

**AS TORNADAS DAS CANÇÕES NOS SÉCULOS XII A XVI,
DOS TROVADORES A CAMÕES**
THE *TORNADAS* IN THE SONGS FROM 12th TO 16th CENTURY,
FROM THE TROUBADOURS TO CAMÕES

Matheus de Brito*

Trata-se de um estudo da Canção (*cansó, canzone, canción*) como gênero num recorte histórico. À tarefa presta-se uma abordagem da retórica, como também da teoria e da história da comunicação escrita, e da história literária. Através da comparação de *tornadas* ou *commiati* em ordem cronológica, podemos ver como essa estrutura adquire progressivamente a função de estabilizar um teor moral conveniente ao modo compositivo, e como mais tarde essa orientação para uma ‘semântica textual’ é deslocada, com o enfraquecimento da valência moral, o que faz da tornada índice muito específico da pragmática histórica da escrita de poesia. Na segunda parte, o trabalho foca em tornadas de Luís de Camões, especialmente no modo como suas canções encenam esse deslocamento.

Palavras-chave: Canção. História Literária. Estudos Camonianos.

The article discusses the Song (*cansó, canzone, canción, canção*) as a genre within a historical framework. This task demands an approach from Rhetorics, as well as from Theory and History of written media, and Literary History. Through the comparison of *tornadas* or *commiati* in a chronological order, we can see how this structure progressively acquires the role of stabilizing a moral content rhetorically suitable to the genre, and how this orientation towards ‘textual semantics’ is later displaced and leads to the undermining of that moral purport, thus making the *tornada* a specific index to the historical pragmatics of poetry writing. In the last part, this article focus mainly on Luís de Camões’ *tornadas*, especially the way how his Songs enact this displacement.

Keywords: Canção. Literary History. Camonian Studies.

•

Introdução

A cultura impressa transforma a negociação textual não apenas ao mudar a relação entre autores e leitores como ao impor novos significados a operadores culturais, como as formas poéticas. Mudanças na racionalidade da escrita de poesia parecem aí sedimentar-se. Este estudo trata especificamente da tornada ou *commiato*, a estrofe conclusiva da

* Bolsista da FAPESP no IEL-Unicamp, Campinas, Brasil.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3889-3345>

canção. Para realizar uma reflexão no âmbito de uma história dos gêneros literários, na primeira parte retomamos o tratamento da *canzone* por Dante Alighieri (1265–1321). No *De Vulgari Eloquentia* (2011 [c.1303–5]), a canção figura como modo compositivo cuja estrutura lógica e cuja flexibilidade atenderiam àquilo que é “digno do vernáculo mais excelente” (2011, *DVE* II.3.3). Em virtude de sua eloquência superior, segue o argumento de Dante, ao vernáculo corresponderiam matérias específicas à invenção, formas de disposição e elocução convenientes à vida corrente. O modelo de excelência para a poesia vernacular seria a *cansó* provençal. Na segunda parte do artigo, consideramos a representação da Canção no século XVI, especialmente na obra de Luís de Camões.

1

Entenderemos melhor a inflexão da preceptiva de Dante se considerarmos algumas transformações pelas quais a estrutura da canção passou. Podemos fazê-lo de modo resumido, considerando três aspectos da tornada. Da perspectiva de sua construção verbal, na tornada da *cansó* provençal figura um mensageiro, que vai se responsabilizar pela sua performance. Musicalmente, a tornada acompanha o retorno ao motivo principal, indicando o fim da peça como com frequência ocorre na música popular ainda hoje, quando se conclui pela repetição do *refrão*. Como procurarei esboçar, a tornada tem funções semântico-pragmáticas amplas, ora sendo empregado para recapitulação sentenciosa, ou como *envoi* ou *commiato*, despacho¹, ora oferecendo uma chave interpretativa circunstancial, muitas vezes visando produzir efeitos cômicos. O que seu jogo textual registra é o processo de transmissão oral como sua condição fundamental.

