



A correspondência entre António Ferreira e Sá de Miranda: notas sobre o gênero elegíaco nas letras portuguesas do século XVI

The correspondence between António Ferreira and Sá de Miranda: notes on the elegiac genre in portuguese letters of the XVI century

Gustavo Luiz Nunes Borghi

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

gustavo.borghi@usp.br

<http://orcid.org/0000-0001-8817-9890>

Resumo: Compreendida como um dos principais gêneros da poesia antiga, a elegia foi amplamente lida e imitada pelos poetas dos séculos XV e XVI, adotando procedimentos, temas e estruturas rítmicas de outros gêneros e subgêneros da prosa e da lírica escrita em língua vernacular. Neste trabalho, propomos uma leitura da recepção do gênero elegíaco nas letras portuguesas do século XVI, tomando como objeto de análise as escritas pelos poetas António Ferreira e Sá de Miranda, organizadas em uma correspondência epistolar.

Palavras-chave: Elegia; Lamento; Poética; Classicismo Português

Abstract: Understood as one of the main genres of ancient poetry, the elegy was widely read and imitated by poets of the 15th and 16th centuries, adopting procedures, themes, and rhythmic structures from other genres and subgenres of prose and lyric poetry written in the vernacular language. In this study, we propose an analysis of the reception of the elegiac genre in 16th-century Portuguese literature, focusing on the writings of the poets António Ferreira and Sá de Miranda, organized in an epistolary correspondence.

Keywords: Elegy; Lament; Poetics; Portuguese Classicism.

Introdução

Conhecido por suas anotações em língua latina da *Poética* de Aristóteles, publicadas em Florença no ano de 1548, Francesco Robortello também é responsável por um comentário da *Epístola aos Pisões* de Horácio, a *paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De Arte poetica ad Pisones inscribitur*; e por cinco breves tratados sobre os gêneros não sistematizados pelas preceptivas antigas: a sátira (*De satyra*), o epigrama (*De epigrammate*), a comédia (*De comoedia*), os *motes* (*De salibus*) e a elegia (*De elegia*)¹. No primeiro parágrafo do último tratado, o letrado destaca que o gênero, criado na antiguidade, foi amplamente imitado e *modificado*, incorporando procedimentos e matéria de outros (*pois nenhum poema sofreu mais mutações do que a elegia*)², como a bélica (*Até que ponto a Elegia tratando de matéria bélica; e incita os ânimos dos combatentes ao furor*)³ e a amorosa (*A Elegia, ao fim, parece ser destinada aos amores, às queixas e aos prazeres dos amantes*)⁴.

O tratado de Robortello não se configura como uma *poética*, mas sim uma breve sistematização mais geral do gênero elegíaco, apresentando sua origem, seus temas e características prescritivas. Nesse sentido, podemos dizer que o texto opera como um duplo-testemunho: de um lado, da circulação dos modelos antigos, como Catulo, Ovídio, Propércio e Tibulo; de outro, de suas apropriações pelos letrados dos séculos XV e XVI, em língua latina e vernacular, com as devidas modificações e incorporações de outros gêneros. Dessas, podemos destacar o subgênero da *elegia epistolar*, variação empregada pelos letrados do período, segundo Donatella Coppini (2009), em que o texto poético é escrito para um destinatário específico, em uma forma de comunicação ou diálogo, almejando suscitar os efeitos esperados dos gêneros (pp. 295-296): “A carta, com função de comunicação pessoal,

¹ O tratado de Robortello é, segundo Anna Le Touze (2021), um apêndice do comentário principal da *Poética* de Aristóteles, publicado pela primeira vez em 1548.

² No original: “[...] *nam nulla poema plures mutationes recepit, quàm Elegia*”. (1548, p. 59).

³ No original: “*Quatenus igitur res bellicas Elegia continente; animosque pugnantium concitat ad furorem [...]*”. (1548, p. 61).

⁴ No original: “*Elegia postremo amoribus, querelis ac delitiis amantium videtur destinata [...]*”. (1548, p. 61).

se transforma em literatura e o registro literário também permeia o nível da comunicação pessoal”⁵.

Como exemplo dessa *elegia epistolar* nas letras portuguesas dos quinhentos, analisaremos neste trabalho a correspondência entre os poetas António Ferreira e Sá de Miranda, em ocasião da morte de Gonçalo Mendes de Sá, em 1553, em uma batalha contra os árabes em Ceuta. Para tanto, dividiremos nossa exposição em três grandes blocos: no primeiro, apresentaremos as coordenadas gerais da elegia antiga, bem como de seus elementos constitutivos e efeitos; na sequência, trataremos de sua ausência, acompanhada da apropriação de seus temas por outros gêneros; por fim, no terceiro, analisaremos a *elegia epistolar* dos poetas portugueses, à luz do comentário de Marcia Arruda Franco (2018). Buscamos, desta forma, uma melhor compreensão do gênero e de suas apropriações nas letras portuguesas dos quinhentos.

1. A (falta de) sistematização da elegia antiga

Podemos dizer que o estudo dos gêneros poéticos antigos parte inicialmente de duas fontes principais: de um lado as preceptivas, em que os letrados sistematizam e organizam a matéria, como a *Poética* de Aristóteles e a *Epístola aos Pisões*, de Horácio, amplamente lidos pelos poetas dos séculos XV e XVI; de outro, a *poética implícita* nos próprios textos, reconhecendo as semelhanças e as variações no processo de imitação e emulação ao longo do tempo. Em outras palavras, para conseguirmos ler e compreender a poesia antiga, bem como a do medievo e dos séculos XV-XVII português, é necessário o exame detalhado dos textos prescritivos antigos, dos tratados de arte poética quinhentistas e seiscentistas e dos próprios poemas.

