

# PARA O ESTUDO DA *IMITATIO* CAMONIANA

TOWARDS THE STUDY OF THE CAMONIAN *IMITATIO*

MATHEUS DE BRITO<sup>1</sup>

---

1 Pós-doutor no Departamento de Teoria Literária (IEL-Unicamp) e membro do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (Universidade de Coimbra).

**Resumo:** O artigo oferece uma perspectiva sobre a prática imitativa de Camões, considerando a imitação como normativa para a escrita de poesia, no século XVI. Comparamos alguns poemas que parecem oferecer boa compreensão da variedade de procedimentos empregues por Camões no processo, procurando apreender a reestruturação argumentativa assim imposta ao texto modelar imitado. Como um anexo, disponibilizamos uma listagem mais completa das aproximações possíveis, em grande medida com base nos comentários de Faria e Sousa e na crítica do século XX.

**Palavras-chave:** *Imitatio*, século XVI, poesia lírica, retórica.

**Abstract:** This article presents a perspective on Camões' imitation, from the standpoint of the imitation as normative practice to poetry writing in the XVI century. We compare some of Camões' poems that seem to offer a good view on the variety of procedures which he employed in this process, aiming to grasp the argumentative restructuring thus imposed on the imitated model-text. As an annex, we provide a more comprehensive list of possibly related texts, largely based on Faria e Sousa's comments and 20th century critics.

**Keywords:** *Imitatio*, 16<sup>th</sup> Century, lyric poetry, rhetoric.

Na sequência da renovação dos estudos de retórica, ainda em curso, dispomos de ferramentas conceituais e recursos materiais para melhor pensar a *imitatio* enquanto prática normativa da pedagogia retórica, que se prolonga na dinâmica cultural da sociedade de corte, dos séculos XIV a XVIII. Também hoje se desenvolve uma atitude crítica atenta às distorções na compreensão de universos historicamente distanciados: colocam-se problemas da história cultural que não se enquadram no modelo das histórias nacionais, ou que não se exaurem nas fontes, num horizonte mais amplo de complexidade.

Este artigo pretende oferecer uma perspectiva sobre os poemas imitados na obra de Luís de Camões, visando, com isso, a uma melhor compreensão da pragmática textual histórica da escrita de poesia. Visualizar esses procedimentos permite fomentar novas discussões, que podem enriquecer o estudo do “período” em geral. Em outro estudo, de título “Camões antiliteratura?” que, aqui, vamos pontualmente retomar (DE BRITO, 2019), lembramos que, servindo a retórica como matriz da representação, ela perpassa quer aquilo que hoje designamos “literatura”, quer textos que evidentemente não gozariam desse estatuto, ou relativamente aos quais a predicação “literária” soaria extravagante.

Acompanhando os comentários de Faria e Sousa, na sua edição das *Rimas várias*, compararemos alguns poemas camonianos, que parecem apresentar boa

amostra da variedade de procedimentos empregues por ele no processo de escrita, procurando ver – tese que aqui antecipamos – a reorientação argumentativa imposta ao texto imitado. Embora nosso programa estabeleça linhas gerais, a cada vez interessa é saber o que, como e por que o texto original foi articulado daquela outra forma. Como anexo, disponibilizamos uma lista das aproximações possíveis de imitações e textos imitados, em grande medida, com base nos comentários de Faria e Sousa e na crítica do século XX.

## LUGARES DA IMITAÇÃO

Ao tratar de “lugar” em seus comentários, Faria e Sousa se refere, variadamente, a três coisas: ao “*entendimiento remontado*”, como diz na segunda página das “*Advertencias*”, referindo-se aos conceitos, aos assuntos, ou o que na retórica se designa por *res* (FARIA Y SOUSA, 1685, p. 2, 45, 157, 239, *et passim*); àquilo que ele chama de “vozes”, e que na retórica clássica se diz *uerba*, as palavras, enquanto sintagmas; e, finalmente, aos *uerba*, enquanto passagens textuais inteiras (1685, p. 1, *ss.*). Muito da dificuldade de compreender esse processo resulta do apagamento desses usos pelas definições estritas da teoria literária, além da proliferação, quase sinonímica, que acompanha os esforços do redimensionamento conceitual que a cada vez se mostra necessário, isto é, frente à indis-

solubilidade da história nas categorias do presente. O problema da nomenclatura deriva do desconhecimento dos pressupostos de que os textos partem, subentendidos que permitiam a Faria e Sousa referir por “lugar” a mais de uma coisa.

Em linhas gerais, toda tratadística retórico-poética empregará, como referência, o *De Oratore*, de Cícero, e a *Retórica a Herênio*, a *Retórica* de Aristóteles e a sua poética vertida de Averrois, as epístolas de Horácio, alguns fragmentos de Quintiliano. Isso define o que *ad hoc* chamamos “retórica clássica”. Circulavam, claro, outros documentos de relativo interesse, como as *Etimologias* de Isidoro, a artes *dictaminis*, de Boncompagno e *poetriae*, de Vinsauf e Vendôme; mas, a especificidade dos tratados de Quatrocentos e Quinhentos era derivada do reduzido bojo daqueles primeiros, por via do entrecruzamento de interpretações e pela progressiva incorporação de textos recém-descobertos, como o restante da obra de Quintiliano, os tratados de Dioniso de Halicarnasso, Hermógenes, Aftônio, Pseudo-Longino, Téon, a *Poética*, propriamente de Aristóteles, etc. Ao material soma-se a crescente disputa sobre o lugar do vernáculo na produção cultural.

Segundo os interesses cognitivos do tempo, no entanto, todas essas descobertas tendiam à incorporação às noções partilhadas e à síntese, pelo o que é possível esboçar preliminarmente os conceitos centrais. Fá-lo-emos junto à *Elementos de Retórica Literária*.

ria, de Lausberg (2011 [1960]). A especificidade com que o autor reúne seu vocabulário, associada ao seu trabalho sistemático e sua definição, em termos contemporâneos, lança uma ponte entre presente e passado; pese que perca algo da temporalidade intrínseca aos conceitos e, com isso, deixe escapar também a variedade de seu emprego, sua relativa plasticidade. Nesse sentido, melhor – mas menos sistemático – seria trazer o capítulo primeiro da obra de Fumaroli (1994, p. 47–76). No entanto, referenciá-la seria abdicar das definições lapidares, propedêuticas, oferecidas por Lausberg.

