

FRANCISCO DE QUEVEDO E *LAS NUEVE MUSAS CASTELLANAS* (1648):
CLIO E OS HOMENS ILUSTRES

*Francisco de Quevedo and Las Nueve Musas Castellanas (1648):
Clio and the Illustrious Men*

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-32

Gustavo Luiz Nunes Borghi*

RESUMO: Buscamos, neste artigo, compreender como Clio, uma das nove musas antigas e protetora da história, é apropriada pelo poeta Francisco de Quevedo no livro *Las nueve musas castellanas* (1648). Neste percurso, discutiremos sobre a origem das musas nos poemas arcaicos, seu emprego na poesia clássica, sua relação com a arte e com a história e sua apropriação pelo espanhol no século XVII, na produção dos sonetos do livro.

PALAVRAS-CHAVE: Francisco de Quevedo. Clio. Poesia. História. Exemplo.

ABSTRACT: In this article, we seek to understand how Clio, one of the nine ancient muses and the protector of history, is appropriated by poet Francisco de Quevedo in the book *Las nueve musas castellanas* (1648). In this journey, we discuss the origin of the muses in archaic poems, their use in classical poetry, their relationship with art and history, and their appropriation by the Spanish poet in the 17th century in the creation of sonnets in the book.

KEYWORDS: Francisco de Quevedo. Clio. Poetry. History. Example.

**Doutor em Literatura Espanhola pela Universidade de São Paulo (USP, 2024). Professor de Literatura Espanhola na Universidade de São Paulo (USP). ORCID: 0000-0001-8817-9890. E-mail: gborghi93(AT)gmail.com / gustavo.borghi(AT)usp.br

1 Introdução – “canta para mim, ó musa”

Desde o mundo antigo até meados do século XVIII, o processo de composição de um texto poético se filiava aos procedimentos de imitação e emulação, em que o letrado tinha de obedecer, de modo geral, às características do gênero que buscava produzir, como a elocução, o metro, a disposição da matéria e as demais convenções. No caso da poesia épica, podemos destacar a tópica da “invocação às musas”, logo nos primeiros versos, em que o aedo recorre às divindades para conhecer e transmitir a matéria antiga. O iniciador dessa tradição no mundo grego arcaico foi Homero, com os proêmios dos poemas *Ilíada* (I, 1-7) e *Odisseia* (I, 1-10):

Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
ficando seus corpos como presa para cães e aves
de rapina, enquanto se cumpriu a vontade de Zeus),
desde o momento em que primeiro se desentenderam
o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles.
(tradução de Frederico Lourenço, 2013, p. 109, marcação nossa)

Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,
depois de que Troia destruiu a cidadela sagrada.
Muitos foram os povos cujas cidades observou,
cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar
os sofrimentos por que passou para salvar a vida,
para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas.
Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvar.
Não, pereceram devido à sua loucura,
insensatos, que devoraram o gado sagrado de Hipérion,
o Sol – e assim lhes negou o deus o dia do retorno.
Destas coisas **fala**-nos agora, ó deusa, filha de Zeus.
(tradução de Frederico Lourenço, 2011, p. 119, marcação nossa)

Nos dois proêmios, notamos uma estrutura semelhante: o poeta, ao empregar os verbos *αείδω* (cantar) e *ένέπω* (falar) no modo imperativo, conclama as Musas a contar a matéria, a fúria de Aquiles e o retorno de Odisseu a Ítaca. Ele se coloca como uma espécie de “intermediário” entre a matéria de um passado distante e o público ouvinte dos poemas, mediado pelo contato com as divindades da poesia para conseguir transmiti-lo. Elas seriam responsáveis pelas artes e pelos saberes; ensinando, assim, os homens que quisessem praticá-los. Convém retomar, segundo Andrew Ford (1994), que os poemas homéricos são

datados de um período anterior à difusão da escrita e da sistematização da prática poética, inserindo-se em uma tradição oral, denominada pelo pesquisador de 'song culture' (1994, p. 14), em que os textos eram transmitidos em ocasiões celebrativas e em performance. Nesse contexto, dada a ausência do saber da história, mediadora entre o passado e o presente, o poeta recorre aos deuses, imortais, para que apresentem a matéria passada a ser narrada no poema heroico.

Séculos mais tarde, os poemas homéricos tornam-se modelo de composição do gênero épico, tal como prescreve Aristóteles nos capítulos oitavo e vigésimo quarto de sua *Poética*. Ao discorrer sobre a unidade de ação, o filósofo afirma que Homero se distingue dos demais, ao propor a imitação (mimese) de um único evento ao longo dos vinte e quatro cantos dos dois poemas (1451a 25-30). Mais adiante, ao tratar das semelhanças entre a epopeia e a tragédia, destaca que são de quatro possibilidades: simples, complexa, ética ou patética, elencando o poeta arcaico como o que produziu primeiro e de forma mais exemplar (*ικανός*),¹ superando todos os demais (1459b 17-18): "Além do mais, ele supera todos os poetas em elocução e pensamento" (tradução de Paulo Pinheiro, 2015, p. 189).

A invocação às Musas torna-se, assim, já no mundo antigo, um dos elementos constitutivos do gênero, sendo imitada em poemas posteriores, tanto latinos como aqueles em línguas vernaculares. No caso da *Eneida*, de Virgílio, a divindade é convocada a recordar o poeta das causas da guerra entre Eneias e Cartago (I, 8): "Musa!, recorda-me as causas da guerra, a deidade agravada" (tradução de Carlos Alberto Nunes, 2016 p. 73). Nos séculos seguintes, essa tópica é retomada pelos poetas, mas adequada aos gêneros e espaços de produção letrada. Exemplo paradigmático para nós no gênero épico é o caso d'*Os Lusíadas* (1572), em que Camões se apropria da invocação antiga, transformando as musas gregas em portuguesas, colocando-as às margens do rio Tejo e convocando-as, na quarta e quinta

¹ Em nota, Paulo Pinheiro (2015) destaca que o advérbio '*ικανός*' pode ter três definições: i) suficientemente; ii) adequadamente; e iii) exemplarmente. Apesar das ambiguidades e possibilidades de tradução da sentença, o tradutor destaca que (p. 189): "[...] Homero foi o primeiro a dominar de modo exemplar, excelente ou adequado os quatro gêneros da poesia épica".

