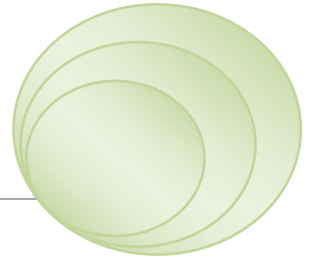


Metamorfoses do Soneto: Do “Classicismo” ao “Romantismo”



Maria Luísa Malato Borralho
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa¹

Entre as várias formas de morrer, e de morrer falando, sempre nos surpreenderam muito os indivíduos que escolheram morrer brotando poemas e especialmente sonetos. É mais verosímil morrer pedindo o que vai faltando. “Mehr Licht!”, pedia Goethe. “Water!”, rogaria Ulysses Grant. Acreditam uns moribundos na energia do canto do cisne: “I’ve never felt better”, comentava Douglas Fairbanks. Ou desmentem esse mesmo canto: “Bem pelo contrário”, respondia Ibsen à esposa que constata as suas melhoras. Os dramaturgos, aliás, nesse aspecto, parecem sempre ser mais clarividentes, comentando criticamente o espectáculo que estão a dar. O mesmo grau de oportunidade de F. Ziegfeld (“Curtain! Fast music! Lights! Ready for the last finale!”) ou de Anna Pavlova, ao pedir que lhe trouxessem o seu fato de cisne, teria tido o Imperador Augusto: “Plaudite. Acta est fabula!”. Daniel Defoe, que em tempos tinha ganho algum dinheiro inventando as “últimas palavras” de condenados à morte, foi talvez o autor que melhor sentiu essa ansiedade da influência, descurada no *corpus* de Harold Bloom: “I do not know which is more difficult in a Christian life, to live well or to die well”. Morrer, ditando poemas, zelando ainda pela métrica e pela sintaxe, parece tão inverosímil quanto as mortes operáticas, demoradamente entoadas depois da facada num órgão vital. E todavia, inverosimilmente, o poema que se dita à hora da morte é mais comum do que *prima facie* se poderia julgar. Verseja um enforcado poucos momentos antes de entregar a alma (Anón. s.p.). O mesmo faz o improvisador António Silveira Malhão (Malhão 37), e Bocage não teria andado longe do mesmo intento, nos seus conhecidos sonetos finais. D. Leonor de Almeida chega a redigir um soneto e um



idílio de desprendimento, durante uma doença em que temeram pela sua vida (Alorna I, 37 e 127). Idêntica partida pregou o destino a um prematuro “Adeus” de José Anastácio da Cunha (Cunha 182-184). Catarina de Lencastre, 1.^a Viscondessa de Balsemão, pronunciaria cinco sonetos no leito de morte, e dos mais admiráveis entre as centenas que fez, fazendo do confessor o seu último copista. Repetia-lhe ainda a terceira estrofe do último, quando a morte a levou (cf. Borralho 187-188)...

Ao lermos biografias de autores do século XVIII, estranhemos esta derradeira obsessão com a poesia, e mais ainda com o soneto. Estranha forma de morrer, a de escolher morrer numa “gaiola de catorze versos”, como chamaria ao género Menotti del Picchia. E partimos aqui da estranheza que faz querer assim tão persistentemente uma prisão. Formas literárias como a ode ou a elegia necessitam hoje de uma inovação temática ou métrica para não serem arrumadas como produções *kitsch*, próprias de *amador* (até as odes de Pessoa se enquadram verosimilmente na personalidade heteronímica de Ricardo Reis). Mas essa atracção parece, ainda nos nossos dias, mais facilmente suportável no soneto, ainda quando o sujeitamos a desmedidas transformações. Definimo-lo rigidamente: “catorze versos”, invariavelmente “isométricos”, versos “decassilábicos”, distribuídos por “duas quadras e dois tercetos” (soneto clássico ou petrarquista) ou por “três quadras e um dístico” (soneto inglês). Esperamos ainda encontrar na última estrofe uma “chave” interpretativa, mas parecemos reconhecer um soneto, sem a tradicional “chave de ouro”, tendo até esquecido a “chave de prata”, exigida por Faria e Sousa, na *Fuente de Aganipe* para o primeiro verso (cf. Martins 1041). Reconhecemos ainda um soneto, quando ele perde a rima, ou quando os versos deixam de ser decassilábicos, ou isométricos, ou até quando a ordem das estrofes nos aparece invertida. Mesmo aviltado (ou sobretudo porque aviltado), o soneto é um dos géneros mais estáveis do modo lírico, ao longo da História da Literatura Ocidental. Surpreende-nos a sua fortuna e a sua longevidade: quase oitocentos anos de ininterrupta existência. Poucos géneros passaram assim incólumes, da Idade Média ao Renascimento, do Renascimento ao Barroco, do Barroco ao Neoclassicismo, do Neoclassicismo ao Romantismo, do Romantismo ao Parnasianismo, ao Simbolismo, do Simbolismo ao Modernismo, estendendo-se pela



Modernidade e Pós-modernidade, como se idade fosse coisa que ele não tivesse. De Camões a Fernando Pessoa, de António Ferreira a Mário de Sá-Carneiro, de Bernardes a Vinicius, de Petrarca a Drummond de Andrade, de Mário Cesariny a Pedro Homem de Mello, de Camilo Castelo Branco a Alexandre O'Neill, de Pushkin a Ruy Belo, de Dante a Jorge Luís Borges, o soneto atravessa indiferente as poéticas, quer as que se baseiam na influência por emulação, próprias dos ditos "clássicos", quer as que afirmam a criação pelo génio, representadas pelos "românticos".²

A conhecida perífrase de Menotti del Picchio ("gaiola de catorze versos") evoca talvez a não menos conhecida do Museu de Alexandria, denominado por Timão a "gaiola das musas" (cf. Canfora 39 ss.). Cruz e Sousa tem pelo menos dois sonetos sobre a disciplina do soneto ("Do som, da luz entre os joviais duetos" e "Nas formas voluptuosas o soneto"): neles se faz o elogio dessa disciplina. E se buscarmos o texto de Menotti del Picchio mais admirável é que a descobramos num soneto que é o maior elogio do género: "Soneto! Mal de ti falam perversos, / Que eu te amo e te ergo ao ar como uma taça, / Canta dentro de ti a ave da graça / Na gaiola dos teus catorze versos"...

