

**CAMÕES ANLITERATURA?
UM TÓPICO E ALGUMAS QUESTÕES
TEÓRICO-HISTORIOGRÁFICAS**

**ANTI-LITERARY CAMÕES?
A TOPOS AND SOME
THEORETICAL-HISTORIOGRAPHICAL QUESTIONS**

Matheus de Brito¹

Resumo: É algo anacrônico ler a lírica de Camões como se fosse um ato discursivo afim à contemporânea “literatura”. Essa limitação epistêmica se nutre da ausência de um “contraconceito” rigoroso. Corrigir a defectividade pragmática da escrita por meio do preenchimento hermenêutico de lacunas históricas é uma tarefa ingrata, pois tudo submete à regra dos atuais estudos literários, suas inércias teórico-institucionais. Não bastasse isso, a própria obra camoniana em diversos passos exprime um *non confundar*: acusa, nas conhecidas redondilhas “Sôbolos rios que vão”, os poetas que cantaram o amor profano de “sofistas”; ironiza, na boca dum Duriano, o “amor fino como melão” a que o apaixonado Filodemo se entregava; representa, na figura ridícula do infeliz sátiro da égloga, o desespero amoroso como “imaginação” do que “a rudeza e a ciência agreste lhe ensinara”. Essas figuras ganham importância quando reimaginamos as coordenadas ético-retóricas da escrita de Quinhentos. Nosso trabalho propõe algumas questões à volta desse “Camões antiliteratura” como pequena contribuição para a reconstrução do espaço pragmático de sua obra, aplicável talvez à poesia pré-burguesa.

Palavras-chave: poesia lírica; tópica; Retórica.

Abstract: To read Camões’ poetry as if it were a discursive act similar to the contemporary “literature” is somewhat anachronistic. This epistemic limitation feeds on the lack of a strong counter-concept. The attempt to compensate for the pragmatic defectiveness of written communication through the hermeneutical filling of historical gaps is also an

¹ Pesquisador colaborador (pós-doc.) no Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem – IEL-Unicamp: <matheusb.debrito@gmail.com>.

ungrateful task, for it submits all of its findings to the rule of current literary studies, their theoretical as well as institutional inertia. Not only that, but also Camões' very work seem to "require" not to be confused among others: it accuses the lyrical poets of being "sophists", in the well-known "Sôbolos rios que vão"; it mocks, through Duriano's speech, a platonic "love fine like a melon" to which the passionate Filodemo gave himself; in the ridiculous figure of the unhappy Satyre, it represents the despair of love as a "depiction" of what "roughness and savage science had taught him." These figures become all the more important when we intend to conceive the ethic-rhetorical coordinates of poetic writing in the 16th Century. Our article poses some questions around this "Anti-literary Camões" as a small contribution to the reconstruction of the pragmatic space of his poetry, perhaps also applicable to pre-bourgeois poetry in general.

Keywords: Lyric Poetry; Topic; Rhetorics.

Quando nos perguntamos sobre a pragmática histórica da comunicação, o que vem à mente é o estudo de paratextos. Prefácios, licenças, rubricas do volume – tudo aquilo que ofereça indicativos do funcionamento do texto literário num determinado quadro histórico. Isso é de conhecida, embora não esgotada, aplicação no estudo de textos do século XVI. Outra opção estaria, como vamos entreter aqui, em fazer ver nos textos a representação do literário – como figuram, como se comportam, como é que são referidas as letras, o que acontece no reuso homo e heteroautoral.² Para isso, há que se considerar as convenções que organizam a invenção poética, isto é, no caso da obra de Luís de Camões, a tópica e os preceitos relativamente à matéria que os modos compositivos comportam. Entender o papel da imitação e os matizes da ideia de "autoria", por exemplo, exige o afastamento das categorias da Teoria literária e com elas concorre. A tese de Hélio Alves (2001) sobre a epopeia no sistema quinhentista frisa a intenção substitutiva da prática de reuso – imitar um texto prevê o descarte do original –. Essa concepção se associa intimamente à do *império*. João de Barros (1496-1570), para outro exemplo, no *Diálogo em louvor da nossa linguagem* (1540) sugere uma vantagem da *usurpação* de vocábulos num projeto de *conquista* da língua latina associada às traduções para o vernáculo. Queixava-se de que os portugueses se deram à conquista da África e da Ásia "mais [...] que às treladações" (BARROS *apud* PEREIRA, 2012, p. 587). Essa dinâmica não é compatível com o catálogo conceitual da História literária.

A pergunta que nosso título lança, "Camões antiliteratura?", é assim, em parte, uma provocação a um modelo discursivo consagrado do estudo

2 Não se trata daquilo que seria a "poética implícita" de um poema, cujo vínculo estrito a uma tradição hermenêutica amplamente institucionalizada tende a limitar seu próprio alcance investigativo.

da literatura empregado para discutir a obra camoniana – aquele que deriva suas categorias e doutrinas do conceito burguês e pós-romântico de literatura –, mas é sobretudo um meio de reconstruir uma forma muito particular do tópico do *vitupério da corte*, isto é, o vitupério da cultura letrada da corte. Aqui, a imitação se associa à ideia de *emulação*: ela é realizada na condição de superar aquilo que é imitado. Para percebermos a complexidade desse assunto, poderíamos começar pelo *attentum parare* d’*Os Lusíadas*, uma das várias reivindicações de verismo que perpassam o poema:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se [...] Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.
[...]
Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engrandecer-se desejosas.
(*Os Lus.*, I, 3,11).³

Não é que à época de Camões não fosse nítida a separação entre a natureza da representação e o mundo – ou, melhor dizendo, entre os *uerba* e a *res* –, nem (muito menos) que o poeta tivesse de se justificar antecipadamente perante a Inquisição por conta do conteúdo mitológico do poema e, ainda, dificilmente haveria a necessidade de destacá-lo junto a uma comunidade letrada já habituada à leitura marcadamente ficcional e de “entretenimento”.

