guittone d'Arezzo.

— *Soneto com acróstico*, em que se lê, verticalmente, uma ou mais séries de palavras. André Falcão de Resende, *Graças, saber, primor, e fremeosura*, e *Já que de tanto ser, tanta valia* (Spaggiari 2009: 1, 277, sonetos 58, 59), em que a leitura vertical das primeiras letras de cada verso revela, no primeiro caso, o nome da defunta que é celebrada, Guiomar de Faria, e, no segundo caso, o nome do destinatário, Jerónimo Duarte.

— *Coroa de sonetos*, em que vários sonetos, ligados por afinidades temáticas e formais, são dispostos sequencialmente. Diogo Bernardes, «Cinco sonetos que o autor fez estando cativo Às cinco chagas de Jesu»: *Ó frescas rosas cinco, ó cinco estrelas, Ó chagas de Jesu, doce memória, Que flores vos darei tão peregrinas, Sacratíssimas chagas, neste escuro, Cinco fontes de graças infinitas*, (Bernardes 2008: 61-7) — em que o 2.º e o 5.º sonetos seguem o esquema ABBA ABBA CDE DCE e o 3.º e o 4.º sonetos o esquema ABBA ABBA CDE CDE.

Por conseguinte, estão em causa variantes que não afectam a regularidade dos 14 versos decassilábicos, nem tão pouco ampliam a dimensão da composição. Ademais, dentro desse quadro, já por si reduzido, o número de variantes é escasso e o número de composições que as ilustram representam uma ínfima parte da produção quinhentista. Soneto ampliado, soneto reforçado, soneto duplo, soneto com estribilho, soneto com estrambote ou caudado — são variantes que a poesia portuguesa do século XVI dispensou.

O século XV conheceu, na vizinha Espanha, um outro tipo de soneto, o soneto de arte maior, formado, da mesma feita, por 14 versos, cada um dos quais alinha dois versos em redondilha menor. Teve por criador, como se sabe, Íñigo López de Mendoza, marquês de Santillana, seu empenhado artífice, a par de Mosén Juan de Villalpando, contando ainda com alguns cultores na poesia espanhola do século XVI. Santillana recorre, nos quartetos, ao esquema ancestral de rima interpolada ABAB ABAB, característico da poesia dos sicilianos, mas que ao longo do XIII italiano foi caindo em desuso. Uma tal opção traduz, segundo Baehr (1973: 393-5), a necessidade, sentida por Santillana, de diferenciar os seus sonetos da oitava de arte maior, que tem rima emparelhada<sup>13</sup>. Trata-se, pois, de uma variante autóctone

<sup>13</sup> Esse crítico designa como «copla de arte mayor» a forma métrica, própria da poesia ibérica, com esquema ABBA ACCA ou ABAB BCCB. Esclarece: «En su forma común la copla de arte mayor es una estrofa de ocho versos con rimas consonantes; para diferenciarla de las variantes de siete, nueve y diez versos, se la conoce por “antigua octava castellana” y “octava de arte mayor”, y también, por el poeta que le dio más renombre, como “octava o copla de Juan de Mena”. [...] Resulta característico de esta estrofa el enlace del cuarto y quinto versos mediante la rima, que así une estrechamente las dos partes de la estrofa» (Baehr 1973: 277).

de soneto, que intersecta princípios compositivos de origem italiana (14 versos organizados em dois quartetos e dois tercetos) com vínculos ibéricos (verso de arte maior). Contudo, este tipo de soneto nunca ganhou raízes na literatura portuguesa, tendo-lhe sido substancialmente estranho.

A estrutura métrica do soneto português quinhentista é de facto dotada de uma firme canonicidade, que foi assimilada por via italiana. Os esquemas dominantes de Petrarca e, em particular, do petrarquismo italiano são reproduzidos com um rigor e com uma precisão que observam de perto o princípio de imitação. É o soneto simples que está em causa. A escassa receptividade das variantes dessa forma são pois a outra face do profundo respeito por uma normatividade que descarta opções métricas derivadas, e como tal mais distantes do modelo epocal do soneto simples.

Essa fidelidade do século de quinhentos ao cânone do soneto simples encontra-se solidamente firmada na matriz retórica da poesia portuguesa renascentista (Marnoto 2014). O debate em torno das poéticas, orientado no sentido da reflexão acerca do sistema dos géneros literários, em linha com a *Poética* aristotélica, teve, no seu quadro, parcas repercussões. O Humanismo português absorveu avidamente os estímulos do ciceronianismo italiano, que privilegiava uma variação de proximidade. As repercussões desse vínculo fazem-se limpidamente sentir na produção lírica, em função de um tirocínio de escola e das práticas de composição estilística e versificatória que lhe são correlatas. Ilustra-o claramente a incidência transversal do processo de retoricização da gramática e da dialéctica que plasma os programas de ensino das várias instituições da época. A *elocutio* adquire uma centralidade que reverte directamente sobre a normatividade da imitação. Daqui resulta o forte apego a um modelo ideal que, mesmo ao ser variado e pluralizado, mantém os seus traços primordiais.

