

Imitação a Camões em *Cristaes da alma* (1673), de Gerardo de Escobar

Isabel Scremin da Silva*

<https://orcid.org/0000-0002-3322-5666>

Resumo: Este artigo visa investigar a presença de Camões em fins do século XVII, em Portugal, com base na ficção amorosa de Gerardo de Escobar, pseudônimo de fr. Antônio de Escobar (1618-1681), disposta em *Cristaes da alma* (1673). A imitação a Camões destaca-se em três momentos dos *Cristaes*: nos elogios aos olhos da mulher amada, com emulações (anti)petrarquistas; nos passeios da *persona* poética por um bosque, com referências ao Gigante Adamastor; nos suspiros de Aônio, que retomam e amplificam um soneto camoniano. Veremos como Escobar imita e diversifica a poesia de Camões, autoridade fundamental à sua matéria amorosa.

Palavras-chave: Camões. Século XVII. Antônio de Escobar.

Imitation from Camões on *Cristaes da alma* (1673), by Gerardo de Escobar

Abstract: This article aims at investigating the presence of Camões at the end of the 17th century in Portugal, based on *Cristaes da Alma* (1673), written by Gerardo de Escobar, pen name of Antônio de Escobar (1618-1681). Escobar's imitation from Camões can be especially observed three times on *Cristaes*: when a rhetorical *persona* praises the eyes of a beloved woman, (anti)emulating Petrarca; when the *persona* walks through a wood and makes reference to the Giant Adamastor; when Aônio sighs and amplifies a sonnet from Camões. It will be highlighted the differences and similarities between Escobar's and Camões' poetry, considering Camões a fundamental authority in loving poetry during the 17th century.

Keywords: Camões. The 17th century. Antônio de Escobar.

Imitación a Camões en *Cristaes da alma* (1673), de Gerardo de Escobar

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo investigar la presencia de Camões a finales del siglo XVII en Portugal, basándose en la ficción amorosa de Gerardo de Escobar, seudónimo del fraile Antônio de Escobar (1618-1681), dispuesta en *Cristaes da Alma* (1673). La imitación a Camões se destaca en tres instantes de los *Cristaes*: en los elogios a los ojos de la mujer amada, con emulaciones (anti)petrarquistas; en los paseos de la *persona* poética por un bosque, con referencias al Gigante Adamastor; en los suspiros de Aônio, que retoman y amplifican un soneto camoniano. Veremos como Escobar imita y diversifica la poesía de Camões, autoridad fundamental para su temática amorosa.

Palabras clave: Camões. Siglo XVII. Antônio de Escobar.

* Universidade de São Paulo. Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Mestra em Literatura Portuguesa pela mesma instituição, sua dissertação aborda os impressos do jesuíta Alexandre de Gusmão (1629-1724). Graduada em Letras - Bacharelado em Português pela Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista CAPES. E-mail: isabelscremin@gmail.com.



1 Da matéria de amor

Falar de amor, no ambiente letrado ibérico do século XVII implica, de alguma forma, falar de Camões. Autoridade máxima para a poesia de amor agudo, citado diversas vezes na *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián (1648), Camões é também uma das principais fontes de imitação para um opúsculo in-8º, impresso pela primeira vez em Lisboa, em 1673, pela oficina de João da Costa: *Cristaes da alma, frases do coração, rhetorica do sentimento, amantes desalinhos*, de Gerardo de Escobar – pseudônimo que encobria a autoria de Antônio de Escobar (1618-1681), frade carmelitano que viveu em Coimbra, Évora, Beja e Lisboa.

Ao longo da segunda metade do século XVII e do início do século XVIII, *Cristaes da alma* recebeu três outras impressões, dessa vez tipografadas em Coimbra, em 1677, 1690 e 1721, com poucas alterações que as diferenciam da primeira edição. Quanto à sua disposição, dividem-se os *Cristaes* em dez tópicos, intitulados: “Fenisardo ausente”; “Bateria de huns olhos”; “Piques de hũa memoria”; “Incredulidade na certeza”; “Borrascas da saudade”; “Finezas mal aualiadas”; “Saudades de Aonio”; “Quinta essencia do amor, verdades abonadas no segredo”; “Magoas de Lisardo no achaque, sangrias, & morte de Amarilis”; “Queixas sem aggrauo de hũa mudança sem culpa, queixas Aonio, quando se muda Cloris”. Em todos eles, predomina a temática do amor solitário e não correspondido.