Lembremos, nesse ínterim, que a equivocidade da expressão “lugar”, em Faria e Sousa, indica os planos em que se pode imitar, na medida em que lugar se aplique a: pensamentos e palavras que o poeta descobre, respectivamente, *res* e *uerba*, no momento da *inventio*, isto é, da heurística poético-retórica dos argumentos (LAUSBERG, 2011, p. 91–96); a forma como escolhe fazê-lo no corpo textual, *dispositio*, considerando-o como a primeira questão ou conceito central, encaminha-se no sentido da conclusão e do efeito previsto (2011, p. 103–104); a especificação de expedientes figurais, *elocutio*, que dão “cores” ao que foi anteriormente estabelecido, ratificando o efeito, articulando os *uerba* à *res* (2011, p. 115–117). Todas essas etapas, interpenetrando-se, são mediadas pelo *juízo*, que determina duas formas de conveniência, dita *decorum* ou *aptum*: uma que toma o assunto em

relação à situação do auditório (*genera causarum*); e uma que, fatorados esses dois, adequa os pensamentos e palavras também ao tipo textual (*genera elocutionis*) (2011, p. 269–270, 271–272). Essa é uma versão reduzida do que, sem modificações, organiza a retórica jesuítica do Padre Perpinhão e, depois, a de Cipriano Soares, que são exemplares do ensino, no século XVI e no seguinte (PEREIRA, 2012, p. 777 ss.). Aparece, também, no exórdio do primeiro dos *Discorsi dell'arte poetica* (Venetia: Giulio Vassalini, 1587), de Torquato Tasso. Mas é, ainda, preciso considerar aquela intuição de Matos, e ampliá-la: *como se dá a imitação, considerando o repertório, a valorização de feições textuais, os efeitos esperados e, especificamente, por que aquilo e não outra coisa?*

Essa pergunta só podemos começar a responder, e conjecturalmente, *pari passu* o estudo dos tratados e do comentário poético em circulação no contexto. Por exemplo, segundo Juan Luis Vives, em seu *De ratione dicendi* (1537), esperava-se o emprego de “sentenças breves e agudas, assim como argumentos que se lançam adequadamente, com palavras justapostas e uma composição elegante, de tal modo que descem ao fundo do peito do ouvinte e o perfuram, [que] deixam agulhões nos ânimos dos ouvintes”.<sup>2</sup> Ou, como preceituava Cipriano Soares em seu manual, confor-

---

2 A passagem: “*Breves et acutae sententiae, tum argumenta contorta et apte iacta, appositis verbis et tereti compositione, ita ut alte in pectore descendunt et infigantur, stimulos dicuntur relinquere in animis audientium*” (VIVES, 1537, p. 128).



me o qual a *inventio* devia se acompanhar da busca por um dentre quatro afetos – *molestia, voluptas, metus* e *cupiditas* – que deveriam se intensificar, a partir da variação do tamanho dos períodos e pelo acúmulo de predicados, pelo sumário de consequências, pelo reforço de contrastes (antítese) ou conflito de coisas dessemelhantes (paradoxo), e pela semelhança e exemplificação<sup>3</sup>, além da obtenção dos efeitos de expectativa, maravilha e deleite.

A ideia de lugar, cuja problemática discutimos num trabalho já referido (2019), depende não só das distinções que já apresentamos. Refere-se tanto a um procedimento analítico, a que Lausberg chama *locus* (2011, p. 41), como a um repertório, para o qual ele escolhe (o equivalente grego) *topos*. Ao passo que o primeiro é logicamente derivado e, destarte, rigorosamente codificado em categorias que especificam os *loci*, especialmente de coisas, tempos e espaços (*a re: locus, tempus, causa, materia, &c.*) e pessoas (*a persona*, segundo idade, família, estamento &c.), o segundo conceito tem contornos fluidos. É a distinção que Cipriano Soares, seguindo Cícero, faz entre os argumentos intrínsecos – dezesseis categorias aplicadas tecnicamente – e os extrínsecos, “*siue assumpta*”, isto é, ou recebidos, aceitos, fundados em autoridade, etc. Assim, a *inventio* não restringe lugares às categorias,

---

3 Referimo-nos aos capítulos XXXIII a XXXIX, do *De arte rhetorica* (1562). Vejam-se também as *Tabulae Rhetoricae Cypriani Soarii* preparadas por Ludovico Carbone (Veneza: Zenarii, 1589). Sugerimos a leitura do artigo “Os manuais de retórica entre os séculos XVI e XVIII” (MARTINS; TEIXEIRA; AMADO, 2015).

nem a *corpora* poéticos<sup>4</sup>, mas inclui toda qualidade de fontes – tratados, coleções de *exempla*, *emblemata*, discursos religiosos, miscelâneas de lugares-comuns e sentenças, ditos, em edições de copista ou impressos, etc.

É possível, no entanto, reduzir a complexidade das fontes ao submetermos os tópicos, no segundo sentido, à classificação retórica da *dispositio* e da *elocutio*, bem como à análise tópica, no primeiro sentido. Por exemplo, há tópicos que constituirão, preferencialmente, formas exordiais ou peroratórias, como da modéstia afetada, o lugar ameno, a proposição ou inversão surpreendente da *questio*, e em conclusões, ainda, os ditos sentenciosos (ou epifonemas), etc.; há, no plano da elocução, figuras topicalizadas, como a antítese comumente metaforizada em fogo e neve e o correspondente paradoxo do fogo que gela, também vulgarmente articulado em quiasma com a neve que queima, etc. São topicalizadas as descrições de espaço ou de pessoa, como a *effictio* da dama<sup>5</sup>. Se bem esse grau de complexidade faz de fontes e influências

---

4 Para um rápido exemplo, Ravera enumera, pelo menos, sessenta lugares que Petrarca teria tomado aos trovadores (2013). Muitas das fontes, além disso, se organizavam em categorias, trazendo excertos dos *auctores* sob rubricas como “mal”, “riqueza”, “tempo”, a exemplo de *Lugares comunes de Conceptos, Dichos y Sentencias* de Aranda (Sevilla: Juan de Leon, 1595) ou do mais formulaico *Concetti et forme di Cicerone, del Boccaccio, del Bembo...* de Toscanella (Venetia: L. Avanzi, 1560). Mencionemos também o *Morum Philosophia Poetica* (Basilea: Episcopios, 1575), *thesaurus* que Zwinger organiza como sistema de representação poética de vícios e virtudes.

5 É conhecida a figura que acompanha *Le Berger Extravagant* (Rouen: Osmont, 1646) de Charles Sorel, a mulher composta dos *topoi* enamorados em circulação, ilustrada por Michel van Lochom.

algo dificilmente identificável, trata-se de uma restrição que, enquanto se impõe às certezas de que nos queríamos assegurar, também permite duas coisas: ou a redução da abordagem da imitação a uma questão pontual, a exemplo do que apresentaremos; ou sua contínua investigação. Ora, isto se pode instituir como projeto coletivo, a longo prazo, paulatinamente englobante e variadamente articulável, como já argumentamos (2021), correndo em paralelo a uma reforma disciplinar teórico-historiográfica que não se limitaria aos estudos camonianos e do século XVI.

Já assinalamos em “Camões antiliteratura?” (2019) o processo de imitação irônica presente n`alguns poemas camonianos e, por isso, não iremos retomá-lo. Em resumo, propúnhamos que a referência a Boscán nas redondilhas “Sôbolos rios” se associa a um vitupério da lírica, suas convenções e efeitos, crítica também presente nas cartas e autos do poeta. Em outros trabalhos, discutimos o jogo estabelecido por Camões, em suas tornadas (2020; 2023, no prelo), de que vale a pena retomar aqui aquela da conhecida “Vinde cá, meu tão certo secretário”:

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 dizê) limitada  
a água do mar em tão pequeno vaso.  
Nem eu delicadezas vou cantando  
co gosto do louvor, mas explicando  
puras verdades já por mim passadas.

Oxalá foram fábulas sonhadas! (2008, p. 327).

