

A imitatio Camoniana, uma tipologia

The Camonian imitatio, a typology

Matheus Barbosa Morais de Brito

Universidade Estadual de Campinas

Resumo: Este artigo sugere uma breve tipologia ad hoc de usos a partir dos quais pensar a problemática da imitação na obra *Rimas* de Luís de Camões, passível de extensão a demais poemas construídos sob esse princípio retórico-poético. São três as formas aqui consideradas: a imitação ou emulação de modelos textuais; a citação e a alusão; e, por fim, o recurso aos lugares-comuns. Trata-se de técnicas de uma prática discursiva que estabelece uma continuidade histórica através da reformulação do texto-modelo prévio ou inflexão de um tópico da tradição, e que igualmente engendra uma expectativa de futura elaboração.

Palavras-chave: Imitação; Século XVI; Estudos Camonianos; Tópica

Abstract: This paper presents a brief ad hoc typology of uses through which we can think the problem of imitation in the work of Luís de Camões, and which can be applied to other poems made under this rhetorical-poetic principle. Three forms are to be considered here: the imitation or emulation of textual models; the citation and allusion; and, finally, the resort to commonplaces. These are techniques of a discursive practice that establish a historical continuity through the reformulation of a previous model text or inflection of a topic stemming from the tradition, and that also produces the expectation of a future elaboration.

Keywords: Imitation; 16th Century; Camonian Studies; Topic

No século XVI, a imitação se consolida como modo comunicacional entre um passado e um futuro, dando azo à constituição de uma matriz civilizacional letrada, um “cânone”, e promovendo a transformação das figuras que lhe suportam – a reelaboração da tradição. Mas a imitação é também um movimento espacial, na medida em que a circulação de pessoas nas cortes ibéricas acresce ao jogo da herança uma dinâmica de “moda” que, por assim dizer, sincroniza as variadas formas de derivação poética. Assim, um poeta como Luís de Camões convive e dialoga com Juan Boscán, mas também com Petrarca, Horácio, Sá de Miranda, e Catulo, e Bembo, e Diogo Bernardes, num frenesi de remissões culturais.

Neste trabalho, procuraremos formular uma tipologia de usos relativos às práticas de imitação e emulação. É importante compreendê-la para pensarmos uma *longue durée* da cultura letrada. A história literária romântico-positivista normalmente abrevia esse capítulo, mais preocupada em legitimar o interesse presente por via do estabelecimento de uma continuidade entre suas categorias – desde uma perspectiva teórica, as convenções que organizam a recepção romântica da cultura letrada que lhe é anterior, que é antes a materialização de práticas conviviais da aristocracia, caracterizam-se pelo esvaziamento da pragmática específica daquela cultura. No processo historiográfico, os valores em cena num campo discursivo sofrem uma positivação apressada. Por exemplo, ao procurarmos ler o “amor” como tema trans-histórico por vezes esquecemos seu lugar nas relações estamentais pressupostas nas canções dos trovadores, diferente do elogio *stilnovista* e camoniano à dama, diferente dos jogos no *Cancioneiro Geral* de Resende, ou ainda o amor-*hereos*, o amor-doença mais radicalmente afastado do amor pequeno-burguês – e fazemos ainda pior ao buscarmos constantes do estilo¹. Se primeiro construímos essas continuidades com a intenção de diminuir a complexidade dos quadros analisados a partir de propósitos didáticos², hoje importa vislumbrar a descontinuidade, a contingência do que, no interior da reprodução discursiva, na produção simbólica, surge como irreduzível e, portanto, invisível aos conceitos da teoria literária. O que aqui apresentamos são alguns “guias” para a apreciação de fenômenos históricos textualmente mediados.

A doutrina horaciana da *imitatio* em voga no século XVI implica sempre uma relação temporal, pois aquilo que é imitado deve gozar de uma autoridade que se funda na prevalência do escrito sobre o tempo como fator de esquecimento e, portanto, consagração do autor. Essa consagração, estilizada na figura do *poeta doctus* e nos laureis, está associada à garantia de credibilidade discursiva; é um requerimento para se fazer ouvir³. A imitação também pode ser entendida em um eixo espacial, sobretudo quando pensada no horizonte doutrinal do Império (ALBUQUERQUE, 2011). Na Península Ibérica, a associação da *translatio imperii* da política de expansão marítima à *translatio studii*, isto é, conforme a qual a sucessão temporal

1 Uma reflexão complementar atina ao modo como o próprio estudo da literatura constrói uma temporalidade específica, retomando a história numa radical sincronicidade do presente pela imposição de categorias e princípios teleológicos que se implicam no discurso teórico-crítico.

2 Argumentamos em “Periodização imperativa: retórica, teoria e história literária” (DE BRITO, 2019) que o curto-circuito do programa explicativo de redução de complexidade e da premissa positiva da investigação compreensiva provoca uma recursão de correções. Cunha-se uma noção vaga de “clássico” para então se lhe opor uma categoria que enfeixa o que afinal aí não cabe, o “barroco”, que não é satisfatório, havendo ainda transição, nem clássico nem barroco, mas maneirista. Acrescente-se a isso a teleologia burguesa da nação e o círculo argumentativo se encerra perfeitamente em si mesmo, evacuando a história. Em lugar de ancoragens diretas, deveríamos pensar a historicidade intrínseca aos discursos que, servindo como condições do “ambiente”, produzem e acionam formas culturais particulares. São *conceitos* que operam cultura.

3 Nossas observações aqui se alinham à contribuição de Dina de Rentiis ao *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, no verbete “Imitatio” (RENTIIS, 1998) e ao trabalho de Thomas Greene no conhecido *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (1982).

se faria acompanhar da transferência tanto de poder quanto de saber, seguindo do Oriente ao Ocidente, encontramos um exemplo muito conhecido na obra de João de Barros, à volta da figura da “tresladaçam”:

[...] agóra em nósos tempos cõ aiuda da empresám, deuse tanto a gente castelhana e Italiana e Francesa ás treladações latinas usurpando uocábulos, que os fez mais elegantes do que fóram óra á cinquenta annos. Este exercicio se ô nós usáramos, ia liuéramos conquistada a lingua latina como temos Africa e Asia: á conquista das quães nos mais démos que as treladações latinas (BARROS, 1917, p. 15)

A retórica e a poética no século XVI ibérico são, lembremos, indissociáveis da teologia política católica; sobretudo os contemporâneos de Camões que antes, durante e depois dos concílios tridentinos, discutiram a validade das letras e da cultura em geral para a construção da *respublica Christiana*, inclusive com tentativas de síntese da preceptiva retórica à teologia, a exemplo do conhecido comentário de Daniele Barbaro (1514-1570) à tradução latina da retórica de Aristóteles (1544). N’*Os Lusíadas* (CAMÕES, 2008), para exemplificar esse entrelaçamento, a *translatio* é alegorizada no Concílio dos Deuses (*Os Lus.*, I, 20-41), no discurso de Júpiter, que encontra a justificativa da Providência na autonomia do Estado português e na predileção de Vênus por Portugal, baseada na sua latinidade.