Por conseguinte, a receptividade do cânone italiano permite compreender de forma mais articulada a escassa presença das variantes métricas do soneto na literatura portuguesa do século XVI. É assim que, quando, na segunda década do século sucessivo, é publicado o primeiro tratado que contempla as regras do soneto, a *Arte poetica e da pintura, e symetria com principios de perspectiva*, de Filipe Nunes, a explanação das variantes dessa forma métrica não merece particular atenção. Contudo, os elos em causa não ligam apenas o espaço que vai de Sá de Miranda a Filipe Nunes. Entre o momento no qual o soneto foi introduzido na literatura portuguesa, por Sá de Miranda, a tratadística de Filipe Nunes, de António Feliciano de Castilho, de Amorim de Carvalho ou de Agostinho de Campos, e a feira de poetas contemporâneos convocada, desenha-se uma linha dotada de substancial conformidade. Os ecos desse referido distanciamento vão-se efectivamente projectando e repercutindo através do tempo.

Se é facto, conforme tenho vindo a mostrar, que o século de quinhentos não enveredou pelas variantes do soneto com ampliação do número de versos, um outro tipo de soneto há a registar, que por sinal se desenvolve em direcção formal oposta. Ao arripio de uma prática e de uma preceituação, que remonta a Antonio da Tempo, com ampliação do número

de versos, desta feita passa-se à sua redução. Luís de Camões ocupa o seu epicentro. Cultor dessa variante, ao poeta se deve a cunhagem da relativa designação: *soneto sem pernas*<sup>14</sup>.

A expressão surge na carta em prosa, enviada a um amigo, que começa «Esta vai com a candeia na mão». Foi transmitida por dois testemunhos quinhentistas, um manuscrito, o *Cancioneiro Juromenha*, e outro impresso, a segunda edição das *Rimas*, publicada em Lisboa no ano de 1598 por Pedro Crasbeeck. O *Cancioneiro Juromenha* foi recentemente editado por Barbara Spaggiari, que observa, a esse propósito, como a versão manuscrita apresenta várias *lectiones difficiliores* (Spaggiari 2018: 829-32). Apesar disso, o copista não percebeu a imagem do *soneto sem pernas*, tendo registado, com um pitoresco mal entendido, *soneto sem penas*.

A carta de Camões reúne um pequeno tesouro de textos poéticos, entrelaçados por comentários que, na sua variedade e na sua brevidade, deixam transparecer o fulgurante entusiasmo do poeta pela arte que plasma. Uma dessas composições é formada apenas pelos dois quartetos do que seria um soneto. Apresenta-a nestes termos:

Querouos dar conta de hũ soneto sempenas q sefez a hũ certo  
recontro queseteue comeste destroidor debons propositos  
enamsea cabou porque seteue por mal empreg uada aobra  
cuio teor he oseginte:

Forcome amor hũ dia queiug uase  
deuas cartas edouros leuantou  
esemrespeitar maõ logo ~~resp~~ tri umfou  
cuidando queometal meem ganasse.

Dizendo pois triumphou quetrem phasse  
ahũa sota deouros queiuguou  
eutam bẽ por burlar quẽ me bur lou  
trespaos iu guei edisse que guanhasse.

(Spaggiari 2018: 326, item 111)<sup>15</sup>.

O soneto sem pernas é uma variante própria do soneto, desta feita construída por subtracção. É destituído de tercetos, constando somente dos dois quartetos, que têm rima ABBA ABBA. Contudo, o sentido desses dois quartetos reside nos 14 versos da forma métrica que constitui a sua referência, o soneto simples.

<sup>14</sup> Implícito um jogo de palavras com a nomenclatura da tratadística médio-latina e de escola. Francesco da Barberino designa *pedes* os dísticos dos quartetos, Antonio da Tempo a primeira parte do soneto (e *pes* cada verso, tal como Antonio Pucci), Gidino da Sommacampagna o quarteto (Beltrami 2011: 269).

<sup>15</sup> Texto em edição crítica: «Quero-vos dar conta de hum soneto sem pe[r]nas, que se fez a hum certo recontro que se teve com este destroidor de bons propositos, e nam se acabou porque se teve por mal empregada a obra, cujo teor he o seguinte: / Forçou-me Amor hum dia que jugasse, / deu as cartas e d'ouros levantou; / e sem respeitar mão, logo triumphou, / cuidando que o metal me enganasse. // Dizendo, pois triumphou, que triumphasse / a hũa sota de ouros, que jugou, / eu tambem, por burlar quem me burlou, / tres paos juguei, e disse que ganhasse.» (Spaggiari 2018: 621, item 111).