Começemos nossa exposição examinando o tratado do filósofo de Estagira: logo no primeiro capítulo, Aristóteles define que a epopeia, a tragédia, a comédia, a ditirâmbica e a aulética são produções miméticas,

⁵ No original: “La lettera con funzione di comunicazione personale diventa letteratura e il registro letterario investe anche il livello della comunicazione personale”. (2009, pp. 295-296).

operando a partir da imitação (*μιμήσεις*)⁶ (1447a 13-16)⁷, compreendida como o processo de representação das ações humanas, distinguindo-se pelo meio, pelo modo e pelos objetos imitados. No caso dos gêneros mencionados, a imitação ocorre por meio das palavras, acompanhadas ou não da música e da harmonia, em prosa ou verso, ou ainda mesclando os dois em uma mesma composição. No caso dos objetos, a arte poética imita os homens em ação, divididos entre bons e maus, isto é, entre viciosos e virtuosos, tendo como ponto de comparação o próprio poeta (1448a 1-5)⁸. Por fim, o filósofo apresenta dois grandes meios da imitação: a narração, em que o poeta atribui uma voz de outra personagem, ou a atuação, em que estão em movimento e em ação no palco. Nesse sistema, estas três categorias organizam e classificam os gêneros poéticos: a poesia épica e a tragédia se aproximam por imitar homens superiores; em contrapartida, a comédia, os inferiores; a comédia e a tragédia representam as personagens em ação; a epopeia, por meio da narração.

Se a epopeia e a tragédia recebem as devidas atenções ao longo do tratado, sendo tomadas como modelo de elocução poética, os demais, como os subgêneros da chamada ‘poesia lírica’, como a própria elegia, carecem de uma sistematização mais clara. Uma resposta possível para esta lacuna está na circunstância de execução, segundo Giuliana Ragusa (2013): este conjunto de textos (p. 13): “[...] só existia de fato no momento de sua *performance*, ou seja, de sua apresentação a certa audiência [...]”, carecendo de registros materiais mais robustos. Ademais, a pesquisadora

⁶ Para os textos em língua grega, além das edições bilíngues consultadas, recorreremos ao banco de dados do site <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>.

⁷ “A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações”. (Tradução de Ana Maria Valente, 2011, p. 37) No original: “ἐποποιία δὲ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις ἐπὶ δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς [15] αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ καθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολο.”

⁸ “Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores, ou tal e qual somos, como fazem os pintores [...]”. (Tradução de Ana Maria Valente, 2011, p. 39). No original: “ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν ἀεὶ τοῖς ἀκολουθεῖσιν, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἥτοι βελτίονας ἢ καθ’ ἡμᾶς ἢ χείρονας [...]”.

destaca que o termo que designava todo o gênero no mundo arcaico, a *mélica*, carrega consigo (p. 13): “[...] o substantivo *mélōs* (‘canção’), que podemos reconhecer na palavra “melodia”, próprio ao território da música”, seguido pela palavra *lírica*, derivada de *lyra*, instrumento musical antigo que será a referência para o gênero e suas variações. Trata-se, portanto, de uma poesia originalmente performática, executada ao lado da música, em ocasiões de simpósios e festivais, a margem dos gêneros registrados, copiados e sistematizados pelas *artes*.

No tratado latino, Horácio apresenta uma breve definição dos gêneros poéticos logo no verso 73, citando nominalmente Homero e Arquíloco: o primeiro representou os feitos e as batalhas dos homens elevados, como reis e generais; o segundo, a raiva em seus iambos (vv. 73-79)⁹. Mais adiante, sem nominá-la diretamente, o latino trata da ‘poesia lírica’ vinculando-a à música, representada pelas cordas (*fidibus*)¹⁰, indicando seus temas como: os louvores aos deuses, vencedores de lutas e corridas; os lamentos dos jovens; e as festividades simposiásticas (vv. 83-85)¹¹. A representação poética deve, segundo Horácio, suscitar os efeitos esperados para cada um dos gêneros e espécies, como o choro, o riso e a raiva, obedecendo as noções de adequação, promovendo assim o deleite, movendo seus ânimos e persuadindo-os. Notamos que, como Aristóteles, o poeta latino se ocupa principalmente da poesia épica e dramática, bem

⁹ “Feitos de reis e seus generais e tristes batalhas / com seu metro certo de escrita mostrou-nos Homero; / numa costura de versos diversos começa o lamento, / logo depois inclui-se o discurso por voto cumprido, / quem porém seria o autor da curta elegia, / isso os gramáticos sempre discutem, *sub iudice* ainda; foi a raiva que armara Arquíloco dando-lhe o Iambo, [...]”. (Tradução de Guilherme Gontijo Flores, 2020, p. 47) No original: “*Res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus. / Versibus impariter iunctis querimonia primum, / post etiam inclusa est uoti sententia compos; / quis tamen exiguos elegos emisit auctor, / grammatici certant et adhuc sub iudice lis est. / Archilochum proprio rabies armauit iambo*”.

¹⁰ Para os textos em língua latina, recorreremos aos dispostos nas edições bilingues consultadas.

¹¹ “Musa deu às cordas os deuses e filhos de deuses, / deu vencedores na luta, o primeiro cavalo em chegada, / as aflições dos jovens e versos de vinhos libertos: [...]”. (Tradução de Guilherme Gontijo Flores, 2020, p. 47). No original: “*Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum / et pugilem uictorem et equom certamine primum / et iuuenum curas et libera uina referre*”.

como das noções mais gerais dos gêneros poéticos, deixando de lado a sistematização das subespécies da lírica, como a elegia. Se os tratados de Aristóteles e Horácio não dão conta das características e dos limites do gênero, convém levantarmos os modelos antigos e suas respectivas imitações e variações.