Esquecidos pela historiografia e pela crítica literárias modernas – com exceção da tese de Anabela Galhardo Couto (2006), centrada nesse opúsculo de Gerardo de Escobar –, nos *Cristaes* encontram-se discursos dos mais diferentes gêneros. Nos tópicos que os dividem, não se apresentam sequências narrativas, unidade de voz poética nem de destinatário; em suma, não sabemos quem, quando, para quem ou de onde a *persona* (ou as *personae*) poética(s) fala(m). Engendrados pela variedade de *sentimentos* (isto é, sofrimentos) amorosos, os *Cristaes* reúnem misturas de prosa e verso, em elogios, ofensas, aconselhamentos, écfrases, metamorfoses, lamentos, romances, silvas, endechas, dísticos e monósticos, sonetos etc.

Com os objetivos de investigar a presença de Camões em fins do século XVII português e de recuperarmos a produção de Escobar, proponho, neste artigo, a análise de algumas passagens em que Escobar alude ou remete diretamente ao poeta do “ilustre peito lusitano”, conforme um processo dinâmico que mantinha, modificava ou amplificava as matérias, os modos e os meios de imitação.

Da variedade do amor, do estilo e da imitação

*O vós, que Amor obriga a ser sogeytos
A diversas vontades! quando lerdos
Num breve Livro casos taõ diversos;
Verdades puras saõ, & não defeytos.
Entendey que segundo o Amor tiverdes,
Tireis o entendimento de meus Versos.
(Camões apud Faria E Sousa, 1685, p. 1).*

Camões, em seu soneto “Em quanto quis Fortuna que tivesse”, antecipa-nos que a matéria de amor, por si só, é variada, sujeita a “diversas vontades” e feita de “casos diversos”. Em termos do século XVII português, o fino amante é pensado enquanto aquele que prova com perfeição seu amor – e, portanto, que fala com perfeição sobre seus mais diversos afetos, acidentes causados pelas aventuras de amar.

Nos *Cristaes*, a violência do amor é mimetizada em união de contrários, em aproximação de conceitos distantes, em enumerações, repetições, ampliações e inversões de toda ordem, a imitarem a fala de um *eu* que se dirige a um *tu* ausente, presente apenas em fantasia. O amante de *Cristaes da alma*, no fundo, angustia-se sozinho, ora falando aos seus pensamentos (onde se projeta a *idea* da mulher amada), ora às suas saudades (quando emergem à memória os amores um dia consumados), ora às suas lágrimas, que não cansam de escorrer-lhe pelo rosto, em retrato patético do amante em seus sentimentos.

Se o poeta afirma, vez ou outra, guiar-se pela própria vontade, movido pela espontaneidade das emoções, ao mesmo tempo demonstra forjar essa espontaneidade

em discursos que retomam, atualizam e diversificam lugares-comuns de matéria amorosa largamente exercitados ao longo dos séculos, com Petrarca e Camões enquanto cristalizadas autoridades:

Com tantas adorações
 Meus olhos nam vos soborno?
 A fé nam merece acharuos
 Hum dia se quer piadosos?
 Se sois os Soes que idolatro,
 Dizeime, dizeime como
 Hum, & outro anno se passa
 Sem que illustreis este Polo?
 (Escobar, 1673, p. 107).

Os versos acima aparecem à metade de *Cristaes da alma*, em tópico intitulado “Borrascas da saudade”. Nele, observamos o amante em toda a sua heroicidade, no interior de um “batelzinho roto” (Escobar, 1673, p. 107), contra ondas revoltosas de memórias surgidas em “mares de ausência e golfos de saudade” (Escobar, 1673, p. 107), que o assolam contra cabos e promontórios, conforme vocábulos que remetem a estilo alto, de grandeza épica. Em estrofe que antecede as quadras transcritas, a *persona* alegoriza o coração enquanto mapa por onde os olhos da mulher amada se movem, de Oriente a Ocidente, sempre esquivos aos olhos do amante: “He meu coraçam hum Mapa / Aonde em sitio tam pouco / A alma vos ve no Oriente, / Os olhos no Occaso postos” (Escobar, 1673, p. 107).