Através da imitação, idealmente, o texto contrafeito toma o lugar que o modelo como autoridade detém, emendando-lhe as “imperfeições”, adequando-lhe à situação. A emulação é o *organon* desse processo: a superação dos impérios em poder, fundado nas armas, corresponde à necessária superação espiritual mediada pelas letras, perfazendo assim no nível do coletivo a perfeição de seus membros individuais, segundo o ideal do *uomo universale* avançado nos manuais de costumes da época⁴. Isso faz da representação poética uma encenação conformada a convenções de produção retórico-político-teológicas, sendo ação simbólica a serviço do corpo místico do Estado. A “política” é constitutiva dessas letras em seus mecanismos, seu enraizamento institucional, os fins a cada vez previstos em seu uso – e as letras são regulativas da política com fins aplicados, que se dizia à época “polícia”.

A camoniana apenas quase esporadicamente foi explorada no sentido da pesquisa de fontes, e em geral se buscou discutir o “grau” da imitação praticada por Camões. Em grande medida, porém, o lastro romântico dos estudos literários na primeira metade do século XX, de residual persistência na segunda, parece ter sido responsável pelo desinteresse por aquela questão, uma vez que não só ela colocaria em causa a genialidade do poeta à volta do qual o cânone literário português se estrutura como, à luz dos propósitos cognitivos fundamentalmente hermenêuticos que se sobrepuseram às antigas linhas filológicas, uma tal investigação se mostraria pouco produtiva. No presente artigo, que pretende antes ser uma ilustração de procedimentos, servimo-nos dos comentários de Faria e Sousa (FARIA Y SOUZA, 1685) às *Rimas*, que parecem suficientes para um estudo que não pretenda ser uma compilação completa – até porque esses

⁴ Vejam-se os artigos de João Hansen “O Discreto” e “Educando Príncipes no Espelho”, publicados em *Agudezas seiscentistas e outros ensaios* (2019).

mesmos comentários carecem de investigação detalhada. Embora levemos em consideração a discussão sobre o cânone da lírica camoniana, como discutimos em outros artigos que pertencem à presente série de estudos, aqui não importa definir nada como a autoria empírica, no sentido da autenticidade dos textos atribuídos a Camões. Trata-se de pensar uma questão de poética histórica, buscando ver antes um conjunto de práticas letradas e não entrar na espinhosa – e a nosso ver improdutiva – questão da autoria como hoje a concebemos. Abordamos o assunto da perspectiva não só da imitação de poemas integrais e do reuso de sintagmas – citação explícita ou não –, como sobretudo do recurso à tópica. São esses os três processos que veremos: modelo textual, citação de versos, recurso à tópica.

Imitação e emulação de modelos textuais

A imitação camoniana de Petrarca é com frequência distanciada, irônica. E ela o é normativamente, se não quiser se tornar o que, por via da preceituação de Horácio e Longino, tinha-se por “imitação servil”. A escrita paragramática não passa, portanto, pela psicologização do modelo, senão pela aplicação de tópicos a um quadro discursivo específico, com mudanças de sentido que alcançam mesmo a inversão do “original”. Também Boscán e Garcilaso serviram de modelos para uma dúzia e meia de poemas de Camões, talvez pouco mais⁵. E isso sem contar as outras duas formas indicadas de reuso sintagmático e recurso tópico.

Vejamos a imitação dos poemas CXLV e CCXLVIII do *canzoniere* de Petrarca no camoniano “Quem quiser ver de Amor ãa excelência”, já identificado por Faria y Sousa (1685, p. 326). O soneto principal será o seguinte, o CXLV:

Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba,
o dove vince lui il ghiaccio et la neve;
ponmi ov'è 'l carro suo temprato et leve,
et ov'è chi ce 'l rende, o chi ce 'l serba;
ponmi in humil fortuna, od in superba,
al dolce aere sereno, al fosco et greve;
ponmi a la notte, al dí lungo ed al breve,
a la matura etate od a l'acerba;
ponmi in cielo, od in terra, od in abisso,
in alto poggio, in valle ima et palustre,
libero spirto, od a' suoi membri affisso;
ponmi con fama oscura, o con ilustre:
sarò qual fui, vivrò com'io son visso,
*continüando il mio sospir trilustre.*⁶ (PETRARCA, 2001, p. 193).

5 Desses, são certamente de Petrarca ao menos treze integrais e trinta em geral, cinco deles sendo discutidos por Rita Marnoto em sua tese sobre o *Petrarquismo português* (2015). A autora é mais atenta às “linhas reguladoras canônicas” do “petrarquismo quinhentista” (Ibid., p. 557) do que a uma perspectiva como a nossa. No nosso levantamento, serão também imitações ou reusos explícitos de ao menos sessenta poemas, incluindo entre modelos a emular poemas de Sannazaro, Bembo, Serafino Aquilano, Tasso, Jorge Manrique, e talvez Cino da Pistoia.