Os primeiros registros do gênero de que dispomos datam, segundo Paola Pinotti (2002), do mundo grego antigo, circulando e sendo performadas nos festivais, em que a chamada poesia lírica, com suas variações, eram cantadas e acompanhadas da música. A pesquisadora destaca que a palavra *elegia*, cuja origem etimológica ainda se encontra em debate pelos especialistas, provavelmente se originou do *élegos* grego, empregado para designar: i) a variação métrica do hexâmetro datílico, o dístico elegíaco¹², formado por hexâmetros e um pentâmetro; ii) uma breve inscrição lapidar, semelhante aos epigramas; e iii) o lamento fúnebre. Joseph Farrell (2012, p. 20) destaca que, no chamado ‘Período Helenístico’, letrados e escoliastas buscaram organizar o gênero em uma espécie de ‘cânone da elegia antiga’, agrupando diversos exemplares e atribuindo sua invenção aos poetas Mímnemo de Cólofon, no sétimo século, e Antímaco, no terceiro, este o suposto criador de sua variação amorosa. Outro poeta referido pelos escoliastas helenísticos como um dos popularizadores do gênero é Arquíloco, criador de uma variação bélica e marcial da elegia, cujos principais imitadores foram Calino de Éfeso e Tirteu de Esparta. Por fim, o pesquisador destaca o lugar ocupado por Calímaco de Cirene, autor dos *Aitia*, como nuclear no processo de transmissão do gênero: apesar de ter produzido apenas no segundo século, seria ele o modelo imitado pelos poetas latinos, referido diretamente pelos elegíacos como o próprio Propércio (p. 20): “Propércio destacou Calímaco e Filetas como definidores do Cânone Elegíaco Grego, e faria isso repetidamente nos *Livros 3 e 4* (3.9.43-44; 4.6.3-4; cf 3.3.52)”¹³. João Angelo Oliva Neto (1996), por sua vez, aponta a particularidade da

¹² Definimos o *dístico elegíaco* como o par de versos formado por um hexâmetro dactílico e um pentâmetro, segundo a divisão abaixo:

– UU | – UU | – UU | – UU | – UU | – X

– UU | – UU | – || – UU | – UU | U

¹³ No original: “*Propertius had singled out Callimachus and Philiyas as defining the Greek elegiac canon, and he was to do so repeatedly in books 3 and 4* (3.9.43-44; 4.6.3-4; cf 3.3.52)”. (2012, p. 20).

poesia de Calímaco em incorporar os discursos e falas da tradição oral, colocando-as como vozes ativas nos diversos gêneros que compunham, no segundo século, os modelos da ‘lírica’¹⁴.

Esse ‘cânone elegíaco’ compilado pelos letrados do ‘período helenístico’ foi amplamente lido pelos poetas latinos do período republicano, especialmente por Catulo, o qual retoma os temas criados pelos gregos e estabelece os primeiros contornos e balizas do gênero no mundo romano, isto é, sua temática e métrica, como destaca Paola Pinotti (2002), atribuindo o epíteto de ‘*precursori degli elegiaci*’ (‘*precursores dos elegíacos*’, p. 43). A começar pela métrica, a pesquisadora dá especial destaque o trabalho do poeta em variá-la em suas composições, em uma espécie de experimentação e adequação às particularidades da língua latina (p. 43): “[...] está presente uma experimentação métrica que se revela o quanto a elaboração do dístico ainda está em processo [...]”¹⁵. Essa *experimentação métrica* pode ser vista, segundo João Angelo Oliva Neto (1996), na divisão do *Livro de Catulo* em três grandes blocos (p. 35): “[...] de 1 a 60, temos composições em metros variados, os polímetros; os poemas de 61 a 68 são conhecidos como *carmina docta* [...]. De 65 a 116, só ocorrem poemas em dísticos elegíacos”. Deste último grupo, Pinotti destaca os poemas 76 e 101 como os balizadores dos grandes temas da elegia romana, o lamento amoroso e o fúnebre, respectivamente (p. 43): “[...] *encerram e lançam na literatura latina as sementes das quais nascerá a elegia de Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio*”¹⁶.

Logo nos primeiros versos¹⁷ da elegia 76¹⁸, temos uma breve reflexão sobre o tempo: os homens costumam lembrar dos grandes feitos

¹⁴ “[...] em sua poesia a Palavra, equivale dizer, a Linguagem, espelhando a apropriação de falas já referida, além de matéria declarada do poema, torna-se independente e autônoma [...]”. (1996, p. 30)

¹⁵ No original: “[...] è presente una *sperimentazione metrica* che rivela quanto sia ancora in fieri l’*elaborazione del dístico* [...]”. (2002, p. 43).

¹⁶ No original: “*racchiudono e gettano nella letteratura latina i semi dai quali nascerà l’elegia di Gallo, Tibullo, Propertio, Ovidio*”. (2002, p. 43).

¹⁷ Para os textos em língua latina, consultamos as versões presentes nas traduções bilíngues empregadas ao longo deste trabalho.

¹⁸ “76. Se ao homem que recorda os feitos bons de outrora / existe algum prazer ao ver que é pio, / que não faltou à fé jurada nem do nome / usou dos deuses por perder os homens / num pacto, a ti, Catulo, é grande, vida afora / em paga, a dita deste ingrato amor. / Pois quanto os homens podem bendizer ou bem / fazer está por ti já dito e feito.

do passado, por um certo prazer advindo da matéria pia e elevada (*Siqua recordanti benefacta priora voluptas / est homini cum se cogitat esse pium / nec sanctam violasse fidem* [...], vv. 1-3). No caso de Catulo, o poeta afirma, na sequência, que o ato de lembrar causa uma dor, uma vez que a matéria recordada é o amor passado, desfeito, de difícil esquecimento (*difficile est longum subito deponere amorem*). Reconhecendo este problema, ele almeja esquecer como pode, já que é a única saída possível deste estado em que se encontra (*una salus haec est. hoc est tibi pervincendum, / hoc facias, sive id non pote sive pote*). A partir do décimo sétimo verso, temos uma mudança de voz na elegia: a personagem Catulo passa a suplicar aos deuses que o tirem desta condição, isto é, dessa dor e sofrimento amorosos, afirmando que foi bom homem e conduziu sua vida de forma pura (*puriter*). Na elegia 101¹⁹ temos, como cena inicial,