A hipótese alternativa é precisamente a seguinte: contra os hábitos de leitura correntes, essa insistência tem um caráter moral e está enraizada na preceptiva retórica com que Camões terá sido educado. Não se trata apenas de admitir sua educação coimbrã como se isso explicasse algo de sua obra. Como Belmiro F. Pereira (2008; 2012 *passim*) aponta, as retóricas de circulação no século XVI ibérico tendiam a escolher dentre duas tendências, uma subterraneamente associada à Reforma protestante, que

³ A edição que utilizamos para todas as passagens aqui citadas é a de Salgado Júnior, *Obra completa*, pela Nova Aguilar. As referências a *Os Lusíadas* ao longo do texto observarão o formato “obra-canto-estância”, a exemplo do que aí se verifica (“*Os Lusíadas*, Canto I, estância 3, estância 11”); nalguns casos indicaremos o verso, acrescentando ao sintagma “v. 1”, “v. 3-4” etc. Além disso, mantemos o texto de Salgado Júnior com suas interferências, como em “Dos na[s]cidos direi na nossa terra” (*Os Lus.*, VI, 42, v. 7).

chega a Portugal por meio das instituições universitárias em que a Corte era educada e se mistura mais tardiamente aos manuais jesuíticos, e outra mais estritamente respaldada pela autoridade de Aristóteles e Cícero. Um representante de contaminação de tendências foi *De eloquentia libri quinque* (1591), do ex-jesuíta Tomé Correia (1536-1595). No manual se propõe – lançando mão de um tópico da querela ciceroniana – que a arte seria útil àqueles que não suportam viver o dissídio entre sua língua e seu coração e que têm interesse na vida comum, na organização pública, na defesa da fé e no prazer da conversação.⁴ Era preciso *emular*, da perspectiva da normatividade do sistema de comunicação de poesia vigente à época camoniana, como modo de renegociar a herança cultural, pois assim se substitui a imitação vã por um texto mais adequado à situação presente.

Este artigo propõe um percurso simples: procuraremos ver como a atitude crítica do Camões às letras de seu tempo é um tópico a que faz recurso pontual – para elogiar alguém, por exemplo, encarecer sua própria obra – e atina também a um princípio normativo da escrita da época; defenderemos a necessidade de construir hipóteses de leitura da obra camoniana contrariamente ao critério da unidade textual, que se tornou hoje regra de compreensão (“imanência do texto” etc.), dando ênfase, por um lado, ao reuso tópico e, por outro, à sua obra “menor” – cartas, autos, redondilhas – como dotada de autoridade para orientar a reconstrução histórica de seu espaço ético-retórico. Com isso afastamos a imagem, que é também imposição unitária, do poeta que “sofre” contradições de sua época e construímos a do escritor que muitas vezes manuseia com ironia aguda os tópicos da poesia corrente, algo nem sempre por nós reconhecido

⁴ Transcrevamos o passo completo, autêntica profissão de fé nos poderes da linguagem: “Praeclare intelligere, et sentire optime de rerum natura, illi videntur, qui dissidium linguae et cordis improbant, quique eloquentiam et ad dignitatem hominis retinendam idoneam, et ad Rempublicam regendam necessariam, et ad vitam communam salutarem, et ad religionem defendendam firmam, et ad voluptatem efficiendam conuenientem esse dixerunt [...] Ut est magnificum rationis beneficio naturam reram sepere animo per abditas illius causas excurrere, et eugari, occulta inuestigare, inuestigata comprehendere, digerere comprehensa, componere suo quaeque genere ordine, et modo, colligere dissipata, eadem diuidere, meminisse quae praeterierunt, cernere animo, quae instant, quae euentura sunt, coniectare, haec illis conferre, cursum omnium notare”. Existe uma afinidade entre o ensino da retórica e a *conversação*, conceito que no século XVI referir-se-ia àquilo que indicamos por “esfera” pública e privada (cf. *infra* nota de rodapé n. 4). Sobre a obra de Correia, discorremos no artigo “O *ethos* do dissídio na obra de Camões, o poema como argumento” (no prelo).

devido ao afastamento das condições textuais que organizam o processo compositivo.

REPRESENTANDO AS LETRAS NA SOCIEDADE DE CORTE

Fora aquele primeiro e conhecido gesto de repúdio às “vãs façanhas\ fantásticas, fingidas”, vejamos n’*Os Lusíadas* a representação do literário na narrativa de Fernão Veloso, que antecede a tempestade no Canto VI. Interessa-nos primeiro a forma como ela é introduzida. Os marinheiros, conta o Poeta – com “P”, *persona ficta*, entidade textual –, estão alternando turnos e, porque “mal despertos”, querem “remédios contra o sono”. Dois personagens da história, de valor mais literário que cronístico, lançam propostas: Leonardo quer contos de matéria amorosa, mas Veloso sugere algo bélico, sob o argumento de que “dureza\ Nossa vida há-de ser” (*Os Lus.*, VI, 40, v. 7-8). O exórdio da narrativa é o seguinte:

Contarei (disse) sem que me reprimam
De contar cousa fabulosa ou nova;
E por que os que me ouvirem daqui aprendam
A fazer feitos grandes de alta prova,
Dos na[s]cidos direi na nossa terra,
E estes sejam os Doze de Inglaterra.
(*Os Lus.* VI, 42).

Nesse passo, o narrador intradieético repete o Poeta. A preterição da “cousa fabulosa”, isto é, fingida, é feita em virtude da utilidade da narrativa exemplar para o estímulo aos feitos.

Não é que a categoria da ficção tenha uma existência problemática, mas ela é secundária relativamente ao propósito moral das letras. Todo objeto de representação, todo pensamento ou *res*, se vê submetido a essas funções levadas a cabo no plano discursivo, no plano dos *uerba*: louvor ou vitupério. Mesmo narrativas de cariz histórico, que deveriam ser corriqueiras e comuns, acompanhando os soldados em serviço, visavam estimular a ação bélica e, portanto, moralmente boa. Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho do *Auto de Filodemo*, em que fala Duriano, um soldado, a seu colega apaixonado:

Grande parte da saúde é pera o doente trabalhar por ser são. Se vos leixardes manquecer na estrebaria com essas finezas de namorado, nunca chegareis onde chegou Rui de Sande. Por isso boas esperanças ao leme! que eu vos faço bom que às duas enxadadas acheis água (CAMÕES, 2008, p. 711).

Esse Rui de Sande circulava como exemplo de ascensão social por meio do serviço de armas, pois ou ele era de todo não nobre ou era um fidalgo pobre,⁵ como o próprio Camões e tantos outros, e aparentemente o mesmo Duriano é que fala.