estrofes, a dar o engenho e a arte necessários ao poeta para narrar os feitos de Vasco-da-Gama na viagem às Índias (I, 25-40).²

Para além da epopeia, a citação e referência às musas antigas estão presentes em outros gêneros poéticos, como a própria lírica, matéria deste trabalho: Francisco de Quevedo, letrado do século XVII, escreve um livro intitulado *Las nueve musas castellanas* (1648), associando cada uma delas a um ou mais subgêneros líricos a partir de sua matéria ou saber originário. Nesse sentido, este trabalho busca compreender as apropriações da matéria clássica na obra do poeta espanhol, a partir da leitura e da análise dos poemas que fazem referência a Clio, entidade originalmente vinculada à história, mas empregada para designar um conjunto de poemas, majoritariamente sonetos, que tratam de matéria variada. Para tanto, dividimos nosso trabalho em três grandes blocos: no primeiro, discorreremos sobre a origem e a construção das nove musas antigas, a partir das fontes antigas, como Hesíodo e Ovídio; no segundo, trataremos da apropriação de Quevedo, ao associar a musa da história à poesia, no processo de construção dos varões ilustres; por fim, analisaremos alguns dos poemas, esboçando um possível arranjo temático.

2 As nove musas antigas

Na entrada do Museu do Prado, em Madri, encontra-se uma grande sala, em que estão dispostas em semicírculo as estátuas de oito musas antigas, originárias do mundo romano. Conforme explica Sabino Perea Yébenes (1998), elas seriam reproduções de modelos helenísticos, e estariam na fachada do Teatro da Vila Adriana de Tívoli, nos arredores de Roma, datadas do século II d.C. Após mais de um milênio, elas foram encontradas em 1500 e compradas pelo papa Leão X, que as colocou no Vaticano e, segundo o pesquisador, na sequência (1998, p. 159): "De allí pasaron al Palacio Madama y fueron luego llevadas a los jardines Carpi del Quirinal, y, todavía sin restaurar fueron adquiridas por la reina Cristina". Quase um século depois, Felipe V de Espanha as compra da monarquia nórdica, dispondo-as

² [Lus, I] 4. E vós, **Tágides** minhas, pois criado / **Tendes em mi** um novo engenho ardente, / Se sempre em verso humilde celebrado / Foi de mi vosso rio alegremente, / **Dai-me** agora um som alto e sublimado, / Um estilo grandíloco e corrente, / Por que de vossas águas Febo ordene / Que não tenham enveja às de Hipocrene.

5. **Dai-me** ãa fúria grande e sonora, / E não de agreste avena ou frauta ruda, / Mas de tuba canora e belicosa, / Que o peito acende e a cor ao gesto muda; / **Dai-me** igual canto aos feitos da famosa / Gente vossa, que a Marte tanto ajuda; / Que se espalhe e se cante no universo, / Se tão sublime preço cabe em verso.

no Palácio Real de San Ildefonso e, por volta de 1830, no museu na capital.³ As musas, esculpidas sentadas, são: Clio, Terpsícore, Calíope, Urânia, Erato, Tália, Euterpe, Melpômene e Polímnia.

As musas antigas são descritas pela primeira vez no mundo arcaico grego, no poema hesiódico *Teogonia*, texto que, assim como os de Homero, pertence a uma tradição oral, conforme como nos descreve Jaa Torrano (2007). Em sua leitura, esse poema busca apresentar o mundo em seu “ontofânico”, em que o poeta canta o mundo em seu “estado original”, isto é, “O mundo, os seres, os Deuses (tudo são Deuses)⁴, e a vida aos homens [...]” (2007, p. 19). As musas, especificamente na *Teogonia*, são introduzidas nos primeiros versos, em uma passagem denominada por Torrano como “Hino às Musas”. Após a descrição do lugar em que residem, o Hélicon, e o primeiro contato com o pastor Hesíodo, temos a descrição de sua origem (v. 53-63):

Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida,
Memória rainha nas colinas de Eleutera,
para oblvio de males e pausa de aflições.
Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus,
longe dos imortais subindo ao sagrado leito.
Quando girou o ano e retornaram as estações
com as mínguas das luas e muitos dias findaram,
ela pariu nove moças concordes que dos cantares
têm o desvelo no peito e não-triste ânimo,
perto do ápice altíssimo do nervoso Olimpo,
aí os seus coros luzentes e belo palácio.

(tradução de Jaa Torrano, 2007, p. 105)

As Musas são fruto de nove encontros entre Zeus e a Titã Memória, mesclando dois atributos do mundo antigo, segundo Torrano: a *alethéia* e a *dynamis*; permitindo, assim, a lembrança e o esquecimento. Esse duplo atributo, na leitura do tradutor, é a origem de todo o poder das divindades, uma vez que “[...] configura o mundo e que em cada momento e em cada situação configura portanto todas as possibilidades de existência do homem no mundo

³ Segundo Sabino Perea Yébenes (1998), a data da disposição das oito musas no Museo del Prado é incerta, ocorrendo, segundo os pesquisadores e estudiosos consultados, entre 1832 e 1833, alguns anos depois de sua fundação. Ele aponta que 1830 é a mais provável, dado que é inaugurado o Real Museu de Pintura y Escultura, recebendo a maior parte da coleção do Palácio de San Ildefonso.

⁴ Jaa Torrano, em sua introdução ao poema hesiódico, comenta que, no mundo arcaico, os entes da natureza e do cosmos são entendidos como deuses pelos homens.

assim configurado" (Torrano, 2007, p. 31). Mais adiante, Hesíodo descreve seus nomes, seu papel na organização do cosmos (v. 75-84) e sua relação com as artes (v. 94-103):

isto as Musas cantavam, tendo o palácio olímpio,
nove filhas nascidas do grande Zeus:
Glória, Alegria, Festa, Dançarina,
Alegra-coro, Amorosa, Hinária, Celeste
e Belavoz, que dentre todas vem à frente.
A quem honram as virgens do grande Zeus
e dentre reis sustentados por Zeus vêem nascer,
elas lhe vertem sobre a língua o doce orvalho
e palavras de mel fluem de sua boca.
[...]
Pelas Musas e pelo golpeante Apolo
há cantores e citaristas sobre a terra,
e por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas
amam, doce de sua boca flui a voz.
Se com angústia no ânimo recém-ferido
alguém aflito mirra o coração e se o cantor
servo das Musas hiena a glória dos antigos
e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,
logo esquece os pesares e de nenhuma aflição
se lembra, já os desviaram os dons das Deusas.
(tradução de Jaa Torrano, 2007, p. 107)

