

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Maneiras de ler um soneto do século XVIII

How to read a sonnet from the 18th Century

Jean Pierre Chauvin
USP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e99661>

r e v
t a c
i t
a t u
o u
t r a
s s

Resumo

Neste ensaio, recorda-se a importância de analisar e interpretar poemas do Século XVIII, levando em conta os preceitos retórico-poéticos tradicionais bem como a probabilidade de os homens letrados do período emularem autoridades que remontavam à Antiguidade greco-latina e à Era Moderna. A ênfase recai na espécie *sonnetto* – composta de acordo com as regras e o estilo conveniente ao gênero lírico, como receitava Horácio. Para ilustrar esse método de leitura, que visa a ressituar as letras em seu tempo e lugar, recorreremos a um poema do Abade de Jazente (Paulino António Cabral de Vasconcelos), padre português que viveu entre 1719 e 1789.

Palavras-chave: poesia luso-brasileira; lírica; soneto; Século XVIII; Abade de Jazente.

Abstract

In this essay we intend to remember the importance of analyzing and interpreting some poems from the 18th Century, considering traditional rhetorical and poetic rules, regarding the probability that literate men emulated authorities from Greek-Latin Antiquity and the Modern Era. We emphasize on sonnet form, which was composed according to established precepts and the decorous style of the lyrical gender, as recommended by Horace. To illustrate this method of reading, which repositions letters in their place and time, we regard a poem written by the Abbot of Jazente (Paulino António Cabral de Vasconcelos), a Portuguese priest who lived between 1719 and 1789.

Keywords: Portuguese-Brazilian poetry; lyric; sonnet; 18th Century; Abade de Jazente.

Nil posse creari / de nihilo
Lucrécio, *De rerum natura*, I a.C.

Salvo em circunstâncias muito específicas, o operário da construção civil pressupõe que não habitará o edifício que ajudou a construir. A criança, para quem os pais (re)leem uma história, desconfia que a fábula não foi inventada por eles. O sujeito que confecciona um poema não se confunde com a *persona* que enuncia os versos.

Essas analogias visam recordar que as artes reúnem uma série de artifícios durante o processo de criação, por mais espontâneas, sinceras, honestas ou naturais¹ que ressoem e pareçam. Isso permite afirmar que as vertentes críticas de cunho impressionista, biográfico e determinista que remontam ao século XIX, não dão conta do componente artificial (sonoridade, ritmo, gênero, espécie, estilo etc.) que preside a fabricação de um texto em prosa ou a construção de um poema.

Com o intuito de aprofundar a discussão sobre a matéria, suponhamos ter-nos deparado com estes versos, sem identificar de imediato a sua autoria:

O Peito cobre, ó Nize, que é loucura
O incentivo do amor fazer patente;
Porque deixa de o ser, quando indecente

1 A esse respeito, Heinrich Lausberg (1999, p. 65) ensinava que “A arte (ars) é ‘a preparação do caminho’ entre aquele que pratica a arte (‘artista’, segundo Platão [...] artifex, conforme Quintiliano); e a obra realizada”. Oswald Ducrot (1987, p. 142) denominava *enunciadores* “as personagens que são apresentadas pelo enunciado como autores destes atos. Todo o paradoxo prende-se ao fato de que os enunciadores não se confundem automaticamente com o locutor”. Em diálogo com Francis Cairns, Francisco Achcar (1994, p. 32) presumia que “[...] a observância dos padrões genéricos impede o poeta de ‘tirar sua inspiração diretamente dos incidentes e experiências individuais de sua própria vida’.” João Adolfo Hansen (2001, p. 20) argumenta que, “Em seu tempo, [as representações] eram produzidas pela aplicação de técnicas racionais, que prescreviam os processos e os procedimentos da sua invenção, publicação e consumo”. Paulo Sérgio de Vasconcellos (2016, p. 95) defende que “Considerar tudo como biográfico tinha a vantagem de estabilizar a interpretação do estatuto mimético da poesia elegíaca”.

Mais que à ideia, à vista se figura.

Quanto mais se recata a formosura,
Mais impressão nos faz; pois julga a gente,
Que excede sempre ao bem que vê presente,
Aquele, que entre os véus se conjectura.