Entendamos de modo preciso a recomendação de Duriano: esse lirismo namorado amofina. É o mesmo personagem que diz que seus amores “hão de ser pela activa” (CAMÕES, 2008, p. 711) numa contraposição ao “amor à passiva”, aquele pregado pelo Neoplatonismo de Ficino (1433-1499). Vale a pena ver como constrói a questão, precisamente pela forma como uma certa “literatura” é representada ali:

[...] todos vós outros, os que amais pela passiva, dizeis que o amor fino como melão, não há de querer mais de sua dama que amá-la; e virá logo o vosso Petrarca, e vosso Petro Bembo, atoados a trezentos Platões, mais çafado que as luvas d’um pajem d’arte, mostrando razões verisímeis e aparentes, para não quererdes mais de vossa dama que vê-la; e ao mais até falar com ela. Pois inda achareis outros esquadrinhadores d’amor mais especulativos, que defenderão justa por não empenhar o desejo e eu, faço-vos voto solene, se a qualquer destes lhe entregassem sua dama tosada e aparelhada entre dous pratos eu fico que não ficasse pedra sobre pedra, e eu já de mim vos sei confessar que os meus amores hão de ser pela activa, e que ela há de ser a paciente e eu agente, porque esta é a verdade (CAMÕES, 2008, p. 711).

O argumento aí é duplo. Primeiro, tudo isso é “conversa fiada” literária. Petrarca (1304-1374) era grande sucesso editorial do período, e dele abundam imitações; Pietro Bembo (1470-1547) não apenas foi seu divulgador (*Prose della volgar lingua*, 1525), como também promoveu o reboque de Platão com os diálogos de *Gli Asolani* (1505). Em segundo lugar, Duriano duvida mesmo da menor sinceridade da representação. A ideia do “amor pela ativa” não é senão a resposta conceitual que ele consegue elaborar contra o que lhe parece *excesso de cortesia*.

Diz Duriano dos namorados que lhe enfadam:

[...] se prezam de brandos na conversação, e de falarem pouco e sempre consigo, dizendo que não darão meia hora de triste pelo tesouro de Veneza; e *gabam mais Garcilaso que Boscão*; e ambos lhe saem das mãos virgens; e tudo isto

5 Duma anedota consta que ele era de tão baixa estatura – por alusão à origem – que, sendo o primeiro a entrar em Granada, recém-reconquistada aos mouros, escreveu na porta o próprio nome “Rui de Sande”, e logo depois um soldado mais “alto” acrescentou por cima “aqui não chegou\ Rui de Sande”. Ele recebeu o título de Dom pelo rei Manuel I, sendo enviado da Coroa em Castela, e depois recebeu a comenda da ordem de Santiago pelos Reis Católicos, como conta Damião de Góis (1502-1574) no capítulo XLVI da primeira parte da *Chronica do felicissimo Rey Dom Emanuel da Gloriosa Memoria* (1619).

por vos meterem em consciência que se não achou pera mais o Grão Capitão Gonçalo Fernandes. Ora, pois, desengano-vos que a mor rapaziada do mundo foram altos espritos e eu não trocarei duas pescoçadas da *minha etc.*, depois de ter feito a trosquia a um frasco, e falar-me por *tu* e fingir-se-me bêbada, porque o não pareça, por quantos Sonetos estão escritos polos troncos das árvores do Vale Luso, *nem por quantas madamas Lauras vós idolatrais* (CAMÕES, 2008, p. 710, grifos nossos).

Há três pontos interessantes nesse encadeamento de lugares comuns das letras na corte. O primeiro é a caricatura do galante da época, que será reaproveitada ou terá surgido duma carta pessoal. O tratamento é ambíguo. Numa das cartas de Lisboa, Camões (2008, p. 792, grifos nossos) troca do namorado cujo “excesso de literatura” lhe faz refém das alcoviteiras:

Estes, no andar, carregam as pernas para fora, torcem os sapatos para dentro, trazem sempre Boscão na manga, falam pouco, e tudo saudades, *enfadonhos na conversação pelo que cumpre à gravidade de amor*. Nestes fazem alcoviteiras seus officios, como são: palavras doces, esperanças longas, recados falsos. Ou vos falam pela greta da porta: como vos não falou, estava mal disposta, sentiu-a sua mãe.

O pitoresco da caracterização está bem afinado à passagem do auto. A ideia de que algo “cumpre à gravidade do amor” se refere aos manuais de civilidade e diálogos que proliferavam no século XVI, como o do já mencionado cardeal Bembo.⁶ Noutra carta, porém, o autor se autorrepresenta como o galante que não consegue amor e está decepcionado com a falta de cultura das mulheres na Índia. Dando notícia delas, diz:

Pois as que a terra dá? Além de serem de rala, fazei-me mercê que lhe[s] faleis alguns amores de Petrarca ou de Boscão; respondem-vos ùa linguagem meada de ervilhaca, que trava na garganta do entendimento, a qual vos lança água na fervura da mor quentura do mundo. Ora julgai, Senhor, o que sentirá um estômago costumado a resistir às falsidades de um rostinho de tauxia de ùa dama lisbonense, que chia como pucarinho novo com a água, vendo-se agora entre esta carne de salé, que nenhum amor dá de si (CAMÕES, 2008, p. 789).

6 Pense-se em *Il libro del Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione (1478-1529), de tradução publicada em 1534 por Juan Boscán (1490-1542) para o castelhano, ou no *Galateo* (1558) de Giovanni della Casa (1503-1556), ou ainda em *La Civil Conversazione* (1574) de Stefano Guazzo (1530-1593), que gozaram de enorme circulação (QUONDAM, 2018). À exceção do *Galateo*, e somando ao grupo os *Gli Asolani* (1505) de Pietro Bembo (1470-1547), nalgum momento todos eles apresentam uma sintomatologia amorosa, *segnì d'amore*, muito próxima àquela que é escarnecida pelo próprio Camões.