Dirigindo-se à mulher por metonímia, quer dizer, aos seus olhos, o amante de *Cristaes da alma* atualiza a conhecida descrição de tradição petrarquista da mulher amada. Comparando os olhos da destinatária *in absentia* a dois sóis, Escobar retoma Petrarca tanto em seu retrato da mulher amada, como em sua ênfase ao movimento do olhar, expresso por Petrarca em versos como “Gentil mia donna, i veggio / Nel mover de’vostr’occhi un dolce lume” (Petrarca, 1600, p. 117). Movimento retomado por Camões com evidência no soneto “Hũ mover de olhos, brando, & piadoso”, parecendo ressoar também n’*Os Lusíadas*, Canto II, est. 34, durante a descrição de Vênus atravessando os céus:

E como hia afrontada no caminho,
 tam fermosa no gesto se mostrava,

que as estrellas, o ceo, e o ar vezinho,
 e tudo quanto a via, namorava.
 Dos olhos onde faz seu filho o ninho,
 huns espiritos vivos inspirava,
 com que os Polos gelados acendia,
 e tornava do fogo a esphera fria.
 (Camões *apud* Faria e Sousa, 1639, col. 421)

Apesar de a estrofe da épica camoniana oferecer-nos uma imagem mais sensual de Vênus do que as ligeiras quadras de Escobar, em ambos os excertos a mulher, deidade por excelência (Vênus) ou por metáfora (mulher amada invocada enquanto *deusa*), aparece com o poder de iluminar e de acender os polos do mundo enquanto se move.

Os olhos, assim, são os principais protagonistas nos *Cristaes* de Escobar. Conforme o solo filosófico da época, através dos olhos o conhecimento se dava instantaneamente, sendo instantâneos também o amor e a sujeição da vontade. Conforme tradição trovadoresca e tópica que aparece desde Propércio, amar implicava prisão e vassalagem amorosa. Nesse sentido, em mais de uma passagem, Gerardo de Escobar atualiza o tema da vassalagem, entendendo-a literalmente enquanto escravidão dentro do contexto imperialista das Navegações ultramarinas:

O Sol nam faz seus effeitos
 No Oriente estando no Occaso;
 Vòs estais là no outro Mundo,
 E cà me estais abrazando.
 [...]
 Eu nam sei como dous negros
 Pòdem ser das almas branco?
 Mas sei que estou em Guiné
 De huns negrinhos sou vassalo.
 (Escobar, 1673, p. 35-36)

Nesse segundo poema do tópico “Bateria de huns olhos”, os olhos da mulher amada ultrapassam as capacidades do sol, pois abram o amante mesmo em ausência. Agora, no entanto, a ausência não é apenas de um mover de olhos, mas ausência total: “vós estais lá no outro Mundo”. Cabe perguntar-nos de onde o *eu* fala, ou onde o *tu* está. Estrofes depois, uma localização serve-nos de pista: Guiné. Conforme Bluteau (1713), Guiné indicava uma ampla região da África, disputada principalmente por portugueses, franceses e holandeses durante os séculos XV e XVII. Dada a sua costa litorânea, à época de Escobar, Guiné provavelmente soaria como um dos principais portos para o tráfico

de escravizados. Ao atualizar o lugar-comum dos olhos enquanto dois sóis, transformando-os em olhos escuros, Escobar dialoga com imitações consideradas “antipetrarquistas”. Refiro-me, evidentemente, às “Endechas, a hũa cattiuia com quẽ andaua d’amores na India, chamada Barbora”:

Aquella cattiuia,
Que me tem cattiuo,
Porque nella viuio,
Ja não queer que viuia,
[...]
Rosto singular,
Olhos sossegados,
Pretos, & cansados,
Mas não de mattar.
(Camões, 1598, fl. 185)

Em outras passagens, o *eu-amante* de *Cristaes da alma* pergunta-se como poderia ser escravo de olhos negros, sendo ele branco: “Porque hei de seruillos vendo, / Que são negros, & eu mui branco?” (Escobar, 1673, p. 31). Retoricamente, a passagem serve de amplificação elogiosa aos feitos do amor, mas não há como cerrarmos os olhos à mudança de estilo acionada com o diminutivo pejorativo “negrinhos”, que marca a transição de um estilo mais elevado a um estilo mais baixo. Prova disso é a estrofe que se segue ao verso, em que temos referência à sífilis, doença venérea conhecida no período como “mal francês”: “Ha palanques para os Touros, / Loureiros ha para os rayos; / Para o mal Frances ha salça / Para vòs nam ha reparos” (Escobar, 1673, p. 35-36). Aqui, outra atualização digna de nota na imitação de Escobar, uma vez que “salça”, segundo Bluteau, era corruptela de *salsaparrilha*, planta das Américas que curava “não somente o Morbo Gallico, mas todas as enfermidades antigas, & rebeldes que pendem de causa fria” (Bluteau, 1728, p. 452).