Oculto pois, oculta esses objectos,
Altars, onde fazem sacrificios
Quantos os veem com olhos indiscretos.
E se pretendes encontrar propícios
De amantes corações puros affectos,
Tudo não mostres, mostra-lhe os indícios.
(Jazente, 1983, p. 57)

A aproximação inicial do texto permitiria afirmar:

(1) que estamos diante de um *sonetto*, ou “pequeno som”², composto à moda italiana, muito popular no século XIV – e não segundo a variante inglesa, que passou a circular praticamente duzentos anos após a publicação do *Cancioneiro*³ de Petrarca;

(2) que o poema contém catorze versos com métrica regular, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, dispostos em ritmo preciso, obedecendo a três esquemas de rimas: interpoladas (ABBA) nas primeiras estrofes e alternadas nas últimas (CDC e DCD);

(3) que se trata de texto em verso com temática erótica, em tom de advertência moral, o que nos autoriza a concluir que o soneto em questão constitui uma das *espécies* poéticas subordinadas ao *gênero* lírico.

O enunciador pede a Nize que cubra os seios, de modo que ele não caia em tentação luxuriosa (“incentivo do amor”), uma vez que a “inde-

2 As espécies musicais Cantata e Sonata exemplificam os preceitos que orientavam as modalidades de composição: para serem cantadas (acompanhas por vozes) ou [re]soarem.

3 Francesco Petrarca (1304-1374) e William Shakespeare (1564-1616) são considerados os maiores representantes das formas, medidas e esquemas de rimas no soneto, respectivamente nas modalidades italiana e inglesa. O gênero teria sido inventado na Itália, durante o século XII ou XIII (Preminger, 1997).

cência” afeta a visão e logo se comunica à mente. Na segunda estrofe, sugere que vestir a beleza estimula a imaginar melhor o que se esconde (“entre os véus”). O primeiro terceto traz a metáfora dos seios como “altares” onde padece maior tormento cujo olhar cúpido a eles se dirige; na estrofe final, a *persona* poética sentencia que os afetos mais “puros” são movidos com maior intensidade quando se deixa antever as formas encoberdas do corpo feminino.

Que elementos permitiriam supor que a cena, figurada no poema, seja a expressão fidedigna, realista e sincera de um episódio vivenciado pelo autor empírico? Possivelmente, a crença construída pelos ideólogos românticos (e repisada, por parte da crítica, ainda hoje) de que a poesia seria um meio privilegiado de comunicar verdades, capaz de revelar pensamentos legítimos e ações sinceras.

Ora, seria preciso questionar como determinadas ações (supostamente reais) teriam acontecido quase simultaneamente ao registro confessional delas num texto codificado, cujo propósito era dialogar com discursos outros, igualmente calculados, ou seja, concebidos artisticamente. Como observou Ivan Teixeira:

no discurso da arte em particular – em que a fala do indivíduo se articula com a de sua cultura –, não é a realidade empírica que se impõe ao artista, mas uma certa ideia de arte e de realidade, que participa do intercâmbio entre os diversos tipos de registro de um período. É a essa interdiscursividade que se poderia chamar poética cultural. Por essa perspectiva, o estudioso da literatura e da história deveria dedicar tanta atenção aos modos de representação metafórica da realidade quanto aos costumes e instituições políticas de um dado momento (Teixeira, 2006, p. 32).

É curioso que antologistas com vasto repertório e que conhecem bem as regras de versificação⁴, possam minorar a importância dos códigos e práticas em uso no tempo em que o poeta viveu, ignorando a poética cultural vigente. Ainda que o teor dos versos remetesse a uma experiência vivida, ela teria sido reelaborada artisticamente (ou seja, com perícia técnica) pelo autor, em diálogo com a produção de outros poemas e práticas letradas.



Atribui-se a autoria desse soneto a Paulino Antônio Cabral de Vasconcelos (1719-1789), poeta português praticamente desconhecido hoje, cuja produção extensa e variada foi objeto de algumas edições e estudos de fôlego⁵, publicados entre o início do século XIX e o final do XX. Decerto, o dado que talvez chame mais atenção ao leitor é que se tratava de um homem erudito e religioso, mais conhecido como Abade de Jazente⁶. A despeito de se saber muito pouco sobre a trajetória pessoal e a carreira monástica do autor, essa informação é curiosa.

O leitor de primeira hora, aferrado à hipótese de que a vida pessoal “explica” ou “justifica” o teor dos poemas (e vice-versa), suporia que há nítido descolamento entre a vocação religiosa do *homem* Paulino Cabral de Vasconcelos e as práticas letradas do Abade de Jazente. Nada mais redutor, tendo em vista que os dados biográficos, além de poucos, não são

4 Parecem ser os casos de Manuel Bandeira (1946 [2009]) e Alexei Bueno (2007), que por vezes se utilizaram de critérios anacrônicos de “originalidade” *versus* “plágio” a poetas luso-brasileiros que viveram entre os séculos XVI e XVIII, desconsiderando os pressupostos e métodos composicionais da época.