6 Marnoto oferece-nos a tradução de Vasco Graça Moura: “Põe-me onde o sol matar flores e erva, \ ou onde a ele vencem gelo e neve; \ onde se lhe tempera o carro leve, \ onde é quem no-lo dá ou o conserva; \ põe-me em fortuna humilde, ou em proterva, \ ao doce ar que sereno ou fosco esteve, \ põe-me à noite, ou ao dia longo e breve, \ madura idade, ou crua, em mim observa; \ põe-me no céu, na terra, ou no abisso, \ em alto cume, em val' fundo e palustre, \ de livre espirito ou só corpo inteiriço; \ põe-me com afama obscura ou com ilustre: \ quem fui o eu vivi serei, por isso \ continuando o suspirar trilustre.” (2015, p. 665)

E o camoniano:

Quem quiser ver d'Amor ãa excelência
 Onde sua fineza mais se apura,
 Atente onde me põe minha ventura,
 Por ter de minha fé experiência.
 Onde lembranças mata a longa ausência,
 Em temeroso mar, em guerra dura,
 Ali a saudade está segura,
 Quando mor risco corre a paciência.
 Mas ponha-me Fortuna e o duro Fado
 Em nojo, morte, dano e perdição,
 Ou em sublime e próspera ventura;
 Ponha-me, enfim, em baixo ou alto estado;
 Que até na dura morte me acharão
 Na língua o nome, n'alma a vista pura. (CAMÕES, 2008, p. 295).

Os textos parecem tão mais diversos quanto mais próximos. Camões aí emoldura o soneto petrarquiano em outros. No primeiro passo, usando a apóstrofe empregada por Petrarca em “*Chi vuol veder quantunque può natura*” (Canz., CCXLVIII), o poeta apregoa sua “excelência de amor”. Nesses dois, a quarta parede da encenação lírica desaparece e põe-se à vista o pacto com o interlocutor. Isso é chamado de *adlocutio duplex*, pois o ouvinte, o leitor, é diretamente implicado na representação. Em “*Chi vuol veder*”, o que se oferece é a beleza da amada num elogio indireto construído sobre o tópico da fugacidade. Que o destinatário aproveite para ver, é o que recomenda o poeta, pois a beleza de Laura durará pouco. Já em “*Ponmi ove'l sole*”, como vemos, a encenação é mantida como *simplex*, é um discurso autodirecionado.

Por sua vez, na configuração mista de Camões, em seu “Quem quiser ver”, o que afinal temos é o louvor de um afeto que o poeta atribui a si próprio, medindo-o contra os outros. Qual é o argumento aí? Quem está interessado, quem ganha com ver a excelência de amor? O discreto cortesão que constitui o público apto para a compreensão dos valores em jogo. Camões concretiza o pregão por meio da reorganização das antíteses e anáforas, cruzando os sonetos petrarquianos. O enunciado remete ao espaço da enunciação, em que o poema concorre com outros, e especificamente com os de Petrarca, e provavelmente com os de Boscán, que imita o mesmo soneto em “*Ponme en la vida más brava, importuna*” (1999, n.p.). Talvez, nalgum sentido, a imitação de Petrarca o faça antes êmulo de Boscán. Seja como for, o poeta vai provar ao leitor discreto, ao que se apercebe dos valores e da relação com os modelos na cadeia de representação, que o seu amor é superior porque mais fino, mais espiritual. O soneto como um todo é a alegoria do amor cortês: o exemplar que ele constitui em meio aos outros se prova no conceito de amor que o próprio poema encena. O amor do poeta é melhor da mesma forma como ele é melhor poeta: em última instância, porque a sua amada também é mais forte inspiração e isso tanto quanto os obstáculos são também mais árduos. Segundo um tópico ciceroniano, e como no princípio analógico escolástico, que funda a linguagem e a história em Deus como Causa Primeira, as coisas chamam as palavras, “*ipsae res uerba rapiunt*” (CICERO, 1914, p. 236). Enquanto a repetição petrarquiana cancela o tempo numa

dimensão afetiva, que faz da permanência uma virtude amorosa, enraizando-se no passado (“*sarò qual fui [...] continuando*”), as repetições em Camões são marcadas por uma cesura, que as temporaliza no sentido de um futuro que ultrapassa a finitude da vida (“até na dura morte me acharão”).

O soneto CXLV de Petrarca faz também parte de uma sequência, só que mais ampla: as vicissitudes hipotéticas contra as quais o poeta garante a continuidade do seu afeto especificam o estado contínuo da “*vita non securo*” provocado pela anterior visão de Laura (no soneto precedente, CXLIV) e esse amor duradouro levará (no soneto seguinte, CXLVI) à aclamação universal de seu nome (“*in tutte e quattro parti del mondo*”), à imortalização da amada. Mas não é a isso que se refere a reformulação do terceto final de Camões? Em lugar da aclamação, porém, o que o poeta assegura é a incorruptibilidade do seu afeto, que não minguia, mas cresce com a paciência e se afirma junto ao risco. Não se trata de vicissitude hipotética, como no “caso me ponha” de Petrarca. É antes um mau estado presente em que se pode chegar a pior tormento. “Onde me põe”, ele diz, e então “mas ponha-me”. O pior, no entanto, só prova a excelência do seu amor (“que até”, “mesmo”). É assim que Camões recusa o “*vivrò*” sentimental que reconcilia a persona poética petrarquiana com a vida incerta: ele flexiona o tópico do apartamento como provação do amor⁷ até chegar ao da morte como juízo definitivo sobre a virtude. No soneto CCXLVIII de Petrarca, por exemplo, a morte se associa ao tempo, convertendo o convite em exortação. Camões cose os textos em algo novo, obtendo, junto à audiência da época, um efeito de surpresa, ou maravilha ou novidade, relativamente àquilo que era esperado junto ao modelo.

Se quiséssemos voltar à chave metapoética, ainda poderíamos tecer outras considerações. O soneto de Camões não surge como voz direta do poeta, mas finge uma cisão entre o ato enunciativo e o enunciado, de modo a reintroduzir sua relação com o destinatário sob um particular *ethos*. Conforme a hipótese com que trabalhamos, a relevância do pregão camoniano pode ser pensada como mensura contra o espaço da comunicação, e, por conseguinte, como *dissimulatio* crítica, distanciamento irônico relativamente aos usos de lugares-comuns que se dão nas práticas poéticas da corte. O expediente em que a quarta parede desaparece, em que o contrato enunciativo surge, dando caráter dialógico à cena textual, é uma figura constante de sua obra, apesar de os destinatários concretos, como com frequência se nota, serem escassos em comparação à obra de outros poetas contemporâneos seus. Ela parece fingir sempre que não finge, destacando-se do *maremagnum* das decantações sem inflexão em que todos prontamente reconheceriam os modelos. Assim, por meio das reivindicações veristas e pelo tensionamento das expectativas que se abrem relativamente aos tópicos sobre os quais sua poesia trabalha, a obra camoniana afasta-se da mesmidade da imitação.