Alguns poemas tornaram-se conhecidíssimos pelo tipo de jogo que a tornada desenvolve relativamente ao assunto do poema. O primeiro a mencionar aqui é o de Guilherme IX da Aquitânia (séc. XI–XII), “Farai un vers pos mi sonelh” [Farei um poema por ter sono].² Abrindo com uma exortação, a *cansó* ou *sirventés*³ conta, resumidamente, que o cavaleiro-peregrino conhece duas damas maliciosas. Ele faz-se de mudo e logra entrar no aposento de uma delas. As damas põem-no à prova: seu corpo é desnudado e submetido a um gato vermelho feroz, que o castiga. Passado isso, ele narra proezas sexuais que simbolicamente lhe despojariam da condição de cavaleiro, e o poema conclui:

¹ Como *envoi*, ela apostrofa o destinatário textual; como despacho, a tornada constrói-se com frequência sobre o tópico da despedida do poeta relativamente ao poema. É sobretudo essa segunda construção da tornada que lhe vale a designação de *commiato*, da expressão italiana “prendere commiato”, que é tomar licença para pôr-se a caminho. Nas *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales (1617), a designação da tornada é precisamente essa, por ser “pedaço de estancia con que se da fin a la canción”, cujo ofício, segundo o autor do diálogo, seria o de admoestar que circule ou não circule, que faça ou que diga uma outra coisa, que se defenda de maldizentes (Cascales 1617, p. 210). A diversidade de denominações dessas formas registra a história das transformações de usos que o gênero textual canção sofre.

² Entre parênteses retos, tradução nossa. Trechos mais longos em nota de rodapé.

³ Na *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (Asperti 2012), em que consta como BEDT 183.012, é catalogado como “romance”, segundo Pillet e Carstens, já que o *incipit* o denomina “vers”, e na tipologia de Frank tratar-se-ia de um *sirventés*.

Monet, tu m'iras al mati,
 Mo vers porteras el borsi
 Dreg a la molher d'en Guari
 E d'en Bernat,
 E díguas lor que per m'amor
 aucizo-l cat. (Canettieri & Peretti (s/d), Edição de M. Eusebi)⁴

Perceba-se a precedência do escrito sobre a performance e o efeito cômico dessa *petitio* a modo de pós-escritos, que não se associa tematicamente àquilo que aparece em primeiro plano na narrativa textual. Também num poema como “Farai um vers de dreyt nien” [Farei um poema de sentido nenhum], a solicitação envolve as circunstâncias de existência do escrito e a adequação à performance, nesse caso, a sua circulação obscura e a necessidade de uma “contraclau” [contrachave] que permita a abertura do poema.

Marcabru (séc. XII) faz um uso mais típico em “Hueymais dey esser alegrans” [De ora em diante devo ser alegre]. O exórdio trata das maravilhas da vida simples, articulado sobre o tópico primaveril, e então o trovador admite com inocência tola que está maravilhado é do florescer do vício. Passa a um retrato da juventude perdida, denunciando um sórdido conhecimento de causa. Ao cabo exige um mensageiro, indeterminado por nome mas de qualidades específicas:

Messatge[s] cortes, ben parlans,
 Vai t'en en Urgel ses falhir,
 E sias del vers despleyans
 A'n Cabrieira, que lo remir,
 E potz li dir senes gabar
 Qu'en tal loc ai tornat ma sort
 On elh poria pro muzar. (Visalli (s/d), Edição de Dejeanne)⁵

A tornada demanda um jogral habituado à corte e que saiba dar o tratamento correto ao *vers*, o poema em questão, possivelmente pela forma como a ironia lhe estrutura. É do ensino retórico ainda de Quintiliano que esse tropo só se infere por via da situação da *pronuntiatio*. A *Rhetorica Antiqua* (1215) de Boncompagno da Signa (c.1170—1250) preceituará que ele seja acompanhado de gestos.⁶

⁴ Nossa tradução: Monet, você de manhã vai, levando o poema na bolsa, direto à mulher do Senhor Guari e à de Bernardo, e lhes dirá que, por amor a mim, matem o gato.

⁵ Nossa tradução: Mensageiro cortês, eloquente, vai para Urgel sem erro, e mostra o poema ao Senhor Cabrieira, para que o admire. E podes dizer-lhe, sem gabo, que minha sorte em tal lugar chegou, que ele o esperaria em vão.

⁶ Reportamo-nos aqui à explicação que dá Peter von Moos da relação entre escrita e oralidade no escopo da elaboração de manuais de *ars dictaminis* (2006, p. 186 *et seq.*), não distante do conhecido argumento de Paul Zumthor de que a preceptiva de Boncompagno mostra que “para o *joculator* tudo é linguagem, da melodia do canto a seu modo de falar, a seus gestos e até a sua vestimenta”, isto é, de que o gesto “contribuía com a voz para fixar e para compor o sentido” (Zumthor 1993, p. 228, 244). É interessante mencionar também o livro de Simon Gaunt de título *Troubadours and Irony* (1989).