5 Destacam-se a biografia de Balbino de Carvalho (1955) e o exaustivo levantamento de fontes, realizado por Francisco Topa (1998).

6 “Nasceu em Amarante a 6 de maio de 1719 e faleceu na mesma cidade a 20 de novembro de 1789. Foi abade da freguesia de Jazente, advindo-lhe daí o nome [...]. Pertenceu à Arcádia Portuense, juntamente com Xavier de Matos, seu colega de Coimbra, cidade onde ambos estudaram. Embora clérigo, escreveu poesias onde se canta o amor epicurista e horaciano” (Machado, 2013, s/p.).

decisivos para a análise rigorosa, tampouco para a interpretação do soneto.

Começamos por reiterar o truísmo de que a poesia segue convenções. Mesmo quando os poetas e prosadores românticos passaram a redigir obras e ensaios, negando a importância de seguir preceitos retórico-poéticos, ou se recusando a emular modelos⁷, determinados códigos e procedimentos continuaram a ser aplicados.

Se esse fenômeno ainda se verifica nas obras produzidas ao longo do século XIX, o que dizer sobre um soneto composto por um letrado erudito e tecnicamente capaz, conhecedor dos gêneros e das espécies poéticas convenientes a determinados temas; de um poeta que observa a regra dos três estilos⁸, que circulavam pelo menos desde o século XIII; de um autor que obedecia preceptivas e emulava *auctoritates*⁹, autoridades (modelares), em acordo com as regras e costumes vigentes em seu tempo e lugar?

Em segundo lugar, observe-se que Nize, grafia variante de Nise, era

7 “Não é apenas deleitoso, mas também necessário seguir o rastro da origem dos objetos que se quer, de alguma maneira, entender por completo” (Herder, 2018, p. 19). “A poesia deve expor apenas indivíduos e gêneros; muitos poemas expõem indivíduos, os quais são representantes de um gênero” (Schlegel, 2016, p. 118); “Grandes podemos nos mostrar na felicidade, sublimes apenas na infelicidade” (Schiller, 2011, p. 39). “Parece-me que ainda não se considerou como as faculdades humanas gradualmente se desenvolveram através das obras ilustres em todos os gêneros, compostas desde Homero até nossos dias” (Stäel Apud Lobo, 1987, p. 99); “Lelia permaneceu em meu pensamento como um ensaio poético, um romance fantástico onde os personagens nem são completamente reais, como o consideraram os que amam exclusivamente a análise de costumes, nem completamente alegóricos, como o julgaram alguns espíritos sintéticos, mas onde cada um representa como uma fração da inteligência filosófica do século XIX: Pulquéria, o epicurismo herdeiro dos sofismas do século passado; Stênio, o entusiasmo e a fraqueza de uma época em que a inteligência se eleva muito, arrastada pela imaginação, e cai muito abaixo, arrasada por uma realidade sem poesia e sem grandeza” (Sand Apud Lobo, 1987, p. 163).

8 “A noção de gênero é, efetivamente, inseparável daquela de estilo. A cada gênero correspondem modos de expressão necessários e rigorosamente definidos, que determinam não somente a composição, como também o vocabulário, a sintaxe, as figuras e os ornamentos. Os Antigos já distinguiram três estilos ou tons elementares: o simples, o temperado e o sublime, cujos modelos os comentaristas da baixa latinidade encontram nas três obras-primas de Virgílio, as Bucólicas, as Geórgicas e a Eneida e que são representados pela ‘roda de Virgílio’, cujos anéis indicam a condição social, que corresponde a cada um dos três estilos, com os nomes, os animais, os instrumentos, as residências e as plantas que convém atribuir-lhes” (Guiraud, 1970, p. 25 e 27).

9 “as práticas antigas postulam a autoria como autoridade (gr. *axioma*; lat. *auctoritas*). Genericamente, a *auctoritas* antiga é especificada pela doutrina do *decorum* (gr. *prépon*), interno e externo, em que o *auctor* é um nome, como etiqueta de um gênero, ou uma mediação retórico-política, norma cívica do gênero do discurso como *convenientia*, adequação à audiência” (Hansen, 1992, p. 23-24).

um nome recorrente na poesia setecentista – encontrado tanto nos madrigais de Manuel Botelho de Oliveira, compilados em *Música do Parnaso* (1705), quanto nos versos legados pelos poetas árcades, ao longo do século XVIII e início do Oitocentos, como Correia Garção¹⁰ e Bocage¹¹.