/ E tudo terminou confiado a um peito ingrato. / Por que então te torturas tanto assim? / Porque não firmas o ânimo e, senhor de si, / e deuses contra, deixas de ser triste? / Difícil é deixar súbito um longo amor. / É difícil, mas tenta como podes. / Só isto é salvação, isto tens de fazer. / Que o faças, se impossível ou possível. / Ó deuses, se é de vós ter pena ou se já a alguém / último auxílio destes na sua morte, / olhai-me triste e se uma vida levei pura, / arrancai-me esta peste e perdição, / que sub-reptícia qual torpor nos membros dentro / alegria expulsou do peito inteiro. / Eu já não quero de sua parte que me queira, / e – impossível – que venha a ter pudor. / Quero estar bem, deixar esta dor ruim. Deuses! / Isto me dai por minha piedade”. (Tradução de João Angelo Oliva Neto, 1996, p. 147). No original: “*LXXVI. Siqua recordanti benefacta priora voluptas / est homini, cum se cogitat esse pium, / nec sanctam violasse fidem, nec foedere nullo / divum ad fallendos numine abusum homines, / multa parata manent in longa aetate, Catulle, / ex hoc ingrato gaudia amore tibi. / nam quaecumque homines bene cuiquam aut dicere possunt / aut facere, haec a te dictaque factaque sunt. / omnia quae ingratae perierunt credita menti. / quare iam te cur amplius excrucies? / quin tu animo offirmas atque istinc teque reduces, / et dis invitis desinis esse miser? / difficile est longum subito deponere amorem, / difficile est, verum hoc qua lubet efficias: / una salus haec est. hoc est tibi pervincendum, / hoc facias, sive id non pote sive pote. / o di, si vestrum est misereri, aut si quibus umquam / extremam iam ipsa in morte tulistis opem, / me miserum aspice et, si vitam puriter egi, / eripite hanc pestem perniciemque mihi, / quae mihi subrepens imos ut torpor in artus / expulit ex omni pectore laetitias. / non iam illud quaero, contra me ut diligat illa, / aut, quod non potis est, esse pudica velit: / ipse valere opto et taetrum hunc deponere morbum. / o di, reddite mi hoc pro pietate mea*”.

¹⁹ “101. Por muitos povos e por muitos mares vindo, / chego, irmão, a teu túmulo infeliz / para última dar-te dádiva de morte / e só falar à muda cinza em vão / pois Fortuna

um homem que chega de um lugar distante para ver pela última vez a lápide de seu irmão (*Multas per gentes et multa per aequora vectus / advenio has miseras, frater, ad inferias*,). Ao suplicar à Fortuna, que o levou muito jovem, o poeta afirma que seguira a tradição dos pais em visitar o local, tarefa considerada ingrata e dolorosa (*tradita sunt tristi munere ad inferias*), manifestada por seu choro. Catulo encerra a elegia com a aliteração das palavras *ave* e *vale*, traduzidas por João Angelo Oliva Neto por *olá* e *adeus*, estabelecendo uma espécie de diálogo com o irmão ausente, personificado por sua lápide, e indicando uma periodicidade nesta comunicação, isto é, visitas constantes ao túmulo.

Sobre a elegia 76, além da temática do lamento amoroso, Paola Pinotti (2002) destaca sua construção ‘*half-dialogue*’, originária dos modelos gregos e helenísticos, em que temos o início de um diálogo entre o poeta e Catulo, em uma espécie de *epistola elegíaca*. Podemos, assim, dividi-la em dois grandes blocos: num primeiro momento, o poeta faz um aconselhamento ao amigo que sofre pelo amor desfeito; em seguida, notamos uma *recusatio* da personagem Catulo, que passa a suplicar aos deuses e externar sua dor e angústias. Essa construção dialogada também pode ser reconhecida na elegia 101: ao tematizar os rituais funerários típicos da cultura romana, segundo Andrew Feldherr (2007), Catulo estabelece uma comunicação com um *ausente*, isto é, com o falecido irmão que, mesmo colocado como interlocutor, não responde às sucessivas súplicas e lamentos.

Analisando brevemente as duas elegias, notamos que, apesar de composta em dísticos elegíacos e de ter o lamento como sua matéria central, as duas se configuram como um *diálogo* ou comunicação: na primeira, entre o poeta e a personagem Catulo, que sofre pelo amor

tolheu-me de tudo que foste, / ah! triste irmão tão cedo a mim roubado! / Agora o que por longa tradição dos pais / ao túmulo se traz – dádiva ingrata – / aceita em muito choro fraterno banhada. / E para sempre, irmão, olá e adeus. (Tradução de João Angelo Oliva Neto, 1996, pp. 155-156). No original: “CI.

Multas per gentes et multa per aequora vectus / advenio has miseras, frater, ad inferias, / ut te postremo donarem munere mortis / et mutam nequiquam alloquerer cinerem. / quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum. / heu miser indigne frater adempte mihi, / nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum / tradita sunt tristi munere ad inferias, / accipe fraterno multum manantia fletu, / atque in perpetuum, frater, ave atque vale”.

desfeito; na segunda, entre o poeta e seu irmão, personagem *ausente*, tal como uma variação de epístola, entendida no mundo antigo segundo Adma Muhana (2000) como uma (p. 331): “Fala ausente, entre ausentes, para ausentes”. Esse modelo de ‘dialogado’ de Catulo é imitado pelos poetas dos séculos seguintes, especialmente por Ovídio, na transição da República para o Império, em suas *Heroides*, compilação de vinte e uma elegias epistolares divididas em dois grandes blocos: nas primeiras quinze temos o lamento de personagens mulheres, da tradição mítica e poética antiga, por conta da ausência de seus maridos, como o caso de Penélope e Ulisses, Fedra e Hipólito, e Dido e Eneas²⁰; nas seis seguintes, temos o diálogo entre os dois amantes.

Se fizermos um balanço sobre o gênero lírico e a elegia antiga, podemos destacar: i) a falta de sistematização específica, tal como nos gêneros épico e dramático, nas preceptivas e artes; ii) o reconhecimento das espécies e subgêneros líricos, tal como a própria elegia, a partir de sua estrutura e disposição métrica; iii) a origem do gênero no mundo grego antigo, tematizando os lamentos das vozes poéticas por motivos diversos, como o amor, os infortúnios da guerra e a morte de entes familiares; iv) sua transformação no ‘Período Helenístico’, em que os eruditos e letrados passam a organizar grandes coletâneas poéticas, agrupando-as e dividindo-as a partir de sua composição métrica; v) o lugar de Calímaco como responsável por incorporar na elegia antiga a tradição dialogal de outros gêneros e práticas antigas; vi) a consolidação, no mundo romano, da elegia como um dos gêneros mais produzidos em letras latinas e, com Catulo, passa a apresentar elementos de outros gêneros, como a própria epístola e os diálogos poéticos, imitados pelos poetas romanos dos séculos seguintes. Com o fim do império e do mundo clássico, o gênero será pouco praticado, restrito aos exercícios da *arte gramática* do *Trivium*, sendo novamente retomado e praticado com os poetas dos séculos XIV, XV e XVI, em língua latina e vernacular.