O que se passa? Parece assente que o sintagma “Nô mais...” é uma autoimitação que parte d’*Os Lusíadas*. Como aí, ela efetua uma interrupção do discurso, a qual é iniciada versos antes com a apóstrofe “Ah! vãs memórias! onde me levais \ o fraco coração[...]?”, introduzindo a conclusão. Também se torna tópico peroratório na canção “A instabilidade da Fortuna”, após uma curta *raticionatio*. O que vem a seguir, o sintagma “mil anos”, é frequente na sua lírica, e dos demais imitadores de Petrarca, como era Boscán. É a este que Camões copia, traslada ou traduz na passagem que segue. Veja-se a tornada de “Quiero hablar un poco”:

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

A esse pensamento – de que a grande dor justifica longa expressão – Camões, no entanto, dá feições novas, pela remissão a uma narrativa da *Legenda Áurea*. Santo Agostinho, conta-se, caminhava pela praia tentando entender o mistério da trindade, quando viu uma criança jogando água do mar num buraco; interpelada, a criança diz que colocaria todo o mar ali, e à réplica negativa de Agostinho, ela treplica que seria

mais fácil colocar no buraco o oceano do que compreender aquele mistério. Diz, ainda, Faria e Sousa:

*Y por dicha que atendíò en esto a lo de ser de nueve estancias las dôs de Petrarca, y Garcilasso, como dixe al principio; y dá la razón que suya fuesse de treze; como si dixera: esos dôs musicos cantaron poco, porque no padecieron mucho; yo que más padeci no pude hazer menos de cantar más (1688, p. 74).*

Ainda na tornada, a reivindicação de verismo que segue amplifica o tópico com que se justifica, o da grande dor. É, além disso, também passo recorrente na sua obra, como n’*Os Lusíadas* mesmo, ou no soneto “Conversação doméstica afeiçoa”. Como diz Faria e Sousa, essa reivindicação dá a entender que dirige uma crítica aos prévios poetas: não teriam sofrido tanto, nem verdadeiramente, senão como fingimento poético visando obtenção de distinção social. Isto, por sua vez, leva à exclamação final, em que se inclui outro sintagma d’*Os Lusíadas*, empregado pelo Poeta como figura de preterição (*Os Lus.* VI, 66). Ou seja, a constituição tópica da tornada é um sutil raciocínio que lhe garantiria, angariando a credibilidade perante o público, a preeminência poética. Para mais, existe um reforço do efeito esperado da tornada, que argumenta três coisas: o sofrimento do poeta é grande demais - grande demais, inclusive, para se exprimir ali -, e este sofrimento é verdadeiramente seu.

Como acontece neste poema, a imitação camonianina com frequência é múltipla. Aplica e desenvolve não apenas tópicos ou figuras de autores diversos, num mesmo texto, mas também aproveita sua *dispositio* e esquemas rítmicos; normalmente, parece visar à intensificação de algum efeito do modelo. No conhecido soneto “Tanto de meu estado me acho incerto”, comentado por Marnoto, no volume primeiro da série *Comentário a Camões* (2011), é relativamente fácil identificar três ou quatro importantes textos modelares. “Pace non trovo, et non ò da far guerra”, conhecido soneto de Petrarca, tem seu dispositivo antitético e bimembre modificado junto à “Tanto è ch’assenzo e fele e rodo e suggo”, do petrarquista Bembo, e dos poemas de *incipit*: “No es tiempo ya de no tener templança” e “A tanto disimular”, de Boscán. Ao lado do poema camoniano, colamos os dois primeiros versos de Bembo e excertos dos respectivos poemas de Boscán, ignorando Petrarca, por suficiente conhecido:

<p>Tanto de meu estado me acho incerto, que em vivo ardor tremendo estou de frio; sem causa, juntamente choro e rio, o mundo todo abarco e nada aperto. É tudo quanto sinto, um desconcerto; da alma um fogo me sai, da vista um rio; agora espero, agora desconfio, agora desvario, agora acerto.</p> <p>Estando em terra, chego ao Céu voando, num'hora acho mil anos, e é de jeito que em mil anos não posso achar um' hora.</p> <p>Se me pergunta alguém porque assim ando, respondo que não sei; porém suspeito que só porque vos vi, minha Senhora. (CAMÕES, 2008, p. 299).</p>	<p><i>Tanto è ch'assenzo e fele e rodo e suggo, Ch'omai di lor mi pasco e mi nodrisco</i> (BEMBO, 2001, p. 67).</p> <p><i>Cayo y levanto, 'spero y desconfío; no tengo del bivar sino qué siento: ya cuanto soy parece desvarío. Si un poco más en mi penar porfío</i> (BOSCÁN, 1999, n.p.).</p> <p><i>A este estado, señora, é llegado a causa vuestra</i> (1999, n.p.).</p>
---	---

Como no poema de Petrarca, pode-se dizer que o de Camões tem duas partes, cuja primeira consiste na definição paradoxal do estado amoroso. À diferença do modelo, e incorporando matizes de Boscán, o que

aliena o poeta não é apenas o pensar sobre a amada – “in questo stato son, donna, per voi”, em Petrarca – mas o vê-la -, que desencadeia o processo de enamoramento.

É de se notar, também, que a primeira parte do soneto de Petrarca é formada por paradoxos que seguem verso a verso (com dois no segundo verso), até culminar com a proposição da causa, ao passo que o soneto camoniano adota o modelo bembiano, que emprega o verso inicial como conceito a desenvolver; o que também notou Leal de Matos. Nesse sentido, se entendêssemos que “Tanto de meu estado me acho incerto \ que” serve por exórdio, seriam três as partes do soneto. Em outras palavras, o modelo petrarquiano assume na imitação uma *dispositio* mais elaborada, que antecipa ao leitor o tema e alimenta o efeito de surpresa. Nessa nova disposição, a peroração também recua para o início do segundo terceto, colocando Camões aí uma condicional, à maneira do mencionado texto de Boscán. Lembremos o que diz Faria e Sousa, no parágrafo 19 do “Discurso de los Sonetos”, a respeito do “soneto cabal”, que:

*no hà de tener màs de un pensamiento, deve organizar-se de modo que lo fino dél se conozca con más valor en el ultimo terceto [...] y no ha de apartarse de un solo pensamiento organizado con essa industria, deve disponerse de manera, que en cada quartel diga algo que dé cuidado. El primer terceto [...] sirve de hazer la cama a lo mayor que se quiere dezir en el ultimo (1685, n.p.).*



Um similar amálgama de tópicos, reformulação argumentativa e figuras de estilo também ocorre, e talvez de maneira bem mais complexa, no soneto “Enquanto quis Fortuna que tivesse”, que recombina a disposição e o tópico central do soneto “Nunca d’Amor estive tan contento”, de Boscán (BOSCÁN, 1999, n.p.), a um tópico garcilasiano, o da dificuldade de elaborar o pretendido conceito sob o efeito nocivo de Amor, em “Mario, el ingrato Amor, como testigo” (VEGA, 2015 n.p., Soneto XXXV). Além da reivindicação verista, que se incorporou à fórmula de humildade dos versos décimo a doze, desse soneto, Camões introduz um tópico de Dante, referente à necessária simetria que o público teria de partilhar com o poeta, como modo de assegurar o correto entendimento, como ocorre na canção “O voi che per la via d’Amor passate” (ALIGHIERI; MUSA, 1973, p. 47), que já tivemos a oportunidade de discutir (2020). Ao desonerar-se de quaisquer defeitos, reputando-os à verdade, o poeta é agudo: só lhe criticaria quem não é *discreto*, o que é néscio em matéria amorosa.