Para voltarmos à imitação de Escobar a Camões, gostaria ainda de abordar duas passagens de *Cristaes da alma*: uma em referência ao Gigante Adamastor, outra a Aônio, personagem que aparece no soneto camoniano “O Ceo, a terra, o vento sossegado”.

No sétimo poema de “Fenisardo ausente”, a *persona* retoma o lugar-comum seiscentista do amor como morte em vida: “Todos se admiram que viuia / E ninguém

sabe que morro”, são os dois primeiros versos, em cujas estrofes seguintes se encontram estas quatro quadras:

Quem sòmente no sentir
 Empenha os sentidos todos
 Neutral em suas acçoens
 Da vida, & da morte he monstuo.
 Aquele penhasco altiue
 Deste valle Promontorio
 Gigante desta alameda,
 Padraсто daquelle souto.
 Entre o musgo, que o guarnece
 Olha como todo he olhos
 Hum Argos, que por cem partes
 Vay chorando pouco a pouco.
 Não tem vida? Não tem alma?
 E està chorando? Pois logo
 Nam conclue o argumento
 De que viuo; pois que choro.
 (Escobar, 1673, p. 26).

Afirmando a divisão de sua unidade, o amante atualiza um argumento de impossibilidade que sublima os extremos de seu amor: o de que sua alma dista do corpo, mantendo-o, porém, vivo e fazendo-o empenhar todos os sentidos em sentir. O sofrer, nesse caso, é tamanho que não concede espaço a outros “divertimentos” – termo empregado com frequência por Escobar, em equívoco: divertir-se tanto na noção de sair do rumo, desviar-se da rota, quanto na ideia de riso e graça. Neutral, o amante não age nem fala de outra coisa: sua ação, se a houver, é ética e patética, variada no mesmo e amplificada de modos diferentes, mas sempre lamentosa.

Passivo em seu amor, mas perturbado pelos ímpetos do sentir, o amante compara-se a um *penhasco altivo* que chora como Argos, por cem olhos ou poros. A matéria pétrea, por si só, lembra o gigante transformado em penedo, monstro do Canto V d’*Os Lusíadas*. Entretanto, o promontório, palavra de sonoridade grave, eco de tormentório, em Escobar não se encontra entre ondas agitadas que causam medo e horror na tripulação de Vasco da Gama, e sim no interior de uma alameda e de um souto ou bosque. Como marca de estilo mediano, temos aqui a mescla entre um cenário épico e um cenário próximo ao bucólico, com vocábulos que imitam *Os Lusíadas* em grandeza,

mas dentro de espaço ameno, arbóreo, por onde o amante vagueia, sozinho, a metamorfosear a paisagem em seus próprios sentimentos.

Diante dos olhos, como em quadro, temos a imagem da pedra a chorar, em concomitância com o amante que a olha e que mimetiza em incessantes interrogações as paixões que subitamente lhe acendem o peito. No entanto, em seguida, a *persona* lembra-nos que a imagem é argumento, que por trás do sentimento há raciocínio lógico, dialético e comparativo: “Pois logo / Nam conclue o argumento / De que viuo; pois que choro” (Escobar, 1673, p. 26). Em lágrimas desfeito, o amante, qual o penedo, não prova que vive, mas que morre em vida.

Por último, faço referência ao tópico intitulado “Saudades de Aônio”, dividido nos *Cristaes* em três suspiros. O termo “suspiros”, sabemos, é de larga tradição na poesia ibérica, ao lado de “cuidados”; lembremos, por exemplo, dos defensores dos “suspiros” contra os dos “cuidados” no *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, de 1516. Quanto ao nome “Aônio”, aventado anagrama de *Juan* (João) por Faria e Sousa, de fato aparece em Camões. Trata-se de um pescador a lamentar diante do mar a ausência de sua amada, no seguinte soneto:

O Ceo, a terra, o vento sossegado;
As ondas que se estendem por a area;
Os peixes que no mar o sono enfrea;
O nocturno silencio repousado:
O Pescador Aonio, que deitado
Onde co'o vento a agoa se menea,
Chorâdo, o Nome amado em vão nomea,
Que não pode ser maes que nomeado.
Ondas (dezia) antes que Amor me mate,
Tornayme a minha Ninfa, que tão cedo
Me fizestes á morte estar sogeita.
Ninguem responde: o mar de longe bate;
Move-se brandamente o arvoredado;
Lèvalhe o vento a voz que ao vento deita.
(Camões *apud* Faria e Sousa, 1685, p. 282).