O trovador Marcoat (séc. XII) produziu uma tornada curiosa em “Una ren os dirai, En Serra” [Algo vos direi, Senhor Serra]. Parece ser o primeiro caso de nomeação e endereçamento ao próprio gênero (Chambers 1985, p. 92), com a figura da prosopopeia⁷:

Sirventes, ten ta carriera,
Anz que trop Ronaz Barrieira
Que d'un pe fon ier sebraz. (Jeanroy 1923, p. 15)⁸

O poema invectiva contra o Senhor Serra. Na tornada, o poeta comanda ao próprio texto que se dirija ao suposto jogral. Isso dá a ver algo da natureza acidental das transformações por meio das quais as convenções se fixam: acontece do poema ir ao jogral porque o jogral não poderia ir, sendo manco de um pé. É possível ver aí, na figura do pé faltante, uma alusão à inaptidão poética. É um insulto já endereçado ao Senhor Serra, e assim o Ronaz é também incluído no vitupério.

O remate característico da obra de Arnaut Daniel (fins de séc. XII), cujo prestígio se associa à produção de um modelo geral de canção, é esse uso da prosopopeia como remissão ao próprio texto e o recurso a um sinal, como em “Anc ieu non l'aic, mas ella m'a” [Eu nunca a tive, mas ela me tem]:

Mieills-de-Ben ren,
si-t pren,
chansoss, grazida,
c'Arnautz non oblida. (Canettieri (s/d), Edição de Toja)⁹

O sinal amoroso – aí, Melhor-que-bem – e a prosopopeia do texto em lugar do mensageiro são parte de um largo processo de experimentação coletiva com combinações diversas, a exemplo do sinal não para o destinatário mas para o mensageiro, ou também da confusa indicação da própria *donz* como “jogral” por Raimbaut de Aurenga (“Er resplan la flors enversa”, “Ara non siscla ni chanta”), ou mesmo da preterição da figura do intermediário na condição da dona ser capaz de ler.

Nos séculos XIII e XIV registra-se uma transformação pragmática fundamental da escrita no antigo regime. As condições socioeconômicas da Itália alavancam o letramento da corte. Na esteira da dignificação do vernáculo, produziu-se programaticamente uma variante escrita da cultura oral aristocrática, com progressiva diferenciação entre um espaço oral e um de leitura solitária. Dante já enfatizava, por exemplo, como a imitação geralmente feita “por acaso” das canções era inferior à imitação estudada, afeita à preceituação (2011, *DVE* II.4.1). Esse processo de nobilitação da língua acompanha a fixação do modo compositivo como próprio à escrita, depurado da oralidade. Transita-se de uma cultura marcada pela contingência e pela responsividade da fala (Zumthor 1993, p. 150, 193, 251 *et passim*) para aquela do escrito, cuja característica unidirecionalidade comunicacional deveria ser compensada no polo da recepção. Para Dante, e esse é o

⁷ Tratando estritamente no âmbito da nomeação do gênero, que talvez se torne metonímia para o próprio escrito. A prosopopeia na autorreferência poética tem uma história própria, como indicaremos no artigo.

⁸ Nossa tradução: Sirventês, põe-te a caminho logo do Ronaz Barrieira, que de um pé foi privado.

⁹ Nossa tradução: Diz à Melhor-que-bem, canção graciosa, se ela te aceitar, que Arnaut não esquece.

motivo declarado para a elaboração do *Convivio* (Alighieri 2014 [c.1304-7]), isso se daria com o conhecimento das regras da arte e do Autor, isto é, como premissas da interpretação adequada do texto. Dante desde o começo enfatiza o lugar da alegoria – o entendimento moral – no processo composicional e a necessidade de conhecer as condições e a técnica da construção dos poemas como *a priori* da compreensão.

Há dois grandes veios na preceptiva de Dante: por um lado, o modelo do *trobar clus*, que funciona sobre uma dissociação nobilitante entre a letra e o entendimento, e que reproduz no seio da ‘teoria’ da poesia a distinção como critério¹⁰; por outro, a doutrina dos quatro sentidos das Escrituras – *litteras gesta docet, quid credas allegoria* etc. –, embora Dante basicamente desenvolva a relação entre letra e alegoria como teor moral, não variando muito sobre o binômio augustiniano *signa* e *res*. Dante, acompanhando a preceptiva para a elaboração de cartas, também elabora para si um *ethos* de exilado¹¹, a partir do qual faz considerações sobre o modo de remediar as divergências no processo de recepção dos escritos, aquilo que ele chama de boa e má fama. *Convivio* seria essa reunião unilateral *in absentia*¹² em que o autor-anfitrião oferece um banquete intelectual. Assim, no texto, o comentário é um “servo” encarregado de desdobrar o sentido dos poemas e de validar seu teor alegórico, e no todo se remediam as flutuações da fama. Enquanto o trovador solicitaria um jogral que tivesse a “manha” com o público, o poeta ausente não se confiaria de nada além do escrito e por isso havia de desenvolver um meio de capacitar o leitor, contanto que ele também estivesse predisposto. Com isso as explicações adquirem um caráter normativo – isso *deve* ser entendido de tal forma e não de outra. Contra um quadro em que a circulação desenfreada punha em risco o conteúdo espiritual da matéria poética, o comentário de poesia de Dante é uma exposição de filosofia moral enquanto verdade da letra.