Obviamente, trata-se de uma identidade fingida, figurada e recoberta pela fantasia. *Nise* era anagrama de *Inês* – ora alude à pureza e inocência do cordeiro de Deus¹² (predominante na poesia lírica); ora funciona em chave invertida, quando identifica uma personagem descrita como não-virtuosa, tentadora, ou pecaminosa, segundo os padrões morais vigentes na época em que os poemas foram escritos.

Terceira investida sobre o poema.

Seria produtivo examinarmos os expedientes a que o poeta recorreu, já que os versos tanto divertiriam o leitor vulgar (seduzido pelos aspectos mais evidentes no soneto), quanto estimulariam o leitor discreto (capaz de maior discernimento) a reconhecer e mapear os procedimentos utilizados durante a feitura do poema.

Por exemplo, todos os versos são decassílabos – métrica utilizada em larga escala nos sonetos que circularam no Setecentos. Esse dado não se limita a confirmar determinada convenção praticada naquela época; estabelece aparente contraste entre os temas entrelaçados (erotismo, beleza, vício) e a configuração “clássica” herdada ao soneto italiano tradicional.

A ambivalência entre a tentação (representada por Nise) e a penitên-

10 “Ontem se foi daqui Nise formosa, / Nise nosso prazer, nossa alegria: / Tornou-se em feia noite o claro dia, / Cobriu-se o Sol de sombra pavorosa” (Correia Garção, 1957, p. 47).

11 “Debalde um véu ocioso, oh Nise, encobre / Intactas perfeições ao meu desejo; / Tudo o que escondes, tudo o que não vejo / A mente audaz e alígea descobre” (Bocage, 1994, s/p.).

12 O nome deriva do “latim *Agnes*, inspirado no grego *Hagné*, ‘pura, santa’. Ou do latim *Agna*, ‘ovelha, cordeirinha” (Obata, 1986, p. 19).

cia (ressentida pela persona poética) percorre os quartetos e tercetos. Essa dicotomia poderia ser reforçada pela sonoridade dos versos, calcada na oposição das consoantes bilabiais (/p/, /b/) e linguodentais (/d/) às nasais (/m/, /n/) e laterais (/l/).

Por outro lado, considerando que a *persona* poética adverte Nize sobre a necessidade de cobrir as partes íntimas, a presença dos fonemas sibilantes (/ce/, /ci/, /s/) pode nos remeter à representação sonora da lascívia – como pecado capital da luxúria provocado pela visão do “Peito” (grafado com inicial maiúscula) da personagem feminina.

Atributos do Nome

Se aceitarmos Nize como provável anagrama de Inez, poderíamos interpretar o emprego do nome com as letras trocadas como signo de questionamento, senão de inversão do tradicional vínculo entre *Agnes* e a pureza. O sacrifício consistiria não em imolar o cordeiro de Deus, mas em resistir à tentação despertada pela visão do corpo feminino.

A escolha do nome suscita a descoberta de outras camadas interpretativas que dizem respeito aos sons sugeridos pelo texto. Nize é um dissílabo que se ajusta ao ritmo sincopado do poema. É possível que a performance de um declamador reforçasse certo modo de ler o soneto, acentuando a oscilação entre os tempos fortes e fracos, também como signo da ambivalência pureza/indecência:

O **Peito** cobre, ó **Nize**, que é loucura
O **incentivo do amor** fazer patente;
Porque deixa de o **ser**, quando indecente
Mais que à **ideia**, à **vista** se **figura**.
(Jazente, 1983, p. 57 – grifos meus)

Uma quarta chave de leitura consistiria em averiguar se o poeta recorreu a lugares-comuns¹³, localizados na longa tradição humanística, remontando aos gregos e latinos, aos poetas medievais (tais como Dante e Petrarca), e, claro, a Luís de Camões¹⁴, Sá de Miranda, Antônio Ferreira etc.

Sabe-se que na poesia em língua portuguesa produzida durante a segunda metade do século XVIII, Horácio foi assiduamente referido pelos numerosos homens letrados que se propunham a redigir versos de teor filosófico (como sugere a tópica do *carpe diem*)¹⁵, lírico (como vemos em sua produção amorosa)¹⁶ ou satírico¹⁷ (em que sobressaem os retratos que produziam vitupério).