Essa última observação sobre o jogo amoroso devolve-nos ao segundo ponto da passagem de Duriano, que consiste em dizer o que se passa na cena amorosa fora do espaço cortesão. “Não essa conversação branda e esse solipsismo” – e lembremos que no início do auto o próprio Filodemo expulsa de sua presença o criado, para assegurar a atmosfera em que declamaria uns versinhos enamorados à maneira italiana – “mas”, continuando nossa paráfrase de Duriano, “a vida da rapaziada é que é superior”. A essa rapaziada corresponde uma “antidama” (que a crítica por vezes entende nomeada “Etcétera”): ela bebe da garrafa, desrespeita o tratamento convencional, finge que está transtornada do álcool, dá-lhe duas cabeçadas (CAMÕES, 2008, p. 710). Essa representação é muito próxima daquela dos criados no conjunto dos autos camonianos, no tipo de *ridiculum* que sistematicamente se faz da galantaria. Mesmo os servos funcionam como caricaturas com as quais se zomba do amor, com uma intenção moralizante. Veja-se, por exemplo, a relação entre Solina e Vilardo, que é imitador de seu senhor Filodemo. A moça zomba das “coprinhas” do moço, implicando que não está adequado à voga poética itálica, e é mais tarde qualificada como “brigosa”. Solina é também bastante dissimulada e chega mesmo a sugerir que o casal nobre Filodemo e Dionisa dê vazão ao seu desejo fora dos liames ou sem os ritos matrimoniais, pois “mais val vergonha no rosto\ que mágoa no coração [...] tão sobejo amor\ a todos os erros desculpa” (CAMÕES, 2008, pp. 736-737). Algo se dá de modo semelhante entre a Moça e o Porteiro no *Auto de El-Rei Seleuco*.⁷

“Gabar mais Garcilaso”, considerando quer sua diminuta obra quer a predileção de Camões por Juan Boscán (1490-1542), pressupõe tomar parte na conversação literária da época. Poeta de indubitável qualidade e cuja obra foi editada como apêndice à de Boscán, a fama de Garcilaso de la Vega (1498-1536) inflou com sua morte precoce e os seguidos elogios a seus modos (armas, letras e amor) cortesãos. Talvez a passagem se refira precisamente a essa inflação. O terceiro ponto inclui também aquelas duas imagens: escrever sonetos em troncos de árvores – tópico bucólico que Pietro Bembo divulgou no *Prose della volgar lingua* (1525) – e “madamas

⁷ A propósito, uma hipótese de leitura para *El-Rei Seleuco* no quadro que aqui estabelecemos de um “Camões antiliteratura”: o *mise en abyme* da cena inicial visa esvaziar conteúdos narrativos do auto e acentua expedientes digressivos, como o ridículo do porteiro galante e da “moça avisada”. Além disso, essa reflexão poetológica inicial do auto parodia diálogos de civilidade, lembrando vagamente as cenas de piques de *El libro intitulado El Cortesano* (1561) de Luís de Milán (1500-1561), e zomba das conversações sobre poesia que se dão no espaço da corte.

Lauras”, cujo plural registra antes a estereotopia de figuras femininas. Além disso, e apenas um comentário à parte, não se pode dizer que Filodemo pense o amor com tanta pureza: ele mesmo incita Duriano a mentir amores para a serva Solina, com o fito de atingir a cortejada Dionisa. Os autos de Camões vistos à luz da obra de Gil Vicente (1465-1536), a que muitas vezes se comparam, certamente não são grande coisa. Nem o são quando contrastados ao teatro “classicista”. De uma outra perspectiva, porém, é possível encontrar a riqueza dessas obras no tratamento cômico que aí se dá à cultura literária.

Se aceitarmos que Duriano e Filodemo se constroem como tipos num mesmo quadro, o Filodemo sendo uma imagem do cortesão namorado e Duriano, o soldado cuja cultura não passa pela sensibilidade da corte, entenderemos similar polarização em Leonardo e Veloso, outra vez n’*Os Lusíadas*. Recordem-se as atitudes registradas na Ilha namorada (*Os Lus.* IX), quando Veloso dá o grito de caça às ninfas que perambulavam nuas: “Senhores, caça estranha (disse) é esta! [...] Sigamos estas Deusas e vejamos\ Se fantásticas são, se verdadeiras” (*Os Lus.* IX, 69), querendo fazer experiência da realidade ou ilusão vivida, ao passo que Leonardo, que tinha por pressuposto “ser com amores mal afortunado” (*Os Lus.* IX, 75), está completamente entregue à fantasia e se dirige à ninfa que lhe ficara reservada e que parecia ser a última a continuar em fuga. Para isso emprega o mesmo registro afetivo doce-amargo do Primeiro Sátiro da “Égloga intitulada dos Faunos” (CAMÕES, 2008, p. 404). O fauno não acaba, sabemos, tão feliz quanto o marinheiro. A polarização entre o fantástico e o verdadeiro surge aqui relativamente a essa representação do amor, que é, como logo dirá o Poeta e depois a ninfa Tétis (*Os Lus.* X, 82), um fingimento.

Assi a fermosa e a forte companhia
O dia quási todo estão passando
Nũa alma, doce, incógnita alegria,
Os trabalhos tão longos compensando.
[...]
Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,
Tétis e a Ilha angélica pintada,
Outra cousa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada.
(*Os Lus.* IX, 88,89).

Isso parece implicar que um Leonardo só encontraria satisfação no plano do estritamente ficcional, na *mera* literatura.

Assim considerado, Leonardo se torna uma figura textual próxima à do Trasilau das oitavas “Quem pode ser no mundo tão quieto” (CAMÕES, 2008, p. 368). Ele medeia a passagem da reflexão disfórica do poema para aquela utopia da amizade e do amor que o Poeta – *persona* do poema – entretém. Explicando de maneira abreviada, as oitavas começam com uma série de indagações sobre “o desconcerto do mundo”, mais especificamente sobre a ausência de correspondência entre a ação moral e a vida feliz. Simulando uma conversa, o poema encadeia uma série de *exempla* narrativos por meio de negações e preterições, até chegar à sua porção mais densa, que é a anedota de Trasilau: “De um certo Trasilau se lê e escreve, \ Entre as coisas da velha Antiguidade” (CAMÕES, 2008, p. 371). Segue, então, em direção ao interlocutor (que a rubrica assinala como o D. Antônio de Noronha, (1536-1553), uma pequena apologia à vida simples, à amizade e às letras, inspirada pela felicidade gozada pelo personagem da velha Antiguidade. O poema aí *quase* acaba. É precisamente nesse passo que o “doce estado” (v. 178) que se pintava é novamente entregue ao mal-estar do desconcerto:

Mas pera onde me leva a fantasia?
Porque imagino em bem-aventuranças,
Se tão longe a fortuna me desvia
[...]
Fortuna, enfim, co Amor se conjurou
Contra mim, por que mais me magoasse;
Amor a um vão desejo me obrigou,
Só para que a Fortuna mo negasse.
(CAMÕES, 2008, pp. 373-374).