Não é esse, porém, o único soneto sem pernas do poeta. O *Cancioneiro Juromenha* transmite uma versão do célebre *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, em que os tercetos são igualmente omitidos:

Mudance ost pos mudamse asuontades  
mudase oser mudase ascomfianças  
todo homundo hecomposto de mudanças  
tomando sempre nouas calidades.

Conti nua m<sup>te</sup> uemos nouidades  
di ferentes denosas esperanças  
namfiqua daqui mais queas lembranças  
dobempasado oudas ad uer cidades.

(Spaggiari 2018: 267-8, item 75)<sup>16</sup>.

«Não há, pois, lacunas mecânicas ou mudança de copista, susceptíveis de justificarem que o texto se encontra incompleto», atesta a editora do manuscrito (Spaggiari 2018: 797)<sup>17</sup>. Além disso, mantém-se o habitual esquema rimático ABBA ABBA.

O espectro do soneto sem pernas, na literatura portuguesa do século XVI, não se limita a um ideolecto camoniano. Encontra-se uma outra faceta dessa variante naquela tipologia de soneto glosado, sobre a qual adiante me deterei especificamente, em que a glosa se reduz aos dois quartetos da composição.

Exemplificam-no as glosas que Pero de Andrade Caminha dedica ao soneto de Juan Boscán *Quien dize que l' ausencia causa olvido*, com uma redução aos dois quartetos. Trata-se do 85.º soneto do poeta catalão, com esquema ABBA ABBA CDC CDC. A omissão das pernas mostra-se tanto mais significativa, tendo em linha de conta que a glosa de uma composição envolve uma homenagem ao texto que dela é objecto, bem como ao seu autor. Os quartetos, por si só, condensam um original parcialmente ausente:

D'amor firme e seguro  
Não tem o peito preso nem vencido,  
Ou é d'amor perjuro,  
Ou nunca foi rendido  
Quien dize que la ausencia causa olvido.

---

<sup>16</sup>Texto em edição crítica: «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, / muda-se o ser, mudam-se as confianças, / todo ho mundo he composto de mudanças / tomando sempre novas calidades. // Continuamente vemos novidades / diferentes de nossas esperanças. / Nam fica daqui mais que as lembranças / do bem passado ou das adversidades.» (Spaggiari 2018: 549-50).

<sup>17</sup>Vão no mesmo sentido os comentários da recente edição crítica do soneto: «accanto a M [*Cancionero de Madrid*], che trasmette alle stampe l'intero sonetto con l'innovazione del v. 11, bisogna supporre un *soneto sem pernas* ridotto alle sole quartine e con pluralizzazione della seconda rima, fedelmente rappresentato da Jur, mentre le terzine di E [*Cancionero del Escorial*], d'ispirazione proverbiale, sono probabilmente ascitizie» (Perugi 2020: 154).

*Rita Marnoto*

Deve ser deste a vida  
Pois como morto deve ser julgado,  
Julgada por perdida  
Qu'estando em tal estado  
Merece ser de todos olvidado.

Tem sempre Alma segura  
No bem que sempre é dele desejado,  
E ausente em grave e dura  
Tristeza está ocupado  
El verdadero y firme enamorado.

Como quem ama, e sente:  
Espera ser dos olhos socorrido  
Seu mal sendo presente,  
De tal bem despedido,  
Está quando está ausente más perdido.

Para maior tristeza  
Não vendo o bem a que está sempre unido  
Com amor e firmeza:  
Dele nunca esquecido  
Aviva la memoria su sentido.

Chorando a triste ausência  
De que anda todo tempo lastimado:  
De dura impaciência  
Em sua dor tentado  
La soledad levanta su cuidado.

Se seu contentamento  
É ver o bem que sempre é dele amado:  
Com quão grave tormento  
Será dele chorado  
Hallarse de su bien tan apartado?

A grave saudade  
De seu bem, que inda que mal entendido  
Amado é com verdade:  
No peito mal ferido  
Haze su dessear más encendido.

(Anastácio 1998: 2. 883-4, oda 11).

Cada uma das oito estrofes é encerrada por um verso dos quartetos do soneto de Boscán. Todas seguem o esquema métrico da ode, criado por Bernardo Tasso, aBabB, o qual, na sequência da sua adopção por Garcilaso de la Vega, passou a ser correntemente designado,

na Península Ibérica, como lira<sup>18</sup>. Aplicando a nomenclatura de Camões, trata-se de um soneto glosado sem pernas.