Haveria que se considerar ainda a *Carta aos Pisões* (Horácio, 2023) – breve tratado em que o poeta latino estabeleceu analogias entre a pintura e a poesia, demonstrando a importância de se compor versos adequados, proporcionais e convenientes ao gênero, espécie, assunto e estilo. Provavelmente o Abade de Jazente teve acesso a essas e outras obras¹⁸, assim

13 “No antigo sistema da retórica, a tópica é o celeiro de provisões. Contém os mais variados pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral. Todo escritor deve, por exemplo, tentar conciliar o leitor. Para tanto, recomendava-se, até a revolução literária do século XVIII, uma atitude modesta. Ao autor competia conduzir o leitor ao seu tema” (Curtius, 1996, p. 121-122).

14 Vários poemas do Abade de Jazente evocam versos camonianos, especialmente aqueles em que a *persona* poética descreve o arrebatamento provocado pela visão (ou distanciamento) de uma figura feminina. Na coletânea de poemas atribuídos a João Xavier de Matos (1770), poeta e amigo de Paulino Antônio Cabral, a importância de Camões é manifesta: “Rimas de João Xavier de Matos, entre os Pastores da Arcádia Portuense, *Albano Ertibreo*, dedicadas à Memória do Grande Luiz de Camões, Príncipe dos Poetas Portugueses”

15 “Enquanto to permite a mocidade, / Teu pai disfarça, tua Mãe consente, / E enquanto, Nize, a moda o não desmente / Nos brincos gasta a flor da tua idade” (Jazente, 1983, p. 54).

16 “Não: ninguém quer mostrar à demais gente / Que traz dentro do peito algum cuidado; / Por isso finge um rosto serenado, / Ao mesmo tempo que os seus males sente” (Jazente, 1983, p. 54).

17 “Quem tiver talento, quem tiver uma mente divina e uma boca / Que faça soar coisas grandiosas: a esse dá a honra deste nome [poeta]. / É por isso que alguns questionaram se a Comédia é ou não / poesia, porque a inspiração impetuosa e a pujança / não estão presentes nas palavras e nos temas; e, se não diferisse / da prosa pelo ritmo, não passaria de prosa” (Horácio, 2023, p. 335).

18 “Fizeram com tal arte três Pintores / Da Tristeza um painel, que certamente / Não podia o pincel o mais valente / Lançar-lhe as linhas com mais negras cores” (Jazente, 1983, p. 98).

como à produção de diversos poetas e tratadistas, contemporâneos seus, como os manuais de Cândido Lusitano, Luís Antônio Verney etc.

A probabilidade de o poeta ter plena consciência dos preceitos e modelos é grande, tendo em vista o domínio das técnicas do verso e o fato de ele ter frequentado a Arcádia Portuense – agremiação que reunia letrados considerados notáveis em seu tempo. Como se sabe, as academias costumavam estimular a composição dos chamados poemas de circunstância, o que poderia explicar a existência de textos de teor lírico e satírico, atribuídos ao Abade de Jazente, talvez incorporados aos dois volumes de poesia publicados em 1786 e 1787.

A quinta maneira de abordar o poema seria discutindo os diferentes atributos das estrofes, comparando o que dizem os quartetos e tercetos.

Levando-se em conta o teor dos versos, nota-se que o tom de advertência registrado na primeira estrofe (“O Peito cobre, ó Nize”) é retomado na terceira (“Oculta, pois, oculta esses objectos”). De maneira análoga, as estrofes pares também se relacionam. Ambas soam como máximas com propósito moralizante: (“Quanto mais se recata a formosura / Mas impressão nos faz”, lemos no segundo quarteto. “Tudo não mostres, mostra-lhe os indícios”, registra o terceto final).

Essa alternância entre estrofes (pares e ímpares) traz uma disposição menos usual. Geralmente, os sonetos à moda petrarquiana reservavam funções distintas, embora complementares, para os quartetos e para os tercetos¹⁹. Entretanto, o que vemos no poema do Abade Jazente é a sugestão de outro movimento, como se mimetizasse o balanceamento

19 “tem o soneto qualquer coisa de uma obra dramática, de que os dois quartetos seriam a exposição, o primeiro terceto o núcleo e o último o remate” (Dorchain *Apud* Moisés, 2012, p. 234). “a interdependência estrutural dos tercetos implica a aceleração do pensamento e do sentimento, a disposição mais urgente e animada” (Preminger, 1997, p. 1168).

temático/formal/sonoro. Tanto a instrução do enunciador direcionada a Nize quanto o silogismo moral ocupam a mesma proporção espacial no soneto (o poeta reserva um quarteto e um terceto para cada).