É certo que poderíamos relacionar a fortuna do soneto com uma simplicidade estrutural: duas quadras e dois tercetos, vendo nelas dois ritmos essenciais da poesia, o par e o ímpar. Os quatro versos (dois pares) reproduzindo as premissas, os pontos de partida, os elementos de segurança; e os dois tercetos (dois ímpares) reproduzindo o estranhamento ou a entoação interrogativa. No dizer de Amorim de Carvalho, os quatro versos estariam mais próximos do ritmo recitativo / narrativo e os tercetos do ritmo lírico. O número par imitaria assim a estabilidade da afirmação e o número ímpar a instabilidade da inquirição, visíveis desde logo na acentuação dos versos decassilábicos com duas acentuações tónicas (no caso do verso heróico, mais próximo da temática militar) ou com três acentuações (no ritmo do verso sáfico, forma da temática amorosa). A crer neste equilíbrio algébrico, o soneto abre-se (estroficamente ou/e sintacticamente) a muitas e variadas combinações de números pares e ímpares: $(4+4)+(3+3) = 8+6 = 14$ $(7+7)$. Da mesma anfibia parece aliás padecer o verso decassilábico, ora uma complexa passada militar $(4+6 = 5+5)$, ora um estável passe de valsa: $(4+3+3)$.



Ainda que dele duvidemos, talvez este princípio de “Ritmanálise” nos ajude a perceber outras formas de leitura: a de poetas que vêem no soneto um “mundo novo”. Sempre nos pareceram estranhos os versos de António Ferreira a Sá de Miranda, se os entendermos dirigidos ao introdutor do soneto e da écloga. Louva-o Ferreira por essa introdução? Não nos lembramos de celebrações semelhantes para quem tenha introduzido o romance, a sextina ou a canção:

Novo Mundo, bom Sá, nos foste abrindo
Com tua vida, e com teu doce canto,
Nova agoa, e novo fogo descobrindo:
Não resplandecia antes o Sol tanto.
Não era antes o ceo tam luminoso,
Nem nos erguia o 'sprito em seu espanto.
Contigo nos nasce o anno mais fermoso,
Mais rosada, e mais loura a Primavera,
Co seio de alvas flores mais cheiroso.
Por toda a parte o Louro abraça a Hera,
Por toda parte rios, e agoas claras,
E outra mor natureza já do que era.

(Ferreira II, 188v)

E mais estranho ainda nos parece o auto-encómio de Sá de Miranda, na écloga “Encantamento”, dedicada a D. Manuel de Portugal, corroborando-o com um símile entre a sua linguagem nova e uma viagem. Pois ele, poeta, tal como os marinheiros que na época desbravavam os mares em busca das Índias, se devia imaginar em viagem igualmente proveitosa ao reino:

Querem-vos por Senhor, não por Juiz,
Rigores a de parte, que são dinos
De perdão os começos. Já que já fiz
Aberta aos bons cantares peregrinos,
Fiz o que pude, como por si diz
Aquele, um só dos líricos latinos;
Provemos esta nossa linguagem,
E, ao dar de vela ao vento: boa viagem!

(Miranda I, 223)

Não averiguaremos aqui se Sá de Miranda escreveu sonetos antes ou depois daqueles que Manuel de Faria e Sousa atribuíu a D. Afonso IV ou ao Infante D. Pedro, o das Sete Partidas: respectivamente o soneto em que se louvava Vasco de Lobeira como autor de *Amadis de Gaula* (“Gram Vasco de Lobera, e de gran sem”),



ou ainda aquele que dizia “Vinha Amor pelos campos trebelhando”... Até porque, a esse propósito, Amorim de Carvalho sublinhou que a estrutura e a linguagem daqueles dois sonetos se aproximam de possível “arcaização caprichosa e intencional do vocabulário” (Carvalho 93-94).

Não entraremos nós aqui na polémica de saber se o soneto nos chega por via italiana (depois da estada de Sá de Miranda nos salões da família Colonna) ou se por via espanhola (consubstanciada pelas leituras que Sá de Miranda poderia ter tido da prática de Boscán ou de Garcilaso). Na literatura espanhola, os quarenta e dois *Sonetos al itálico modo*, do Marquês de Santillana (1398-1458), “representam uma experiência isolada e sem continuidade” (segundo Fraga 169-170). A questão não nos parece esclarecedora, porque os factos passados e os factos simultâneos mutuamente se reforçam, sem que entre eles haja uma necessária manifestação de causa e efeito.

Não temos também possibilidade de investigar a maior ou menor relação do soneto com as estruturas da poesia siciliana (que justificariam as excrescências finais, os estrambotes) ou as da poesia provençal (a organização em duas coplas esparsas). Ou até com as estruturas rimáticas dominantes no contexto peninsular. Quanto ao vínculo formal da poesia siciliana ou provençal, não podendo nós conhecer as fontes, nos sentimos levados, uma vez mais, a citar as poéticas do século XVI, nomeadamente a *Arte Poética* de Minturno, de 1563, não sendo, afinal, impossível o concurso de influências várias (Fubini, *apud* Fraga 168). E quanto às questões rimático-semânticas, constatando nós o rigor e o labor de Jorge de Sena, remetemos o leitor para os seus estudos sobre o soneto quinhentista peninsular.

Mas interessa-nos, e muito, para averiguar da fortuna da estrutura do soneto, algumas outras considerações históricas (ainda que quase evocadas a título mítico): as que comumente se fazem sobre a importância que no soneto tem a música (o som, o ritmo, a melodia) e a ligação indelével que a sua estrutura musical estabelece com o raciocínio lógico. Aliás, são essas as reflexões que melhor nos parecem justificar expressões como “novo mundo”, “nova água”, “novo fogo”, atribuíveis aos actos de Sá de Miranda.



Comecemos desde logo por nos debruçarmos sobre a origem etimológica da palavra “soneto”. Porque, ainda que referida a sua etimologia, não nos parece suficientemente valorizada a informação que ela contém. É quase certa a origem provençal, significando à letra “pequeno som”, “pequena melodia ou canção”. Mas mesmo Amorim de Carvalho, apesar de sempre atento à tendência fisiológica e estética do verso e da estrofe, descarta este elemento, afirmando que os provençais o utilizariam “sem sentido diminutivo que fosse particularmente esclarecedor para o problema em questão” (Carvalho II, 95). Parece-nos todavia indispensável recordar os aspectos musicais que aqui estão em causa: a de uma canção sem refrão (numa época em que a poesia se encontrava quase indissolúvelmente ligada à música) e a de uma canção cuja frase musical se tornava mais extensa (por oposição à medida velha da redondilha, maior ou menor, ou ao octossílabo castelhano). No panorama poético francês, em que eram já conhecidos, senão comuns, versos mais longos, o impacto terá sido menor, talvez. Seria um aspecto a averiguar. Mas no panorama métrico das línguas ibéricas, é importante não só a fixação da extensão musical como o prolongamento do verso.

Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa
Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa
Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa
Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa

O ouvido e o corpo aderem. O heptassílabo é uma dança, quase um vira. Mas o decassílabo não se dança.

Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa
Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa

É o convite para que a frase voe, para que o espírito não caiba no passo. O espaço disponível permite esticar o número de sujeitos ou acções, ou dar lugar a elementos sintagmáticos adjacentes, como o adjectivo ou o advérbio, formas ainda mais subjectivas de descrever os sujeitos e as acções. Em cada verso, em cada



oração, há mais espaço para mais ideias, ou para ideias mais complexas, e a linguagem abstracta é quase sempre mais extensa que a concreta.

É preciso por isso ser sensível aos elementos rítmicos que subjazem à poesia. Mas disso sabem os músicos e os poetas, primeiro que os críticos. A linguagem poética exemplifica a tese de Crátilo ou, em parte, a retórica de Nietzsche: o pequeno som (a melodia e o ritmo) corresponde a uma sinédoque do objecto / referente, uma parte do todo, a parte por que ele é reconhecido através dos sentidos. “O homem que forma a linguagem (*der sprachbildende Mensch*) não apreende coisas ou processos, mas excitações (*Reize*): não restitui sensações (*Empfindung*), mas somente cópias (*Abbildung*) das sensações” (Nietzsche 45).

Em que medida o soneto corresponde também a uma sociedade que associa o texto não já à música mas ao texto impresso, não por isso associável à audição, mas à visão da página, da folha em branco que circula entre os cortesãos? A cultura oral parece considerar o verso heptassilábico como longo, e por vezes, por razões mnemónicas, conserva-o na balada ainda que depois vá perdendo o papel mnemónico, acompanhando a desvalorização do refrão no rondó (cf. Poirion 333 *et passim*). Há talvez já no soneto esta tensão entre o texto dito e o texto escrito, entre o texto que se memoriza e o texto sobre o qual se reflecte, em que a frase musical joga com a mancha gráfica e ambas com a continuidade ou ruptura do que é dito:

Il n’y a pas d’un côté, l’audition, sens du temps, d’autre, la vision, sens de l’espace. Le rythme met de la vision dans l’audition, continuant les catégories l’une dans l’autre dans son activité subjective, trans-subjective. Le visuel est inséparable de son conflit avec l’oral. La page écrite, imprimée, met en jeu, comme toute pratique du langage et une historicité du discours, dont la pratique est l’accomplissement, et la méconnaissance. (Meschonnic 299)

Consideração não menos importante: o decassílabo permite indirectamente a vulgar integração de substantivos abstractos, alongados pelo sufixo de qualidade. Esta nova linguagem do soneto é também, com efeito, e parece-nos que poucas vezes isso é sublinhado na história do género, o nascimento de um género filosófico, que acolhe fisiologicamente o pensamento abstracto, as palavras longas, os neologismos por aglutinação ou justaposição:



Un vers c'est un étrange bruit de nature, qui me saisit physiologiquement. C'est une respiration que j'imité, une forme de la bouche et du gosier qui m'est imposée et que je reconnais aussitôt comme mesurée sur moi, propice, convenable, qui commence selon moi, qui s'achève selon moi; qui ainsi m'éveille et m'endort et me réveille.”
(Alain II, 778)

E agora se percebe talvez melhor o feito de Sá de Miranda e a aventura enorme em que se encontra metido:

Provemos ora esta nossa linguagem,
E ao dar de vela ao vento boa viagem!

E também a solidariedade de António Ferreira, num movimento intelectual que é académico e que, tal como repetidamente vimos demonstrando, se coloca estrategicamente à sombra da Corte e dela afastada (simultaneamente fiel e infiel a uma cultura popular e a uma cultura palaciana, porque fiel a um individualismo pensante, que sobre si se centra para reflectir colectivamente, para e sobre o mundo). Por toda a parte o Poeta se coloca entre o Rei e o Povo. Por toda a parte a Poesia abraça a Política, melhor dizendo, o Tempo histórico, a Era:

Por toda a parte o Louro abraça a Hera,
Por toda parte rios e agoas claras,
E outra mor natureza já do que era [...].
Levanta sobre Reys, e Emperadores,
Ao som da lira doce, e grave, e branda,
A humildade innocente dos Pastores.
Por onde vai teu sprito, por hi anda
Sempre firme teu pé, e o peito inteiro;
Obedece a vontade, a razão manda,
Nem ao Rey, nem ao Povo lisonjeiro,
Nem odioso ao Rey, nem leve ao povo,
Nem contigo inconstante, ou tençoeiro.
(Ferreira II, 188v-189)

Daí que o decassílabo se relacione com a estrutura estrófica, progressivamente silogística. Não será por acaso que o primeiro autor que repetidamente usou o soneto tenha sido um poeta-jurista italiano: Giacomo (ou Jacopo) da Lentini, que teria escrito sonetos provavelmente entre 1230 e 1240, por isso, antes ainda de Dante e de Petrarca, autores que difundiram o género. Lentini,



conhecido por antonomásia “o Notário”, citado por Dante pela qualidade estilística das suas canções (cf. *De Vulgari Eloquentia* e sobretudo a *Divina Comédia*, Purgatório, XXVI, 56), é autor de 22 sonetos, dos quais dois em tenção com o Abade de Tivoli e um em resposta a um poema de Jacopo Mostacci. Estamos portanto já perante uma repetida retórica argumentativa, ainda que no exercício das actividades poéticas da Escola Siciliana, na Corte de Frederico II, da Casa de Aragão, e os temas sejam exclusivamente amorosos e não filosóficos ou jurídicos:

Amore è uno desi[o] che ven da' core
per abondanza di gran piacimento;
e li occhi in prima genera[n] l'amore
e lo core li dà nutricamento.

Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi ha nas[ci]mento:

ché li occhi rapresenta[n] a lo core
d'onni cosa che veden bono e rio
com'è formata natural[e]mente;

e lo cor, che di zo è concepitore,
imagina, e [li] piace quel desio:
e questo amore regna fra la gente.

(Lentini *online*)

Observemos a sintaxe. Cada verso acolhe geralmente uma oração. Cada estrofe, cada mancha gráfica, se circunscreve a uma frase. E o poema vai evoluindo da consideração geral para a consideração do particular, da explicação do particular para a explicação do universal. Não podemos deixar de considerar por isso a ligação entre o soneto e as coplas esparsas da poesia provençal, em que existe uma idêntica dinâmica entre duas situações, uma geral e outra particular. Amorim de Carvalho não deixa de o sublinhar, ao discutir a origem do soneto: “É uma característica do soneto a sua bipartição em dois corpos estróficos, um mais extenso (as quadras) e outro menos extenso como remate (os tercetos)”. Daí a mancha gráfica que dá origem ao soneto ser frequentemente referida como uma oitava seguida de uma sextilha.