A composição é integrada pela sua mais recente editora, Vanda Anastácio, numa secção de odes. Já na edição da Academia das Ciências de Lisboa, publicada em 1791 por iniciativa do abade José Correia da Serra, era precedida da seguinte epígrafe: «Grosando os primeiros oytto versos do Soneto de Boscaõ que começa Quien dize que la ausencia causa olvido. Oda» (Caminha 1791: 224, oda 14). Contudo, a designação de ode pode ser transviante<sup>19</sup>. Quando está em causa o princípio compositivo da glosa, a precedência cabe à forma métrica glosada, situando-se a modalidade formal em que é vazada num plano subsidiário<sup>20</sup>. A matriz do original glosado é o soneto, que foi reduzido à variante sem pernas, e não a ode. A ode, ou seja, o tipo específico de estrofe de ode geralmente designada como lira, é a modalidade métrica através da qual é glosado.

A glosa de um soneto sem pernas, levada a cabo por Pero de Andrade Caminha, de modo algum é um caso isolado. Ecos da mesma modalidade métrica podem ser colhidos na obra bucólica de um poeta e músico que conviveu com Luís de Camões<sup>21</sup>. Refiro-me a Jorge de Montemor e à sua quarta écloga, *Silvio y Pireno*. Nela fica contido um diálogo em canto amebue, entre os dois pastores que dão nome à bucólica, que glosa precisamente o mesmo soneto de Boscán *Quien dize que 'l ausencia causa olvido* (Avalle-Arce 1996: 689-700), também ele sem pernas. Desta feita, a glosa tem por matriz uma estrofe de canção petrarquista, com esquema abC abC cdeeDfF, o qual corresponde à 126.<sup>a</sup> composição do Cancioneiro, *Chiare, fresche et dolci acque*.

A forma métrica em causa, na sua estrutura padronizada, é o soneto com glosa ou o soneto glosado, que é uma variante do soneto exclusiva da Península Ibérica. Quando desenvolvida na sua completude, amplia exponencialmente, por consequência, o número de versos da composição. Não haverá outra variante quinhentista do soneto cuja extensão se lhe possa comparar. Nesse sentido, situa-se nos antípodas do soneto sem pernas.

---

<sup>18</sup> O soneto de Boscán foi objecto de várias glosas em liras (Pérez-Abadín Barro 1995: 114-5) e os seus quartetos foram glosados por Jorge de Montemor (Pérez-Abadín Barro 2004: 200-1, *vid.* bibliografia sobre o assunto), como se dirá de seguida. Coincidentemente, *Quien dize que 'l ausencia causa olvido* é citado por Camões no início da mesma carta em prosa em que cunhou a designação de soneto sem pernas e que começa «Esta vai com a candeia na mão» (Spaggiari 2018: 321, 616, item 111).

<sup>19</sup> Observou T. F. Earle: «É difícil perceber por que é que dois outros poemas, N.º 16 e 17, se designam sequer por odes — são glosas ao soneto de Boscán *Quien dize que la ausencia causa olvido*» (Earle 1991: 79). Na verdade, a primeira dessas composições, que estou a abordar, glosa o referido soneto de Boscán. Contudo, a segunda glosa o verso «A quien avisa el tiempo, y no se avisa», do sexto livro da segunda parte da *Diana*, de Jorge de Montemor. Insere-se no diálogo entre Silvano e Sireno em estrofes de 5 versos e com esquema AbCcb, em que o último verso é repetido por anáfora pelo pastor que responde, de acordo com um modelo que remonta à primeira écloga de Francesco Arsochi e que foi depois utilizado por Sannazaro na segunda écloga da *Arcadia*.

<sup>20</sup> Remeto para as citações de Díaz Rengifo e de Filipe Nunes adiante incorporadas.

<sup>21</sup> A cor local do seu convívio, em deambulações por Lisboa, é descrita nas *Anedotas portuguesas* (Lund 1980: 177-8).

É contemplada por Juan Díaz Rengifo, na *Poetica española*<sup>22</sup>, bem como por Filipe Nunes, que segue os passos desse tratado espanhol, na secção da *Arte poetica e da pintura, e symetria com principios de perspectiva*, dedicada à «Arte de poesia». Explica Filipe Nunes, tão concisa como incisivamente:

As Grozas constão de Texto, & Groza, o Texto he o mote, ou seja de hũa ou duas regras, ou de qualquer outro modo q se oferecer. E pode ser de Sonetos, de Ouctauas de Lyras, ou a aluedrio do Poeta, metendo o verso que groza no fim do Soneto, Outaua, ou Lyra. E notese que quando grozarem vão sempre seguindo algũa materia, & não hũa para hum verso, & outra para o outro que he defeito grande (Nunes 1615: 14v).