Lido desse modo, o soneto comporta o movimento pendular, pois nele se retrata o jogo arriscado entre o plano dos sentidos e o da razão. As estrofes ímpares reportam-se à imagem sensual de Nize como um chamariz a ser escondido, encoberto. A “formosura” do corpo pode aprisionar o admirador; atíçar sua porção instintiva, em vias de induzi-lo a perder o controle sobre as faculdades da mente e do espírito. As estrofes pares parecem reservadas ao exercício da razão pela *persona* poética. À onda de desejo sucede o exercício do autocontrole; à tentação sucede a contenção.

Substancialmente, o poema se desenha, ressoa e estrutura em torno do dilema vício *versus* virtude. A tentação, estimulada pela beleza do corpo feminino, é mantida sob relativo controle, graças ao discernimento do enunciador, capaz de recompor sua virtude. Sob essa ótica, trata-se de um soneto com propósito moral e edificante. Evocando o mito de Adão e Eva²⁰, Nize poderia ser compreendida como alegoria²¹ da tentação pecaminosa: caminho desviante que seduz os homens vulgares, mas reforça o discernimento dos discretos.

20 “Podes comer de todas as árvores do jardim. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás que morrer” (*Bíblia*, 2015, p. 36).

21 “Pensada como dispositivo retórico para a expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. As regras fornecem lugares-comuns – *topoi* (grego) ou *loci* (latim) – e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, simples ou próprio, tratando de determinado campo temático. Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso” (Hansen, 2006, p. 9).

Referências

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*: seguida de uma antologia. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BÍBLIA de Jerusalém. 1ª ed. 10ª reimp. São Paulo: Paulus, 2015.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa Du. *Sonetos e outros Poemas*. São Paulo: FTD, 1994.

BUENO, Alexei. *Uma História da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

CARVALHO, Balbino de. *Paulino António Amaral (Um poeta amarantino do século XVIII)*. Porto: Martins & Irmão Ltda., 1955.

CORREIA GARÇÃO, Pedro Joaquim António. *Obras Completas*, vol. I: poesia lírica e satírica. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. (Trad.) Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

DUCROT, Oswald. *O Dizêr e o Dito*. (Trad.) Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

HANSEN, João Adolfo. “Autor”. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-43.

HANSEN, João Adolfo. “Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas”. *Teresa*, São Paulo, n. 2, p. 10-67, 2001.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Hedra, 2006.

HORÁCIO. *Poesia Completa*. (Trad.) Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2023.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literária: fundamentos de una ciencia de la literatura*. 4ª reimp. (Trad.) José Pérez Riesco. Madri: Gredos, 1999.

LIMA E MELO, Caetano. *Rimas de João Xavier de Matos [...]*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1770 [PDF].

LOBO, Luiza (org. e trad.). *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MACHADO, José Barbosa. “Abade de Jazente”. In: MACHADO, José Barbosa (ed.) *Dicionário Breve de Autores Portugueses: da Idade Média à Atualidade*. Braga: Edições Vercial, 2013.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.

OBATA, Regina. “Agnes”. In: OBATA, Regina. *O Livro dos Nomes*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986, p. 19.

PREMINGER, Brogan. “Sonnet”. In: PREMINGER, Brogan (ed.). *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. MJF Books, 1997, p. 1167-1170.

TAMEN, Miguel (org.). *Poesias do Abade de Jazente*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

TEIXEIRA, Ivan. “Poética Cultural: literatura e história”. *Politeia*, Vitória da Conquista, p. 31-56, 2006.

TOPA, Francisco. *Para uma Reedição Completa de Dois Poetas Setecentistas Esquecidos*: Paulino António Cabral e Teodoro de Sá Coutinho – inventário das fontes testemunhais de seus poemas. Porto: Edição de Autor/Imprensa Portuguesa, 1998.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. “Persona” *Poética e Autor Empírico na Poesia Amorosa Romana*. São Paulo: Unifesp, 2016.

Recebido em: 16/04/2024

Aprovado em: 03/10/2024

Publicado em: 18/09/2026

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e99661>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*