Em sua tradução, Jaa Torrano opta por não adotar o nome das musas, mas nomeá-las pelos atributos pelos quais são conhecidas no contexto de festas e de simpósios, espaço em que elas atuam, em relação com a deusa Afrodite: "Na exuberância da festa, do canto e da dança, na fecunda exaltação da Vida e da Alegria [...]" (Torrano, 2007, p. 33). Nessa proposta de tradução, Clio (*Κλειώ*) é a glória; Euterpe (*Εὐτέρπη*), a alegria; Tália (*Θάλεια*), festa; Melpomêne (*Μελπομένη*), dançarina; Terpsícore (*Τερψιχόρη*), alegre-coro; Erato (*Ερατώ*), amorosa; Polímnia (*Πολύμνια*), hinária; Urano (*Οὐρανίη*), celeste; e Calíope (*Καλλιόπη*), belavoz. Esses atributos, relacionados com o valor semântico das palavras, serão vinculados séculos depois aos gêneros poéticos e aos saberes praticados, como a poesia lírica, o teatro, a astronomia e a própria história.

A aproximação das musas com a poesia é apresentada pela primeira vez por Hesíodo: desde sua origem, elas se relacionam com Apolo, divindade responsável pelas artes, especialmente pelo canto e a música. Por serem filhas da Memória, elas transmitem aos poetas sua voz, lembrando-os da matéria antiga e desconhecida tanto para eles como para os

ouvintes. Ademais, esse canto também move os afetos, por também permitir o esquecimento dos males ao tratar dos Deuses e dos feitos dos grandes homens e dos heróis. Entre a possibilidade da lembrança e do esquecimento, as Musas antigas serão retomadas no mundo clássico latino, estando presentes em produções de diversos gêneros e constando nas *Metamorfoses* de Ovídio, poema etiológico que narra episódios da mitologia antiga. Elas são mencionadas no Livro V, em que o poeta narra seu encontro com Tritônia e Palas (v. 264-268; 294-299):

Depois de por longo tempo observar as águas saídas dos golpes
de um casco, a deusa passeia o olhar pelas sombras da floresta antiga,
pelas grutas e pelos prados que flores sem conta salpicam,
e afirma que as Musas são felizes pela sua atividade
e pelo lugar onde habitam.

[...]

Enquanto a musa fala, no ar ressoaram asas,
e da copa das árvores provinha a voz de quem saúda.

A filha de Júpiter ergue o olhar e indaga de onde soam línguas
que articulam tão nitidamente, e crê ser humano que fala.

Eram aves. Em número de nove, lamentando o destino,
pegas, que tudo imitam, haviam pousado nos ramos.

(tradução de Domingos Lucas Dias, 2017, p. 287-289)

No poema, a deusa Palas passeia pelo Hélicon, local em que vivem as divindades, e se depara com Urânia, a qual a conduz até sua clareira sagrada. Essa disposição das nove musas, filhas de Zeus (ou Júpiter para os latinos e letrados dos séculos XVI e XVII), habitando o monte e se relacionando com um saber ou arte, será retomada nos séculos seguintes, como no tratado de Francisco de Quevedo.

3 Clio, os varões ilustres, poesia e história

Na edição Henrico e Cornélio Verdussem, datada de 1699, a qual compila parte das obras do poeta espanhol Francisco de Quevedo, a obra *Las nueve musas castellanas* (1648) abre o terceiro tomo, dedicado à sua produção poética. Logo após a capa, temos duas páginas que apresentam, de forma muito geral e sucinta, as nove musas, matéria das seções seguintes. Este bloco segue uma estrutura fixa e uniforme: as divindades, dispostas em sequência, são descritas com uma breve sentença em língua latina, à moda de um epíteto,

acompanhadas de uma espécie de “meio romance”, isto é, duas estrofes em redondilha maior com quatro versos cada, em que o poeta personifica a entidade e apresenta o saber que protege e com o qual se relaciona. Nessa apresentação, Clio é a primeira, acompanhada da sentença "cantando as gestas retorna aos tempos passados" – *gesta canens transactis tempora reddit* (p. 3) e seguida do poema:⁵

*Musa I
A la fama, y à la Gloria
que yo doy, el Tiempo cede,
Sus injurias, que no puede
La edad contra la Memoria.*

*Plectro es mi Pluma eloquente,
Deidad mi Voz que atrevida
Buelve al ya muerto à la vida,
Y haze, lo que fue presente.*

Começando pela sentença latina, observa-se que o poeta espanhol constrói a imagem de Clio como a divindade que consegue acessar o passado (*transactis tempora reddit*), retomando a tópica antiga das musas como filhas da Memória. Ao fazê-lo, Clio permite o canto de *gestas*, entendidas como os feitos de grandes homens (*gesta canens*). Esses dois eixos, o acesso ao passado e o cantar ilustre, são desenvolvidos no poema abaixo: a divindade vence o Tempo e a Memória, conseguindo assim dar (*doy*) aos letrados matéria para a fama e a Glória. Na segunda e última estrofe, Quevedo emprega a palavra "*plectro*", apresentando duas possibilidades semânticas segundo o *Dicionário da Real Academia*:⁶ i) um objeto para tocar instrumentos de corda; e ii) na poesia, a "*inspiração*". Ao afirmar que o *plectro* é sua pluma, o poeta espanhol estabelece uma relação entre a história, representada pela musa, e a própria poesia, indicando a leitura e a apropriação que faz do mundo clássico e da disposição dos dois saberes.

Convém pontuar, como destaca Rafael Scopacasa (2019), que Clio não era, nos textos antigos, vinculada ao saber e à prática histórica; ao contrário, após poemas arcaicos de Homero e Hesíodo, a musa foi invocada em contextos de celebração e disputas esportivas,

⁵ Ao longo do artigo, manteremos a ortografia original da edição *princeps* de 1699.