O passo transcrito faz parte do capítulo 9, «Das inuencões de Grosas», enquadrando-se na preceituação relativa à métrica peninsular ibérica. É sintomático que Filipe Nunes não dê mostras de qualquer reserva, relativamente à associação entre formas métricas italianas e técnica da glosa. Mais do que isso, o horizonte do autor desta «Arte de poesia» é dotado de uma larguíssima amplitude. Soneto, oitava ou lira podem ser glosados, eles mesmos, por soneto, oitava ou lira — com abertura a outras formas possíveis do alvedrio do poeta.

Estamos perante uma inovação cujas exigências compositivas Barbara Spaggiari põe em relevo, desde logo em virtude dos seus requisitos técnicos e da extensão do texto:

L'innovazione è di grande rilievo. Intanto, per la complessità e la lunghezza del testo; poi, per l'obbligo inerente di glossarlo in endecasillabi all'italiana (e non più nell'ottosillabo tradizionale). Si richiede dunque una perfetta padronanza del nuovo verso, e la capacità di sviluppare una glossa di ampio respiro: perché, altra novità, l'interpretazione e amplificazione del sonetto si articola normalmente in ottave, più raramente in lire. Ne risulta un inedito — e impressionante — tipo di glossa che si snoda su ben 14 ottave, oppure su 14 lire, per un totale di 112, o 70 endecasillabi, rispettivamente. Questo esperimento si rivela eccezionale sotto diversi aspetti (Spaggiari 2011: 202).

A glosa caracteriza-se por uma evolução circular, no que se diferencia claramente das modalidades de desenvolvimento conceptual próprias das formas métricas italianas. Quando, no final de cada glosa a um verso do soneto, esse mesmo verso é repetido, adopta-se um processo semelhante ao da cantiga com mote e voltas. Acrescente-se que, tal como o mote de uma cantiga é o núcleo geralmente preexistente que lhe serve de fulcro, transcrito no início da composição, assim o soneto glosado retoma uma autoridade, pois o seu autor é sempre um poeta de reconhecido mérito<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> «Avnque no hemos llegado a las composiciones que se hazen del verso Italiano, pero porque todas las maneras q ay de Glossas vayan juntas, ponemos aqui esta. El Texto de este genero de Glossas ha de ser de versos de a onze, o de a siete sylabas: y la Glossa puede ser de Sonetos, o de Octauas, o de Lyras, &c. como el Poeta quisiere, metiendo el verso que se glossa en el fin del Soneto, Octaua, o Lyra: y guardando las leyes que atras hemos dado» (Díaz Rengifo 1606: 45, cap. 38).

<sup>23</sup> A osmose entre os dois campos, que acusa a vitalidade do substrato, não escapou a um processo de intersecção que se espelha no soneto português quinhentista. Tanto António Ferreira, como Pero de Andrade Caminha são autores de sonetos que, tomando por *incipit* um verso de Petrarca que é traduzido ou adaptado, o ampliam e desenvolvem, como se os versos que se lhe seguem constituíssem a sua glosa (Marnoto 2015: 302-10).

Contudo, a literatura portuguesa dos séculos XV e XVI nem cultivou o soneto de arte maior, nem foi atraída pelas variantes de extracção italiana com ampliação do número de versos, nem terá conhecido o soneto com estrambote ou caudado. As sombras daquele meio termo entre métrica peninsular ibérica e novidades italianizantes que, segundo Baehr, assolavam os sonetos em arte maior do marquês de Santillana e de Villalpando, foram-lhe por conseguinte estranhas. Ao privilegiar os 14 versos do soneto simples, na sua canonicidade, ficou vinculada a uma normatividade assente na *elucutio*. É na segunda metade do século XVI, quando os caminhos da poesia renascentista se encontram sedimentados, que abraça variantes que ora diminuem, ora aumentam o número de versos, mesmo assim com parcimónia em termos quantitativos. A mestria compositiva dos poetas portugueses de quinhentos atingia então o seu auge, com nomes do calibre de Diogo Bernardes, André Falcão de Resende ou Luís Camões.

Por um lado, a variante do soneto *com glosa* desenvolve-se em sentido maximalista. Todas as suas modalidades, que são especificadas por Filipe Nunes, implicam formas métricas de proveniência italiana, mas o processo de elaboração conceptual implicado é claramente radicado no campo da glosa. Por outro lado, a variante do soneto *sem pernas* procede em direcção minimalista. Tem por referência, como mostrei, o padrão do soneto simples de origem italiana. Dele ressuma uma tenção redutora que acaba por reverter sobre o soneto glosado sem pernas.

Nem a variante com glosa, nem a variante sem pernas é contemplada pela tratadística italiana. A canonicidade do soneto simples reafirma-se na sua extracção italiana.

## APÊNDICE

Em apêndice a este trabalho, transcrevo o soneto de André Falcão de Resende<sup>24</sup> que glosa o lindo soneto *Horas breves de meu contentamento*, segundo tudo leva a crer de autoria de Diogo Bernardes<sup>25</sup>. A glosa é composta em oitava rima:

Outro soneto alheo

Horas breves de meu contentamento,  
nunca me pareço, quando vos tinha,  
que vos visse mudadas tam assinha,  
em tam compridos dias de tromento.