Vale lembrar, para mais, que aquela repetição dos dêiticos – “agora”, “aqui”, e sinonímia –, é aplicação da *evidentia*, fingindo verbalmente a proximidade de modo a intensificar a representação. É feito, assim também, entre os imitadores de Petrarca, a partir de um seu soneto como “Sennuccio, i’ vo’ che sapi in qual maniera”. A articulação lírica da *evidentia* é frequente, também em Boscán, e ocorre em sua imitação “Claros

y frescos ríos”, a que Camões tomou diversos tópicos. Nessa canção, aplicando procedimentos como os que vamos aqui expondo, Boscán imita, com intercalação de inferências, intensificando contrastes, com acúmulo – com *amplificatio* – a canção petrarquiana “Chiare, fresche et dolci acque”. Também, Camões teria realizado uma semelhante imitação por meio da *amplificatio*, em sua ode “Detém um pouco, Musa, o largo pranto”, a qual é aceita por Costa Pimpão mas excluída do cânone mínimo, por Azevedo Filho. Os primeiros sessenta e três versos da ode são o que Faria de Sousa diria – exemplificando aqui, com suas primeiras páginas – por traslado (1685, n.p., Parágrafo 6 do “Discurso”), cópia (1685, p. 5) ou tradução (1685, p. 2) de “A Diana”, de Bernardo Tasso, de *incipit* “Pon freno, Musa, a quel si lungo pianto”. Apenas “cópia” parece, às vezes, ter, aliás, uma incipiente conotação negativa (1685, n.p., parág. final das “Advertencias”), como se entenderá quando o plagiato se tornar questão jurídica.

De qualquer modo, é pouco interessante trazer a ode à colação, pois que o texto camoniano, resumidamente, consiste em alternar estrofes inteiras, que são tradução das correspondentes em Tasso, com poucas a punho próprio (seja ou não o “próprio”) e suprimir duas das onze originais. Isso não parece entrar em conflito com a pragmática do tempo, aliás, já que o próprio Faria e Sousa afirma, sem demonstrar qualquer má consciência que, em parte traduzira, em par-

te imitara um dado texto (1685, p. 147). Entretanto, o processo de composição por via de cópia integral, parcial e invenção própria complica o que Leal de Matos, num estudo (conceitualmente incipiente) de pragmática textual histórica, considerou difícil, isto é, “detectar a origem” (2011, p. 112). Mais interessante é lembrar o duplo processo que Matos mencionava, de aquisição de “maior densidade semântica” e de “enriquecimento conceitual” (2011, p. 134).

Faria e Sousa aproxima “Era il giorno ch’al sol si scoloraro” ao soneto “Tomou-me a vossa vista soberana”. O primeiro texto se refere ao dia em que o poeta se teria enamorado de Laura, a que aduz o tópico das armas de Amor. Faria e Sousa insiste nisso para frisar a glosa do tópico – armas do enamoramento – por Camões, mas os textos não apresentam a menor semelhança. Com efeito, a tópica de que se serve, sobretudo quanto aos *uerba*, é tomada à canção “Amor, se vuo’ ch’i’torni al giogo anticho”, em que Petrarca pede a Amor que ressuscite Laura, pois não imagina novo amor. Respectivamente, são os seguintes excertos:

<p>Tomou-me vossa vista soberana  Aonde tinha as armas mais à mão,  Por mostrar que quem busca defesa  Contra esses belos olhos, que se engana.  Por ficar da vitória mais ufana,  Deixou-me armar primeiro da razão;  Cuidei de me salvar, mas foi em vão,  Que contra o Céu não val defesa humana.  Mas porém, se vos tinha prometido  O vosso alto destino esta vitória,  Ser-vos tudo bem pouco está sabido.  Que posto que estivesse apercebido,  Não levais de vencer-me grande glória;  Maior a levo eu de ser vencido (CAMÕES, 2008, p. 300).</p>	<p><i>Trovommi Amor del tutto disarmato  et aperta la via per gli occhi al core,  [...] però, al mio parer, non li fu honore  ferir me de saetta in quello stato</i> (2001, p. 3).</p> <p><i>L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese  saette uscivan d'invisibil foco,  et ragion temean poco, ché 'ncontra 'l ciel non val difesa humana;  il pensar e 'l tacer, il riso e 'l gioco, [...]  l'angelica sembianza, humile et piana,  ch'or quinci or quindi udia tanto lodarsi;  e 'l sedere et lo star, che spesso altrui  poser in dubbio a cui dovesse il pregio di piú laude darsi.  Con quest'arme vincevi ogni cor duro:  or se' tu disarmato; i' son sicuro</i> (2001, p. 332).</p>
---	--

“[N]on li fu honore” (2001, p. 3), diz Petrarca, não foi grande vitória atacar um incauto, disponível aos

efeitos amorosos. Já em sua canção, o poeta inverte a situação, propondo que com a morte de Laura, Amor já não tem armas. Esse é o tópico – do mérito no combate amoroso – sobre o qual se articula a segunda parte do soneto camoniano, que surpreende com a inversão que traz: o ônus é da amada, o prêmio leva o amante. Esse jogo conceitual é recorrente na lírica cortesã ibérica e de Camões, a exemplo dos sonetos “Quem vê, Senhora, claro e manifesto”, “Passo por meus trabalhos tão isento”, “Males que contra mim vos conjurastes”, dentre os considerados autênticos. Ou, inversamente, o amante paga a culpa da amada, como indica Faria e Sousa com uma série de passagens (1685, p. 67). O comentador argui ainda a superioridade deste Amor de Camões, que cresce pela oposição que teria encontrado (1685, p. 89–90). O texto camoniano, comparando ao modelo, funda toda sua construção sobre um único conceito, articulando a partir dele as demais *res* – a oposição do poeta, a vitória toda, o prêmio.

Note-se, ainda, que ocorre aí um encapsulamento, similar ao camoniano – recusado por Azevedo Filho (1984) e aceito por Perugi (2020) – “Quando o sol encoberto vai mostrando”. Nesse, Camões toma o *incipit* de “Quando ‘l sol bagna in mar l’aurato carro”, de Petrarca, mas não lhe imita o modelo. O poeta compõe seu primeiro quarteto invertendo a carga afetiva original. A *persona* petrarquiana vive uma angústia que cresce até a insônia e que não se exaure pela manhã,

pois não veria o sol de sua amada. Já o poema de Camões encena antes o poeta no crepúsculo, inebriando-se de memórias, representadas com forte investimento de *evidentia*. O uso do presente e do gerúndio, os dêiticos – aqui... ali, agora... agora – sugerindo também movimento. Essas vivências, constrói Camões lançando mão dos últimos dez versos, quase todo o soneto “Sennuccio, ‘i vo’ che sapi in qual manera”.