⁶ "**plectro**. (Del lat. *plectrum*) m. 1. *Mús.* Palilo o púa para tocar instrumentos de cuerda. 2. En poesía, inspiración, estilo." (Real Academia Española, 2010, p. 6927)

nas chamadas "odes de vitória" dos poetas Píndaro e Baquilides, já no período clássico. O pesquisador nos lembra que a possível origem etimológica do nome da divindade vem da palavra *kléos*: "[...] normalmente traduzida para o português como 'fama', 'louvor', 'glória' ou 'renome' (literalmente, 'aquilo que se ouve')" (Scopacasa, 2019, p. 122). No mundo arcaico, período em que foi escrita a *Teogonia* de Hesíodo e os poemas homéricos, *kléos* era o objetivo almejado pelos heróis, visto que o louvor era a forma de perpetuar os feitos ilustres na comunidade e para as gerações seguintes, como destaca Scopacasa: "Esta é a maneira que poderão se aproximar da imortalidade, continuar vivendo na memória dos homens" (2019, p. 123). No chamado Período Helenístico, temos o primeiro registro de Clio protetora da história nos *Aitia* de Calímaco, especificamente no livro II, segundo Rafael Scopacasa: "Clio aparece nesse poema como fonte de conhecimento detalhado de tais 'histórias locais' e suas peculiaridades" (2019, p. 125). Esse deslocamento semântico e simbólico dos atributos da musa se consolida no mundo romano, como destaca o pesquisador, com os poemas épicos *Argonautica*, de Valério Flaco, datada de 70 d.C., e a *Tebaida*, de Estácio, do ano 90.

Essa mudança ocorre, a nosso ver, por conta das transformações da própria prática poética na latinidade: distantes temporalmente do mundo da oralidade, a invocação das musas e sua relação com a memória perdem seu sentido originário, operando principalmente como tópica de cada gênero, especialmente o épico. Ademais, com os escritos de Heródoto e Tucídides, a *história* se consolida como saber apartado da prática poética, como aponta Rafael Scopacasa: "Tanto Heródoto quanto Tucídides se apresentavam como detentores de um conhecimento que não vinha dos deuses, mas do trabalho árduo de observação e investigação (*história*: ver acima) que eles próprios afirmavam realizar" (2019, p. 128). Diante desse cenário, isto é, da separação dos saberes e no encerramento da tradição oral, qual é o lugar de Clio, musa de uma história que não mais precisa de seu canto? No caso de Quevedo, ela se torna entidade da própria poesia, distanciando-se das teses e releituras aristotélicas.

Convém apontar que, segundo Aristóteles em sua *Poética*, a arte e a história são saberes distintos: enquanto o poeta imita as ações humanas exemplares que poderiam ter ocorrido, o historiador o faz com as ações que, de fato, aconteceram (1451b 1-5). Essa diferença confere um aspecto mais "filosófico" para a própria arte, visto que almeja imitar os

universais, mediante a verossimilhança, em oposição a uma particularidade da própria história, segundo o Estagirita (1451b 7-10): "Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes às personagens" (tradução de Paulo Pinheiro, 2015, p. 97). Apesar de estabelecer os limites entre os saberes, o pequeno tratado do filósofo não foi lido integralmente após sua possível redação; ao contrário, ele se perdeu ainda no mundo romano,⁷ sendo editado e traduzido integralmente somente no século XVI, na tipografia de Aldo Manuzio.

Nesse longo intervalo, Hélio Alves (2001) afirma que a poesia, especialmente a epopeia, foi lida como a construção de modelos, históricos ou não, de heroísmo cívico, em clara exaltação dos códigos ético-morais dos séculos XV, XVI e XVII. O pesquisador, ao consultar as traduções parciais da *Poética*, como as de Averróis, Hermannus Alemanus e Robortello, destaca a subordinação do gênero épico – e, por consequência, dos demais gêneros graves e elevados – ao gênero epidítico da retórica, a qual enaltece modelos e ações exemplares: "Os objectos da poesia, verdadeiros ou ficcionais que sejam, não são mais do que representações daquilo que é idealizado na filosofia moral" (Alves, 2001, p. 96). Por epidítico, compreende-se o procedimento de louvor ou vitupério dos homens, tal como dispõe Aristóteles em sua *Retórica* (1366b), preferindo-se assim o louvor do *belo*, por ser bom, e da própria *virtude*, formada por elementos como: "[...] a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a liberalidade, a mansidão, a prudência e a sabedoria" (tradução de Manuel A. Júnior, Paulo F. Alberto e Abel do. N. Pena, 2012, p. 46). Nesse sentido, parece-nos possível propor que Francisco de Quevedo se apropria de Clio como musa dos gêneros poéticos, como a épica e as espécies da lírica, que representam e louvam os homens ilustres e exemplares do passado.

⁷ Segundo Paul Oskar Kristeller (1982), a partir da chamada "baixa Idade Média", temos três tradições de transmissão do texto aristotélico: a árabe, a latina e a bizantina. As duas primeiras são parciais e fragmentárias, resultando, segundo Hélio Alves (2001), nas formulações poéticas a partir do século XIV; a terceira é a que dispomos, trazida para a região da moderna Itália após a queda de Constantinopla, em 1453, editada e traduzida pela primeira vez de forma integral na tipografia de Aldo Manuzio, em 1508.

4 A Clio de Quevedo: leitura, possível arranjo e análise dos sonetos

Na edição de 1699, após a apresentação das divindades, encontra-se a disposição de uma *portada* em que há uma gravura de Clio, de autoria desconhecida, situada logo abaixo da sentença latina:



FIGURA 1: Representação de Clio

FONTE: QUEVEDO. Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas. Tomo Tercero, en qual contiene todas sus poesías. Nueva impresion corregida y ilustradas con muchas Estampas muy donosas y apropiadas a la matéria. En Amberes, por Henrico y Cornelio Verdussen, MDCXCIX.⁸

Recorte da página, p. V. [No manuscrito, a imagem não consta em uma página específica, sendo registrada apenas como '*portada*'; nossa numeração é arbitrária, acompanhando a sequência inicial até o início do texto].