Veja-se também o soneto proemial, de número I, do *cancioneiro* de Petrarca:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,
del vario stile in ch'io piango et ragiono

7 No boscaniano “*Quien dice que la ausencia causa olvido*” (1999, n.p.), que Camões ironiza em sua carta “Esta vai, com a candeia na mão” (CAMÕES, 2008, p. 779–787), vemos a encenação dessa *quaestio* psicológica e moral.

*fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.
Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;
et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.* (PETRARCA, 2001, p. 1)⁸.

Imitado em “Vós que escu[i]tais em rimas derramado”, introduzido no *corpus* camoniano a 1668 por Faria e Sousa:

Vós, que escu[i]tais em rimas derramado
Dos suspiros o som que me alentava
Na juvenil idade, quando andava
Em outro, em parte do que sou mudado;
Sabei que busca só, do já cantado
No tempo em que ou temia ou esperava
De quem o mal provou, que eu tanto amava,
Piedade, e não perdão, o meu cuidado.
Pois vejo que tamanho sentimento
Só me rendeu ser fábula da gente
(Do que comigo mesmo me envergonho),
Sirva de exemplo claro meu tormento,
Com que todos conheçam claramente
Que quanto ao mundo apraz é breve sonho. (CAMÕES, 2008, p. 559).

Debate-se a autenticidade camoniana deste soneto⁹; não é, porém, questão para a perspectiva desenvolvida aqui, que visa antes compreender uma prática letrada coletiva. A *imitatio* parece bem próxima, mas as modificações são marcantes. No soneto petrarquiano, o endereçamento (“*Voi ch’ascoltate*”) é de súbito cortado (“*Ma ben veggio or*”) para dar lugar a uma cena “íntima” da persona poética, um afastamento do “*popol tutto*” falador, a partir do qual ela progride da vergonha ao arrependimento e afinal ao “conhecer claro” da vaidade, numa inflexão do *contemptus mundi* cristão e senequista como recolhimento ensimesmado. Daí à redobrada *vergogna*, cujas dimensões são esperança e dor vivenciadas pelo discreto representado por Petrarca ao longo do seu *Cancioneiro*. Já no poema de Camões, é esse tornar-se “fábula” que sela o contrato comunicacional e garante a expectativa, apregoada com ostensão (“*Sabei que meu cuidado busca piedade*”), de que o tormento da persona “sirva de exemplo”. Virar mera matéria do vulgo é o risco do temor e da espera, mas *menor*, porque “a gente” é condição menor. Só fora da cena – e esse é o sentido regular

8 Podemos oferecer aqui a tradução de Pozenato: “Vós que escutais em rima esparsa o coro \ dos suspiros com que eu meu ser nutria, \ na-quele erro em que jovem me perdía, \ quando outro eu era do que sou, e coro: \ no vário estilo em que eu razoo e choro \ entre esperanças vãs, vã agonia, \ onde haja quem do amor provou a vida, \ se não o seu perdão, piedade imploro. \ Mas bem percebo que de todo o povo \ fui muito tempo fábula, e frequente \ de mim mesmo comigo me envergonho: \ do divagar, vergonha é o fruto novo \ e o arrepender-me, e o ver bem claramente \ que quanto agrada ao mundo é breve sonho.” (PETRARCA, 2014, p. 39).

9 Não o aceitam como autenticamente camonianos Costa Pimpão e, na senda deste, Aguiar e Silva. O soneto foi introduzido por Faria e Sousa e nele consta o *hápax legomenon* “alentar”; deve-se notar, porém, que o adjetivo “juvenil”, também *hápax* da lírica, aparece uma vez n’Os *Lusíadas*.

do escasso uso de interpolações não sintagmáticas na obra de Camões – se admite a “vergonha” como questão. Para que seja exemplo a “todos”, o poeta tem de enfatizar o “tormento” real de “tamanho sentimento”, não se pode arrepender. Em vez de vergonha, o que aí se tem é a certeza da *res* exemplar que é seu tormento e da eficácia dos *verba* com que o vai dar a conhecer – antes uma ostentação de virtude moral e vigor poético.

Citação, alusão e reuso

Falar em citação e reuso sintagmático talvez seja mais simples. Aqui, no entanto, devemos apenas atentar ao campo de intencionalidade dessas práticas. O primeiro exemplo podemos encontrar nas conhecidas redondilhas “Sôbolos rios que vão”.

Sôbolos rios que vão
 Por Babilônia, me achei,
 Onde sentado chorei
 As lembranças de Sião,
 E quanto nela passei. (CAMÕES, 2008, p. 497).

Aquilo que hoje chamamos de intertextualidade fica evidente à partida, pois o texto parafraseado é o salmo “*Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus, cum recordaremur Sion*” (Vulg., 136:1), “Junto aos rios da Babilônia, ali nos assentamos e choramos, quando nos lembramos de Sião” (1994, Salmo 137, v.1). Camões aplica, na *amplificatio* do salmo¹⁰, alguns conceitos do neoplatonismo, alguns tópicos sobre a natureza da poesia – como o mito órfico –, e, de permeio, a soteriologia agustiniana. Mas aqui importa chegar à citação:

Mas em tristezas e nojos,
 Em gôsto e contentamento;
 Por sol, por neve, por vento,
Terné presente a los ojos
Por quien muero tan contento. (Ibid., p. 500. grifo do editor).

Os versos inseridos em idioma castelhano e em posição conclusiva da quintilha, na forma *cum auctoritate*, são a sentença de um soneto de Boscán:

Ponme en la vida más brava, importuna,
 do pida a Dios mil veces la mortaja;
 ponme en edad do el seso más trabaja,
 o en los brazos del alma, o en la cuna.
 Ponme en baja o en próspera fortuna;
ponme do el sol el trato humano ataja,

10 Interessam, a esse respeito, o artigo de Carlos Ascenso André, “*Super flumina*: as redondilhas camonianas e outras paráfrases quinhentistas” (2012), e a contribuição de Vasco Graça Moura ao terceiro volume da série *Comentário a Camões*, organizada por Rita Marnoto (2017, p. 13–42).