Ora isto era muito do gosto da poesia provençal, cujas composições constavam quase sempre de duas partes bem distintas em ideia e extensão: as *coblas* (as estrofes mais extensas) e a *tornada* ou *tornadas* (as estrofes menores a concluírem ou a resumirem o pensamento, e dirigidas frequentemente a um amigo ou protector). (Carvalho II, 94)

Esta alternância entre duas quadras e dois tercetos permite (além do contraste dos dois espaços-tempos) a reprodução de paralelismos internos, entre as duas quadras ou entre os dois tercetos, quer por contraste de mancha / afirmações (antíteses), quer por transportes / continuidades formais e semânticas (estas por metáforas, sinédoques ou metonímias). A alternância do ritmo quaternário e ternário em cada estrofe não deixará de favorecer a argumentação tópica, se continuarmos a ser sensíveis ao ritmo enquanto respiração do pensamento. Da quadra dirá Amorim de Carvalho ser (juntamente com o dístico) “uma estrofe de criação espontânea”, plástica e instintiva do ponto de vista musical e por isso preferida pela cultura popular. Do terceto, dirá o mesmo teórico que ele “tem o seu quê de inacabado musical”: daí aparecer em geral em grupos de dois (Carvalho II, 39 e 37).

O soneto é por isso um paradigma epistemológico. Organizamos o tempo como estabilidade instável (passado, presente e futuro). Dividimos o nosso corpo numa ortomorfia pluripédica (cabeça, tronco e membros). Resolvemos o dualismo através do “*tertium genus*” (tese, antítese e síntese). Dividimos todas as narrações em introdução, desenvolvimento e conclusão, ainda quando são involuntárias. Mudamos para permanecer, e permanecer não nos satisfaz. A dança mais do que a música traduz esta instabilidade fisiológica. Própria do ritmo lírico, sentimental, cria, como na valsa musical, um desequilíbrio do corpo do dançarino, resolvida no apoio vertiginoso de ordens e caos, de respostas e perguntas, de premissas e conclusão. O que Vasco Graça Moura vê na “*terza rima*” de Dante, uma espécie de transposição silogística marcada pela sucessão de premissas e conclusão (Moura 11), poder-se-ia aplicar, *cum grano salis*, aos tercetos do soneto, ainda que o efeito seja limitado pela extensão. A *Arte Poética* de Filipe Nunes, de 1615, estabelece já como norma esta gradação argumentativa. Nos tercetos, há-de já estar “a substância do soneto” e as quadras “hão-de vir dispondo e fazendo a cama a estes derradeiros” (cf. Martins IV, 1040).



O que sucede ao soneto ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII não é senão uma evolução na continuidade. Estruturalmente, multiplicar-se-ão as tipologias das rimas (sobretudo, como sucedia já antes em Petrarca, nas estrofes dos tercetos) e provoca-se a gaiola do texto, como se a “contraignance”, como sublinhava Baudelaire, excitasse no prisioneiro o exercício da revolta. F. T. Prince fala de uma “poetical debauch”, ou de “a highly nevrotic art-form”, desde o século XVI (*apud* Fuller 38).

No “soneto encadeado”, em todos os versos, a última palavra de rima de um verso rima também com a primeira palavra do verso seguinte. No “soneto com repetição”, a palavra final de um verso é a primeira do verso seguinte. No “soneto retrógrado”, cada verso se pode ler da direita para a esquerda ou da esquerda para a direita, como é comum. Cada soneto pode ser dividido em dois sonetinhos, cada um isométrico. Há sonetos que escondem anagramas ou acrósticos; sonetos em duas línguas (que se podem ler em português e latim ou castelhano). Há sonetos que se dividem em dois sonetinhos autónomos e especulares. Há sonetos com eco, que terminam com uma palavra que é parte da palavra anterior (Carvalho II, 71-72). A elaborada “coroa de sonetos” consta de 15 sonetos, dos quais o primeiro verso (do segundo ao décimo quarto soneto) é tomado do último verso do soneto anterior, sendo o primeiro verso do primeiro soneto o último do décimo quarto. O décimo quinto soneto da coroa reúne os primeiros versos de todos os catorze anteriores, na mesma ordem em que aparecem (Spang 101)...

De alguma forma, o desafio do soneto (porque limitado nas probabilidades) parece excitar a aplicação matemática do Teorema do Macaco Infinito e questionar a própria origem da Literatura: se um macaco teclar aleatoriamente um teclado durante um tempo infinito, irá provavelmente criar um texto coerente, ainda que ele seja a obra completa de Shakespeare. Exercitar todas as probabilidades de coerência (ainda, ou sobretudo, as que convivem com o estranhamento literário) é, aparentemente, um exercício de demiurgo, com que o escritor se identifica. Decorrem desse fascínio as experiências surrealistas de “cadavre exquis”, ou as produções poéticas do grupo Oulipou (“Ouvroir de Littérature Potentielle”, fundado por Raymond Queneau e François Le Lionnais nos anos 60 do século passado): em



ambos os casos, o acaso, a matemática e a linguagem se conjugam com a finalidade de criar novas formas e novas estruturas, sob condições restritivas. Italo Calvino, autor de *O Castelo dos Destinos Cruzados*, necessariamente se sentiria seduzido por um livro como *Cent Mille Millards de Poèmes*, de Queneau, que é a seu ver “um rudimentar modelo de máquina para construir sonetos, todos diferentes uns dos outros”, em que cada um dos 14 versos decassilábicos se sujeitasse a um número muito alargado de combinações, ainda que finito: $10 \text{ elevado a } 14 = 100\,000\,000\,000\,000$ (Calvino 213).

Formalmente, a forma fechada favorece os jogos matemáticos, as significações cabalísticas e a figuração geométrica: no soneto se podiam esconder sonetinhos e pseudónimos, ou mensagens encriptadas, Schlegel concebia as duas quadras como cubos e os tercetos como triângulos / prismas (cf. respectivamente, Fuller 39 ss. e Campos 36).

Tematicamente, o soneto abarcará também, pouco a pouco, quase todos os assuntos: do sentimento amoroso ao sentimento bélico, do louvor a Deus ao panegírico político, do assunto filosófico à sátira maledicente. É procurando ordenar essa dispersão que Tasso dividirá os sonetos em Amorosos, Heróicos, Sacros e Morais (cf. Fuller 7)...

Retoricamente, consubstanciar-se-á a construção silogística já dominante. É uma composição fechada, própria de círculos também fechados, que visam a possibilidade de os interlocutores serem sensíveis à tensão entre a expectativa e a provocação, ou ao jogo de decifrarem o código ou a charada: “The sonnet encourages intelligence, precision and density of imagery” (Fuller 6).

Formal e semanticamente, a expressão tem de ser precisa e sintética: o pensamento deve evoluir em não menos de 14 versos e não mais de 14. “Pour enfermer son sens dans la borne prescrite / La mesure est toujours trop longue ou trop petite” (Boileau 92, *Art Poétique* II, vv. 101-102). Pegando nas mesmas reflexões de Boileau, Ribeiro dos Santos contesta-as com ironia, no panorama português. Se Boileau dizia que “[...] en vain mille Auteurs y pensent arriver, / Et cet heureux Phénix est encore à trouver”, esse é certamente um problema francês que temos há muito resolvido com Camões... e ainda com as produções do seu amigo



Francisco Rafael Castro, e também com o seu próprio esforço: “He difficil, Senhor, mas não é raro...” (Santos II, 315).