---

<sup>24</sup> Conhece-se um outro soneto com glosa composto por André Falcão de Resende, que retoma o 17.º soneto de Garcilaso, *Pensando qu'el camino yva derecho* (Spaggiari 2009: 1, 240-3).

<sup>25</sup> O soneto foi atribuído a Camões e ao Infante D. Luís. A primeira hipótese fica superada pela recente edição dos sonetos de Luís de Camões, que resolve de forma definitiva as duplas atribuições a Camões e a Bernardes (Perugi 2020). A segunda hipótese perde razão de ser, perante a identificação da sua fonte e o seu escasso valor (Spaggiari 2018: 780-2). O soneto saiu pela primeira vez em letra de forma, no ano de 1582, no *Vergel de flores divinas*, de López de Úbeda, e seguidamente em *Rimas varias flores do Lima* (Bernardes 1597: 46v). Para um elenco completo das suas fontes, impressas e manuscritas, *Vid.* Spaggiari (2018: 781).

Aquellas torres, que eu fundey no vento,  
o vento mas levou, que as sostinha;  
do mal que me ficou a culpa he minha,  
pois sobre cousas vans fiz fundamento.

Amor com falsas mostras appareçe,  
tudo posible faz, tudo asecura,  
mas logo no melhor desapareçe.

Ó grande mal, ó gran desventura!  
por hum pequeno bem, que logo esqueçe,  
aventurar hum bem, que sempre dura.

Groza sua

Quem se fundar em vão prazer mundano,  
e do tempo que voa, em falsa gloria,  
cos pezares que traz o desengano  
magoada terá sempre a memoria;  
eu vi de dia em dia, de ano em ano,  
passar minha alegria transitoria;  
vi que passadas fostes num momento  
«horas breves de meu contentamento.

Mas çegamente então, nelle enlevado,  
cuidey falso prazer, que vos teria  
presente sempre, sem vos ver passado,  
sem perder vossa doce companhia;  
e em que durar o tempo em firme estado,  
pois consiste em mudanças, não podia,  
trocardevos em tal tristeza minha,  
«nunca me pareço, quando vos tinha.

Agora em longo curso não somente  
m'importuna, e sem fin m'oprime e cansa,  
a tristeza do grave mal presente,  
mas do passado bem inda a lembrança  
milhor fora com a vida ultimamente  
fazerdes, horas vãs, vossa mudança,  
sem fazer a quem n'alma vos sostinha,  
«que vos visse mudadas tam asinha.

Acabara com a vida o melhor della,  
sem sentir tanto o mal nunca esperado  
na fresca ydade, e ver que pasou ella  
pera me nesta agora ser dobrado.  
Se isto asim força foy de minha estrella,  
forçado me he sofrer meu mal callado:  
mas quem terá comprido sofrimento  
«em tam compridos annos de tromento.

*As variantes do soneto na literatura portuguesa do século XVI.  
Soneto sem pernas e soneto com glosa*

Todas as forças já d'alma e da vida  
quebradas vejo em mim, já mal resiste  
a parte racional, tam combatida  
sempre das semrezões da vida triste.  
já da minha fortuna má vencida  
minha esperança só num fio consiste;  
jazem no chão de descontentamento  
«aquellas torres, que eu fundey no vento.

À sombra da morte assim vou passando,  
de tam cansada vida esta jornada,  
hum mal sempre a outro acrecentando,  
sem d'algum bem poder posuir nada;  
do que me pode vir, desconfiando,  
do passado e presente a conta errada,  
por que as vans contas, que eu por certas tinha,  
«o vento mas levou, que mas sostinha.

E opprimido nos males que padeço,  
tyrar delles sequer hum bem procuro,  
que he conhecerme nelles, e conheço  
que ho mundo em si nenhum bem tem seguro:  
nem nego aqui, pagando o que mereço,  
metido como em carçel triste e escuro,  
que pois me o bem passado não convinha,  
«do mal que me ficou, a culpa he minha.

Mas conhecendo a culpa, nunca abrando  
a pena que mais sempre se acreçenta,  
e que em parte a mereço me lembrando,  
hũa das dores he, que me atromenta;  
se a vida não acabo, asim penando,  
he porque por mais mal se me aviventa;  
toda a cousa faz justo meu tromento,  
«pois sobre cousas vans fiz fundamento.

Fugindo o tempo vay, leva consigo  
os gostos, que Amor diz que são de dura;  
Amor, que nos poê vida e alma em perigo,  
do falso bem mostrando a vam figura;  
e bem que avize o tempo como amigo,  
elle e Amor nunca dão cousa segura;  
e se a que o tempo dá, desapareçe,  
«Amor com falsas mostras appareçe.

