

**A OPOSIÇÃO ENTRE ARTE E DINHEIRO
NO MITO DE ORFEU**

Francisco de Assis Florencio (UERJ)
ff017066@gmail.com

RESUMO

O nosso artigo pretende, primeiramente, traduzir a elegia I, livro III da obra *Amores*, escrita pelo poeta renascentista Johannes Secundus. Esta obra, composta de três livros de elegias e endereçada à primeira grande paixão do poeta, Júlia, está assim dividida: o primeiro livro foi intitulado *De Julia Monobiblos*; o segundo também foi dedicado a ela, mas o seu nome é substituído pelos pseudônimos Lídia e Vênus; já o terceiro é uma coleção de epístolas escritas em versos, e é dele que separamos, para tradução e análise, a elegia I, por meio da qual o elegíaco renascentista faz uso do mito de Orfeu, num tom que muitas vezes desmerece a figura feminina, para dizer que toda mulher tem seu preço, pois são gananciosas e de coração duro. Além da tradução verificaremos ainda: a presença de ecos da elegia amorosa latina nos versos do poeta renascentista, aqui, em especial, a de Ovídio e a de Propércio; avaliaremos, também, o emprego da mitologia como argumento para sua tese e, por fim, analisaremos alguns vocábulos presentes no texto, em especial *carmen* e *munus*.

Palavras-chave: Arte e dinheiro. Johannes Secundus. Elegia amorosa.

1. Introdução

Para construir seus textos, os poetas renascentistas recorriam frequentemente à *imitatio*. Já presente na literatura latina, ela foi uma prática comum entre os escritores dos séculos quinze e dezesseis e Johannes Secundus, é claro, também enveredou por esse caminho. Vejamos o que Clifford Endres (1981) diz a respeito disso: “Os poetas neolatinos tinham um bom precedente clássico para imitar os autores anteriores em vez de criar um estilo original: a fundação da literatura latina, afinal, se deu a partir da literatura grega”.³

Vemos, então, que os escritores renascentistas seguiram o mesmo caminho dos latinos, ou seja, fizeram uso de um modelo já existente para, a partir dele, produzir a sua própria literatura ou, de acordo com as palavras do eminente professor Fred J. Nichols, realizar um trabalho de poeta

³ “Neo-latin poets of the Renaissance had good classical precedent for imitating previous authors rather than creating an original style: the foundation of Latin literature, after all, was Greek literature”. (ENDRES, 1981, p. 59)

e não de copista: "... é importante destacar que estamos lidando aqui com um processo de imitação (a palavra latina *imitatio* é útil para denotar o processo renascentista específico) e não mera cópia" (Nichols, 1979).⁴ A prática de imitar os clássicos naquele contexto também estava ligada à educação da época, que via o ato de imitar os modelos greco-latinos como uma forma de se produzir bons oradores e bons poetas. No caso do vate batavo, para falar de amor em versos elegíacos, o modelo a ser seguido foi o da elegia amorosa latina: "Além da influência direta de seus modelos clássicos, a poesia elegíaca de Secundus foi afetada pela concepção renascentista prevalecente da elegia amorosa, de alguma forma entrelaçada com o lamento funerário". (*Id.*, p. 67)⁵

Assim, a sua obra elegíaca está cheia de alusões, citações e centões dos principais elegíacos latinos, dentre os quais, destacam-se Propércio, Ovídio, Tibulo e Catulo: "Apesar de assumir as formas e convenções de seus modelos antigos, ele os torna novos, infundindo-os com a energia de sua paixão romântica e dando-lhes um novo contexto para operar". (*Id.*, *ibid.*)⁶

Como percebemos com o comentário acima e como veremos na análise do poema, embora o poeta se aproprie do modelo clássico para a composição de sua obra, ele consegue inovar ao colocar em seus versos muito do que se passava em seu coração constantemente apaixonado e também por não deixar de fora o contexto em que estava inserido. Em seus versos aparecem duas grandes paixões: uma cortesã que veio a conhecer quando trabalhou como secretário do arcebispo de Toledo, em Espanha e graças a qual veio a ter a sua vida amorosa renovada, conforme as palavras de Frederick Adam Wright: "Agora, de todos esses gemidos e lamentações, não ouvimos nada nos "Beijos": eles são brilhantes e alegres, e Johannes percebe que ele é um homem de sorte por encontrar