2. As apropriações modernas: a elegia como correspondência

Assim como grande parte dos textos poéticos antigos, a elegia latina, especialmente a produzida por Ovídio, percorreu um tortuoso caminho até sua recepção integral no século XV, passando por adequações

²⁰ I. *Penelope Ulixi*; IV. *Phaedra Hippolyto*; VII. *Dido Aeneae*.

e apropriações diversas. Em seu comentário sobre a recepção do gênero na chamada ‘Idade Média’, Marek Kretschmer (2013) traça duas observações iniciais: de um lado, as produções medievais nem sempre empregavam o dístico elegíaco, elemento constitutivo do gênero no mundo romano; de outro, a matéria do lamento, seja amoroso ou fúnebre, foi incorporado pela poesia lírica em língua vulgar, especialmente a partir do século XI d. C., em suas variações das *cantigas trovadorescas*. Nesse sentido, o pesquisador, ao retomar as origens dos estudos da poesia latina ‘medieval’, destaca que as imitações dos antigos ocorreram sob a chave do poeta que a produziu, especialmente Ovídio, Horácio e Virgílio, em determinados séculos e localidades do continente (p. 271): “[...] Ludwig Traube [...] inventou os termos *Aetas Virgiliana* [...] *Aetas Horatiana* [...] e *Aetas Ovidiana* (décimo segundo e décimo terceiro séculos), para descrever, assim, os diferentes períodos da poesia medieval inspirados pelos autores Romanos”²¹. A elegia romana passará a constar nos manuais de versificação poética, vinculada à matéria amorosa, e terá Ovídio como principal modelo do gênero (p. 272): “[...] Mathieu de Vendôme redefiniu a elegia como o gênero literário da poesia amorosa. Em sua *Ars Versificatoria* (ca. 1170), um guia para a produção poética, ele abre o segundo livro com uma personificação das diferentes formas de poesia”²². As imitações *ovidianas*, como aponta, reproduziram, sob os preceitos do cristianismo, os lamentos das relações amorosas desfeitas ou malsucedidas.

No século XV, com a redescoberta dos demais elegíacos antigos, especialmente Propércio, os letrados e poetas passam a reproduzir as elegias seguindo os modelos latinos, como aponta Luke Houghton (2013, p. 291): “No início de uma das primeiras coleções de Elegia amorosa da Renascença, a Cinthia de Eneas Silvio Piccolomini (1405-64, posteriormente Papa Pio II), nós encontramos um reconhecimento

²¹ No original: *Ludwig Traube [...] invented the terms Aetas Virgiliana [...] Aetas Horatiana [...] and Aetas Ovidiana (twelfth and thirteenth centuries), to describe thus the different periods of medieval poetry inspired by the Roman auctores*”. (2013, p. 271).

²² No original: “[...] Matthew of Vendôme, redefined elegy as the literary genre of love poetry. In his *Ars versificatoria* (ca. 1170), a guide to poetics, he opens the second book with a personification of the different forms of poetry”. (2013, p. 272).

explícito das aspirações propercianas do poeta”²³. Em outras palavras, nesta primeira recepção do século, dentre todas as possíveis variações do gênero, foi escolhida justamente a matéria amorosa. Nas décadas seguintes, o pesquisador nota uma mudança nas produções, reconhecendo uma espécie de *contaminação* de outros gêneros escritos em língua vulgar nas elegias escritas em língua latina, como nas de Giovanni Marrasio, Cristoforo Landino, Angelo Poliziano e especialmente na de Jacopo Sannazaro (p. 295): “Essa diversidade atinge seu apogeu nas elegias de Jacopo Sannazaro (1458-1530) [...] em que as composições eróticas estão definidamente em minoria”²⁴.

Essa ênfase dada ao uso e às adequações dos poetas dos séculos XV e XVII evidenciam, para nós, a ausência de uma sistematização clara da chamada ‘poesia lírica’, seja nos tratados vernaculares ou nos produzidos em língua latina. Adma Muhana (2016) nos lembra que, no final do século XV, concorriam ao menos dois grandes modelos de produção poética: o dos trovadores, os quais compunham produções orais e vinculadas à música e seus recursos rítmicos, e o dos poetas, os quais, imitando o modelo florentino de Petrarca, produzem seus poemas ditos líricos em sonetos, representando a matéria amorosa. A redescoberta da poética, no final do século, não clareou nem organizou esse amplo conjunto de produções ditas ‘líricas’: segundo Helio Alves (2001), os exegetas e comentadores do tratado aristotélico se interessaram especialmente pela poesia épica e pela dramática, gêneros sistematizados pelo filósofo antigo (p. 86): “A *Arte Poética* de Marco Girolamo Vida, o primeiro trabalho teórico quinhentista que propõe um conjunto completo de normas para a poesia épica [...]”.

Uma primeira sistematização do gênero elegíaco pode ser mapeada no tratado de Antonio Miturno, em sua *L’Arte poetica*, impressa em 1564 em Veneza. Apesar de ser publicada *após* a morte de Sá de Miranda, suas reflexões e classificações partem, a nosso ver, dos tratados e da prática poética vigente em língua vernacular. Logo no Livro III, o letrado italiano

²³ No original: “At the very beginning of one of the earliest collections of Renaissance love elegy, the *Cinthia* of Enea Silvio Piccolomini (1405–64, later Pope Pius II), we find explicit acknowledgement of the poet’s Propertian aspirations”. (2013, p. 291).

²⁴ No original: “This diversification reaches its apogee in the elegies of Iacopo Sannazaro (1458–1530) [...] in which erotic pieces are very definitely in a minority”. (2013, p. 295).

define a elegia, em linhas gerais (p. 269), como a imitação dos lamentos, feita com o *terceto*, ou com qualquer outro metro que o poeta escolha, de modo que se mostre em estado de dor e de tristeza²⁵. Retomando os poetas antigos, ele afirma que esse lamento se origina inicialmente da morte de um ente querido, culminando na piedade do ouvinte ou do leitor. Ainda no mundo antigo, afirma Miturno que foi Ovídio o poeta responsável por ampliar o gênero, produzindo elegias amorosas nas cartas das *Heróides*. Assim, reconhecendo a multiplicidade de formas e temas, o letrado italiano reconhece alguns procedimentos nucleares para o gênero, como a *proposizione* e a *narrazione*, bem como o emprego de um conjunto de *ornamentos* nas breves sentenças.