Mostrasse Amor risonho, gracioso,  
leve, suave, alegre, plazenteiro,  
brando a princípio, amigo piedoso,  
mas imigo cruel por derradeiro;  
simpres, logo menino, nuu, mimoso,  
humano, manso, fácil, verdadeiro,  
nada duvida, tudo afirma e jura,  
«tudo posivle faz, tudo asecura.

Mas depois que nos tem çegos e atados  
em súa prisão, doce e rigurosa,  
nos mostra de seus bens falsificados  
hũa apparencia vãa, falsa e enganosa;  
e faznos crer assi, nelle emlevados,  
ser nossa cousa amada a mais fermosa;  
e nella todo o bem nos offeresçe,  
«mas logo no melhor desapareçe.

Deixanos em prisão com grave dano,  
e com as azas de seus enganos voa;  
vesse emtão ser cruel e deshumano:  
e por quam pouco, quanto nos magoa!  
oh fim choroso! oh fero desengano  
do falso amor, que a ninguem perdoa!  
oh gosto amargo, oh fea fermosura!  
«oh grande mal, oh gran desaventura!

Que nossa vida, homra, e alma arrisquemos,  
num mar tam perigroso navegando,  
que de hum çego o caminho confiemos  
e hum mao imigo assim nos entreguando,  
que o melhor, que em nós ha, que tudo demos  
a quem mao galardão nos está dando,  
que ho percamos por hum vão interesse  
«por hum pequeno bem que logo esquesçe.

Ditoso pois quem d'alma, ao Sol divino  
os olhos alça, onde a vista esclareçe,  
onde he perfeito o bem çerto e contino,  
onde não falta e sempre premanesçe;  
e triste quem por baixo Amor maligno  
alto e divino amor trocar quissese,  
e de vão bem, por hũa vam figura  
«aventurar hum bem que sempre dura.

(Spaggiari 2009: 1. 244-8, Grozas 27, 28).