⁴ "... it is important note that we are dealing here with a process of imitation (the Latin word *imitation* is useful to denote the specific Renaissance process) and not mere copying". (NICHOLS, 1979, p. 14)

⁵ "In addition to the direct influence of his classical models, Secundus's elegiac poetry was affected by the prevailing Renaissance conception of the love elegy as somehow intertwined with funerary lament". (*Id.*, *ibid.*, p. 67)

⁶ "While taking on the forms and conventions of his old models, he makes them new, infusing them with the energy of his romantic passion and giving them a new context to operate". (*Id.*, *ibid.*, p. 50)

em Neera uma amante encantadora”.⁷

Ao falar de “gemidos” e “lamentações” o professor está se referindo à primeira paixão do poeta: Júlia. Esse amor não correspondido foi, como já dissemos, a inspiração para a composição de *Amores* e percebemos, no poema que aqui analisaremos, uma pitada de mágoa por parte do poeta, provavelmente por ter sido trocado por alguém com mais posses do que ele, como deixam transparecer as palavras de Frederick Adam Wright: “... uma paixão que chegou a um fim inoportuno quando a plácida Julia teve o mau gosto, ou talvez a boa fortuna, de escolher outro homem em lugar de seu impetuoso amante por marido”. Fica claro, então, que, embora o seu primeiro amor o tenha feito sofrer, a separação foi o estopim necessário para que ele compusesse a maioria de suas elegias.

No que concerne à mitologia, vejamos o que diz Clifford Endres: “O uso que Secundus faz da mitologia nas elegias é variado. Seu papel é importante e sua presença penetrante, como as convenções do gênero, se nada mais, iria ditar”. Dito isso, veremos quão importante e significativo foi o mito de Orfeu para essa elegia. Ele serviu de argumento para mostrar que as vicissitudes e dificuldades pelas quais o amado de Eurídice passou para trazê-la de volta ao mundo dos vivos teriam sido minimizadas e abreviadas, se ele, em lugar de sua maviosa voz e seus versos, tivesse recorrido a bens materiais.

2. *Texto*

Liber Tertius

Elegiae 3.1

Carminibus potuit torrentia sistere quondam
Flumina, et arrectas saepe tenere feras;
Carminibus rigidas potuit deducere quercus
Orpheus, et celeres continuisse notos,
5 Carminibus durum potuit mollire Charontem,
Adplicuit ripae protinus ille ratem;
Carminibus potuit, qui servat pervigil atra
Limina, tergeminum, perdomuisse canem;
Carminibus mulcere Hecatem, mulcere Sorores,

⁷ “Now of all this whining and lamentation we hear nothing in the ‘Kisses’: they are bright and gay, and Joannes realizes that he is a lucky man to find in Neaera a charming mistress”. (WRIGHT, 1930, p. 30)

- 10 Sistere et anguineae sibila dira comae;
Carminibus potuit crudelem flectere regem,
Tristiaque inferni soluere jura fori;
Carminibus tandem victa omnis turba, petenti
Eurydicen vati restituere suam.
- 15 Sed non carminibus potuit revocare relapsam,
Nec rata Tartarei fallere pacta dei.
At, bene si cautus, quod carmine fecerat ante,
Muneribus Stygias sollicitasset anus,
Munera Plutoni, Rhadamantho dona dedisset,
- 20 Sensisset faciles in sua vota deos.
Irrita lex fuerat, fuerat mox reddita conjunx,
Et fuerat rursus lex data nulla viro.
Orpheu, quid? Tantum tua carmina posses putabas
Ut non credideris munera posse magis?
- 25 Jupiter ad Danaen non carmina inania misit,
Misit in optatos aurea dona sinus.
Illa, leves fuerat quae rejectura camenas,
Coepit inauratum laeta fovere deum.
Carmina, formosis olim haud ingrate puellis,
- 30 Jam pridem vacuum nil nisi nomen habent.
Munera sola beant, sola addunt munera formam;
Munere sollicites Pallada, Cypris erit.
Carminibus falsos, vates, meditabere amores,
Cantans ad surdas carmina vana fores:
- 35 Muneribus dulces mercabitur intus amores
Barbarus, et ludet teque tuosque sonos.
Munera fecissent cunctos ex ordine sponso
Participes thalami, Penelopea, tui;
Sed non dona dabant, vel, si tibi dona dederunt,
- 40 Falsa tuae fertur fama pudicitiae.