Quando o sol encoberto  
vai mostrando  
Ao mundo a luz quieta e  
duvidosa,  
Ao longo de uma praia  
deleitosa  
Vou na minha inimiga  
imaginando.  
Aqui a vi os cabelos con-  
certando;  
Ali co'a mão na face, tão  
formosa;  
Aqui falando alegre, ali  
cuidosa;  
Agora estando queda,  
agora andando.  
Aqui esteve sentada, ali  
me vio,  
Erguendo aqueles olhos,  
tão isentos;  
Comovida aqui um pouco,  
ali segura.  
Aqui se entristeceu, ali se  
rio:  
E, em fim, nestes cansados  
pensamentos  
Passo esta vida vã, que  
sempre dura (2008,  
p. 292).

*Quando 'l sol bagna in mar  
l'aurato carro,  
et l'aere nostro et la mia  
mente imbruna,  
col cielo et co le stelle et co  
la luna  
un'angosciosa et dura notte  
innarro (2001, p. 275).*  
*Sennuccio, i' vo' che sapi in  
qual manera  
tractato sono, et qual vita è  
la mia:  
ardomi et struggo anchor  
com'io solia;  
l'aura mi volve, et son pur  
quel ch'i'm'era.  
Qui tutta humile, et qui la  
vidi altera,  
or aspra, or piana, or dis-  
pietata, or pia;  
or vestirsi honestate, or  
leggiadria,  
or mansüeta, or disdegnosa  
et fera.  
Qui cantò dolcemente, et  
qui s'assise;  
qui si rivolse, et qui ratten-  
ne il passo;  
qui co' begli occhi mi trafis-  
se il core;  
qui disse una parola, et qui  
sorrise;  
qui cangiò 'l viso. In questi  
pensier', lasso,  
nocte et dí tiemmi il signor  
nostro Amore (2001,  
p. 142).*

Neste outro de Petrarca, o poeta descreve ao interlocutor os efeitos que Amor exerce por meio das lembranças da amada. Camões funde a representação, instanciando as memórias numa “praia deleitosa”, que prepara o leitor para o retrato dinâmico da amada. No entanto, inflete a estrutura de “Sennuccio, ‘i vo” no sentido de “Quando ‘l sol bagna”, produzindo, com o súbito contraste, um efeito de surpresa. Como diz Faria e Sousa, “*estos destas imagenes, ó fantasias, afligen mucho [...] como los sueños gustosos al que sale dellos*” (1685, p. 85).

Ocorre similarmente no soneto “Apolo e as nove Musas, descantando”, que coloca “Benedetto sia ‘l giorno, e ‘l mese, e ‘l anno”, do *Cancioneiro*, como conteúdo de uma micronarrativa, com um exórdio galante. Nesse poema, que escusamos de trazer à colação, narra o poeta que os influxos apolíneos o levaram a escrever. Dá-nos, assim, uma imitação da primeira quadra de Petrarca. No entanto, a imitação da escrita se interrompe porque continua, Amor “virou \ a roda à esperança”, cujo resultado é, ao contrário do cânone amoroso, a conversão do dia em noite e uma “esperança [...] de maior mal”. O verso “Converteu-se-me em noite o claro dia” inverte a metáfora tópica da noite virando dia pelo olhar (o sol) da amada.

Ele é também empregue por Bembo, que Camões imitou em “Ondados fios de ouro reluzente”:



<p>Ondados fios de ouro reluzente, Que agora da mão bela recolhidos, Agora sobre as rosas es- parzidos Fazeis que a sua graça se acrescente; Olhos, que vos moveis tão docemente, Em mil divinos raios incen- didos, Se de cá me levais a alma e sentidos, Que fora, se eu de vós não fora ausente? Honesto riso, que entre a mor fineza De perlas e corais nasce e aparece; Oh quem seus doces ecos já lhe ouvisse! Se imaginando só tanta beleza, De si com nova gloria a alma se esquece, Que será quando a vir? Ah quem a visse! (CAMÕES, 2008, p. 288).</p>	<p><i>Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura, ch'a l'aura su la neve onde- ggi e vole, occhi soavi e più chiari che l' sole, da far giorno seren la notte oscura, riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura, rubini e perle, ond'escono parole sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle, man d'avorio, che i cor distinge e fura, cantar, che sembra d'armo- nia divina, senno maturo a la più verde etade, leggiadria non veduta unqua fra noi, giunta a somma beltà som- ma onestade, fur l'esca del mio foco, e sono in voi grazie, ch'a poche il ciel largo destina</i> (BEMBO, 2001, p. 3).</p>
--	--

O texto camoniano tem sua autenticidade recusa-  
da por Leodegário e Perugi. De uma maneira geral,  
está mais próximo ao original do que os que vimos  
até então, mas não sem efetuar modificações mar-

cantes. A primeira dessas consiste na amplificação do primeiro elemento canônico da descrição da mulher, os cabelos, em que a imagem apenas sugerida por Bembo é desdobrada por *evidentia*, ao mesmo tempo em que a mão é empregue nessa nova estrutura, bem como o tópico da graça; também aos olhos se acresce um comentário na forma de *quaestio*, baseado na tópica do apartamento do amante, com uma inflexão neoplatônica positiva. A imitação sumariza, então, outros dois elementos num só, aproveitando a boca, que é comum ao riso e ao canto. Na forma do “eco”, isso reforça a distância mencionada no segundo quarteto. Por fim, ao passo que o soneto de Bembo apenas conclui resumindo a beleza e somando-a à honestidade - qualidade espiritual da dama -, a peroração de Camões reformula a *quaestio* numa das possibilidades contidas no tópico do apartamento: se apenas formular na mente a imagem da amada já produz um tal enlevo, que será tê-la em presença? Da perspectiva de sua construção, ele não é apenas um tecido de metáforas tópicas descritivas, mas desenvolve um argumento; além disso, com sua economia contribuiu não só a amplificação e sumarização de elementos, mas também o expurgo de contrastes tópicos de caráter disfórico.

A importância da pesquisa tópica serve à compreensão de como a obra de Camões se insere na negociação de valores, como busca distinguir-se em meio à proliferação da escrita. Por exemplo, toda a ode “Pode

um desejo imenso” consiste num elogio superlativo fundado na falsa dispensa, *praeteritio* de lugares-comuns, de cuja compreensão depende a constituição do sentido e efeito esperados. À exceção da descrição do rosto da dama, com a série “rosa, cristal e neve”, já vimos os tópicos preteridos:

Se não vem os cabelos  
Que o vulgo chama de ouro,  
E se não vem os claros olhos belos,  
De quem cantam que são do Sol tesouro;  
E se não vêem do rosto as excelências,  
A quem dirão que deve  
Rosa, cristal e neve as aparências  
(CAMÕES, 2008, p. 342).

Ao mesmo tempo, a preterição é uma figura de uso comum, e mesmo recorrente na obra de Camões, e de Garcilaso; some-se a isso que, além daquilo que pretere, a própria mulher é apresentada segundo a tópica stilnovista, com ênfase em aspectos espirituais. Essa é uma ode em que um autoelogio discreto é conjugado, como em outros passos, à afetação de humildade: o poeta diz que a beleza louvada é tão perfeita que, a despeito de suas capacidades, fá-lo-ia superar Petrarca e Dante.