É o fingimento de Trasilau, como o de Leonardo, que permite o desejo encaminhar-se num sentido, por mais que sofra o desmentido da realidade.

Também a égloga “dos Faunos”, dedicada ao mesmo D. Antônio, renegocia a tópica amorosa. Todos conhecem a narrativa: dois sátiros namorados rastreiam as ninfas por que são apaixonados até a fonte em que elas se banhavam, afinal colocando-se, por desatenção, à espreita detrás de umas árvores; quando a mata denuncia a presença dos deuses, as ninfas se põem em fuga, abandonando as vestes; os faunos então seguem as ninfas nuas. Interessa observar duas ou três coisas. Existe uma linha irônica que percorre todo o poema, a começar pela opção por “faunos”, que no exórdio se justifica como uma licença relativamente à convenção do gênero:

As doces cantilenas que cantavam
Os semicapros deuses, amadores
Das Napeias, que os montes habitavam,
Cantando escreverei; que, se os amores
Aos silvestres deuses maltrataram,
Já ficam desculpados os pastores.
(CAMÕES, 2008, p. 404).

Ficam desculpados só pode ser entendido quando as convenções do gênero estão disponíveis. Uma égloga é basicamente um diálogo em que dois ou mais pastores – ou pescadores, como na obra de Jacopo Sannazaro (1458-1530) – exprimem queixumes amorosos e se consolam; muitas vezes eles “representam” o autor e alguém a quem o poema é dedicado. Essa linha irônica no poema camoniano começa com a preterição da personagem preceituada para o modo compositivo, passa pelo pitoresco dos pés caprinos (v. 162), que impossibilitam a perseguição às ninfas, e chega ao comentário final, quando o Poeta observa que os montes ajudam na lamentação do Segundo Fauno, de seguida simplesmente caindo a noite.

Aqui, o triste Sátiro acabou,
Com soluços que a alma lhe arrancavam.
E os montes insensíveis, que abalou,
Nas últimas re[s]postas o ajudavam
(CAMÕES, 2008, p. 416).

Que tipo de resposta? Nenhuma. A suspensão aí tem algo de gracejo. O segundo ponto, mais agudo, trata da passagem do discurso de um a outro sátiro. O primeiro sátiro, sabemos, está completamente apaixonado, decantando os poderes pangenesíacos do amor – triste sim, mas confiante, e algo galante, como percebemos na escolha métrica pela alternância de versos breves e longos – o que na preceptiva de Bembo se refere à dosagem de *piacevolezza* e *gravità*, respectivamente.⁸ “Amor é um brando afeito\ Que Deus no Mundo pôs e a Natureza\ Para aumentar as coisas que criou” (CAMÕES, 2008, p. 409). As Ninfas obviamente não se deixam convencer. Então o Poeta dá voz ao Segundo:

Mas foi-lho defender
O outro companheiro, como irado
Com tão disforme e áspera dureza.

8 Essa é uma reformulação da discussão de Dante Alighieri (1265-1321) sobre a combinação de metros nas canções, como exploramos em outro artigo (no prelo).

Aquilo que a rudeza
E a ciência agreste lhe ensinara
Imaginando, como que acordara
Dum sonho arrancando d'alma um grito.
O mais que ali foi dito,
Vós, montes, o direis; e vós, penedos;
Que em vossos arvoredos anda escrito.
(CAMÕES, 2008, p. 410).

O período sem a inversão seria “acordara arrancando da alma um grito, imaginando o que a rudeza e a ciência agreste lhe ensinara”. Todo o discurso desse Segundo Sátiro, que constitui a maior porção do poema, será o tal grito desperto de rudeza e ciência agreste, mais irado que namorado: um literatíssimo catálogo ovidiano de amores transgressivos e suas punições. Essa é a ciência agreste, a que se combina a rudeza das imprecações contra as Ninfas. O discurso desse Segundo adquire outro tom apenas quando é de súbito cortado – “mas com quem falo?”. A isso se segue então a reticência final da natureza.

CONVENÇÕES DE REPRESENTAÇÃO, MODELOS ÉTICOS

Outro ponto para pensar as coordenadas de renegociação da tópica – do desgaste da tópica poética – é a tipificação da mulher, daquela madama Laura. Essa tipificação ocorre também noutro passo importante da obra camoniana. Vê-se na ode “Pode um desejo imenso” – ou “desejo intenso”, na lição de Perugi (2017, p. 87 ss.):

Aquele não sei quê,
que aspira não sei como,
que, invisível saindo, a vista o vê,
mas para o compreender não acha tomo;
o qual toda a Toscana poesia,
que mais Febo restaura,
em Beatriz nem em Laura nunca via
(CAMÕES, 2008, p. 343).

Por suposto, a ode é o elogio de uma dama da nobreza. Embora isso pertença à tradição crítica, também o texto parece disso dar indício. O recurso estruturante à figura retórica da preterição instaura um jogo no qual todos os admiradores ou namorados são capazes de ver o óbvio – não será ela uma figura dantesca da qual é preciso construir literariamente a doçura dos meneios –, mas efetivamente só o Poeta atinge o elemento espiritual. Malgrado um Duriano, o desejo do Poeta queima toda a sua

mundanidade e lhe torna apto a ver isso que se exprime como um “não sei quê”. A observação sobre “não achar tomo” é por sua vez uma citação quase direta de um livro dedicado ao tema, o diálogo *La bellezza delle donne* ou *Celso* (1548) de Agnolo Firenzuola (1493-1543).⁹ Tudo nesse passo é reutilizado. A tipificação de Laura e Beatriz como mulheres que competem, que *emulam*, na poesia italiana produz um paralelo muito claro: a beleza superior dessa Dama provocaria também o refinamento das faculdades divinas, da *ratio superior*, e isso tornaria o Poeta maior do que aqueles quase tricentenários. Por isso essa ode exprime gratidão ao se constituir como *louvor*, avança nesse expediente um programa “metapoético” e ainda se presta às queixas finais, quando o Poeta contrasta o não reconhecimento de sua poesia à beleza da dona.