Essa *Estampa*, termo atribuído pelos editores, apresenta a musa em primeiro plano, segurando uma pena, em sua mão direita, e apoiando a esquerda em um livro. Abaixo dela, percebem-se objetos que estabelecem alguma relação com a narrativa histórica: à esquerda, as armas dos tercios espanhóis, como o pique, o elmo e os canhões; abaixo, uma corneta, um

⁸ A obra consultada está disponível de forma integral no portal da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, no link: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-don-francisco-de-quevedo-villegas-tomo-tercero--0/html/>

compasso, livros e um globo terrestre; à direita, uma armadura, um escudo e dois estandartes. Na linha dos ombros, temos duas cenas típicas da narrativa bélica: as batalhas, nos campos e às portas das cidades; e os triunfos de vitória, percorrendo as vias. Essa mescla de cenas e objetos, abaixo e atrás da musa sentada, opera como uma breve síntese da matéria tratada pela poesia que protege e à qual faz referência, isto é: a descrição e narração de feitos de homens ilustres, como monarcas, príncipes e militares. Esses procedimentos são realizados em subgêneros e formas líricas diversas, como: os 25 sonetos, de temas variados; uma *jura* epidítica ao jovem príncipe Baltasar Carlos, filho do rei Filipe IV; uma silva encomiástica, celebrando a vitória do Duque de Pastrana contra uma armada turca; e um breve elogio ao Duque de Lerna, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, imitando uma *canción pindárica*. Trataremos mais especificamente dos sonetos, dada a grande variedade de temas.

Se observarmos atentamente os vinte e cinco sonetos, podemos agrupá-los em quatro grandes categorias, segundo os temas: i) o louvor e descrição dos monarcas e de suas imagens, como o I, II, V, VIII, X, XXI, XXII e XXV⁹; ii) a matéria clássica, como o III, IX e o XXIV¹⁰; iii) os nobres e políticos de destaque, como o IV, VI, XII, XIV, XV, XVI, XVIII, XIX, e o XX¹¹; e iv) os alegóricos, narrativos e fabulares, como o VII, XI, XIII, XVII e XXIII¹².

O primeiro bloco é formado por sonetos que tratam dos monarcas espanhóis da casa dos Áustria, como Carlos V, Felipe III e IV, descrevendo estátuas ou inscrições e construindo a imagem dos governantes, como nos sonetos I e VII:

⁹ I. *A la Estatua de Bronce del Santo Rey Don Phelipe III. que està en la Casa del Campo de Madrid, traida de Florencia*; II. *A la misma Estatua*; V. *Inscripcion de la Estatua Augusta del Cesar Carlos V. en Aranjuez*; VIII. *Exortación à la Magestad del Rey N. S. Phelipe IV. para el castigo de los Rebeldes*; X. *Al Retrato del Rey N. S. hecho de Rasgos y Lazos con pluma por Pedro Morante*; XXI. *Al Rey nuestro Señor Don Felipe IV*; XXII. *Al Rey Catolico Nuestro Señor Don Phelipe IV. infestado de guerras*; XXV. *Al Rey nuestro Señor, saliendo à jugar Cañas*.

¹⁰ III. *A Roma sepultada en sus Ruinas*; IX. *Celebra el esfuerço de Quinto Mucio, desdues llamado Scevola*; XXIV. *Desterrado Scipione à una rustica Caseria suya, recuerda consigo la gloria de sus Hechos, y de su Posteridad*.

¹¹ IV. *A un Retrato de Don Pedro de Giron, Duque de Ossuna, que hizo Guido Boloñes, armado, y gravadas de oro las Armas*; VI. *Al Duque de Maqueda, en ocassion de no perder la silla en los grandes corcobos de su Cavallo, haviendo hecho buena suerte en el Toro*; XII. *Memoria immortal de Don Pedro de Giron, Duque de Ossuna, muerto en la prisión*; XIV. *A la Huerta del Duque de Lerna, favorecida y ocupada muchas bezes del Rey D. Philippe III, y olvidada oy de igual concurso*; XV. *Al Duque de Lerna, Maesse del Campo General de Flandes*; XVI. *Al Card. de Richelieu, movedor de las armas Francesas, con alusion al nombre Ruceli que es Arroyo en significación Italiana, por estar escrito en essa lengua*; XVIII. *A Don Luis Carillo, hojo de Don Fernando Carillo Presidente de Indias, Luastralbo de las Galeras de España, y Poeta; Figurada contraposicion de los Valimientos*; XX. *A la Custodia de Cristal, que diò el Duque de Lerna à San Pablo de Valladolid, para el Santissimo Sacramento*.

¹² VII. *A fiesta de Toros, y Cañas del buen Retiro, en dia de grande nieve; Al Toro, à quien con bala diò muerte el Rey Nuestro Señor*; XIII. *Al mismo Toro, y al proprio Tiro*; XVII *Es de sentencia alegoria todo este soneto*; XXIII. *Parentica Alegoria*.

SONETO I

*A la Estatua de Bronce del Santo Rey Don Phelipe III,
que està en la Casa del Campo de Madrid, traída de
Florencia*

*O Quanta Magestad, ô, quanto Numen,
En el Tercer Philippo, invicto, y Santo,
Perfume el bronce, que le imita! O quanto
Estos semblantes en su luz perfumen!*

*Los siglos reverecian, no consumen
Vulto, que igual adoración, y espanto
Mereciò, Amigo, y enemigo, entanto
Que de su vida dilatò el volumen,*

*Osò imitar, Artifice Toscano,
Al que á Dios imitó de tal manera;
Que es por Rey, y por Santo, Soberano.*

*El Bronce por su imagen verdadera
Se introduce en Reliquia, y este Llano
En Magestad Augusta reverbera.*

SONETO VIII

*Exortación à la Magestad del Rey N. S. Phelipe IV
para el castigo de los Rebeldes*

*Escondido debajo de tu Armada
Gime el Ponto, la Vela llama al Viento;
Yà las Lunas de Thracia con sangriento
Eclipse, yà rubrica tu jornada.*

*En las venas Saxonicas tu Espada
El acero caliente, y macilento
Te atiente el Belga, habitador violento
De poca tierra, al Mar, y á ti robada:*

*Pues tus Vasallos son la Etna ardiente,
Y todos los Incendios, que à Vulcano
Hazen el metal regido obediente;*

*Arma de rayos la invencible mano,
Caiga roto, y deshecho el insolente
Belga, el Frances, el Sueco y el Germano.*

Nos primeiros versos do Soneto I, Quevedo inicia a descrição reconhecendo a majestade e grandeza (*Magestad* e *Numen*) na figura de Filipe III, monarca invicto em batalhas e santo, atributos estes que *perfumam* o bronze. É interessante notar que há uma espécie de inversão entre a representação e a matéria-prima da estátua: o bronze, material nobre, deve suas qualidades à imagem nele representada, isto é, na figura do rei (*Perfume el bronce, que le imita*).