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEGRE, Manuel (1993): *Sonetos do obscuro quê*. Lisboa: D. Quixote.
- ANASTÁCIO, Vanda (ed.) (1998): *Visões de glória (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*. Lisboa: FCG/JNICT, 2 vols.
- ANDREWS, Richard (ed.) (1977): *Antonio da Tempo: Summa artis Rithmici vulgaris dictaminis*. Bologna: Commissione per i Testi di Lingua.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (ed.) (1996): Jorge de Montemayor: *Poesía completa*. Con la colaboración de Emilio Blanco. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- BAEHR, Rudolf (1973): *Manual de versificación española*. Tr. y adapt. K. Wagner & F. López Estrada. Madrid: Gredos S. A.
- BELTRAMI, Pietro (2011): *Metrica italiana*. Bologna: Il Mulino, 5.<sup>a</sup> ed.
- BERNARDES, Diogo (1597): *Rimas várias flores do Lima*. Composta por Diogo Bernardes. Em Lisboa. Impresso por Manoel de Lyra. Anno D.M.XCVII. A custa de Esteuão Lopez mercador de liuros [ed. fac-similada (1985): Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda].
- BLECUA, José Manuel (ed.) (1989): Lope de Vega: *Obras poéticas*. Barcelona: Planeta, 2.<sup>a</sup> ed.
- CAMINHA, Pero DE ANDRADE (1791): *Poezias de Pedro de Andrade Caminha, mandadas publicar pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*. [...] Lisboa na officina da mesma Academia.
- CAMPOS, Agostinho DE (1936): *Estudos sobre o soneto*. Coimbra: Coimbra Editora.
- CARVALHO, Amorim DE (1991): *Tratado de versificação portuguesa*. Coimbra: Almedina [1.<sup>a</sup> ed. 1941].
- CASTILHO, Visconde de (1874): *Tratado de metrificação portuguesa seguido de considerações sobre a declamação e a poética*. Porto: Livraria Mosé Editora, 4.<sup>a</sup> ed. revista e augmentada [1.<sup>a</sup> ed. 1851].
- CRUZ, Garção (2015): *Óxido*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- CUNHA, António ÁLVARES DA (ed.) (1668): *Terceira parte das Rimas do Principe dos Poetas portvgveses Lvis de Camoens, tiradas de varios manvsriptos muitos da letra do mesmo Autor, por D. Antonio Alvarez da Cunha offercidas a soberana alteza do principe Dom Pedro*. Por Antonio Craesbeeck de Mello, Impressor de S. Alteza, & à sua custa impressas. Anno 1668.
- DÍAZ RENGIFO, Juan (1606): *Arte poetica española, con vna fertilissima sylua de Consonantes Comunes, Proprios, Esdruxulos, y Reflexos, y vn diuino Estimulo del Amor de Dios*. [...] Dedicada a Don Gaspar de Zuñiga y Azeuedo, Conde de Monterey, y señor de la casa de Viezma y Vlloa, &c. Con licencia. En Madrid, por Iuan de la Cuesta. Año M.DCVI. A costa de Blas Gonçalves Pantoja, mercador de libros.
- EARLE, T. F. (1991): *Musa renascida. A poesia de António Ferreira*. Tr. Maria Clarinda Moreira. Lisboa: Caminho.
- EARLE, T. F. (ed.) (2008<sup>2</sup>): António Ferreira: *Poemas lusitanos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- JÚDICE, Nuno (2019): *O coro da desordem*. Lisboa: D. Quixote.
- LUND, Christopher (ed.) (1980): *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista. Istórias e ditos galantes que sucederão e se disserão no Paço*. Coimbra: Almedina.
- MARNOTO, Rita (2014): “Sobre o lirismo português do século XVI e a retórica”. Em Paula Morão & Cristina Pimentel (eds.): *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa. Uma revisão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*. Lisboa: Campo da Comunicação, 129-40.
- MARNOTO, Rita (2015): *O petrarquismo português do Cancioneiro geral a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- MARNOTO, Rita (2016): “A viagem de Sá de Miranda e a introdução do soneto”. Em Michela Graziani, Orietta Abbati & Barbara Gori (eds.): *La spugna è la mia anima*. Firenze: Firenze University Press, 85-98.
- MARNOTO, Rita (2017): *Cortegiano e cortesão. Baldassarre Castiglione e D. Miguel da Silva*. Genève: Centre International d’Études Portugaises.
- MICHAËLIS [DE VASCONCELOS], Carolina (ed.) (1885): Francisco de Sá de Miranda: *Poesias*. Halle: Max Niemeyer [ed. fac-similada (1989): Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda].
- MOURA, Vasco GRAÇA (2006): *Poesia 2001/2005*. Lisboa: Quetzal.
- NUNES, Filipe (1615): *Arte poetica, e da pintvra, e symmetria, com principios da Perspectiua.[...] Com as Licenças necessarias*. Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck. Anno 1615.
- O’NEILL, Alexandre (1960): *Abandono vigiado*. Lisboa: Guimarães.
- O’NEILL, Alexandre (1977): “Soneto só negado à antologia”. *A Luta*, 2, 15/9/1977.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (1995): *La oda en la poesía española del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2004): *Resonare silvas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PERUGI, Maurizio (ed.) (2020): *La lirica di Camões. I. Sonetti*. Genève: Centre International d’Études Portugaises de Genève.
- PIRES, Maria Lucília GONÇALVES (ed.) (2008): Diogo Bernardes: *Várias rimas ao Bom Jesus*. Porto: Centro Inter-Universitário da Espiritualidade.
- QUADRIO, Miguel-Pedro (1997): s. v. “Filipe das Chagas (frei)”. Em *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Dirs. José Augusto Cardoso Bernardes, Aníbal Pinto de Castro, Maria de Lourdes A. Ferraz, Gladstone Chaves de Melo & Maria Aparecida Ribeiro. s. l.: Verbo, vol. 2.
- SENA, Jorge DE (2013/2014): *Poesia*. Ed. Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães, 2 vols.
- SOUSA, Manuel DE FARIA E (ed.) (1685): *Rimas varias de Luís de Camões [...]*, commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, Tomo I. y II, *Que contienen la primera, segunda, y tercera Centuria de los Sonetos*. Lisboa: En la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello, Año de 1685 [ed. fac-similada (1972): Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda].
- SPAGGIARI, Barbara (ed.) (2009): André Falcão de Resende: *Obras*. Lisboa: Colibri, 2 vols.
- SPAGGIARI, Barbara (2011): “Il genere della glosa nelle letterature iberiche del Cinquecento”. Em *Camões e o Outono do Renascimento*. Coimbra: Ciec, 197-206.
- SPAGGIARI, Barbara (ed.) (2018): *Cancioneiro Juromenha*. Análise codicológica Nadia Togni. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SPAGGIARI, Barbara (2019): *Studi su Luigi Groto e sull’epigramma nei Shakespeare’s Sonnets*. Zürich: Lit Verlag GmbH.
- WILKINS, Ernest Hatch (1957): *The invention of the sonnet, and other studies in Italian literature*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- WILKINSON, Alexander S. & Alejandra Ulla Lorenzo (eds.) (2016): *Iberian books. Volumes II & III, Books published in Spain, Portugal and the New World or elsewhere in Spanish or Portuguese between 1601 and 1650. Libros ibéricos. Volúmenes II y III, Libros publicados en España, Portugal y el Nuevo Mundo o impresos en otros lugares en español o portugués entre 1601 y 1650*. Leiden / Boston: Brill.