Se o soneto de Camões inicia com a noite posta, em “noturno silêncio”, os suspiros de Aônio, em Escobar, acompanham a passagem do sol, desde o nascer ao se pôr. Diante do mar, o amante contrasta o temporário desterro do astro com a eternidade do seu, o que nos leva a questionar se, na imitação de Escobar, ao invés de estar a mulher amada

ausente (ou falecida, na interpretação de Faria e Sousa do soneto camoniano), não estaria o próprio amante, Aônio, em desterro:

Não sei quando se ha de acabar meu desterro, nem está na minha mão abreuiar o prazo. Ide, ó brilhante alma do dia, ide vñano; pois na pressa consiste o remedio de vossa ausencia, & eu que nem esperança o mereço, fique triste. Estes gigantes de espuma que se presentão na campanha do mar; essas lanças de cristal cresso, remedão a borrasca que em meu peito leuantão minhas saudades (Escobar, 1673, p. 164).

Em apóstrofe à “brilhante alma do dia”, perífrase para o sol, Aônio de *Cristaes da alma*, sublima a paisagem à sua volta em cenário revolto, violento, feito de “gigantes de espuma, lanças de cristal cresso, borrascas de saudade”. Seu choro, diferentemente do soneto de Camões, cujo lamento é contido no vazio de respostas aos pedidos do pescador, nos *Cristaes* amplifica-se em ardor interminável, fogo de agudeza seiscentista, hiperbolizado em “respiroens dos Ethnas, & dos Vezuuios” (ESCOBAR, 1673, p. 165). Aônio, em suma, não é mais pescador, mas sim herói de sucessivas e intermináveis peripécias, herói épico como Ulisses, mitológico como Hércules, trágico como Sísifo: herói de amor:

[...] na tormêta desta ausencia escapo de huma onda para lutar cõ outra, liuro de Scyla para dar em Caribdes. Hercules he meu destino, a acção que termina hum risco os multiplica; quando cuido que venci um perigo, os acho maiores. Outro Sisifo sou cõ o pezo de minhas saudades: quero vencer a aspereza desta ausencia, mas he inacesiuel o penhasco, & o descanço impossuiel (Escobar, 1673, p. 167-168).

Ao passo que, no soneto de Camões, o arvoredado “move-se brandamente”, no segundo suspiro dos *Cristaes*, as plantas multiplicam-se em flores que lembram Aônio da mulher amada: a açucena, de sua beleza; a rosa, de suas bochechas; o cravo, de seus lábios. Novamente, temos o cenário de um bosque, paisagem bucólica e pastoril, marca de estilo ameno, suave e belo, por onde Aônio discorre e discursa acerca de seu sofrimento. Ao junquilha, particularmente, é concedida a capacidade de fala, prosopopeia, exercício previsto nos *Progymnasta* que circulavam à época de Escobar:

Aquelles junquillos, vi eu ontẽ os mais vistosos, & agora quebrados, & abatidos ao chão, dizem quam facilmente quebra huma dita, se acaba huma prosperidade; [...] parece que me estão dizendo: Que estranhas necio amante, murcharse huma flor, troncarse huma dita; este he o estylo das felicidades do

mundo acabarem quando se cuida que começa, se lhe esperasse mais duração, engano foi de teu discurso, não rigor da sorte. A todos da exemplo esta *Republica de flores*, auisos damos do pouco que duram os bens; lede vós o que nós escreuemos (Escobar, 1673, p. 174-175, grifo meu).