A estrutura rígida do soneto provoca os poetas, incita-os a nele praticar toda a libertação formal possível. Até talvez à sua negação. Com efeito, há sonetos, como os de Rilke dedicados a Wera O. Knoop, assumidamente polimétricos, em que a quadra imita a prosa. Há sonetos com *cola* ou *estrambote* (isto é, sonetos que chegam a ter em apêndice um ou dois tercetos cujo primeiro verso é geralmente decassilábico e os dois restantes, quebrados). Serão ainda sonetos?

Teme Francisco Dias Gomes que a brevidade do soneto encoraje os maus poetas (Gomes 36). Mas bom ou mau, o soneto depressa se nega ou se gasta. Como bem exemplifica Lope de Vega:

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto,
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo y aun sospecho
que voy los trece versos acabando:
contad si son catorce y está hecho.³

A “chave de prata” no primeiro verso e a “chave de ouro” no último, preconizadas por Faria e Sousa, correspondem a portas que se querem abertas ou fechadas, problemas que se colocam e para os quais se busca resposta. *Luzes da Poesia*, de Manuel Borralho (poética que a custo diremos barroca já que nela encontramos alguns elementos do que em Itália será já considerado “arcadismo” ou, por analogia, “neoclassicismo”), canonizará, no contexto português, a estrutura argumentativa da mancha gráfica. Assim (e não se ensina ainda hoje os alunos a aplicar a regra em qualquer soneto de qualquer época?), se deve encontrar na primeira quadra a premissa maior, na segunda quadra a premissa menor, nos



tercetos a conclusão, embora Borralho admita a possibilidade (já sancionada pela tradição) que a premissa maior ocupe as duas quadras. É essa, aliás, a regra que aparece defendida por Luís António Verney em *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), ainda que acelerada pelos poetas que “têm mais cabedal”, exemplificando-o com um soneto de António Barbosa Bacelar, poeta da *Fenix Renascida*:⁴

Consiste pois a obrigação do soneto [sic] em propor na 1.^a quadra o assunto; na 2.^a explicá-lo com algum conceito de que se tire o argumento para os tercetos. Os poetas que têm mais cabedal [sic] expõem o assunto nos primeiros dois versos; nos dois segundos começam a discorrer. (Verney 152)⁵

Para além das “inverosimilidades, obscuridades e frialdades” de muitas metáforas dos cultores do soneto (Verney 153) – tantas vezes citadas, quer pelos críticos que nelas vêem um ataque à estética dita barroca, quer por aqueles que criticam em Verney o dogmatismo dito neoclássico –, é curioso que Verney refira ainda a falta de argumentação gradativa, achando nos sonetos grave falta quando lhes não encontra “o carácter do epigrama” (Verney 158).

Mas a nosso ver é ainda mais curioso que Camões seja, neste contexto, um cânone especialmente polémico ou irrequieto para a segunda metade do nosso século XVIII. É ao mesmo tempo tido como leitura exemplar e autor defeituoso, destino certo de quem não cabe em gaiolas. José Anastácio da Cunha, fiel ao seu estilo desabrido, não hesita em eleger Camões como o único dos quinhentistas que valeria a pena ler, ainda que por razões talvez diferentes (Cunha 308). Beckford, não percebendo ainda bem o português, recorda a figura exótica e indómita de Bocage, recitando-lhe um exacerbado soneto de Camões (*apud* Teófilo Braga em Bocage 27). O mesmo indómito Bocage teria, segundo o viajante inglês, prestado homenagem a Camões (e das maiores que um poeta poderá a outro tributar), dizendo sobre o poema atribuído geralmente a Camões “A formosura desta fresca serra”: “Se alguma coisa valho, fez-me este soneto o que sou” (*apud* Nemésio, *Sonetos* 16).⁶ A própria Catarina de Lencastre, embora jamais citando *expressis verbis* o nome de Luís de Camões, revela-se uma curiosa leitora do poeta, uma conhecedora da sua poesia, alguém cujo universo imagético se encontra profundamente impregnado de alguma tópica camoniana. E o mesmo se poderia



dizer do Abade de Jazente (Coelho, *Problemática* 121), ou de João Xavier de Matos (Coelho, “Subsídio” 22-23, 40-41), exercendo Camões, enquanto autor quinhentista, uma influência distinta da de António Ferreira ou Sá de Miranda, com quem aparecia quase sempre agrupado.

Não será por acaso que José Agostinho de Macedo, muito crítico em relação à historiografia, classifica o soneto como estrutura ultrapassada: lê-o através da tradição dos poetas seiscentistas e julga-o avesso ao espírito moderno, o que quer que isso possa efectivamente significar para um polemista como Macedo. Importa aqui porém salientar o que nos parece ter sido ainda pouco estudado, isto é, o mau ou bom exemplo de Camões, quanto à estrutura retórica do soneto. Camões imita-se com demasiada frequência, segundo Verney, pois “que se têm glosado cem mil vezes” sonetos como “Sete anos de pastor Jacob servia” ou “Alma minha gentil que te partiste”. E no entanto faltava a tais sonetos o necessário “carácter do epigrama”, aquele que conclui com um conceito que arrebatava pela novidade.

O pensamento devia avançar, entre o primeiro e o último verso, mas, sublinha Verney, há sonetos de Camões que não progridem no raciocínio proposto e por isso são criticáveis e não têm cabimento na República da Razão. Em “Sete anos de pastor Jacob servia” o que existe é uma história de um “amante logrado” que se “conclui com um cumprimento bem usual”: “Dizendo – Mais servira, se não fora / Para tão longo amor tão curta a vida.”⁷ Pior ainda sucedia com o soneto “Alma minha gentil que te partiste”. Pois “Todo ele se reduz a isto: Tu que estás lá no Céu, pede a Deus que me leve a ver-te depressa. E que menos se pode dizer a um morto amado?” (Verney 158).

Espanta-nos que Verney não cite o tão imitado soneto de Camões “Amor é fogo que arde sem se ver”. Pois que ele também não “avança”, não “progride”:

é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente;
é dor que desatina sem doer;
É um não querer mais que bem querer;
é solitário andar por entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é cuidar que se ganha em se perder;
É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;



é ter com quem nos mata lealdade.