Assim, no que diz respeito à recepção do gênero elegíaco nos séculos XV e XVI, notamos: i) a ausência de sistematização, ocorrendo de forma mais clara penas no final dos quinhentos; ii) a consolidação das balizas e dos limites do gênero a partir da imitação e emulação dos antigos, especialmente os latinos, e dos poetas modernos, como Jacopo Sannazaro. Suas produções e variações foram amplamente lidas e imitadas pelos portugueses, como Sá de Miranda e António Ferreira, os quais trocam ‘elegias epistolares’, em ocasião da morte do filho Gonçalo Mendes de Sá em batalha contra os árabes em Ceuta.

3. As apropriações portuguesas: a elegia epistolar de António Ferreira e Sá de Miranda

A elegia que abre essa breve correspondência é escrita por António Ferreira, que a inicia com uma saudação inicial em uma dupla de versos, indicando o destinatário e sua matéria (2011, p. 251): “Ao senhor Francisco de Sá de Miranda, à morte de / seu filho Gonçalo Mendes de Sá”. Marcia Arruda Franco (2018), analisando estas duas composições, destaca que o poeta português, ao tratar da morte em batalha, mesclou as tradições elegíacas em circulação no período, transformando o lamento

²⁵ “MIN. Imitação de uma perfeita cena propriamente lamentável, a qual se faz com terceiros, ou em que o poeta introduz a si mesmo ou outros, para lamentar-se e para mostrar o que é lamurioso e doloroso”. (Tradução própria, 1725, p. 269). No original: “MIN. Imitazione di una perfetta faccenda propriamente lamentevole, la qual si fa con terzetti, o se stesso, o puri altrui a lamentarsi il Poeta introduca, ed a mostrare il piangevole, e l’doloroso”.

fúnebre em louvor militar (p. 9): “[...] faz parte das regras do jogo elegíaco transformar discursivamente o lamento em poema renascentista de louvor, ao se recusar a chorar a morte, e optar por cantar a bem-aventurança do morto”. Nas estrofes iniciais, o poeta pede ao seu mestre que abandone o luto, representado pela imagem do choro, nojo e tristeza, e busque se alegrar, mesmo que demande muito esforço (p. 251): “Não chores, mas alegra-te Elegia, / Força agora o costume, e natureza, / Inda que de chorares causa havia”. É interessante notar o emprego do termo *Elegia*, ao lado do verbo *alegrar* no modo imperativo e do pronome *te*, oblíquo, estabelecendo uma relação direta com a matéria do texto e seu interlocutor: assim como Sá de Miranda deve mudar de humor e buscar se alegrar, a Elegia, personificada, deve abandonar sua matéria primeira, o próprio lamento. Nesse sentido, o poeta alça o gênero à condição de interlocutor da voz central do poema, tal como Sá de Miranda é da ‘elegia epistolar’ de António Ferreira.

Mais adiante, o poeta desenha a imagem do luto e da dor dos pais do jovem Gonçalo a partir dos lugares-comuns da poesia antiga: a expectativa do pai pelo reconhecimento dos triunfos militares do filho; e da alma cindida da mãe, que a dividiu quando deu à luz. Após a inesperada notícia, sua dor foi consolada por seus pares, amenizando-a pouco a pouco e transformando-a em riso: (p. 252): “As lágrimas alheias consolaram / As suas, que já deixaram de lançar, / Já’gora rim os olhos que choraram!”. A partir do verso 34, o poeta passa a descrever com mais detalhes a dor e a reação do pai ao saber da morte do filho: nos primeiros momentos, mesmo sendo sentida na alma, ela não foi manifestada pelo pai, que conseguiu aguentá-la e mantê-la para si, encobrendo-se com a virtude da própria prudência. Esta, ao permitir que ele se ‘*armasse*’, o fez reconhecer que a morte faz parte do horizonte de um jovem soldado, conferindo-lhe honra e os louros devidos (p. 253): “Disse, “Sabia que obrigado à morte / O gerei”, e calou-se: ô gloriosa / Voz, ó bem vinda, e bem ditosa sorte”.

Encerrado este primeiro bloco dedicado à descrição do luto e das reações dos pais de Gonçalo, o poeta inicia, a partir do verso 53, um possível discurso epidítico, louvando os atributos do jovem soldado e retomando a tópica antiga da *bela morte*. Logo de início, temos a descrição do momento em que perde a vida: sua alma, brilhante tal como uma estrela, *despede-se* do corpo e voa aos céus (p. 253): “Eu vejo despedir-se a tão formosa / Purpúrea alma do corpo, e ir voando /

Coroadada de louro, e tão lustrosa”. Ela percorre este caminho coroadada, isto é, reconhecida pela divindade como digna dos atributos e dos louvores dos heróis, transformada em estrela cujo brilho alcança a própria Terra. Esta alma é de boa origem, acumulando glórias, honrarias e conquistas nas campanhas militares (p. 253): “Ó alma bem nascida, qu’em tal guerra / Ganhaste uma tal vida, honra, e glória, / Quem morte lhe chamar contra ti erra”. Convém lembrar que, desde meados do século XV, o Império Português trava uma série de conflitos militares com os povos do atual Marrocos, buscando conquistar postos chave para o comércio ultramarino. A conquista da região configurava-se, segundo os historiadores Rui Ramos, Bernardo de Vasconcelos e Sousa, e Nuno Gonçalo Monteiro (2009), como um objetivo nuclear para os planos de expansão e consolidação dos domínios do monarca e do comércio marítimo (p. 332): “Entre as razões da Coroa para promover esta empresa estava a necessidade de fornecer à nobreza possibilidades de aumentar os seus proventos, através do saque e da conquista”.