3. Tradução

Há muito tempo, com seu canto, Orfeu foi capaz de parar rios caudalosos e muitas vezes domou animais ferozes; com seu canto, ele tirou do lugar os rígidos carvalhos e conteve os rápidos ventos do sul. Com seu canto, amoleceu o duro Caronte, o qual afastou seu barco para longe da margem; com seu canto, domou o cão de três cabeças que guarda, como uma sentinela, as negras entradas; com seu canto, acalmou Hécate e as Fúrias, e conteve os assustadores sibilos da cabeleira de cobras; com seu canto, fez chorar o cruel rei e violou as tristes leis da porta do inferno; com seu canto, vencida, enfim, toda aquela gente, eles restituíram ao vate que suplicava a sua Eurídice. Mas não pôde, com seu canto, chamar de volta aquela que fora tomada, nem cumprir os seguros pactos do rei do Tártaro. Mas se, antes de fazer aquilo com seu canto, aquele que é bastante cuidadoso tivesse seduzido as velhas do Estige com presentes; tivesse oferecido bens a Plutão e presentes a Radamanto, teria sensibilizado mais facilmente, com suas preces, os deuses. A lei iria se tornar nula, em seguida a esposa lhe seria devolvida e nenhuma lei teria sido dada de novo

ao marido. Por que, Orfeu? Acaso achavas que teus versos tinham tanto poder que não poderias supor que o dinheiro tinha mais poder (que eles)? Júpiter não enviou a Dânae cantos vazios, mas enviou presentes de ouro ao seu desejável colo. Ela, que haveria de rejeitar os leves poemas, começou alegremente a aquecer o dourado deus. Os cantos, outrora não ingratos às jovens formosas, agora, enfim, não têm nada a não ser um nome vazio. Se vieres a instigar Pallas com dinheiro, ela se tornará Vênus. Com teu canto, ó vate, tu praticarás apenas falsos amores, entoando canções vãs para as portas surdas. Um bronco, com dinheiro, comprará para si os doces amores e rirá de ti e dos teus sons. Presentes teriam feito com que todos os teus pretendentes, ó Penélope, viessem a se tornar participantes, um por um, do teu leito; mas não davam presentes, ou, se te deram, diz-se que falsa é a fama do teu recato.

4. Comentários

Antes de destacarmos o protagonista do poema, Orfeu, teceremos comentários sobre o vocábulo *carmen*. O poema se inicia com ele, pois será o instrumento a ser usado pelo vate para conseguir o seu intento. Ao analisarmos o contexto em que *carmen* se encontra, fica claro que ela está sendo usada como sinônimo de *cantus*. A sua origem, porém, vem do campo da religiosidade, sendo empregada, nesse campo semântico, como uma “fórmula mágica”, um tipo de “encantamento” lançado sobre alguém. O fato de esta fórmula mágica ser cantada, recitada, foi o que deu origem ao emprego desta palavra na área da literatura, sendo empregada, por isso, para designar qualquer tipo de composição em versos. A sua repetição, neste poema, em vários casos, é denominada de *annominatio* e se deve, segundo Clifford Endres (1981, p. 179), à influência do poeta Ovídio:

carminibus cessere fores, insertaque posti,
quamvis robur erat, carmine victa sera est.
Quid mihi profuerit velox cantatus Achilles?
quid pro me Atrides alter et alter agent,
quique tot errando, quot bello, perdidit annos,
raptus et Haemoniis flebilis Hector equis?
at facie tenerae laudata saepe puellae,
ad vatem, pretium carminis, ipsa venit.

(AMORES, 2. 1. 23ff)

Ao compararmos, porém, os versos das duas obras, com exceção do emprego de *carmen*, a abordagem que cada elegíaco faz toma caminhos totalmente opostos. Embora o poeta batavo, assim como Ovídio, enfatize o poder do canto de Orfeu, a diferença está no fato de que, enquanto o segundo apresenta o amado de Eurídice como alguém invencível, in-

superável, o primeiro, ainda que não negue isso, ressalta que se ele tivesse recorrido ao *munus*, sua caminhada teria sido menos árdua e penosa.