No final, o soneto perde-se até numa interrogação, nunca concluindo:

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?
(Camões 73)

Nestes três paradigmáticos sonetos de Camões, o sujeito debruça-se sobre a sua incapacidade em tecer um *logos*, um discurso verbal suficientemente organizado e coerente, construindo a Retórica da argumentação do “logos” pela anti-retórica desordenada do “pathos”. Até por este contexto teórico, e embora a inefabilidade seja uma tópica literária com larga tradição, não é casualmente que, no século XVIII, vamos encontrar o símile da Poesia com a Pintura associada à obsessão do “je ne sais quoi” e à incapacidade de racionalização do “quadro sentimental ou realista”. O *logos* poderá ser também o sonho de uma linguagem transparente, sem ambiguidades. Igual ao referente que quer nomear. Daí que, no recurso a um preceito como *Pictura ut poesis* (e fracassado o sonho), muitos sonetos setecentistas, ditos em geral “pré-românticos”, afirmem a impossibilidade de correspondência entre a Poesia e a Pintura. Ilustremo-lo com alguns sonetos de Catarina de Lencaestre:

Eu, qual outro pintor, tintas buscava
Para hum quadro fazer, que sem engano
Mostrasse o q’ em meu peito se occultava.
Deitei as tintas, tive o desengano:
Sempre nas mortas cores me ficava;
Arrojei o pincel, rasguei o panno.
(*apud* Borralho II, 92)

A própria estrutura da *inventio* do soneto perde-se agora numa amplificação perifrástica a partir de uma única ideia enunciativa. Quer dizer, o soneto já nem sempre demonstra, extrai conclusões, expõe contradições, supera lutas, mas, muitas vezes, placidamente vai enchendo os seus catorze versos com a desenvoltura de uma tese que, pela economia da *inventio*, caberia quase num só. A metáfora, julgada insuficiente, mera tentativa de caminho, dispersa-se e amplia-se,



duplica-se caleidoscopicamente em outras “comparações”, evoluindo num *pathos* repetitivo:

Se eu me visse de settas rodeada,
De pardas sombras de todo Ceo coberto,
Os raios a cahir de mim tão perto,
Q’a chamma me tivesse suffocada:
Se me visse de laços apertada,
D’huma larga ferida o corpo aberto,
Que fosse quanto ouvisse hum desconcerto,
Sempr’ opprimida, sempre fatigada:
Se, enfim, tremendo a terra, os elementos,
Todos se conjurassem com excesso
A fazer meus pezares mais violentos...
Ainda então, oh, Ceos! eu o confesso,
Em pouco reputava esses tormentos
À vista da afflicção que hoje padeço.
(*apud* Borralho II, 74)

Outros exemplos desta mesma repetição de uma simplicíssima ideia central, plena de decorações e desenvolvimentos, se colhem nos sonetos “Finjo na ideia a dura atrocidade” (*apud* Borralho II, 83), “Como corre turbado o manso Douro” (*apud* Borralho II, 90-91), “Combatida de mil pressentimentos” (*apud* Borralho II, 98-99), etc.. Sempre estamos perante uma sucessão acumulativa, de que decorre em grande medida a gradação em crescendo, de angústias, conflitos, ou violências, e que culminará no último terceto, até mesmo no último verso, não raro. Aí se encerra a ideia mestra de toda a composição que para ela nos vai ritmadamente preparando.

Assim, o soneto, tal como é concebido no século XVIII e no limiar do século XIX, esconde, sob a permanência dos catorze versos decassilábicos, uma estrutura bem diversa: não é tanto uma demonstração como uma descrição. Parece-nos claro que a questão não deve ser isolada das suas implicações periodológicas e da redefinição do género. Descrever, fazer parar o tempo narrativo, implica ler o amor também como um sentimento obsessivo, que faz parar a razão e os seus argumentos explicativos, lógicos. A lírica reclama-se agora de uma intensidade que recusa a narrativa e a própria discursividade silogística. Compreenderemos, depois, melhor as apreensões de Luís António Verney que, já em meados do século, parecia estar assistindo à transformação dos sonetos em elegias condensadas:



A Elegia tem por emprego descrever sentimentos ou amores, ou exprimir qualquer paixão amorosa. [...] Neste particular, acho um notável defeito em alguns poetas que querem fazer do soneto elegia, e afectando um só conceito final, mostram tanto estudo, que destroem [*sic*] a ideia da elegia. Uma paixão não se desafoga em catorze versos: pede composição mais comprida e livre [...]. (Verney 163)

É certo que, e dando (em parte) razão a Verney, quase sempre os exemplos descritivos se recolhem nas elegias e nas odes, formas que acolhiam o arquétipo da vitória da Lírica sobre o Tempo, da imobilidade sobre a mudança. Mas no soneto, na elegia ou na ode, este mundo da insatisfação pelo movimento, é um universo que caminha por sinonímias, por paralelismos, ou por formas de *accumulatio* em geral. E se o soneto permanece distinto dos outros géneros líricos devido à sua rigidez formal (14 versos decassilábicos, duas quadras, dois tercetos), a organização dos restantes géneros é híbrida, inegavelmente híbrida, acentuando-se esse hibridismo ao longo do século XVIII, até aos limites do inclassificável, fazendo impossível a distinção (formal e/ou semântica) entre uma ode e uma elegia, uma elegia e uma écloga, uma écloga e um idílio. Nas várias colecções de poemas de Catarina de Lencastre, vão as mesmas composições surgindo sob diferentes designações. Em quase todos os géneros, para descrever o seu estado sentimental ou os elementos da natureza, e motivado pelo exercício da hipotipose, o poeta opta por enumerações, por sucessões de exemplos, visando a exaustão das características ou das situações que pretende abarcar, enunciando, num somatório inefável, que acumula pensamentos inacabados, ruínas de vastos edifícios, que assim evocam um sublime estético e retórico...

Passamos assim, quase imperceptivelmente, de um raciocínio silogístico, dedutivo, para um raciocínio indutivo. Acumulam-se sensações e factos. E a única conclusão possível decorre do que existe de comum em todas as premissas apresentadas ou escolhidas. Deixamos de visar uma essência, para nos perdermos na aparência, num atomismo não sintetizado de traços, de quantidades e qualidades do ser ou do evento. A verdade parece residir, assim, não num aprofundamento, numa busca da realidade profunda ou essencial, mas na acumulação de pormenores sensitivos. Onde o quantitativo acabará, de alguma



forma, por levar a melhor sobre o qualitativo, que seria mais ágil para a caracterização.