O discurso epidítico é interrompido pelo poeta no verso 87, quando passa a lamentar e perguntar às estrelas e à Fortuna os motivos da morte do jovem tão nobre (p. 254): “Mas, ó estrela cruel, já que mostraste / Tão grande esprito ao mundo, por que assi / Mostrado dentre nós logo o levaste?”. Na sequência, ao perceber que seu questionamento não será respondido, ele reconhece que a morte não é algo excepcional, mas sim uma etapa natural pela qual passam todos os seres vivos, dos homens aos animais e às plantas. Assim, o poeta compreende que, apesar do fim inesperado, os feitos do jovem permanecerão vivos na comunidade por meio da memória coletiva, transmitida entre seus membros (p. 256): “Dignamente serás dele cantado, / E em todo o mundo com prazer ouvido, / Por ele mais glorioso, e invejado”. Podemos destacar a forma nominal *cantada*, repetida na estrofe seguinte, e remetendo diretamente à tradição da poesia latina, especialmente a épica, tendo como modelo a *Eneida* de Virgílio, cujo verso inicial apresenta o verbo latino *canere*, conjugado na primeira pessoa do presente do indicativo²⁶. Desde o mundo antigo, coube a esse gênero compartilhar os feitos e conquistas militares dos grandes homens em batalhas ou viagens, tendo como

²⁶ “As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Troia [...]”. (Tradução de Carlos Alberto Nunes, 2014, p. 73) No original: “*Arma virumque canō, Trōiae quī prīmus ab ōrīs*”.

modelo os poemas homéricos. Nessa leitura, o poeta propõe que a vida, os feitos e as conquistas do jovem Gonçalo, mesmo que breves, não devem ser lamentadas, tal como em uma elegia, mas sim louvadas por serem elevadas, típicas da poesia épica, cantada pelas musas antigas (p. 256): “Também as belas Ninfas cantarão / As belas Ninfas do Minho, e do Douro / Teu nome, e a todo o mundo o levarão”.

Nas duas últimas estrofes, o poeta volta a se dirigir a personagem Elegia, afirmando que sua vida gloriosa é o motivo para que eles não chorem mais a morte do jovem. Desta forma, podemos dizer que António Ferreira, nesta ‘epístola elegíaca’, imita os diversos modelos e gêneros da poesia latina e em língua vernacular, mesclando seus elementos e temas: em diálogo com a personagem Elegia, o poeta aponta os motivos pelos quais ela não deve chorar a morte do jovem Gonçalo, próprio do gênero a que faz referência, mas sim louvá-la, tal como a poesia épica, dados os seus feitos e circunstâncias de sua morte. Marcia Arruda Franco (2018) destaca que a ‘elegia epistolar’ opera como um pedido feito por António Ferreira para que Sá de Miranda não lamente, mas louve as memórias e os feitos do filho (p. 19): “Tal intenção da epístola de Ferreira, de despertar o poeta para enaltecer a morte gloriosa do filho com a escrita de uma elegia, em tercetos encadeados, e na nova medida, é percebida por Miranda [...]”

Nas primeiras estrofes de sua resposta (2011, p. 258), “Elegia / A António Ferreira, em resposta da sua”, Sá de Miranda reconhece que a prática poética é capaz de amenizar o sofrimento pela perda de seu filho (p. 258): “Bem que vejo que era a empresa principal, / Esta a que vinha, mas a dor recente / Tempo esperava, cura mais geral”. Na sequência, o poeta estabelece, segundo Marcia Arruda Franco (2018), uma espécie de balanço sobre as traições poéticas praticadas na península (p. 20): “[...] prefere considerar a bondade das duas tradições poéticas, a peninsular ibérica e a renascentista italiana, para a sua criação poética, mas não deixa de reclamar da dificuldade que enfrentou, ou seja, da má recepção [...] em Portugal”. A pesquisadora destaca que, além da relação entre discípulo e mestre, os dois poetas tinham concepções distintas das práticas e dos modelos a serem adotados em Portugal: enquanto Sá de Miranda era o defensor da chamada ‘medida italiana’, dos modelos palacianos e da produção em língua castelhana, Ferreira condenava a poesia trovadoresca e os poetas que escreviam na língua do reino vizinho. A defesa da poesia castelhana é feita, segundo Franco, na estrofe que se inicia no verso 25,

em que Miranda faz referência ao poeta Juan Boscán e ao Garcilaso de la Vega (2011, p. 259): “E logo aqui tão perto com que gosto / De todos, Boscán, Lasso ergueram bando, / Fizeram dia já quase sol posto”.

Encerrado este primeiro bloco, o poeta retorna à matéria central de sua resposta, isto é, a morte de seu filho, descrevendo o momento em que o entregou às armas, à fé e às conquistas portuguesas (2011, p. 259): “Quando mandei meu filho em tal idade / A morrer pela fé, se assim cumprisse, / (Qu’esta era a verdadeira sua verdade)”. Miranda destaca o entusiasmo do jovem em servir ao reino, mesmo experimentando os perigos e os riscos de tal empresa (p. 260): “Depressa à ocasião arremeteu, / Não quis mais esperar outra ventura”. Acompanhando os preceitos do gênero elegíaco, o poeta descreve o momento que recebera a notícia de sua morte, e passa a lamentar pela partida do filho, entendendo-a como o resultado possível das guerras travadas pelo Império (p. 261): “Quanto mais certo contra o inimigo duro / Podes que outrem dizer, vim, vi e venci, / Cerrando e abrindo a mão, posto em seguro”. O emprego dos verbos ‘*vim, vi e venci*’ estabelece um diálogo com a prosa historiográfica antiga: nas *Vidas Paralelas* de Plutarco, a sentença latina *Veni, vidi, vici*²⁷ teria sido dita por Júlio Cesar no Senado Romano em 47 a. C., após a vitória sobre o rei Fárnaces II, do Reino do Ponto. Ao contrário do general romano, que vencera o conflito, o filho de Miranda morreu em batalha pelo Império Português. Nos versos seguintes, ele interrompe o lamento, afirmando que não correriam mais lágrimas de si, e passa a estabelecer um diálogo com seu filho morto (p. 261): “Vai-te à boa hora, não tens de que devas / Temer, lá tudo é paz, tudo assossego, / Quem leva um tal seguro, qual tu levas?”.