A durabilidade do metal é tratada na estrofe seguinte: a passagem do tempo não corrói e consome a estátua, como é comum, mas acumula gravidade e louvor por conta da imagem representada, causando admiração e espanto nos que conviveram com o rei e naqueles que a contemplam (*adoración, y espanto*). A questão da perenidade do bronze tornou-se lugar-comum da poesia desde o poeta Horácio, especificamente na última ode do terceiro livro (3.30). Segundo Paulo Martins, o latino associa a perenidade do metal com a própria poesia, afirmando que ela será mais longeva e duradoura (2011, p. 139): “Horácio indica que suas obras são mais perenes que o bronze [...] suas odes são documentos escritos, monumentos /documentos capazes de ter uma sobrevida maior do que outros bens de cultura material”.

Na sequência, Quevedo trata do processo de construção da estátua, classificando-a como uma *ousadia* (*Osò*) do artesão ao representar tal grave e grandiosa figura, a quem Deus conferiu o reino, a santidade e a soberania do império. Por fim, conclui que o bronze, por suas qualidades, consegue transmitir de forma apropriada a imagem do rei, reverberando assim sua *Magestad Augusta* a quem a observa. É interessante pontuar a distância temporal entre a produção do texto e o reinado do monarca: Filipe III governa o império entre os anos 1598 e 1621, vinte anos antes da provável redação do soneto. A escolha de Quevedo por representar os monarcas está, a nosso ver, em consonância com Clio: uma vez que a musa é a protetora da história, os sonetos que compõem seu capítulo devem tratar do passado próximo, como o louvor aos reis espanhóis, ou distante, como veremos mais adiante.

No soneto seguinte, essa distância temporal é encurtada, pois trata das questões políticas e militares do reinado de Filipe IV (1621-1665), especificamente das rebeliões que eclodiram no reino. Por conta da data de publicação do livro, podemos supor que Quevedo faz menção a dois conflitos principais que estavam próximos de seu desfecho: a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), contra os reinos protestantes e a França; e a Guerra dos Oitenta Anos (1568-1648), contra a independência dos Estados da região da moderna Holanda. Nesses conflitos, monarquias que outrora foram aliadas dos Habsburgo passam a travar embates contra os espanhóis,¹ como a própria França, a Suécia e parte dos reinos alemães, sendo consideradas *rebeldes*.

O início da rebeldia é construído logo na primeira estrofe do soneto: debaixo do convés do próprio navio (*debajo de tu Armada*), entendido de forma metonímica como o próprio reino, estão escondidos os possíveis rebeldes. Estes são nomeados na estrofe seguinte: parte dos alemães (*Saxonicos*) e os belgas, violentos, roubam a terra dos espanhóis (*De poca tierra, al Mar, y á ti robada*), exigindo do monarca o uso da força militar. Esses vassallos rebeldes são comparados ao monte Etna, vulcão na região do sul da moderna Itália, prontos para entrar em erupção e causar danos à estabilidade do reino. Nesse cenário de

¹ Após a morte de Fernando II de Aragão e Isabel de Castela, unificadores da moderna Espanha, seu neto, Carlos V de Habsburgo, assume o reino em 1517. O monarca pertencia a uma das principais famílias germânicas, tornando-se Imperador do Sacro Império Romano. Assim, na metade do século XVI, parte dos reinos europeus e dos pequenos Estados da região da moderna Alemanha eram vassallos da monarquia hispana. Nos reinados de Filipe III e IV, começam a eclodir uma série de rebeliões, motivadas por autonomia e por questões religiosas, se opondo ao império espanhol. Na data de publicação do livro *Las nueve musas castellanas*, em 1648, o cenário político era de guerras e conflitos em todo o continente.

instabilidades e conflitos, a solução é a guerra: o monarca, tal como o deus Júpiter, deve se armar com seus raios para conter os *insolentes*.

Se o primeiro bloco trata dos monarcas espanhóis, pouco distantes temporalmente da data de publicação do livro de Quevedo, o segundo toma como matéria a antiguidade clássica, louvando os feitos dos romanos e de seus generais, como os sonetos III e o XXIV:

III. A Roma sepultada en sus Ruinas.

*Buscas en Roma à Roma, ò Peregrino,
Y en Roma misma, à Roma no la hallas,
Cadaver son, las que ostentò murallas,
Y tumba de si proprio el Aventino.*

*Yace donde reynava el Palatino,
Y limadas del tiempo las Medallas,
Mas se muestran destroço à las batallas
De las edades: que Blason Latino.*

*Solo el Tybre quedò, cuya corriente,
Si Ciudad la regò, ya sepultada
La llora con funesto son doliente.*

*O Roma, en tu grandeza, en tu hermosura
Huiò lo que era firme, y solamente
Lo fugitivo permanece, y dura.*

*XXIV. Desterrado Scipion à una rustica Caseria suya,
recuerda consigo la gloria de sus Hechos, y de su
Posteridad.*

*A esse soneto diò argumento, y ucha parte de su
locucion la ilustre Epístola 86. de nuestro Lucio
Seneca, escrita à Lucio, desde la misma Casa de
Campo de Publio Corn. Scipion, junto à Linterno,
ciudad de Campaña. Quien contexare con este, el
Soneto 12. arriba referido, à la imortal memoria de
D. Pedro de Giron, Duque de Ossuna, sentirà luego
la consonancia, y ambos por Exemplos sensibles de
las Patrias ingratas.*

*Faltar pudo à Scipion Roma opulenta,
Mas à Roma Scipion faltar no pudo.
Sea Blason de su embidia, que mi Escudo,
Que del Mundo triumphò, cede à su afrenta.*

*Si el merito Africano la amedrenta,
De Haçañas, y Laureles me desnudo;
Muera en destierro en este baño rudo:
Y Roma de mi ultrage esté contenta.*

*Que no escarmiente alguno en mi, quisiera!
Viendo la offensa, que me dà por pago,
Por que no falte, quien servirla quiera.*

*Nadie llore mi ruina, ni mi estrago,
Pues será à mi Ceniça, quando muera,
Epitaphio Anibal, Urna Carthago.*

O Soneto III apresenta um aspecto epidítico e descritivo: logo nos primeiros versos, o poeta dirige uma afirmação ao interlocutor, um peregrino que está viajando pela região de Roma. Nos dois primeiros, Quevedo apresenta duas cidades: a aparente, formada pelas ruínas *cadavéricas*, e a histórica, das glórias e conquistas antigas. Na estrofe seguinte, ele aprofunda essa questão ao descrever o Palatino, colina central em que estão as ruínas dos principais monumentos da cidade, como o complexo dos Palácios Imperiais e o Circo Máximo, onde

reynava o imperador. De todos os elementos que formavam a antiga Roma, restou intacto apenas o rio Tibre, cujas águas a regam, tal como lágrimas choram sobre a cidade. Na última estrofe, o poeta encerra o soneto de forma laudatória: a grandeza e a formosura residem e permanecem no que se manteve *firme*.