Ainda quanto à figura convencional da mulher, é escusado dizer que nenhuma “anti-Dama” vira matéria lírica em estilo médio. Na ode “Fermosa fera humana” (CAMÕES, 2008, p. 337), a construção do tipo – da mulher que aceita muita cortesia e não se decide por nenhum namorado – serve ao vitupério, e ainda assim não é nada como a “moça brigosa” do *Filodemo* (p. 747). Essa ode é a única ode que inicia com vocativo à pessoa a quem se dirigiria, o que sugere que o fingimento do destinatário, a sua caracterização propriamente literária, está em primeiro plano na composição. O poema é uma representação “tipológica” da moça que não namorava da forma correta, o que o Poeta por isso exorta lançando mão de *exempla*, o último dos quais remete a um possível destino da namoradeira “isenta” como sendo o tornar-se prostituta.

Fermosa fera humana,
em cujo coração soberbo e rudo
a força soberana
do vingativo Amor, que vence tudo,
as pontas amoladas
de quantas setas tinha, tem quebradas;
[...]
É digno amor tamanho
de viver e ser tido por estranho?

9 Citemos: “somos forçados a crer que tal esplendor nasça de uma oculta proporção e de uma medida que não está em nossos livros, a qual nem conhecemos nem tampouco imaginamos, e é, como se diz das coisas que não sabemos exprimir, um ‘não sei quê’” [Siam forzati a credere che questo splendore nasca da una occulta proporzione, e da una misura che non è ne’nostri libri, la quale noi non conosciamo, anzi non pure immaginiamo, ed è, come si dice delle cose che non sappiamo esprimere, un ‘non so che’] (FIRENZUOLA *apud* BODEI, 2010, p. 322).

“Não; que é razão que seja
para as lobas isentas, que amor vendem,
exemplo onde se veja
que também ficam presas as que prendem.”
(CAMÕES, 2008, pp. 337-339).

A matéria está presente também na já mencionada carta de Lisboa, em que Camões oferece ao amigo contra-argumentos ao seu enfado pela vida campesina. Para construir a crítica da corte, depois de dizer que ali tudo se trata de falatório e que é preciso por isso ser agudo, “trazer sempre aparadas as palavras”, dá notícia de que, ao contrário dos amores honestos de aldeia, na corte haveria “dama tão dama que, pelo ser de muitos, se a um mostra bom rosto, porque lhe quer bem, aos outros não mostra ruim, porque não lhe[s] quer mal” (CAMÕES, 2008, p. 791). Emenda então que “[e]m comparação desta, digo que criou Nosso Senhor o camaleão na arte [de tomar a cor] de qualquer lugar onde o põe[m]” (p. 791); e aí passa a caracterizar os namorados ludibriados.

Há ainda outras formas de negociar esse modelo, como acontece numa canção camoniana que apresenta um registro mais irônico:

Fermosa e gentil Dama, quando vejo
A testa de ouro e neve, o lindo aspeito,
A boca graciosa, o riso honesto,
O colo de cristal, o branco peito,
De meu não quero mais que meu desejo,
Nem mais de vós que ver tão lindo gesto.
Ali me manifesto
Por vosso a Deus e ao mundo; ali me inflamo
Nas lágrimas que choro,
E de mim, que vos amo,
Em ver que soube amar-vos, me namoro;
E fico por mim só perdido, de arte
Que hei ciúmes de mim por vossa parte.
(CAMÕES, 2008, p. 308).

“Fermosa e gentil Dama, quando vejo” é a única canção amorosa que começa com um vocativo. Como acontece àquela ode, também aqui se deve considerar a ficcionalidade do endereçamento. O vocativo leva à *effictio* da amada estritamente conforme a preceptiva – do superior ao inferior, e vale dizer que é dos poucos casos em que Camões leva a cabo rigorosamente o esquema –, e então passa para um expediente do “fino amor”. Isso culmina nessa cena narcísica algo ridícula, em que o Poeta se vê tão enamorado que desenvolve ciúmes de seu próprio amor pela Dama.

A alusão ao mito de Narciso, talvez valha lembrar, remete com frequência à punição. Trata-se da expectativa construída à volta das virtudes de elevação espiritual do amor normativo do Neoplatonismo – quem não se apressaria em amar de maneira tão pura, demonstrando tal nobreza de espírito, quando está em voga?

A última volta e a tornada oferecem um prisma para compreensão:

E assi[m], de enleada, a esperança
Se satisfaz co bem que não alcança.
Se com razões escuso meu remédio,
Sabe, Canção, que porque [o] não vejo,
Engano com palavras o desejo.
(CAMÕES, 2008, p. 310).

O que se quer é exprobar o entusiasmo pelo conceito de “amor” decantado nos manuais do século XVI, essa conversa de elevação espiritual pelo desejo. Depois daquele exórdio, a canção glosa as características típicas listadas, não sem renegociar seu sentido fundamental – por exemplo, a conversão da testa de ouro em sobranceiras pretas (CAMÕES, 2008, p. 309) e de mais aspectos da dama de que faz uso Amor. Todo o poema se constrói naquele tom de *piacevolezza* bembiano, não grave, tudo parece bem... até que nos deparamos com a tornada, preparada pela volta (“E assi, de enleada”) sobre a esperança satisfeita com um bem inalcançável. Esperança enredada pela beleza da mulher ou talvez enganada pela conversação amorosa.

A julgar pela tornada e por outros passos camonianos, em verdade apenas se engana pela conversação. Para entendê-lo, basta contrapor essa construção da “Fermosa e gentil dama”, que rigorosamente observa o decoro próprio ao modo compositivo, às redondilhas da “Coifa de beirame”. A coifa, a touca de cabelo por que se apaixona Joane. O poema dá voz a uma Maria, figurada como moça de condição popular, que se sentia diminuída pelos excessos talvez literários, talvez o excesso de cortesia do Joane, por quem ela estava já enamorada.

Amas o vestido?
És falso amator.
Tu não vês que Amor
Se pinta despido?
Cego e perdido
Andas por beirame,
E eu por ti, Joane.
(CAMÕES, 2008, p. 450).