Em sonetos de “autêntica” ou “provável” autoria, é corriqueiro que o tópico seja desenvolvido de um modo inédito, surpreendente, possivelmente levando o leitor da época a maravilhar-se com sua técnica, com a aplicação de lugares a situações, e das figuras

aos lugares no processo argumentativo. Quando os tópicos possuem a mesma valência que na tradição, quando não surgem já invertidos (*e.g.*, “dia em noite”) ou remodelados, é comum que seu lugar textual seja refutado no seu desenvolvimento. Sente-se, quase sempre, aquilo que comenta Faria e Sousa: “*por q̃ mi P[oeta]. al ir imitando a todos suele dar una puñada con que a todos echa por el suelo*” (1685, p. 26), que assim resume no parágrafo terceiro, do “Juizio” de seu comentário:

*elle se vá transformando como un Proteo, conforme a los assuntos, y materias: en lo grave haze tener a rienda el sesso: en lo triste haze que gima quien le sabe leer: en lo alegre no ay enfrenar el contento: en lo amoroso pueden servir de flechas a Cupido sus pensamientos, sus regalos, sus ternuras, sus galanterias, sus finezas, y sus afectos totalmente invencibles* (1685, n.p.).

Embora não possamos delimitar, dizer exatamente que textos poderiam ter servido a Camões e, assim, que tipo de inflexões o *judicium* aplicado no momento da *inventio* teria exercido sobre os tópicos tomados àqueles originários – o que não é uma pergunta tão específica assim, já que os tópicos são de propriedade comum –, embora não possamos indicar com exatidão, podemos perceber também que há textos recorrentes de que Camões se serviria. O estudo comparativo sistemático dos textos camonianos e desses, associado ao estudo da retórica, constituiria

um exercício preliminar para a investigação tópica de sua obra.

## A MODO DE CONCLUSÃO, UM ANEXO PARA FUTUROS ESTUDOS: CANONICIDADE E IMITAÇÃO, OS SONETOS E ALGUNS OUTROS POEMAS

Algo a salientar do levantamento que fizemos é como os textos imitados são, com maior frequência, considerados apócrifos por Leodegário de Azevedo Filho (1984) e Maurizio Perugi (2020), e a situação muda pouco, mesmo quando incluímos na lista aqueles referendados no prefácio que Aguiar e Silva faz ao *fac-símile* das *Rimas* de 1598 (1999 [1980]), que assinalamos exclusivamente com Perugi. Na medida em que o serem imitados não foi critério para sua exclusão do *corpus*, extrai-se daí um sério óbice à ideia de se fazer um estudo da imitação de Camões: o que pode ser legitimamente afirmado como “específico”, é pouco mais que nada, talvez mais interessante como curiosidade lexicográfica ou observação tradutológica, do que como problema de poética histórica. Como dissemos, os preceitos relativos à imitação, os exercícios a que ela esteve associada como prática educacional, trivializam seus procedimentos. Entretanto, isso significa, também, que o estudo da apocrifia não seria um problema senão à luz do interesse biografis-

ta residual que ronda o programa filológico-hermenêutico. O que a inclusão desses textos oferece atina à compreensão histórico-cultural da constituição da autoridade camoniana e, de modo mais geral, às práticas de escrita de poesia do século XVI, ou seja, respectivamente ao estudo do próprio camonismo e da camonologia, e ao estudo da pragmática textual histórica. A edição dos *Sonetos de Camões*, de Cleonice Berardinelli (1980) é, por exemplo, um bom início. É possível realizar essa investigação por via desta dupla ou tripla perspectiva – um Camões do *corpus* mínimo, o amplo Camões de Berardinelli, e a apocrifia (certificada) como tal no interior do camonismo. Por sua complexidade tópica, verdadeiramente labiríntica, excluímos os textos longos da lista, que consiste apenas numa sugestão para próximos estudos.

Organizamos os textos empregues ao longo de nossa investigação da seguinte forma: o *incipit* camoniano, o *incipit* da fonte, o lugar no comentário às *Rimas* de Faria e Sousa (1685, 1688), que segue as edições então disponíveis das *Rimas*, a numeração na *Obra completa*, de Salgado Júnior, que foi usada ao longo do nosso estudo, e, por fim, sua aceitação entre camonistas, com a discriminação numérica relativa ao trabalho de Azevedo Filho (LA) e Maurizio Peruggi (MP), sem que deste tenhamos acrescentado aqueles exclusivamente subscritos por ele e Cleonice Berardinelli. Estão aqui apenas os sonetos. Seria preciso, ainda, incorporar os demais textos do *corpus* mínimo,

odes e canções, redondilhas, etc., e aqueles que Leodegário trata por “universo”, e que se exemplificam com os trabalhos de Berardinelli e Maria de Lurdes Saraiva (1980–1981), frente aos quais uma boa sugestão final seria elaborar o *index prohibitorum*, sempre *in progress* da lírica...

Indicamos numerações em Faria e Sousa (na coluna “FS”, que traz volume e número), Salgado Júnior (coluna “Sjr”, apenas número), e como parte do *corpus* mínimo (coluna “Mín.”), conforme Leodegário de Azevedo Filho [LA], Maurizio Perugi [MP] e Aguiar e Silva [AS] nas listas apresentadas em *Camões: Labirintos e Fascínios* (1999). As referências completas estão apresentadas na rubrica “Referências”. Assinalamos ainda o reconhecimento da autoria camoniana por Hernâni Cidade [HC], Costa Pimpão [CP], José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira [RV] e Agostinho de Campos [AC], como indicado por Salgado Júnior (2008, p. LXXIV, 842–872), quando os poemas não estão respaldados por aqueles críticos mais recentes.

Incipit (abreviado)	Incipit da fonte	FS	Sjr	Mín.
Ah! Minha Dinamene!	Alma felice che sovente torni (Petrarca) Anima bela, da quel nodo sciolta (Petrarca) Questa anima gentil che si diparte (Petrarca) Spirto felice che sí dolcemente (Petrarca)	II.50	105	MP37

<b>Incipit (abreviado)</b>	<b>Incipit da fonte</b>	<b>FS</b>	<b>SJr</b>	<b>Mín.</b>
Alegres campos, verdes		I.40	1	LA.1
Alma minha gentil, que te	Anima bela, da quel nodo sciolta (Petrarca) Questa anima gentil che si diparte (Petrarca)	I.19	2	LA.2
Amor é um fogo que arde	<i>De remediis utriusque fortuna</i> (Petrarca), “Este nim amor latens ignis, gratum vulnus...”	I.80	4	MP0 AS.19
Amor, coa esperança já	No pierda más quien ha tanto perdido (Garcilaso) Aquelas esperanças que eu, metido (Sá de Miranda)	I.50	3	LA.3
Amor, que o gesto humano	Escrito está en mi alma vuestro gesto (Garcilaso)	I.8	5	MP0 AS.6
Apartava-se Nise de		I.53	6	LA.4
Apolo e as nove Musas	Benedetto em 'l giorno, e 'l mese, e l'anno (Petrarca)	I.51	7	LA.5
Aquela fera humana		I.74	8	MP0 AS.12
Aquela que, de pura		I.95	9	MP96
Aquela triste e leda	Quando io movo i sospiri a chiamar voi (Petrarca) I dolci colli ov'io lasciai me stesso (Petrarca)	I.24	10	CP HC
Bem sei, Amor, que é certo		I.79	11	MP32