Segundo Clifford Endres, a descrição do vate trácio, nos versos de Secundus, foi inspirada numa elegia de Propércio:

A figura de Orfeu, aqui, sem dúvida, deve algo a Propércio, Eleg. 3.2 (...) onde Propertius trata Orfeu como um poeta de poder que poderia encantar a natureza e os animais, assim como ele próprio pode encantar a turba puellarum.⁸

Vejamos o texto de Propércio:

Carminis interea nostri redeamus in orbem,
gaudeat ut solito tacta puella sono.
Orphea delenisse feras et concita dicunt
flumina Threicia sustinuisse lyra;
saxa Cithaeronis Thebanam agitata per artem
sponte sua in muri membra coisse ferunt;
quin etiam, Polypheme, fera Galatea sub Aetna
ad tua rorantis carmina flexit equos:
miremur, nobis et Baccho et Apolline dextro,
turba puellarum si mea verba colit?

(Eleg. 3.2 1-10)

A partir da leitura dos versos acima, percebemos o quanto o poeta renascentista bebeu nas fontes clássicas. Além de fazer uso do mesmo gênero, a elegia, do mesmo tema, o poder de Orfeu de atrair a si todos os seres, quer animados, quer inanimados, ele também foi buscar na obra do elegíaco latino o vocabulário para a composição de sua obra, como podemos constatar em exemplos como *carmen*, *feras* e *flumina*.

O fato de Orfeu, com seu canto e com sua lira, atrair a si todos que o ouviam, fez com que, desde os primórdios do cristianismo, Cristo, que também tinha o poder, na condição de *Verbum Dei*, de cativar a todos que ouvissem as suas palavras, fosse identificado como o antítipo do vate trácio. Quanto a isso, vejamos o que diz Robin Raybould: “São Clemente já tinha usado o exemplo de Orfeu como um tipo de Cristo. 'Esticado na lira da Cruz, ele fez uma música tão doce que atraiu a si to-

⁸ “The figure of Orpheus here no doubt owes something to Propertius, 3.2 (...), where Propertius treats Orpheus as a poet of power who could charm nature and beasts just as he himself can charm the turba puellarum”. (*Id.*, *Ibid.*, p. 179)

das as coisas”⁹. Essa capacidade é representada, no texto, pelo verbo *potuit*. Dentre as suas múltiplas acepções, destacamos, aqui, “ser capaz de”, “ter a capacidade”, “o poder” de realizar alguma coisa ou, no caso de Orfeu, o poder de cativar a todos a sua volta.

Quanto ao vocábulo *quercus*, acreditamos que a sua escolha, dentre as inúmeras opções do reino vegetal, não foi feita de maneira aleatória, mas com certeza toma como base o emprego religioso desta árvore. Vejamos o que diz Richard Folkard a respeito dela:

Egípcios, gregos, romanos, teutões e celtas, todos consideravam o Carvalho como uma árvore sagrada, e os druidas ensinavam ao povo da Grã-Bretanha a considerar esta árvore com peculiar reverência e respeito. É frequentemente mencionado pelos poetas romanos como a árvore de Júpiter, a quem foi dedicado;...¹⁰

No comentário acima, percebemos o quão significativo era esta árvore para os povos antigos e suas práticas religiosas. Vale lembrar que a palavra *Druida*, de origem celta, tem como correspondente, em grego, o vocábulo *δρυς*, ou seja, “carvalho”. Além de os poetas romanos destacarem a supremacia desta árvore sobre as demais, o que se evidencia pelo fato de ser ela a árvore consagrada ao deus dos deuses, os gregos acreditavam que a raça humana tinha se originado do carvalho.

Até o verso vinte estão em destaque seres e divindades infernais: o barqueiro Caronte, Cérbero, o cão de três cabeças, Hécate, as Fúrias, Medusa, Plutão e Radamanto. A aparição dessas criaturas se dá na ordem crescente de importância: para entrar, ele passa pelo barqueiro responsável por fazer a travessia entre o mundo dos vivos e o dos mortos; para seguir o seu caminho, Orfeu, ao vencer o seu primeiro obstáculo, parece não dar muita atenção à placa que diz: “*cave canem*”; em seguida se defronta com Hécate, deusa da magia e da bruxaria, que, assim como o guardião infernal, é representada com três cabeças; quanto ao emprego do número três na descrição da criatura e da divindade, vale ressaltar que ele é mais simbólico nas religiões de mistérios do que nas Escrituras, ra-

⁹ “St. Clement had already used the example of Orpheus as a type of Christ. ‘Stretched on the lyre of the Cross, he made such sweet music that ‘he attracted all things to himself’”. (RAYBOULD, 2005, p. 42)