*o a do por frío el alto mar se cuaja,
o en el abismo, o encima de la luna.
Ponme do a vuestros pies viven las gentes,
o en la tierra, o en el cielo, o en el viento;
ponme entre fieras, puesto entre sus dientes;
do muerte y sangre es todo el fundamento;
donde quiera tendré siempre presentes
los ojos por quien muero tan contento.* (1999, n.p.).

Esse soneto imita aquele mesmo de Petrarca. A citação nessa passagem das redondilhas é significativa. O poeta se refere ao “canto da mocidade” que então abandonava. A referência a Boscán seria reconhecida de imediato pelo leitor da época. Além da conhecida tradução d’O *cortesão* de Castiglione, seu livro com Garcilaso foi muito popular, capital para o chamado “petrarquismo” ibérico¹¹.

Algumas redondilhas depois, os elementos dessa vertente lírica serão novamente exprobadados: “[q]ue os *olhos*, e a *luz* que atea \ O *fogo* que cá sujeita” (CAMÕES, 2008, p. 502. grifos nossos). O argumento do poema é simples: a causa da lírica é o amor divino, mas ela em si afinal guia ao baixo amor. Esse parece ser o motivo pelo qual Camões torce os versos de Boscán: ele não trará em qualquer situação os *olhos* (da amada) *por quem morre*; mas trará, em seus próprios olhos (“terei presente aos [meus] olhos”), aquele por quem morre. Conforme a concepção neoplatônica do amor, a alma do amado infunde-se na do amante, transmitida ativamente por seu olhar. A inversão aqui é, assim, radical. A pequena permuta para o olhar do amator prepara o movimento textual que se dará como reflexão sobre o desejo¹². O argumento é augustiniano e ainda neoplatônico: o amor primeiro que o poeta sentia era sombra do amor a Deus, deve ser purificado¹³.

Mas os reusos sintagmáticos nem sempre oferecem conteúdos muito particularizantes. Vejamos as tornadas de canções de Boscán e Camões. Em “Quiero hablar un poco”, de Boscán:

*Canción: si de muy larga te culparen;
respóndeles que sufran con paciencia;
que un gran dolor de todo da licencia.* (1999, n.p.).

E em “Vinde cá, meu tão certo secretário”, de Camões:

Nô mais, Canção, nô mais; que irei falando,
sem o sentir, mil anos. *E se acaso
te culparem de larga e de pesada,
não pode ser (lhe dize) limitada
a água do mar em tão pequeno vaso.
Nem eu delicadezas vou cantando
co gosto do louvor, mas explicando*

11 Era comum que as pessoas portassem esses livros, como a edição *in-octavo* (“de bolso”) organizada por Bembo, o *Petrarchino*. Camões satiriza, na carta “Ûa vossa me deram”, enviada de Lisboa, o tipo galante que andava com o Boscão à manga (2008, p. 792), referindo-se ou ao livro com Garcilaso ou à sua tradução da obra de Castiglione.

12 Sobre o desejo como estruturação do olhar, veja-se “Amor e mundividência na lírica camoniana”, de Aguiar e Silva (1999). O camonista recorda-se do lugar da visão do belo no *Comento* de Lorenzo de Médici aos seus sonetos, mais especificamente no proêmio à obra, e do comentário VIII; não esqueçamos também o discurso de Pietro Bembo no livro III d’O *cortesão* de Castiglione ([1528] 2019).

13 Notadamente o Livro X das *Confissões*. Vejam-se no *Dicionário de Luís de Camões* (2011) os verbetes de Maria Helena Ribeiro da Cunha sobre o “Neoplatonismo de Camões” e, de Seabra Pereira, “Augustinianismo em Camões”.

puras verdades já por mim passadas.
Oxalá foram fábulas sonhadas! (2008, p. 327. grifos nossos).

O reuso amplifica o original, mas não modifica sua semântica, apesar de vertê-lo – se é que se pode encontrar alguma diferença – em português. Podemos acrescentar que toda essa canção camoniana é composta de reaproveitamentos de sua própria obra e especialmente da de Boscán. Apenas considerando essa tornada, por exemplo, temos uma reformulação do “Nô mais, Musa” d’*Os Lusíadas* e a *praeteritio* das “delicadezas” e das “fábulas”, que aí é modalizada euforicamente de modo a assegurar a verossimilhança do poema a partir de seu contrário.

Caso mais interessante do que essa citação é a incorporação de versos em seu idioma original que observamos n’*Os Lusíadas*. Trata-se da sentença do soneto petrarquiano “*Se col cieco desir che ‘l cor distrugge*” (*Canz.* LVI). O soneto aqui não vem ao caso, pois o verso é tão deformado em seu sentido que esse é mesmo o ponto de partida dos comentários antigos. Vejamos a estrofe:

Não canses, que me cansas: e se queres
Fugir-me, por que não possa tocar-te,
Minha ventura é tal que, ainda que esperes,
Ela fará que não possa alcançar-te.
Espora; quero ver, se tu quiseses,
Que subtil modo busca de escapar-te,
E notarás, no fim deste sucesso,
Tra la spica e la man, qual muro è messo. (CAMÕES, 2008, p.224).

O comentário hoje comum a esses versos insiste numa citação com autoridade, como um “pagar tributo” à figura de Petrarca na construção eufórica da sexualidade natural da Ilha dos Amores. Não sendo falso o pressuposto a autoridade, isso ignora a relação específica que aí se estabelece; os comentários históricos variam, mas observá-los permite uma perspectiva mais produtiva. Na cena, o que temos é o apaixonado Leonardo ratificando sua infelicidade amorosa e, assim, sugerindo e indicando a vitória feminina na perseguição – o que se segue, na segunda parte da oitava, é, no entanto, o inverso, a consciência do jogo que leva ao desafio. Nos comentários de Correa e de Faria i Sousa, os autores assinalam que esses versos estariam sendo entendidos fora de seu sentido e propõem interpretações alegóricas: para Correa (1613, p. 257), Leonardo apenas bebia e lavava-se no rio; para Faria i Sousa (1639, p. 224), a ousadia do Poeta – em citar em língua estrangeira – era a chave de um mistério, que ele remetia à interpretação das musas como os valores da fama e da imortalidade. Leonardo também seria a alegoria do próprio Poeta, pelo que o comentário de Faria i Sousa inaugura a ideia do tributo a Petrarca. Apenas Garcez Ferreira (1732, p. 228) explica, no entanto, a razão do mal-entendido, escusando-se perante o Poeta. Fá-lo tomando preceito de Cícero via Quintiliano. “*Dicacitas etiam scurrilis, et scenica huic Personae alienissima est*”, isto é, que a *dicacitas* – motejo desabrido (2015, VI, 3, 22) – deve ficar longe da pessoa do orador (*Ibid.*, VI, 3, 29), e lembra que o recurso aos versos em língua estrangeira é típico dos gêneros baixos antigos. Serviam, então, para não sujar a própria língua com obscenidades.