<b>Incipit (abreviado)</b>	<b>Incipit da fonte</b>	<b>FS</b>	<b>SJr</b>	<b>Mín.</b>
Busque Amor novas artes	Dulce reposo de mi entendimiento (Boscán) In nobilem sanguine vita humile et queta (Petrarca) Gentil Señora mia (Boscán) Claros y frescos ríos (Boscán)	I.15	12	LA.6
Cá nesta Babilônia, donde	De l'empia Babilonia, ond'è fuggita (Petrarca)	II.94	113	CP HC
Cara minha inimiga, em	I'pur ascolto, et non odo ang é (Petrarca) Pien d'em vago penser che me desvia (Petrarca) Poi che per mio destino (Petrarca)	I.23	13	LA.7
Coitado! Que em um tempo	Pace non trovo, e non ho da far guerra (Petrarca) Tanto è ch'assenzo e fele e rodo e suggo (Bembo)	II.40	117	RV HC
Com grandes esperanças já		I.3	14	MP144
Como fizeste, Pórcia, tal		I.61	15	LA.8
Como quando do mar	Como acontece a quien ha ya escapado (Garcilaso) Come Nocchier, che se perduto (Bernardo Capello)	II.80	16	MP0 AS.18
Conversação doméstica		I.87	17	MP33 AS.25
Dai-me ã lei, Senhora, de		I.68	18	LA.9
De tão divino acento e[m]		I.62	21	LA.11
De um tão felice		1668	126	CP HC

<b>Incipit (abreviado)</b>	<b>Incipit da fonte</b>	<b>FS</b>	<b>SJr</b>	<b>Mín.</b>
De[s]pois que quis Amor		I.4	20	MP145
Deba[i]xo desta pedra está		I.63	121	LA.10
Ditoso seja aquele que		I.75	23	LA.12
Diversos dões reparte	Grazie ch'a pochi il ciel largo destina (Petrarca)	1616?	130	CP HC
Dizei, Senhora, da Beleza	In qual parte del ciel, in quale ang (Petrarca)	1668	131	MP28
Do están los claros ojos	El dulce lamentar de dos pastores (Garcilaso)	1860	135	RV HC
Dos ilustres antigos que		I.86	25	MP0 AS.23
Em fermosa Letéia se		I.26	26	LA.13
Em flor vos arrancou	Aquella voluntad honesta y pura (Garcilaso)	I.12	27	LA.14
Em prisões ba[i]xas fui um		I.5	28	MP38
Em um batel que com doce	Dodici donne honestamente lasse (Petrarca) Rapido fiume che d'alpestra vena (Petrarca)	1860	138	MP24
Enquanto quis Fortuna que	Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono (Petrarca) Mario, el ingrato amor, como testigo (Garcilaso) Nunca d'amor estuve tan contento (Boscán) Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno (Petrarca)	I.1	29	LA.15
Erros meus, má Fortuna	Amor, Fortuna e la mia mente, schiva (Petrarca)	II.93	140	RV CP HC AC

<b>Incipit (abreviado)</b>	<b>Incipit da fonte</b>	<b>FS</b>	<b>SJr</b>	<b>Mín.</b>
Esforço grande, igual ao		I.88	30	LA.16
Está o la[s]civo e doce		I.30	31	LA.18
Está-se a Primavera		I.28	32	LA.17
Eu cantarei de amor tão	Io canterei d'amor si novamente (Petrarca) Savere e cortesia, ingegno ed arte (Dante) Piansi e cantai lo strazio i l'aspra guerra (Bembo)	I.2	33	LA.19
Eu cantei já e agora vou	I vo piangendo i miei passati tempi (Petrarca) Cantai, or piango, et non men di dolcezza (Petrarca) I' piansi, or canto, ché 'l celestume (Petrarca) Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra (Bembo)	II.67	142	RV CP HC AC
Ferido e sem ter cura		I.59	34	LA.20
Fiou-se o coração de muito		III.11	36	LA.21
Foi já num tempo doce	Fu forse um tempo dolce cosa amore (Petrarca)	I.85	37	LA.22
Grão tempo há já que soube		I.46	38	LA.23
Ilustre e di[g]no ramo	Ilustre honor del nombre de Cardona (Garcilaso)	I.6	39	MP147
Ilustre Gracia, nombre de	Ilustre honor del nombre de Cardona (Garcilaso)	III.56	145	RV HC
Já a saudosa Aurora		I.72	40	MP65

<b>Incipit (abreviado)</b>	<b>Incipit da fonte</b>	<b>FS</b>	<b>Sjr</b>	<b>Mín.</b>
Julga-me a gente toda por		II.51	149	MP132
Leda serenidade deleitosa		I.78	41	MP172
Lembranças saudosas, se		I.52	42	LA.24
Lembranças, que lembrais		1668	150	CP HC
Lindo e su[b]til trançado,		I.42	43	LA.25
Males, que contra mi[m]		I.27	44	LA.26
Moradoras gentis e	Hermosas ninfas que, en el rio metidas (Garcilaso)	II.7	152	RV HC
Na metade do Céu subido,	Aquella voluntad honesta y pura (Garcilaso)	I.70	47	LA.27
Náiades, vós, que os rios	El dulce lamentar de dos pastores (Garcilaso)	I.56	46	LA.28
No mundo poucos anos, e		I.100	0	MP0 AS.38
No mundo quis o Tempo		I.89	50	MP0 AS.27
No tempo que de amor	I' mi vivea di mia sorte contento (Petrarca)	I.8	51	MP148
Num bosque que das		I.20	52	LA.29
Num tão alto lugar, de tanto	Em mi credea passar mio tempo omai (Petrarca)	1668	158	CP HC
O cisne quando sente ser	En medio del invierno está templada (Garcilaso)	I.43	54	LA.30
O culto divinal se celebrava	Era 'l giorno ch'al sol si scolora (Petrarca)	I.77	55	LA.31

<b>Incipit (abreviado)</b>	<b>Incipit da fonte</b>	<b>FS</b>	<b>SJr</b>	<b>Mín.</b>
O dia em que na[s]ci moura		1860	161	MP84
O fogo que na branda cera		I.39	56	LA.32
O raio cristalino se estendia		I.99	60	LA.33
O tempo acaba o ano, o mês	Col tempo passa gli anni, i... (Serafino Aquilano)	1668	168	CP HC
O[=ao] céu, a terra, [a]o	Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro, (Petrarca) En medio del invierno está templada (Garcilaso)	II.73	160	MP154
Oh! Como se me alonga de		I.48	57	LA.34
Oh! Quão caro me custa		I.97	58	LA.35
Ondados fios de ouro	Crin d'oro crespo e d'ambra (Bembo)	I.74	59	MP0 AS.22
Os reinos e os impérios		I.21	61	LA.36
Os vestidos Elisa revolvía		I.96	62	LA37
Passo por meus trabalhos	O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti (Petrarca) Gran tiempo amor me tuvo de su mano (Boscán) Si a la región desierta (Garcilaso)	I.11	63	LA.39
Pede o desejo, Dama, que		I.31	64	LA.40
Pelos extremos raros que		I.44	65	LA.41
Pensamentos que agora		I.93	66	LA.42