¹⁰ Egyptians, Greeks, Romans, Teutons, and Celts, all considered the Oak as sacred, and the Druids taught the people of Britain to regard this tree with peculiar reverence and respect. It is frequently mentioned by the Roman poets as the tree of Jove, to whom it was dedicated. (FOLKARD, 1930, p. 30)

ção pela qual o teólogo Hemer assim o comenta: “Embora 'três' tenha sido considerado número sacro, de modo generalizado, os empregos especificamente religiosos deste número na Bíblia parecem ser relativamente poucos” (COENEN & BROWN, 2007, p. 1413). O mesmo, porém, não ocorre no pensamento religioso greco-latino, conforme testemunha o professor Viktor: “Cada triângulo representa o número sagrado, que era “o nobre, o bom e o belo”. Eram as três forças da espiritualidade, que transformavam a matéria de nosso corpo em espírito, não importando sua origem” (SALIS, 2003, p. 23). Vemos, então, que o fato de o cão possuir três cabeças e Hécate ser, muitas vezes, representada como uma divindade triceps não é mera coincidência, mas sim uma forma de simbolizar o caminho que o homem tem de percorrer para alcançar a espiritualidade, ou seja, deve despir-se dos bens materiais para que, praticando a nobreza, a bondade e a beleza, como fez Orfeu, alcance a imortalidade.

Não se pode falar de imortalidade na mitologia greco-latina sem que se fale, primeiramente, na religião de mistérios. Mistérios eram ritos secretos da religião grega e romana, aos quais apenas os iniciados tinham acesso. Os três ritos mais importantes eram os mistérios eleusinos, os dionisíacos e os órficos. O primeiro rito recebeu esse nome porque era realizado, inicialmente, na cidade de Elêusis, em honra a Deméter; o segundo celebrava os poderes de êxtase de Dionísio; o terceiro, que teria sido fundado por Orfeu, possuía uma literatura própria, uma doutrina a ser seguida, segundo a qual a alma migrava para outro corpo (metempsicose), e que a alma de uma pessoa seria, conforme as suas obras em vida, castigada ou recompensada após sua morte.

Após seduzir as Fúrias e Medusa, restava apenas convencer Plutão. Para tanto, o vate trácio traz à lembrança do rei do Tártaro a sua história de amor com a filha de Ceres. Este também não resiste ao canto de Orfeu e, por fim, o “Amor omnia vincit”.

Para fazer referência ao *rex inferorum*, o vate holandês emprega alguns epítetos, a saber: rei do Tártaro, Plutão e Radamanto. O primeiro epíteto enfatiza o lugar de onde ele é rei. O Tártaro, de forma genérica, é sinônimo de Hades, mas pode ser também, por metonímia, um compartimento deste para onde iam as almas das pessoas ou seres maus e criminosos. Já Plutão, segundo Junito Brandão (1986), é um eufemismo para Hades. Isso se deve ao fato de as pessoas terem medo de pronunciar o nome do deus dos infernos, substituindo-o, por isso, por outro que não o ofendesse, daí Plutão, o “rico”, uma forma de elogiá-lo não apenas pelo fato de ele receber um número incontável de almas, mas também pelo fa-

to de governar as entranhas da terra de onde se origina toda a vida vegetal. Quanto a Radamanto, o vate renascentista o emprega aqui como sinônimo de Plutão, o que se torna óbvio graças à construção em forma de quiasmo: “Munera Plutoni, Rhadamantho dona dedisset”. A sua função, porém, no mundo dos mortos era a de julgar as almas que lá chegavam.

A partir do verso dezoito, aparecerá no poema o vocábulo que irá se opor a *carmen*: *munus*, *-eris*. Embora ele possa ser traduzido como “dinheiro”, o mais comum, em latim, para este era *pecunia* e *nummus*. Seus principais significados são “dever”, “taxa”, “imposto”, “presente”, “pagamento”, daí “remuneração”, significados estes que, como veremos, vão se encaixar perfeitamente no contexto deste poema.

Nos versos dezoito e dezenove a sua tradução é facilitada pela presença de *dona*, “presentes”, que, na construção quiásmica, é seu sinônimo; no verso vinte e quatro, ao opô-la a *carmen*, o eu-poético, por meio de uma pergunta de retórica, questiona Orfeu sobre o fato de este acreditar que seus versos teriam mais poder de convencimento do que um bem material. Este vocábulo aparecerá ainda nos versos trinta e um e trinta e dois, nos quais um tom misógino se faz presente ao se dizer que a casta Atená se tornaria tão fogosa quanto a impudica Vênus, caso o vate trácio recorresse ao numerário em lugar de seus versos.