Recurso tópico

Já mencionamos o recurso à tópica, ou seja, ao repertório de metáforas e conceitos que funcionam como “sedes de argumentos” para a *inventio*, na expressão de Cícero. O mito órfico, por exemplo, anda em geral associado ao louvor da poesia. No caso das redondilhas “Sôbolos rios”, lembremos, porém, que ele surge num argumento distante dessa intenção. Em “Quem quiser ver d’amor uma excelência”, temos a inflexão do apartamento entre os amantes como reforço do imperativo amoroso etc. Como ocorre aos modelos integrais, o lugar-comum é sempre aplicado a um novo contexto. Nessa terceira categoria, contaríamos mais de uma centena de lugares só em Camões: amor como guerra e caça, que correspondem à representação do feminino como inimiga, fera ou ninfa; a estereotipia da amada na *descriptio puellae*, em seus traços físicos e espirituais (e.g., a *donna angelicata*), e as metáforas naturais; *ubi sunt, olim florebat, contemptus mundi* (para latinizar o mal-estar da civilização); armas e letras, *cedant arma togae, collige rosas* contra a dama insensível, desengano, a mediania virtuosa, *beatus ille* etc. Faria y Sousa, como indicamos, já muito se ocupou disso, contribuindo dum modo que talvez perspectiva alguma de hoje relativamente aos textos em circulação fá-lo-ia tão ricamente. Um catálogo extensivo de tópicos, por fim, não traria menos de duzentas situações-tipo previstas, circulando em florilégios de poesia ou *sententiae*.

Uma forma de reduzir a complexidade e produzir questões profícuas, no entanto, consiste em pensar sobretudo os tópicos exordiais e perorativos. Isso porque exórdios e conclusões são determinados segundo preceitos retórico-poéticos mais específicos no tocante aos efeitos persuasivos, de constituição da credibilidade do orador-poeta, da determinação dos implícitos do argumento poético, do suscitar das paixões do auditório. Eles precisam estabelecer uma coerência entre si e de tal modo efetuar o conceito (ou os conceitos) no poema. A unidade do conceito é de especial relevância para formas breves, como o soneto, que parece adotar preceitos do epigrama latino (HUSS; TRETTER; REGN, 2012). No início do século XVII, quase como súmula do precedente, Francisco Cascales em suas *Tablas poéticas* sustentava que poemas mais longos poderiam possuir mais de um conceito, ao passo que isso desfiguraria um poema breve (1617, p. 222). Um tópico sazonal no exórdio, a exemplo de “Está-se a Primavera trasladando”, prepara-nos mais ou menos para o que virá: a euforia da natureza, a injunção ao gozo da beleza etc. O poema bem construído vai efetuar sobre o tópico um efeito de surpresa, também esperado. Assim: “Perderão toda a graça os vossos olhos \ Porque pouco aproveita, linda Dama, \ Que semeasse o Amor em vós amores, \ Se vossa condição produz abrolhos” (CAMÕES, 2008, p. 279).

Um outro tópico, mais interessante aqui, é uma herança da esfragística, dos poemas que demarcam início e fim de volumes (DAM, 2015; SIVAN, 1992). Ausônio, no epigrama que ficou conhecido por “Προσωποποιία *in chartam*”, diz ao papiro em que escreve que se o destino dele são traças e corrosão, que o sofrimento comece com a escrita daqueles versinhos, ao que o papel responde: “prefiro antes os vermes” (AUSONIUS, 1921, p. 154. tradução nossa). Contemporâneo de Camões, António Ferreira constrói um soneto cujo conceito amplifica a prosopopeia de seu verso inicial, “Livro, se luz desejas, mal te enganas”, seguindo o discurso até a demarcação cronológica “Reynando Sebstiã, Rey de quatro anos \ Anno cincoenta e sete: eu vinte e nove” (PINHEIRO,

1865, p. 39–40). Também Dante usa da prosopopeia exordial com frequência – no seu “*Sonetto, se Menuccio t’e mostrato*” ou em “*Ballata, i’ voi che tu ritrovi Amore*” (ALIGHIERI, 2001) –, e ele mesmo preceituou a prosopopeia conclusória na tornada do gênero *canzone*, normalizando usos dos trovadores em suas *cansós*¹⁴.

Quanto à prosopopeia exordial, parece ainda inexplorada a afinidade que a “Canção X”, “Vinde cá, meu tão certo secretário” mantém com um verso de Catulo, “*Adeste, hendecasyllabi, quod estis*”, *incipit do carmen* 42 (1996, p. 94). Em Camões, o verso continua: “dos queixumes que sempre ando fazendo \ Papel com que a pena desafogo”. No *carmen* de Catulo, o poeta solicita a ajuda dos versos a fim de conseguir que uma mulher, por que se depreende uma antiga namorada, devolva suas tabuinhas de poemas. Faz isso através dum *vituperio mulierum*. Em nossa tradução:

Vinde cá, decassílabos, sejais
 tantos quantos ou de onde quer que seja.
 Por piada me toma a puta sórdida,
 e me recusa devolver as nossas
 tabuinhas, se é que vós o tolerais.
 Vamos, sigamo-la e reivindicuemo-los.
 Perguntais quem é? Ela, que vós vedes
 andar sórdida, c’um molesto riso e
 gargalhando como um cão ganindo.
 Cercai-a, prendei-a, e reivindicai:
 “putinha suja, dê cá os livrinhos,
 dê cá os livrinhos, suja putinha!”
 Ai então não? Podriqueira, puteiro,
 e se houver pior, é mesmo o que és tu!
 Isso parece ainda não bastar-lhe.
 Mas se nada mais pode, imprimamos
 O rubor no focinho dessa fera.
 Em mais alta voz, ora retomai:
 “putinha suja, dê cá os livrinhos,
 dê cá os livrinhos, suja putinha!”
 Nada alcançamos, não lhe move nada.
 Mudáreis vosso tom, vossa medida,
 A fim de vosso intento executar:
 “pudica e proba, devolva-me os livros.”