Por fim, Sá de Miranda, nos dois últimos tercetos, encerra sua ‘elegia epistolar’ estabelecendo uma oposição entre os planos terrestre,

²⁷ “[3] Anunciando a Roma a prontidão e rapidez dessa batalha, ele escrevey ao amigo Macio apenas três palavras: vim, vi e venci’. [4] Em latim, essas palavras, com igual terminação, representam um modelo de concisão”. (Tradução própria). “[3] *Nell’annunziare a Roma la prontezza e rapidità di questa battaglia, scrisse al suo amico Mazio ter sole parole: ‘Venni, vidi, vinsi’*. [4] *In latino, queste parole, con terminazione uguale, rappresentano un modello di concisione*”. (Tradução de Domenico Magnino, 1996, p. 579)”. No original: “καὶ τῆς μάχης ταύτης τὴν ὀξύτητα καὶ τὸ τάχος ἀναγγέλλων εἰς Ῥώμην πρὸς τινὰ τῶν φίλων Ἀμάντιον ἔγραψε τρεῖς λέξεις ἥλθον, εἶδον, ἐνίκησα. Ῥωμαῖστί δὲ αἱ λέξεις εἰς ὁμοίον ἀπολήγουσαι σιγήμα ῥήματος οὐκ ἀπίθανον τὴν βραχυλογίαν ἔχουσιν”.

em que ele, sua esposa e os demais ocupam, e os céus, lugar em que seu filho agora se encontra: no primeiro, ficam as derrotas das armas, da humanidade em diversos lugares e a presença dos árabes, evidenciando os problemas da conquista portuguesa na região; no segundo, as festas divinas, as conquistas e as glórias eternas (p. 262): “Sem fim, sem sobressaltos, sem mudanças”.

As duas composições, apesar de serem intituladas como elegias, estabelecem uma comunicação entre os dois poetas portugueses, uma vez que há o pedido de resposta na de António Ferreira e sua referência, na de Sá de Miranda. Na esteira das discussões dos humanistas sobre os gêneros poéticos antigos, notamos que sua recepção não ocorre *in ipsa litteris* os modelos antigos, mas sim com as adequações e adaptações para as línguas vernaculares. No caso da elegia, percebemos uma multiplicidade de temas, vozes e matérias, unificadas unicamente por seu aspecto métrico, o dístico elegíaco, mas em diálogo com os demais gêneros, mesmo que em prosa. Na ausência de uma prescrição clara, abre-se a possibilidade de um intercâmbio entre os gêneros no momento de sua imitação, isto é, uma certa porosidade característica da produção letrada dos séculos XV e XVI. Nos poemas dos portugueses, notamos, para além do diálogo com a epístola, uma variação temática na própria elegia, ora em um tom de lamento, próprio do gênero, ora em uma discussão de ordem poética, ou ainda em mudança de vozes e estilos elocutivos. Nesse sentido, o exame dos textos abre caminho para a investigação da recepção dos gêneros antigos e sua imitação nas letras ibéricas.

Referências

ALVES, Hélio. *Camões, Corte-Real e o sistema da Epopeia Quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 4ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

CATULO. *O Livro de Catulo*. Introdução, edição e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 1996.

FARRELL, Joseph. Calling out the Greeks: Dynamics of the Elegiac Canon. In: GOLD, Barbara. (Itálico) *A Companion to Roman Love Elegy*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 11-25.

FELDHERR, Andrew. Non inter nota spulcra: Catullus 101 and Roman Funerary Ritual. In: GAISSER, Julia Haig. *Oxford Readings in Classical Studies: Catullus*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 399–429.

FRANCO, Marcia Arruda. A correspondência entre António Ferreira e Sá de Miranda. *Texto Poético*, 14(24), 2018, p. 4–27.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Edição, tradução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

HOUGHTON, Luke. Renaissance Latin love elegy. In: THORSEN, Thea. (Ed.) *Latin Love Elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

KRETSCHMER, Marek Thue. The love elegy in medieval Latin Literature (pseudo-Ovidiana and Ovidian imitations). In: THORSEN, Thea (Ed.). *The Cambridge Companion to Latin Love Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 271-289.

LE TOUSE, Anna. *Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur: introduction, édition, traduction annotée*. 2021. 343f. Tese. (Doutorado em Langues et littératures anciennes). Université Rennes 2, Rennes. 2021.

MARTINS, Paulo. *Elegia romana: construção e efeito*. São Paulo: Humanitas, 2009.

MINTURNO, Antonio. *L'arte poetica del signor Antonio Minturno: nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia: con la dottrina de sonetti, canzoni, ed ogni forte...* In Napoli, MDCCXXV. Nella Stamperia di Gennario Muzio. 1725

MIRANDA, Francisco de Sá de. *Poesias*. Introdução, edição e notas de Marcia Arruda Franco. Coimbra: Angelus Novus, 2011.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo; SOUSA, Bernardo Vasconcellos e; RAMOS, Rui (Org.). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

MUHANA, Adma Fadul. O gênero epistolar: diálogo per absentiam. *Revista Discurso*, 31, 2000, p. 329-346.

MUHANA, Adma Fadul. Trovador, poeta, quem são? *Revista da Academia Brasileira de Letras*, vol. 86, p. 119-132, 2016.

OVIDIO. *Opere di Publio Ovidio Nasone*. Vol. 1. *A cura di Adriana Della Casa*. 2ª. *Ristampa*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1997.

PINOTTI, Paola. *L'Elegia Latina. Storia di una forma poetica*. Roma: Carocci Editore, 2002.

PLUTARCO. *Vite di Plutarco*. Vol. 4. *A cura di Domenico Magnino*. Torino: UTET, 1996.

RAGUSA, Giuliana. *Lira grega: antologia da poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.

ROBORTELLO, Francesco. *Paraphrasis in Librum Horatii, qui vulgo De Arte Poetica ad Pisones Inscibitur. Eiusdem Explicationes. De Satyra. De Epigrammata. De Comoedia. De Salibus. De Elegia. Quae omnia addita abauthore fuerunt, ut nihil quod ad poeticam spectaret desiderari posset....* 1548

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona Poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

Data de submissão: 23/12/2023.

Data de aprovação: 09/09/2024.