Continuando a enfatizar o poder de sedução do vil metal, o poeta faz referência, primeiramente, ao episódio de Dânae. Sendo vaticinado de que seria morto pelo próprio neto, o rei Acrísio resolveu prender a sua filha, Dânae, numa torre de bronze. Zeus, porém, apaixonado pela jovem, arquitetou um plano para ficar a sós com ela e possuí-la. Para tanto, ele não foi ao seu encontro com palavras sedutoras, mas se metamorfoseou em uma chuva de ouro e entrou no aposento da donzela. Ela, seduzida pela visão dourada, não conseguiu resistir ao seu encanto e, assim, o deus pôde chover sobre o corpo da virgem, possuí-la e engravidá-la, vindo a nascer desta união, Perseu.

Insistindo ainda na tese de que nenhuma mulher consegue resistir a um bem material, o poeta usa como exemplo a deusa Palas. A alusão a esta deusa certamente se dá pelo fato de ser ela uma diva casta, que nada nem ninguém consegue seduzir, mas que, segundo ele, também cederia tal qual seu irmão Vênus, caso se lhe fosse oferecido o bem ou o presente certo, afinal, “... ele só pode zombar da ingenuidade de Orfeu e, claro, dele mesmo, ao ter acreditado uma vez que as mulheres atribuíam mais

valor à arte do que ao ouro”.¹¹

Por fim, nem o arquétipo da esposa fiel e incorruptível escapa à pena mordaz do poeta. Em um tom de desalento e de mágoa, ele diz que nem mesmo ela teria sido capaz de resistir a presentes e que, caso isso tivesse acontecido, ela não teria se deitado apenas com um, mas com todos que se lhe apresentassem, afinal, até ela, como diz Clifford Endres: “... teria sido corrompida se os seus pretendentes tivessem oferecido dinheiro”.¹²

5. Conclusão

Ao chegarmos às considerações finais, acreditamos ter atingido os nossos objetivos, os quais eram: a) traduzir o texto: embora o texto não apresente grandes dificuldades neste aspecto, principalmente por abordar um mito bastante conhecido, ele também não se mostra dos mais fáceis, requerendo, por isso, certo conhecimento da parte do tradutor de determinadas construções, como no caso do paralelismo quiásmico, e figuras de retóricas, como ocorreu no caso da *annominatio*; b) mostrar que, embora a influência clássica esteja presente na obra de Secundus, aqui, em especial, Propércio e Ovídio, ele a utiliza como matéria-prima para confeccionar algo diferente, novo, com uma nova roupagem; c) analisar o modo como ele fez uso do mito de Orfeu para chegar ao seu intento final, a saber, provar que o dinheiro é mais convincente e mais forte do que a arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*, vol. 1. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

COENEN, Lothar; BROWN, Colin. *Dicionário internacional de teologia do novo testamento*, vol. II. São Paulo: Vida Nova, 2007.

ENDRES, Clifford. *Johannes Secundus: The Latin love Elegy in the Renaissance*. Hamden-Connecticut: Archon Book, 1981.

¹¹ “... he can only mock the naiveté of Orpheus, and of course himself, in having once believe that girls placed more value on art than on gold”. (ENDRES, 1981, p. 179)

¹² “... would have been ccorrupted had the suitors but offered money”. (*Id., ibid.*, p. 53)

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

FOLKARD, Richard. *Plant Lore, Legends, and Lyrics: Embracing the Myths, Traditions, Superstitions, and Folk-Lore of the Plant Kingdom*. London: Hardpress, 1930.

NICHOLS, Fred J. *An Anthology of Neo-Latin Poetry*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

PRICE, David. *Janus Secundus*. Tempe, Arizona: Medieval & Renaissance texts & studies, 1996.

RAYBOULD, Robin. *An Introduction to The Symbolic Literature of the Renaissance*. Oxford, UK: Trafford Publishing, 2005.

SALIS, Viktor D. *Mitologia viva: aprendendo com os deuses a arte de viver e amar*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

SMITH, William; LOCKWOOD, John. *Chambers Murray Latin-English Dictionary*. Great Britain: Cambridge University Press, 1997.

WRIGHT, Frederick Adam. *The love poems of Johannes Secundus*. A revised latin text and an english verse translation. New York: E. P. DUTTON & CO., INC., 1930.