Se o enamoramento feminino soa como eco longínquo de cantiga de amigo, basta perceber na representação do poema o espaço popular, coletivo e indiscreto. Esse estilo baixo ou humilde permite que se coloque na boca da *persona* feminina o que na lírica conformada ao gênero elocutivo médio seria indecoroso: “Não sei de que vem\ amares vestido,\ que o mesmo Cupido\ vestido não tem” (CAMÕES, 2008, p. 451). Ao contrário da primeira figuração da nudez, essa segunda menção é mais clara relativamente ao que sugere. O remate de Maria usa da *suposta* cultura de Joane – pois “João” e “Maria” são designativos populares – para lembrar-lhe o que interessa. Semelhante representação, construída no estilo médio, surge no soneto de *incipit* “Lindo e sutil trançado, que ficaste”. Neste outro, a ausência da amada é compensada na “regra do todo pela parte” – precisamente o inverso da situação experimentada em “Coifa de beirame”. Devido à complexidade tópica, é difícil imaginar que as redondilhas visassem outro circuito comunicacional que não o espaço cortesão – isto é, ao fundir a representação do amor fino à *res* e a *uerba* baixos, o que se faz é o cômico da regra.

Mesmo a nota sofrida da lírica camoniana pode ser entendida como parte de uma crítica, de um programa de correção dos afetos, que se opõe a um quadro que pareceria o do esvaziamento do conteúdo moral da poesia no espaço da corte. Um tópico a isso associado é o do encantamento na Canção “Vinde cá, meu tão certo secretário”:

O doce e piedoso
Mover d’olhos, que as almas suspendia
Foram as ervas mágicas, que o Céu
Me fez beber; as quais, por longos anos,
Noutro ser me tiveram transformado,
E tão contente de me ver trocado
Que as mágoas enganava cos enganos;
E diante dos olhos punha o véu
Que me encobrisse o mal, que assi[m] cre[s]ceu
(CAMÕES, 2008, p. 324).

Mágoas enganadas com enganos, ervas mágicas, o lugar central da representação *stilnovista* da Dama (em posição *chiave* na estrofe). Essa canção é tantas vezes encarada pela crítica como espinha dorsal para o acesso à obra do poeta devido ao caráter complexo de seus reusos tópicos. Frequentemente lido como reflexão “metapoética”, todo o poema retoma e põe em perspectiva a cultura literária de seu tempo e ajuíza a relação entre a fantasia poética e a vida, no que alguns críticos imaginaram ler um

itinerário pessoal. Seja como for, no passo que selecionamos, não é que o poema se refira a uma mulher em particular, mas à construção literária do feminino e mais especificamente à cegueira literária. A figuração das “ervas mágicas” e da “transformação” remete a Circe, feiticeira que converteria os companheiros de Ulisses em feras, e é exemplo também empregado na ode da namoradeira “Fermosa fera humana” (v. 7, “amada Circe minha”). Depois do conhecido exórdio da canção, que condensa uma poética do “desafogo” e logo a seguir sua limitação relativamente ao que seria o propósito particular da poesia, o poeta começa uma narrativa com cariz biográfico acentuadamente tópico – “intertextual” como hoje se diz –, quase completamente indeterminado, não sendo passível de ancoragem se excetuarmos a menção à sua cegueira. Assim pensado, “O doce e piadoso\ mover d’olhos” não é uma metonímia para mulher em particular, mas referência direta, exposição da própria matéria em causa, a representação literária que leva ao engano. Depois disso, a canção procede a um expediente similar ao das oitavas “Sobre o desconcerto do mundo”: o Poeta começa a imaginar a vida feliz, numa digressão respaldada pela memória, e, depois de uma súbita interrupção, surge a tornada.

Para concluir, fiquemos com esta outra peça também conhecidíssima por sua riqueza tópica. Em “Sôbolos rios que vão”, poema conhecido sobretudo por seu paralelismo com o Salmo “Super flumina Babylonis” (número 136 ou 137), são redondilhas que espelham “Conversión de Boscán” (*incip.* “Despues que por este suelo”) e que, não apenas citam uma sua imitação petrarquiana – “Ponme em la vida más brava, importuna” (BOSCÁN, 1999, [s.p.]) (em Petrarca (2014, p. 256), “Ponmi ove ’l sole occide i fiori et l’erba”, que o próprio Camões reusa em “Quem quiser ver d’Amor ùa excelência”) –, mas também combinam em sua *dispositivo* a série anafórica do *ver* da “Conversión” e a reflexão soteriológica próxima à narrada por Boscán a um questionamento da poesia e suas funções:

Mas em tristezas e nojos,
Em gosto e contentamento;
Por sol, por neve, por vento,
Terné presente a los ojos
Por quien muero tan contento.
Órgãos e fruta deixava,
Despojo meu tão querido,
No salgueiro que ali estava,
Que pera troféu ficava
De quem me tinha vencido
(CAMÕES, 2008, p. 500).

O poema não se estrutura como um *todo* de estrofes redondilhas com sua repetição característica, pois a coerência se estabelece num plano cumulativo, próprio aos textos argumentativos. Um motivo do salmo, o depor da harpa como recusa à acomodação ao cativo, é explorado num eixo que vai da reflexão “metapoética” à espiritual. Interessante é notar também que a ênfase à visão (aos olhos, ao choro *dos olhos*, ao ver, ao *imaginar*, ao *representar*) é dupla: por um lado, trata-se de um recurso que visa pôr em evidência, construir processualmente uma imagem carregada; por outro, a visão é um dos objetos da reflexão:

Que os olhos, e a luz que ateia
O fogo que cá sujeita,
Não do sol, mas da candeia,
É sombra daquela ideia,
Que em Deus está mais perfeita.
E os que cá me cativaram,
São poderosos afeitos
Que os corações tem sujeitos;
Sofistas, que me ensinaram,
Maus caminhos por direitos.
Destes o mando tirano
Me obriga, com desatino
A cantar, ao som do dano,
Cantares de amor profano,
Por versos de amor divino.
(CAMÕES, 2008, pp. 502-503).