O Soneto IV, por sua vez, descreve um episódio da vida de Cipião Africano, general romano responsável por vencer a Terceira Guerra Púnica (149-146 a. C.), tomando como fonte a epístola 86 de Sêneca (*ucha parte de su locucion la ilustre Epístola 86. de nuestro Lucio Seneca, escrita à Lucio*). Nela, o filósofo descreve a casa do militar, exaltando a simplicidade da construção e a beleza de seu jardim, opondo-se assim aos exageros e aos luxos da elite romana de seu tempo. O começo da carta nos parece particularmente relevante para a leitura do soneto castelhano: Seneca, logo nos primeiros três parágrafos, retoma os momentos finais da vida do general, descrevendo seus feitos militares e seu autoexílio, evidenciando assim sua gravidade e nobreza (*Quidni ego admirer hanc magnitudinem animi, qua in exilium voluntarium secessit et civitatem exoneravit?*).¹ Esse episódio será interpretado por Quevedo de modo oposto ao do filósofo: ao acusá-lo, Roma se mostra ingrata frente às suas conquistas e à vitória contra o maior inimigo da República à época, o general cartaginês Aníbal. Além da citação ao texto antigo, o poeta faz referência a Pedro Téllez-Girón y Velasco, III Duque de Osuna, nobre que lutou pelo império em Flandres, afirmando que, tal como o romano, sua pátria, o Império Espanhol, lhe foi ingrata (*ambos por Exemplos sensibles de las Patrias ingratas*).

A relação entre Roma e Cipião é apresentada logo nos dois primeiros versos, mediadas pelo verbo *faltar* e pela conjunção *mas*: enquanto a rica cidade não precisou retribuir o general, este teve de fazê-lo, salvando-a da invasão cartaginesa. Mais adiante, o próprio Cipião, personagem do soneto, no exílio (*destierro*), afirma que, se o epíteto *Africano*, fruto das vitórias (*hazañas*) contra Cartago, amedronta Roma, ela deve retirar dele os louros e os títulos. Nos dois últimos tercetos, o general assume um tom melancólico: ao reconhecer que aprendera a lição, pede que ninguém chore a sua ruína, pois a memória de seus feitos será lembrada ao ver o túmulo de Aníbal (*Pues será à mi Ceniça, quando muera, / Epitaphio Anibal, Urna Carthago*). Convém lembrar, segundo Marcos Antônio Lopes (2021), que, nos séculos

¹ *E perché non dovrei ammettere questa grandezza d'animo, per la quale si ritirò in esilio volontario e liberò la cittadinanza da ogni preoccupazione?* (tradução de Giuseppe Monti, 1994, p. 627)

XVI-XVIII, a representação de figuras históricas permitia (p. 30): “[...] a crença de que as grandes ações do passado poderiam ser fonte de orientação dos homens no presente [...]”. Assim, ao representar, sob a figura de Clio, as ruínas romanas e a injustiça contra o general, Quevedo constrói exemplos da grandeza passada e de seus erros, tomando-as como exemplo e buscando corrigir os rumos do reino espanhol em um período sensível sob o ponto de vista político e militar.

O terceiro bloco dos sonetos trata de figuras de destaque do cenário espanhol, próximos temporalmente do poeta, como nobres, conselheiros e validos. Desses, destacam-se o IV e XII sobre o Duque de Osuna, figura central da política espanhola dos seiscentos:

IV. A un Retrato de Don Pedro Giron, Duque de Ossuna, que hizo Guido Boloñes, armado, y gravado de oro las Armas

*Vulcano las forxò, tocòlas Midas,
Armas, en que otra vez à Marte cierra:
Rígidas con el preciso de la Sierra,
Y en rubio metal descoloridas.*

*Al Ademan siguieron las heridas,
Quando su brazo estremeciò la Tierra;
No las prestò el pincel, diòlas la Guerra,
Flandes las viò sangrientas, y temidas.*

*Por lo que tienen del Giron de Ossna,
Sabén ser apacibles los horrores,
Y en ellas es carmin la Thracia Luna.*

*Fulminan sus semblantes e vencedores:
Assistiò al Arte en Guido la Fortuna,
Y el Lenço es bellcioso en los colores.*

XII. Memoria immortal de Don Pedro Giron, Duque de Ossuna, muerto en la prision

*Faltar pudo su Patria al grande Ossuna,
Pero no à su defensa sus Hazañas;
Dieronle Muerte, y Carcel las Españas,
De quien el hizo esclavo la Fortuna.*

*Lloraron sus embidias una á una
Con las proprias Naciones, las Estrañas.
Su Tumba son de Flandes las Campañas,
Y su Epitaphio la sangrienta Luna.*

*En sus exequias encendiò al Vesuvio
Partenope, y Trincriá á Mongibelo;
El llanto militar creciò en diluvio.*

*Diòle el mejor lugar Marte en su Cielo,
La Mosa, el Rhin, el Tajo, y el Danubio
Murmuran con dolor su desconsuelo.*

No primeiro soneto, Quevedo descreve uma pintura do nobre feita por Guido Reni, de Bolonha, proeminente artista do século XVII. O nobre estaria representado com as vestes e indumentária militar, como sua armadura, elmo e armas, estas últimas feitas de ouro. No primeiro verso, ele dá especial destaque às armas, ao afirmar que elas seriam forjadas pelo próprio deus Vulcano e tocadas por Midas, conferindo-lhes opulência e resistência. É interessante pontuar que essa descrição não é um procedimento recente na história das artes; ao contrário, desde os poemas homéricos temos a de elmos, escudos e espadas, como o “escudo de Aquiles”, presente no canto XVIII da *Ilíada*. Assim, a gravidade e a nobreza das

armas estariam em consonância com a dos homens que as empunham, como, no caso castelhano, do Duque de Osuna.