Os versos são coadjuvantes de Catulo numa ação que determina a verdade do poema para a elaboração de uma ofensa, num jogo metapoético à volta do hiato entre *res* e *uerba*. Já em Camões o “papel” é o único interlocutor que restou no palco da representação. À volta do “secretário Papel” se constrói expediente exordial às avessas, como já exploramos no artigo *As tornadas das canções nos séculos XII a XVI, dos trovadores a Camões* (DE BRITO, 2020):

Vinde cá, meu tão certo secretário
 dos queixumes que sempre ando fazendo,
 papel, com que a pena desafogo!
 As sem-razões digamos que, vivendo,

14 Como em outro lugar discutimos (DE BRITO, 2020), as instruções que codificam exórdios e conclusões – intimamente associados às condições de enunciação reais, à música, ao espaço coletivo, à materialidade da escrita, aos cancioneiros manuscritos – sofrem uma convencionalização que progressivamente oclui sua matriz oral.

me faz o inexorável e contrário
Destino, surdo a lágrimas e a rogo. (CAMÕES, 2008, p. 322).

Esses gestos de convocar o papel ou os versos sugerem um estado de desamparo no qual a persona do poeta não pode solicitar senão aquilo que é já a condição mais preliminar do próprio gesto com que demanda: que haja papel para escrever, que seja possível enunciar versos. (Repare-se que não há prosopopeia nos poemas de Petrarca em que o papel aparece, *Canz.* XXIII, LXXII, CV, CXXVII.) Se esse endereçamento aos *media* parece acidental, talvez se possa perceber melhor a constituição de um *topos* nos versos seguintes de Camões e Catulo: “Digamos mal tamanho [vós-Papel e eu]” e “*Persequamur eam et reflagitemus,*” isto é, “persigamo-la e reivindicemos”, indicando, pelo uso do plural, uma distribuição de funções que aproxima esses *media* à própria instância enunciadora, assinalando um tipo de simetria entre o poeta e as coisas de que a poesia se serve como partes de um processo que visa a fins determinados. Poderíamos ainda imaginar mais algum paralelo entre os gestos de *vituperatio* de Catulo e de Camões, que o aludiria à estrofe quinta, que começa “[f]oi minha ama ãa fera”.

Ninguém dá ouvido às queixas do poeta, pois o que ele tem a dizer é dum tormento irreconhecível, incomum; nem é um canto, mas um grito; assim, a eficácia discursiva é anulada e desautorizada sua voz. Não obstante, o artifício continua na expolição do exórdio, e se anuncia o pregão de que o que vem ali, se não serve para a imaginação feliz do amor, será ao menos compreendido por outros tristes – como à época se dizia¹⁵ – da qualidade do próprio poeta. “Chegai, desesperados, para ouvir-me” (2008, p. 322). O sofrimento como abono da verdade, porém, é só mais um lugar-comum nesse contexto. Um outro é a simetria espiritual esperada do ouvinte para a compreensão do conteúdo de verdade do poema – que se consagra como lugar também na obra de Dante. “À medida dos males que tiverem”, diz Camões nessa canção, e no “soneto-prólogo” de *incipit* “Enquanto quis Fortuna que tivesse”, “segundo o amor tiverdes” (2008, p. 278).

Pensar o espaço de experiência da lírica

Para concluir, voltemos à tornada da canção “Vinde cá, meu tão certo secretário”. Dirigida à própria canção, ela constitui coerência com o exórdio prosopopeico e reforça a encenação do isolamento do poeta.

Nô mais, Canção, nô mais; que irei falando,
sem o sentir, mil anos. E se acaso
te culparem de larga e de pesada,
não pode ser (lhe dize) limitada
a água do mar em tão pequeno vaso.
Nem eu delicadezas vou cantando
co gosto do louvor, mas explicando

15 Nas Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista de Christopher C. Lund, encontramos um retrato de uma facção de “fidalgos *q̃* se prezavao de tristes” na corte de Dom João III, os quais “aborreçião festas e prazeres, e os *q̃* folgavao com passaros criavao mochos”. Numa disputa sobre pássaros, como conta a anedota, “acudiraõ os tristes, e diceraõ *q̃* so o mocho se podia ouvir, por *q̃* cantava triste” (1980, p. 146).

puras verdades já por mim passadas.
Oxalá foram fábulas sonhadas! (CAMÕES, 2008, p. 327).

O comando que é dado à canção, quando é preceito do gênero que aí figurem instruções para a compreensão alegórica do poema, é também invertido. Grosso modo, diz: e se alguém fizer mau juízo, responda que é isso mesmo a vida, não há que fingir delicadezas de letrado. A insistência camoniana nesse artifício do não-artificial, que contribui para que Camões se torne “*Príncipe de los poetas de España*”, parece surgir numa condição em que a proliferação da escrita no espaço da corte reduz a poesia a uma dinâmica de mesmidade insuportável. Isso atina à dupla legibilidade como feição poética do período, pois o entendimento discreto seria aquele capaz de refletir em si o gênio criador em sua verdade alegórica, ao passo que o vulgar se satisfaria com o sentido literal. O antigo gosto cortesão pelo *trobar clus*, cerrado, que poetas como Dante Alighieri e Petrarca legaram tecnicamente de Arnaut Daniel, por exemplo, pode ser entendido quando consideramos a escrita como poder simbólico: a inteligência da letra em suas aplicações práticas (o conhecimento do direito e do comércio, utilidade política) não se afasta de sua validade espiritual (as letras sagradas, a moral). Numa das canções que figura em seu *Convívio*, cujo conceito central é o da alegoria da hermenêutica católica, naturalmente transposto para a poesia, Dante assinala essa dupla condição da recepção da seguinte maneira:

*Canzone, io credo che saranno radi
color che tua ragione intendan bene,
tanto la parli faticosa e forte.
Onde, se per ventura elli adivene
che tu dinanzi da persone vadi
che non ti paian d'essa bene acorte,
allor ti priego che ti riconforte,
dicendo lor, diletta mia novella:
“Ponete mente almen com'io son bella!”* (ALIGHIERI, 2014, p. 32).