Dessa “República de flores”, tem-se um ramo de flores moralizadas de onde são retirados conselhos de código horaciano, com proveito e deleite, sobre a fugacidade do amor, a brevidade do contentamento, a instabilidade da ventura. Por fim, no terceiro suspiro, o cenário é paisagem anoitecida. Nele, Aônio dirige-se ao céu, pintando-o em sua escuridão através do discurso que se constrói como se o amante acompanhasse, com a fala, todas as mudanças astrais. Por meio de dêiticos, verbos no presente e no gerúndio, advérbios de tempo e de lugar, Escobar cria uma espécie de descrição ativa que assinala a dinâmica do espaço (nuvem que cobre a lua, estrela que surge ou se apaga, sol a despontar) e dos sentimentos do amante, que vê retratados no céu seus “temores de esquecimento, impulsos de desconfiança e repiques de ciúme”. Novamente, é de se notar a tradição petrarquista de comparação entre a mulher amada e o sol, dessa vez atualizados nos amores de Cíntia e Endimião:

Propriedade he do Sol acanhar as de mais luzes, mas he quando aparece. Tu todas as luzes eclipsas quando mais te occultas ou he, q sempre meus olhos te tẽ presente, ou que basta a memoria de tuas prendas para desluzir o mais. Ay enganada Cintia, sem duuida que vindes tão toucada de estrellas, tam vestida de luzes por cuidar que podereis lograr os braços do vosso Endimiam ditoso (Escobar, 1673, p. 182).

Com essa imagem do amante a falar com a lua, imagem que precede em muito o Romantismo do século XIX, Aônio sinaliza as autoridades imitadas por Escobar, que retoma diretamente Camões e estende seu soneto em três “suspiros” prosaicos e poéticos. Nessa extensão, Ovídio ecoa com suas *Heroidas*, mas ecoa de modo diverso, relido e atualizado, bem como a lírica e a épica camonianas, em imitação de agudeza seiscentista, ibérica e finissecular, praticada em opúsculo em que cada discurso é joia composta por diferentes minerais, cristal de referências concentradas, unidade diversa em diversidade múltipla.

Considerações finais

Neste artigo, busquei identificar passagens de direta ou indireta imitação a Camões, autoridade basilar ao Seiscentos, sobretudo em matéria amorosa. Assim, destaquei dos *Cristaes* três temas: o dos olhos, em seguimento e divergência ao código petrarquista; o do Gigante Adamastor, localizado nos *Cristaes* em bosque de poesia amena; e o de Aônio, em extensão de um soneto camoniano. Com isso, destaca-se a presença de Camões para além do século XVI, enquanto autoridade fundamental à poesia ibérica de fins do Seiscentos. Em *Cristaes da alma*, cuja mistura de gêneros e de estilos afigura-se de difícil definição e entendimento, observamos o amor em chave poética, assentada em tradições que codificavam e decodificavam a multiplicidade de sentimentos no século XVII. Noutras palavras, o amor e as paixões estavam longe, na poesia de Camões, de Escobar e de seus contemporâneos, da espontaneidade que desde o Romantismo se lhes tem vinculado. Talvez por isso os *Cristaes*, atualmente, permaneçam esquecidos, muito embora a imitação não implicasse estagnação, mas sim processo dinâmico de referencialidade, atualização e variedade. Vimos, aqui, esse processo com Camões e Escobar, com a imitação amorosa a modificar, refundir e aproximar autoridades de seus emuladores.

Referências

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**: aulico, anatomico, architectonico. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1713, v. 4.

CAMÕES, Luís de. **Rimas**. Lisboa: Por Pedro Crasbeeck, 1598.

COUTO, Anabela Galhardo. **Uma arte de amar**: ensaio para uma cartografia amorosa, *Cristais da Alma* de Gerardo Escobar. Lisboa: 101 Noites, 2006.

ESCOBAR, Gerardo de. **Cristaes da alma, frases do coração, rhetorica do sentimento, amantes desalinhos**. Offerecido a illustrissima senhora, a senhora D. Margarida Ivliana de Tavora. Lisboa: Officina de Ioam da Costa, 1673.

FARIA E SOUSA, Manuel de. **Rimas varias de Luis de Camoens, principe de los poetas heroycos, y liricos de España**. Commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo.. Lisboa: Imprenta de Theotonio Damaso de Mello Impressor de la Casa Real, 1685. 2 v.

FARIA E SOUSA, Manuel de. **Lusiadas de Luis de Camoens, principe de los poetas de España al Rey N. Señor Felipe Quarto El Grande**. Comentadas por Manvel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real. Primero i Segundo Tomo. Madri: Por Iuan Sanchez, 1639.

GRACIÁN, Lorenço [Baltasar]. **Agudeza y arte de ingenio**. Huesca: por Juan Nogues, 1648.

PETRARCA. **Il Petrarca nuovamente ridotto alla vera Lettione**. Veneza: Domenico Imberti, 1600.

PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

Recebido em 14/05/2024.

Aprovado em 05/08/2024.