O trecho é dos mais comentados. A ideia, mesmo platonizada, é clara no interior do espaço ético-retórico camoniano, matizado pela doutrina agostiniana (PEREIRA, 2011): não só a beleza da mulher é um tipo – pois a luz da candeia (dos olhos) é uma “sombra” –, mas também o amor profano o é do amor divino. A pergunta que interessa ainda é: Quem são os sofistas? A referência histórica à escola de oradores que pervertem a verdade *on demand* dá ao vocábulo a conotação de farsante, farsante discursivo. Mas que farsas seriam essas? *Olhos, luz, fogo* – elementos tópicos da poesia lírica da corte – são parte dos enganos do Poeta. Os sofistas seriam os poetas líricos, submetidos então ao vitupério por estimularem as faculdades inferiores da alma em vez das superiores. A reflexão não é exagerada. Sobretudo os contemporâneos de Camões, antes, durante e depois dos concílios tridentinos, discutiram a validade das letras e da cultura em geral para a construção da *respublica Christiana*, inclusive com tentativas de síntese da preceptiva retórica à teologia, a exemplo do

comentário de Daniele Barbaro (1514-1570) à tradução latina da retórica de Aristóteles (1544).

A leitura cruzada desses poemas, considerando as valências da tópica e os preceitos retóricos de sua época, permite um prisma que não se deixa evidenciar quando enfatizamos a semântica literária: o acordo da obra camoniana com o conceito normativo de poesia no espaço da corte implica estritamente o serviço moral e a defesa da espiritualidade. Sem concessões à hipótese biografista ou realista de interpretação, o que nós temos é de fato uma tópica sutilmente construída, com muitas ramificações, em resposta ao reconhecido desconcerto entre, de um lado, os preceitos retóricos e, de outro, os usos letrados correntes e os contextos reais de comunicação a que o trabalho poético serviria. A ideia aqui é a de emulação relativamente aos modelos. A forma muito particular como Camões faz uso das representações do amor e da vida feliz, e da própria representação do literário, dá a entender que ela tentava se diferenciar de uma tendência do sistema cultural. Essa tendência, similar àquilo que a crítica italiana chamou de *letteraturizzazione*, a migração da retórica para âmbitos particulares e sua conversão em discurso sem finalidade, depende do que Segismundo Spina (2010, p. 107) parece ter se referido com o “processo de indeterminação” das categorias da representação poética – a estereotipia, o enrijecimento das convenções e depauperação da tópica comportada ou prevista para os gêneros literários.

A obra camoniana parece fazer uso dos tópicos da lírica sistematicamente, expondo seu desmentido, encenando expor uma inadequação entre *res* e *uerba* sem que no entanto se postule uma *res* a que acomodar a poesia. Essa é uma perspectiva que deve ser posta à prova pela posterior construção de um quadro analítico e comparativo, tratando-se também da investigação dos tópicos e das fontes literárias. O desprezo pelo barateamento das convenções de representação tem um caráter sistemático, e os manuais de retórica do século XVI já o discutiam, como observamos noutro trabalho (DE BRITO, 2019).

A tarefa consiste na reconstrução do espaço ético-retórico da escrita de poesia no século XVI, e para isso é preciso pensar a semântica histórica dos conceitos. Se aceitarmos que “literatura” designa hoje um fenômeno cuja pragmática não inclui nem o estatuto de verdade espiritual nem a normatividade moral da cultura; que é um conceito que, nascido junto à esfera pública burguesa, privatiza a experiência e subsume a arte poética ao teor emocional da expressão subjetiva; ou ao menos que desloca para

o ambiente privado aquilo que é matéria da representação –, então, deveremos entender que sim, Camões era antiliteratura. Não apenas porque à época se fazia um outro conceito das Letras ou, mais do que isso, porque fossem correntes as disputas quanto à vocação cívica do discurso poético, mas também de um modo particular, ainda pouco investigado em sua construção tópica. A sofisticação teórica do século XX não é um incremento, mas uma redução da complexidade das práticas letradas históricas. Quando confrontado com as máquinas retóricas dos século XVI, o presente conceito de literatura se revela muito aquém do desiderato de um conhecimento mais integral e sólido da cultura letrada pré-burguesa, e nisso reside a inevitável produtividade da obra de Camões. Compreendendo a importância poetológica do vitupério da cultura letrada da corte, certamente encontraremos uma via para repensar as coordenadas da crítica e da história literária.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Hélio J. S. *Camões, Corte-Real e o sistema da épica quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.
- BARCK, Karlheinz *et al.* (Orgs.). *Ästhetische Grundbegriff. Band 6: Tanz – Zeitalter/ Epoche*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010.
- BODEI, Remo. Vage/unbestimmt. In: BARCK, Karlheinz *et al.* (Orgs.). *Ästhetische Grundbegriff. Band 6: Tanz – Zeitalter/Epoche*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010, pp. 312-330.
- BOSCÁN, Juan. *Obras poéticas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq8172>>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa de Luís de Camões*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- DE BRITO, Matheus. Periodização imperativa: retórica, teoria e história literária. *Revista Letras*, Santa Maria, Especial, n. 1, 2019, pp. 305-318.
- MARNOTO, Rita (Org.). *Comentário a Camões. Vol. 3. Redondilhas Sôbolos rios, Odes*. Lisboa: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos/Cotovia, 2017.
- PEREIRA, Belmiro Fernandes. Antigos e Modernos: o humanismo norte-europeu nas retóricas peninsulares do séc. XVI. *Península: Revista de Estudos Ibéricos*, v. 5, 2008, pp. 93-101.

- PEREIRA, Belmiro Fernandes. *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. Augustinianismo em Camões. In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (Org.). *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide: Caminho, 2011, pp. 45-52.
- PERUGI, Maurizio. Comentário a *Pode um desejo imenso*. In: MARNOTO, Rita (Org.). *Comentário a Camões. Vol. 3. Redondilhas Sôbolos rios, Odes*. Lisboa: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos/Cotovia, 2017, pp. 87-107.
- PETRARCA, Francesco. Cancioneiro. Trad. José Clemente Pozenato, ilustr. Enio Squeff. Cotia/Campinas: Ateliê Editorial/Editora Unicamp, 2014.
- QUONDAM, Amedeo. Dal Cortegiano alla Civil conversazione. In: FERRONI, Giulio (Org.). *Letteratura*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 173-179.
- SPINA, Segismundo. *Ensaio de crítica literária*. São Paulo: Edusp, 2010.

Recebido: 17/02/2019

Aceito: 13/06/2019

Publicado: 13/12/2019