<b>Incipit (abreviado)</b>	<b>Incipit da fonte</b>	<b>FS</b>	<b>SJr</b>	<b>Mín.</b>
Qual tem a borboleta por	Come talora al caldo tempo sole (Petrarca)	III.57	174	RV HC
Quando da bela vista e doce		I.17	69	LA.43
Quando de minhas mágoas	Quando io movo i sospiri a chiamar voi (Petrarca)	I.72	70	MP146
Quando o Sol encoberto vai	Sennuccio, i' vo'che sapi in qual manera (Petrarca) Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro (Petrarca) Claros y frescos ríos (Boscán)	I.34	71	MP1
Quando vejo que meu		I.54	72	LA.44
Quantas vezes do fuso se		I.41	73	LA.45
Que levas, cruel Morte?		I.83	74	CP HC
Que me quereis, perpétuas		III.20	75	LA.46
Que poderei do mundo já		I.92	81	LA.47
Quem fosse acompanhando		I.76	76	MP36
Quem jaz no grão sepulcro,		I.59	77	LA.48
Quem pode livre ser, gentil		I.60	78	LA.49
Quem quiser ver de Amor	Ponmi ove 'l Sol occide i fiori e l'erba (Petrarca) Chi vuol veder quantunque po Natura (Petrarca) Ponme en la vida más brava, importuna (Boscán)	III.12 (104)	79	LA.50

<b>Incipit (abreviado)</b>	<b>Incipit da fonte</b>	<b>FS</b>	<b>SJr</b>	<b>Mín.</b>
Quem vê, Senhora, claro e	Escrito está em mi alma (Garcilaso)	I.16	80	MP23
Se algũa hora em vós		I.47	83	LA.52
Se as penas com que Amor	Se la mia vita da l'aspro tormento (Petrara) O superba e crudele, o di bellezza (Bembo) En tanto que de rosa (Garcilaso) Se sotto legge (...) (Petrarca, apócrifo)	I.58	84	LA.53
Se pena por amar-vos se		I.82	86	MP0 AS.20
Se tanta pena tenho		I.33	87	LA.55
Se tomar minha pena em		I.94	89	LA.56
Se, de[s]pois de esperança		I.98	85	LA.54
Seguia aquele fogo, que o	Pasando el mar Leandro el animoso (Garcilaso)	II.85	195	CP HC
Sentindo-se tomada a bela	Aunque más ya no se cuenta (Boscán) Levántese'l alma mia (Boscán)	II.84	202	CP HC
Sete anos de pastor Jacó	S'i' 'l dissì mai, ch'i' vegna in odio a quella (Petrarca)	I.29	88	LA.57
Suspiros inflamados, que...		I.73	90	LA.58

<b>Incipit (abreviado)</b>	<b>Incipit da fonte</b>	<b>FS</b>	<b>SJr</b>	<b>Mín.</b>
Tanto de meu estado me	Pace non trovo, e non ho da far guerra (Petrarca) In dubbio di mio stato, or piango or canto (Petrarca) Tanto è ch'assenzo e fele e rodo e suggo (Bembo) No es tiempo ya de no tener templança (Boscán) Claros y frescos ríos (Boscán)	I.9	91	LA.59
Tempo é já que minha		I.39	92	LA.51
Todas as almas tristes se	Era 'l giorno ch'al sol si scolarraro (Petrarca)	1860	205	MP10
Todo animal da calma	El dulce lamentar de dos pastores (Garcilaso)	I.14	93	MP64
Tomava Daliana, por		I.45	94	LA.60
Tomou-me a vossa vista	Amor, se vuo' ch'i'torni al giogo anticho (Petrarca)	I.36	95	LA.61
Tornai essa brancura à alva	En tanto que de rosa y azucena (Garcilaso)	II.20	206	RV HC
Transforma-se o amador na	Quando giugne per gli occhi al cor profundo (Petrarca) <i>I Trionfi</i> , III, v. 145-177 (Petrarca) Donna me prega (G. Cavalcanti [via Ficino, <i>De Amore</i> , VII?])	I.10	96	LA.62
Um mover de olhos, brando	Tanto è ch'assenzo e fele e rodo e suggo (Bembo) In nobile sangue vita humile et queta (Petrarca) Grazie ch'a pochi 'l Ciel largo destina (Petrarca) Por asperos caminos he llegado (Garcilaso) Claros y frescos ríos (Boscán)	I.35	97	MP171



<b>Incipit (abreviado)</b>	<b>Incipit da fonte</b>	<b>FS</b>	<b>SJr</b>	<b>Mín.</b>
Verdade, Amor, rezão		III.36	98	LA.63
Vós que, de olhos suaves		I.91	100	LA.65
Vós, Ninfas da gangética		III.28	99	LA.64
Vós, que escu[i]tais em	Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono (Petrarca) Vosotros que andais tras mis escritos (Boscán)	FS-1668	211	RV HC
Vossos olhos, Senhora, que		I.55	101	LA.38

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- ALIGHIERI, Dante; MUSA, Mark. *Dante's Vita Nuova*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Lírica de Camões 1. História, Metodologia, Corpus*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- BEMBO, Pietro. *Rime*. Torino: Einaudi, 2001.
- BOSCÁN, Juan. *Obras poéticas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq8172>>. Acesso em: 11 nov. 2020.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa de Luís de Camões*. Edição de Antonio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*, vols. I a III. Edição de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980-1981.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões*. Edição de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Centre Culturel Portugais / Casa de Rui Barbosa, 1980.

DE BRITO, Matheus. Alguns Camões bem diferentes. *Terceira Margem*, v. 25, n. 46, 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/39526>>.

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

DE BRITO, Matheus. Camões antiliteratura? Um tópico e algumas questões teórico-historiográficas. *Remate de Males*, v. 39, n. 2, p. 904–924, 2019.

DE BRITO, Matheus. O *ethos* do dissídio na obra de Camões, o poema como argumento. *Literatura: teoría, historia, crítica*, v.25, n1., n.p., 2023. (No prelo)

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

FARIA Y SOUSA, Manuel de. *Rimas varias de Lvis de Camoens, Tomo III, IV y V*. Lisboa: Imprensa Craesbeeckiana, 1688.

FUMAROLLI, Marc. *L'Âge de l'Éloquence*. Paris: Albin Michel, 1994.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Gulbenkian, 2011.

MARNOTO, Rita (Org.). *Comentário a Camões. Vol. 1 Sonetos*. Lisboa: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos / Cotovia, 2011.

MARTINS, Armando Senra; TEIXEIRA, Cláudia; AMADO, Casimiro. Os manuais de retórica entre os séculos XVI e XVIII: Apontamentos para um itinerário a partir do espólio da BPE. *Boletim de Estudos Clássicos*, v. 60, n. 1, 2015.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Camões: Sentido e Desconcerto*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2011.

PEREIRA, Belmiro Fernandes. *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

PERUGI, Maurizio. *La lirica di Camões 1. Sonetti*. Geneve: Centre International d'Études Portugaises, 2020.

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

RAVERA, Giulia. *Topoi trobadorici nei Rerum vulgarium fragmenta*. 2013. Università degli Studi di Milano, 2013.

SOARES, Cipriano. *De arte rhetorica libri tres*. Coimbra: João da Barreira, 1562.

VEGA, Garcilaso de la. *Poesía*. Barcelona: Penguin, 2015.

VIVES, Juan Luis. *De ratione dicendi*. Colonia: Gymnicus, 1537.