Não cremos que a este processo seja estranha a própria tensão filosófica entre o Racionalismo e o Empirismo. É essa tensão entre o Racionalismo e o Empirismo que explica melhor a tensão entre a Razão e o Sentimento, na tópica setecentista. Pensamos ter demonstrado que, de modo algum, esta poesia setecentista se encontra dogmaticamente depurada de uma retórica da sensibilidade. Retórica essa que só pode funcionar acumulando e combinando elementos *repetitivos*, considerando-os nos vários planos gramaticais: o fónico, o semântico, o morfológico e o sintáctico. Nesta Retórica da Sensibilidade, a adjectivação funciona como uma mesclada caracterização. A sinonímia, ou aparente sinonímia, passa mais por uma forma de *enumeratio* do que por uma forma de *distributio*, amplificativa (Lausberg 165 ss. e 216 ss.). A acumulação semântica do epíteto é, conseqüentemente, uma representação do clímax temático, reforçada, não raro, por acumulações de paralelismo formal que vão da aliteração e anáfora ao assíndeto e zeugmas por omissão (*ibidem* 187-202), favorecendo a ambiguidade e o hibridismo das formas e das ideias. Sobre este aspecto, Antero tem razão quando afirma que o soneto se tornou “a forma mais completa de lirismo puro” (*apud* Fraga 173).

Mas parece-nos evidente que essa tensão (sincrónica ou diacrónica) se manifesta igualmente em dois modelos distintos do soneto, desde logo nos sonetos de Petrarca ou Camões, autores que bem cedo colocaram o género ao serviço quer de uma estética da racionalidade poética que aspira à continuidade narrativa, quer de uma estética da espontaneidade poética que se deleita com a descontinuidade descritiva. Tanta razão tem Antero quanto Lope de Vega, que coloca o soneto entre as formas possíveis do drama, parecendo-lhe adequado aos assuntos em que parece haver uma disciplina implícita: “Las décimas son buenas para quejas; el soneto está bien en los que aguardan” (Vega 148, vv. 307-308).

Representando uma expectativa, reproduzindo o universo em tensão, ora centrado na imutabilidade do objecto, ora relativizado pelo sujeito, o soneto, “gaiola de catorze versos”, é um exemplo de plasticidade, um extraordinário



microcosmos. Ainda que mal-interpretados, tanta razão teria Wordsworth, ao comparar o soneto à ordem de um convento ('Nuns fret not at their convent's narrow room'), como Leigh Hunt, suspeitando da sua serenidade: "thousands of nuns, there is no doubt, have fretted horribly, and do fret" (*apud* Burrow 19).

Do ponto de vista narrativo ou descritivo, ele é um convento ou, como poderia dizer Léo Apostel, "um modelo reduzido". Efectivamente, se considerarmos as tensões argumentativas (ou rítmicas) presentes no género, podemos nelas ver as quatro leis de Apostel.⁸ Em primeiro lugar, renova-se pela sua possibilidade de "caotização", até à sua degeneração ou negação. Depois representa o mundo exterior pelo desenvolvimento de mecanismos de projecção isomórfica e isométrica, representando em escala menor o modo lírico ou, de certo modo, a linguagem poética em geral. Em terceiro lugar, perante a necessidade de experimentação, manifesta internamente esses mesmos mecanismos de prisão e libertação, ainda que sem dano para o criador / construtor: quebra-se e reorganiza-se através de paralelismos rítmico-semânticos, "le sens [...] est évoqué par un mirage interne des mots même" (Fuller 27, citando Mallarmé). E por último, em contexto, integra e organiza sistemas coerentes de forças opostas, resolvendo o conflito através da "síntese", ou seja, etimologicamente, através de uma "chave" harmónica (cf. López Rodriguez I, 340).

Talvez o soneto seja afinal uma metáfora do mundo. Talvez fazê-los seja uma forma de rolar a pedra como Sísifo, para assim amorosamente transformarmos a nossa "prisão" na nossa "libertação". Ou uma forma de lançar os dados e continuar jogando, exercitando em nós esse primordial "homo ludens", em que a tragédia se confunde com a comédia (Huizinga, 1972: I). Não será por acaso o frequente paralelismo entre o Soneto e o Absurdo. Boileau, na *Arte Poética*, imagina no soneto a criação de um "deus extravagante", "dieu bizarre" (Boileau 91; II, v. 82), ávido de entretenimento ou propiciador de sabedoria, por leis rigorosas e ausência de licenças.

Talvez aí resida a fundamental razão da vitalidade do soneto. Limitado e limitando-nos, no tempo e no espaço, tudo pode caber no soneto. Tudo lá tem de caber. Porque só lá caberá o que for preciso. Sendo porém certo que o que nele



depositarmos se pode negar ou subverter. A única condição que nos impõe é a submissão a uma reconhecível estrutura.

¹ Este estudo foi elaborado no âmbito do Projecto “Interidentidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

² Usamos aqui a terminologia de Loy Martin, que, em 1979, embora com a finalidade de aproximar o recente conceito de *intertextualidade* do antigo conceito de *imitação*, parte da oposição entre o conceito de influência por emulação, por metonímia, defendido pelos “clássicos”, e o conceito de criação pelo génio, por superação metafórica, defendido pelos “românticos” (Martin 189-212). Sobre essa vitalidade do soneto, refira-se a existência, em Vila Nova de Famalicão, entre 1929 e 1933, de sete tomos de sonetos inéditos, com o título de *Revista Internacional “O Soneto Neo-Latino”, Florilégio de sonetos inéditos das línguas latinas e suas afins*, editados por Júlio Brandão e Álvaro de Castelões. Sobre esta iniciativa, nem sempre indicada nas bibliografias sobre o soneto português, existe na Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, para além do tomo I da *Revista*, um estudo de Xesús Alonso Montero, *O Soneto Neo-Latino*, editado em 1997, em Vila Nova de Famalicão, pela Câmara Municipal.

³ De Jorge de Sena há uma tradução deste soneto para português (Sena, *Poesia de 26 Séculos* 149-150). Ainda hoje a tradução deste soneto de Vega é frequentemente usada como exercício de estilo: v.g., http://sonnets.spanish.sbc.edu/Vega_Repente.html.

⁴ “Venceu a Morte, ó Fábio, a Formosura” (cf. *Fénix Renascida*, 2.ª ed., vol. IV, p. 307, segundo nota de Maria Lucília Gonçalves Pires, na edição citada da obra de Verney [Verney 152n]).

⁵ E depois de transcrever um exemplo: “Neste soneto, que *em tudo é natural*, o conceito dos dois últimos versos da primeira quadra prova-se na segunda e se confirma nos tercetos, dando matéria ao conceito do fecho, que é nobre e natural e *diz mais do que soa*” (Verney 153, itálico nosso).

⁶ Bocage, nas recomendações que escreve a José Bersane Leite, só lhe recomenda explicitamente um autor: “Lê Camões, lê Camões, com ele a mente / Fertiliza, afervora, / Povia, fortalece, apura, eleva” (Bocage 537). V.g., ainda sobre a presença de Camões na poesia de Bocage, Vitorino Nemésio (Nemésio, *Quase que os Vi Viver* 105-106).

⁷ E Camões terminava ainda por cima logo com a metáfora “amor longo”, forçado pela antítese com “curta a vida”: “amor longo é parvoíce” (Verney 158).