Na segunda estrofe, o poeta descreve a imagem do duque como se estivesse em movimento (*ademán*), indicando que suas feridas são fruto do momento em que seu braço atingiu a terra (*estremeciò la Tierra*), isto é, quando lutou nas guerras contra os exércitos de Flandres. Essas batalhas, no contexto da guerra contra a independência das províncias, geraram horrores benéficos (*apacibles*), isto é, agradáveis ao império espanhol. Ao final a Fortuna, entendida no período como o acaso ou o imprevisível, tal como nos indica o verbete do dicionário de Covarrubias Orozco (1611),¹ assistiu as vitórias e os sucessos militares do Duque, gravados assim em seu lenço. Nesse processo de descrição, por meio de Clio, o poeta pode lembrar as façanhas militares de Dom Pedro, fundamentais para as guerras conduzidas pela monarquia no começo do século XVII.

No segundo soneto, o poeta apresenta, tal como o fez com Cipião Africano, as injustiças cometidas pelo reino contra o Duque de Osuna, ao acatar as denúncias de conspiração contra a monarquia, condenando-o à prisão. Essa injustiça está indicada logo na primeira estrofe: a pátria que o condena foi defendida e salva pelo nobre, o qual subjugou a própria Fortuna (*De quien el hizo esclavo la Fortuna*). Sua morte causou comoção geral, personificado pelo poeta quando menciona o choro das *Españas*; sua tumba será o espaço de suas batalhas (*Su Tumba son de Flandes las Campañas*); e seu epitáfio, as vitórias pelo reino. Nessas duas primeiras estrofes, Quevedo constrói a imagem da injustiça cometida pelas autoridades, ao condenar a morte um militar que trouxe glórias e vitórias para as guerras que estavam em curso. Essas são importantes e graves, acendendo o vulcão no monte Vesúvio e as demais divindades da região da Sicília. Ao final, afirma que o próprio Marte, deus da guerra, cedeu um lugar de destaque em seu céu.

Os dois sonetos, lidos em conjunto, operam como uma breve síntese da proposta de Quevedo: ao tratar da figura do Duque de Osuna e de seu trágico e injusto fim, ele constrói a imagem de nobre e de militar exemplar no século XVII, modelo para os demais leitores dos poemas.

¹ FORTVNA, *vulgamente lo que sucede a caso sin poder ser prevenido: y assi dezimos buena fortuna, y mala fortuna. Lat. Fortuna. Nae. Est accidentium rerum subitus, atq; inopinatus euentus, sors, fors, casus temeritas. Los Gentines la hizieron diosa, y la edificaron templos, y ordenaron sacrificios. (1611, p. 412)*

5 Considerações finais: *Asi cantava Clio*

Ao final, Quevedo conclui o primeiro bloco do livro com cinco versos dedicados à musa Clio:

*Ansi cantava Clio,
Al son de la Trompeta de la fama,
Y el Numen, que la inflama,
Suspenso aqui, desacordado, y frío,
Cesso: y entre las Flores,
Los vientos quiso oir murmuradores.*

Nesses cinco versos, temos uma síntese da apropriação feita pelo letrado castelhano da musa antiga: adequando-se à tópica clássica, a entidade confere o poder da memória ao poeta, permitindo que ele cante por meio de seu contato; esse canto é acompanhado pelo som de trombetas da fama, indicando que seu objeto é justamente o catálogo de feitos e ações que merecem ser lembrados e louvados. À guisa de uma possível conclusão, podemos dizer que Francisco de Quevedo, em sua obra *Las nueve musas castellanas* (1648), retoma a imagem das musas antigas, adequando-as ao contexto espanhol dos seiscentos. No caso de Clio, a musa, outrora vinculada aos louvores de heróis e atletas, se transforma em protetora da própria história, permitindo que o poeta exponha aos leitores, em diferentes espécies e subgêneros líricos, um catálogo dos homens ilustres e seus feitos, louvando-os e apresentando-os aos leitores como exemplos de ações e condutas de seu tempo.

Referências

ALVES, H. J. **Camões, Corte-Real e o sistema da Epopeia Quinhentista**. Coimbra: Centro Interuniversitários de Estudos Camonianos (CIEC), 2001.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Ablerto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CALLIMACHUS. **Aetia. Iambi. Lyric Poetry**. Edited and translated by Dee L. Clayman. Cambridge: Harvard University Press, 2022.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2020.

Diccionario de la Lengua Española. Vigésimotercera edición. Real Academia Española. Barcelona: Espalsa Libros, 2014.

FORD, A. **Homer**. The Poetry of the Past. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1994.

HESÍODO. **Os Trabalhos e os Dias**. Tradução e estudo de Luiz Otávio Mantoveneli. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

HORACIO. **Odes**. Inclui o Cântico Secular. Tradução de Pedro Braga Falcão. São Paulo: Editora 34, 2021.

KIRSTELLER, P. O. **El Pensamiento Renacentista y sus fuentes**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

LOPES, M. A. **Um guia seguro para a vida bem-sucedida**: exemplaridade e arte retórica no pensamento histórico moderno. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

MARTINS, P. **Imagem e poder**: considerações sobre a representação de Otávio Augusto. São Paulo: Edusp, 2011.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PEREA YÉBENES, S. La colección de escultura clásica de la Reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado. **Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología**, n. 64, p. 155-160, 1998.

QUEVEDO. **Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas**. Tomo Tercero, en qual contiene todas sus poesías. Nueva impresion corregida y ilustradas con muchas Estampas muy donosas y apropiadas a la matéria. En Amberes, por Henrico y Cornelio Verdussen, MDCXCIX.

SCOPACASA, R. Clio. **Nuntius Antiquus**, v. 15, n. 1, p. 121-130, 2019. <https://doi.org/10.17851/1983-3636.15.1.121-130>

SENECA. **Lettere a Lucilio**. Traduzioni e note di Giuseppe Monti. Vol. 2. Milano: R.C.S Libri (BUR), 1994.

Tesoro de la lengua castellana, o española. *Compuesto por el Licenciado Don Sebastián de Cobarrubias Orozco* [...] En Madrid, por Luis Sanchez, impressor del Rey N. S. Año del Señor 1611.

STATIUS. **Thebaid**. Vol. 1, Books 1-7. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

VALERIUS FLACCUS. **Argonautica**. Translated by J. H. Mozley. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1934. https://doi.org/10.4159/DLCL.valerius_flaccus-argonautica.1934

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2016.