O desejo de efeitos de maravilha intelectual e o desprezo pelo banal são elementos do espaço de experiência das práticas poéticas de então, de modo que a imitação deve ser pensada à luz de um ideal fundamentalmente técnico-composicional. Francisco Cascales observava, já então, que “*a venido a ser arte trivial la poesía, siendo mayorazgo antiguo de hombres doctos y discretos*” (1617, p. 221–222), ou seja, tendo sido outrora patrimônio de doutos, era então praticada por tolos, não-entendidos da arte. É claro, também esse argumento de Cascales é só um tópico, tão novo quanto a degenerescência da idade do ferro: *florebat olim studium*, quer dizer, “outrora florescia o estudo”, mas hoje, continua o poema medieval, *brunelli chordas incitant*, “os burricos tangem a lira”.

Em verdade, essas três ou quatro práticas combinam-se com frequência na composição de um único poema, como é o caso das redondilhas “Sôbolos rios”, como vimos. Se quisermos ver, ainda, a obra camoniana como tipo-ideal de prática poética de Quinhentos, quer relativamente à técnica quer relativamente à sua implicação na trama discursiva, além da óbvia centralidade que o autor goza na formação do cânone lusófono, devemos lembrar que ela carece de um exaustivo

e sistemático mapeamento, e não há tampouco dela estudos cabais à luz das preceptivas retórico-poéticas do período, nem considerando as derivações, as inflexões semânticas características de seu recurso tópico. Em suma, é um campo profícuo à reabertura crítica e reconceitualização da história literária.

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Camões: labirintos e fascínios**. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 1999.
- ALBUQUERQUE, Martim de. Conceção do poder político em Camões (A). In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (Org.). **Dicionário de Luís de Camões**. Alfragide: Caminho, 2011.
- ALIGHIERI, Dante. **Convivio**. A cura di Giorgio Inglese. Milano: Rizzoli, 2014.
- ALIGHIERI, Dante. **Rime**. Torino: Einaudi, 2001.
- BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1994. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- ANDRÉ, Carlos Ascenso. *Super flumina: as redondilhas camonianas e outras paráfrases quinhentistas*. In: PEREIRA, José Carlos Seabra; FERRO, Manuel (Org.). **Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 471–485.
- AUSONIUS. **Ausonius, v. II**. Tradução Hugh G. Evelyn White. London; New York: W. Heinemann; G. P. Putnam's Sons, 1921. (Loeb Classical Library, v. 96).
- BARROS, João de. **O Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem**. Edição Luciano Pereira da Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1917.
- BOSCÁN, Juan. **Obras poéticas**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq8172>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- CAMÕES, Luís de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CASCALES, Francisco. **Tablas poéticas**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1617. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tablas-poeticas--2/>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- CASTIGLIONE, Baldassare. **O cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

CATULO. **O Livro de Catulo**. Edição bilíngue. Tradução João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CICERO. **De finibus bonorum et malorum**. Tradução H. Rackham. London: Oxford University Press, 1914. (Loeb Classical Library, v. 40).

CORREA, Manoel. **Os Lusíadas do grande Luis de Camoens, príncipe da poesia heroica, commentados pelo licenciado Manoel Correa**. Lisboa: Pedro Crasbeck, 1613.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. Neoplatonismo de Camões *In*: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (Org.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 634–642.

DAM, Harm-jan Van. Poems on the Threshold: Neo-Latin carmina liminaria. *In*: STEINER-Weber, ASTRID; ENENKEL, Karl A. E. (Org.). **Acta Conventus Neo-Latini Monasteriensis Münster 2012**. Leiden: Brill, 2015. p. 50–81.

DE BRITO, Matheus. Periodização imperativa: retórica, teoria e história literária. **Revista Letras (UFSM)**, Santa Maria, v. 1, n. Edição Especial: Estudos poéticos e retóricos: novas perspectivas, p. 305–318, 2019.

DE BRITO, Matheus. As tornadas das canções nos séculos XII a XVI, dos trovadores a Camões. **Diacrítica**, Braga, v. 33, n. 3, p. 3–19, 2020.

FARIA I SOUSA, Manuel De. **Lusíadas de Luis de Camoens comentadas por Manvel de Faria i Souza, Tomos Tercero i Quarto**. Madrid: Ivan Sanchez, 1639.

FARIA Y SOUSA, Manuel De. **Rimas varias de Luis de Camoens, Tomo I y II**. Lisboa: Imprensa de Theotónio Damaso de Mello, 1685.

PINHEIRO, J. C. Fernandes (Org.). **Obras Completas do Doutor Antonio Ferreira. Tomo Primeiro**. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

FERREIRA, Ignacio Garcez. **Lusíada Poema Epico de Luis de Camões Príncipe dos Poetas de Espanha, com os Argumentos de João Franco Barretto ... Tomo II**. Roma: Officina de Antonio Rossi, 1732.

GREENE, Thomas M. **The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry**. New Haven; London: Yale University, 1982.

HANSEN, João Adolfo. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. São Paulo: Edusp, 2019.

HUSS, Bernhard; TRETTER, Florian Mehl; REGN, Gerhard. Sonett und Epigramm. *In: Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012. p. 138–181.

LUND, Christopher C. **Anekdotes portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista**. Coimbra: Almedina, 1980.

MARNOTO, Rita (Org.). **Comentário a Camões, vol. 3**. Lisboa: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos; Cotovia, 2017.

MARNOTO, Rita. **O petrarquismo português do Cancioneiro Geral a Camões**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

PETRARCA, Francesco. **Canzoniere**. Torino: Einaudi, 2001.

PETRARCA, Francesco. **Cancioneiro**. Tradução José Clemente Pozenato. Campinas: Unicamp; Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

QUINTILIANO. **Instituição Oratória. Tomo II**. Tradução Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Unicamp, 2015.

RENTIIS, Dina De. Imitatio. *In: UEDING, Gert (Org.). Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 4: Hu - K*. Tübingen: Max Niemeyer, 1998. p. 235–303.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Augustinianismo em Camões. *In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (Org.). Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 45–52.

SIVAN, Hagith. The Dedicatory Presentation in Late Antiquity: The Example of Ausonius. *In: Illinois Classical Studies*, v. 17, n. 1, p. 83–101, 1992.