⁸ “1. Tout système capable d’apprentissage doit comporter une possibilité de cahotisation [...]. 2. Tout système capable de représenter le monde extérieur doit développer des mécanismes de projection isomorphe et isométrique. 3. Tout système se trouvant dans la nécessité de construire des modèles réduits du monde, sur lesquels son expérimentation se fera sans danger, est obligé de constamment exécuter la projection intériorisante et isomorphe, mais réductrice. 4. Tout système ayant un milieu, soit physique soit social, est dans la nécessité d’organiser en systèmes cohérents des forces opposées” (*apud* Groupe µ 93-94).

OBRAS CITADAS

AA. VV. *Revista Internacional “O Soneto Neo-Latino”, Florilégio de sonetos inéditos das línguas latinas e suas afins*. Ed. Júlio Brandão e Álvaro de Castelões. 7 tomos. Vila Nova de Famalicão: s.n. [1929-1933].



-
- Alain. *Propos*. 2 vols. Coll. Pléiade. Paris: Gallimard, 1970.
- Alorna, Marquiza d'. *Obras Poéticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre*. 6 vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1844.
- Anón.. *A Daniel do lago libertastes. Soneto recitado por um condenado á força no tempo de D. Miguel*. Guimarães: Biblioteca-Museu Martins Sarmiento, B.G. 10-9-81.
- Bocage. *Obras de....* Introd. Teófilo Braga. Porto: Liv. Lello & Irmão, s.d.
- Boileau. *Épîtres, Art Poétique, Lutrin*. Ed. Charles-H. Boudhors. Paris: Soc. Les Belles Lettres, 1967.
- Borrvalho, Maria Luísa Malato. *"Por acaso hum viajante...": A vida e a obra de Catarina de Lencastre, 1.ª Viscondessa de Balsemão*. Lisboa: IN-CM, 2008.
- Burrow, Colin. *"The Art of the Sonnet by Stephen Burt and David Mikics."* *London Review of Books* vol. 32, n.º 12, 24th June 2010: 19-20. Disponível online: <http://www.lrb.co.uk/v32/n12/contents> (consultado em 8/3/11).
- Calvino, Italo. *Ponto Final. Escritos sobre Literatura e Sociedade*. Trad. J. Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 2003.
- Camões, Luís de. *Rimas, Autos e Cartas*. Ed. Costa Pimpão. Porto: Civilização, 1962.
- Campos, Agostinho de. *Estudos sobre o Soneto. Três Conferências*. Coimbra: Coimbra Editora / FLUC, 1936.
- Canfora, L.. *A Biblioteca Desaparecida. Histórias da Biblioteca de Alexandria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Carvalho, Amorim de. *Teoria Geral da Versificação*. 2 vols. Lisboa: Editorial Império, 1987.
- Coelho, Jacinto do Prado. *Problemática da História Literária*. 2.ª ed. ampl. Lisboa: Ed. Ática, 1972.
- . *"Subsídio para o Estudo de João Xavier de Matos."* *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Hernani Cidade*. Lisboa: FLUL, 1957.
- Cunha, José Anastácio da. *Obra Literária*. Ed. M. Luísa Malato Borrvalho e Cristina A. Marinho. 2 vols. Porto: Campo das Letras, 2001-2006.



-
- Ferreira, António. *Poemas Lusitanos*. “Fac-simile” da ed. 1598, introd. V. Aguiar e Silva, A. Pinto de Castro e T. F. Earle. Braga: Universidade do Minho, 2000.
- Fraga, Maria do Céu. “Soneto.” *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2005. Vol. V, cols. 167-176.
- Fuller, John. *The Sonnet*. London: Methuen and Co., 1972.
- Groupe µ. *Rhétorique de la Poésie*. Paris: Seuil, 1990.
- Huizinga, J. *Homo Ludens*. Trad. E. Imaz. Madrid: Alianza, 1972.
- Lausberg, H. *Elementos de Retórica Literária*. Ed. Rosado Correia Fernandes. Lisboa: F. C. Gulbenkian, 1972.
- Lentini, Giacomo da. “Uno desio che vem da’ core.” Wikisource (consultado em 10/10/10), antologia online: [http://it.wikisource.org/wiki/Amore %C3%A8 uno desio che ven da' cor e](http://it.wikisource.org/wiki/Amore_%C3%A8_uno_desio_che_ven_da'_cor_e).
- López Rodríguez, Concepción. “Relación Musica y Critica Literária en Dionisio de Halicarnaso.” *A Retórica Greco-Latina e a sua Perenidade. Actas do Congresso*. Org. José Ribeiro Ferreira. 2 vols. Porto: Fund. Eng.º António de Almeida, 1997. Vol. I, 335-342.
- Malhão, António Silveira. *Varias Poesias e Peças Portuguezas extractas de diversos autores*. s.l.: s. ed., 1794. Mss. Bibliothèque Municipale de Nantes, Ms. 129 (portugais I).
- Marchese, Angelo e Joaquín Forradellas. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literária*. 2.ª ed. Barcelona: Ariel, 1989.
- Martin, Loy D. “Changing the Past: Theories of Influence and Originality, 1630-1830.” *Dispositio* IV, n.º 11-12, 1979: 189-212.
- Martins, A. Coimbra. “Soneto.” *Dicionário de Literatura*. Dir. Jacinto Prado Coelho. 3.ª ed. Porto: Figueirinhas, 1978. Vol. IV, 1040-1043.
- Meschonnic, Henri. *Critique du Rythme. Anthropologie Historique du Langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- Miranda, Sá de. *Obras Completas*. Ed. Rodrigues Lapa. 2 vols. Lisboa: Sá da Costa, 1976.



-
- Montero, Xesús Alonso. *O Soneto Neo-Latino*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal, 1997.
- Moura, Vasco Graça, pref. *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Venda Nova: Bertrand, 1997.
- Nemésio, Vitorino. *Sonetos* [de Bocage]. 5.ª ed. Lisboa: Clássica Editora, 1975.
- . *Quase que os Vi Viver*. Lisboa: Bertrand Editora, 1985.
- Nietzsche, Friedrich. *Da Retórica*. Pref. Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Vega, 1995.
- Poirion, Daniel. *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*. Paris: PUF, 1965.
- Santos, António Ribeiro dos. *Poesias de Elpino Duriense*. 3 vols. Lisboa: Impressão Régia, 1812.
- Sena, Jorge de, ed./trad. *Poesia de 26 Séculos. De Arquíloco a Nietzsche*. Coimbra: Fora do Texto, 1993.
- . *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*. 2.ª ed. Lisboa: Edições 70, 1981.
- Spang, Kurt. *Géneros Literarios*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Vega, Lope de. *Arte Nuovo de Hacer Comedias*. Ed. E. G. Santo-Tomás. Madrid: Catedra, 2006.
- Verney, Luís António. *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*. Ed. Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Editorial Presença, 1991.