Por um lado, a gênese das estruturas da canção se dá num espaço coletivo e contingente, aberto à multiplicidade; por outro, a compreensão propriamente letrada seria mais convencional e privada. Seguindo aqueles três elementos da tornada, pensemos no primeiro: a figura do mensageiro começa a ser suprimida e em seu lugar surge a prosopopeia do modo composicional. No *Convivio*, Dante principia com a canção “Voi che ‘ntendendo il terzo ciel movete” [Vós que entendendo moveis o terceiro céu], cuja tornada é a seguinte:

Canzone, io credo che saranno radi
color che tua ragione intendan bene,

¹⁰ Poesia é uma das muitas práticas que reforçam o *ethos* estamental próprio à sociedade de corte. Lembremos que, para o nobre, segundo a lição de Norbert Elias, “[s]ua existência e a manifestação de seu prestígio, o distanciamento em relação aos que ocupavam uma posição inferior, o reconhecimento dessa distância pelos que ocupavam uma posição superior, tudo isso era um objetivo suficiente por si mesmo” (Elias 2001, p. 117).

¹¹ O tópico do exílio com que Dante argumenta a necessidade da escrita, por exemplo, designa já um tipo previsto de escrita epistolar (Müller 1994).

¹² Também é um lugar comum tributário da *ars dictaminis* de Boncompagno, em cuja obra se incluía um comentário sobre as epístolas do poeta latino Ovídio e, aí, o argumento de que os homens do passado, quando sem possibilidade de efetiva interlocução, tinham o costume compor livros sobre a condição humana (Keen 2014). A preceptiva epistolar parece estar na base da ideia do comentário literário de Dante, sobretudo quanto a seus pressupostos e propósitos.

tanto la parli faticosa e forte.
 Onde, se per ventura elli adivene
 che tu dinanzi da persone vadi
 che non ti paian d'essa bene acorte,
 allor ti priego che ti riconforte,
 dicendo lor, diletta mia novella:
 "Ponete mente almen com'io son bella!" (2014, *Conv. II*)¹³

O terceiro céu é o da *Rettorica*, movido pela inteligência. Na tornada o poeta diz à Canção que se defenda a si própria perante os que não chegam ao teor moral, razão de ser do gênero. O deleite estaria garantido ao menos pela beleza. Dante comenta:

Ma però che molte fiata aviene che l'amonire pare presuntuoso, per certe condizioni suole lo rettorico indirettamente parlare altrui, dirizzando le sue parole non a quello per cui dice, ma verso un altro. E questo modo si tiene qui veramente: ché alla canzone vanno le parole, e alli uomini la 'ntenzione. (2014, *Conv. II.11.2*)¹⁴

A beleza é um adorno do sentido junto à letra, a tornada é o adorno da canção, por meio da qual ela se faz mediadora de si própria. Dante explica também que escolheu empregar a tornada não de acordo com o inaplicável critério musical, mas que o fez "quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire, fuori della sua sentenza" (2014, *Conv. II.3*) [quando era preciso dizer alguma coisa como ornamento da canção, fora de seu pensamento]. A tornada dantesca encena um pacto comunicacional cuja evidência desaparece na interlocução por escrito, a fim de estabilizar o teor moral da canção. Algo da própria natureza do comentário recai sobre esse segmento textual. No caso dessa canção que se indaga sobre as próprias condições das letras, é possível imaginar também que aí se imiscui a tradição esfragística, o expediente conforme o qual o poeta se dirige ao próprio livro e se posiciona, lamenta, ou exige dele algo.¹⁵ A *sphragis*, selo, demarca o começo ou fim do volume. Em muitas outras canções, porém, o que se registra é simples pragmática do escrito: o poeta despede-se do poema, que fica então entregue às vicissitudes do mundo munido dessa instrução final. É talvez o modelo mais imitado nos séculos seguintes, donde a tornada vir a chamar-se *commiato*, *commeare*, pôr-se a caminho.

¹³ Nossa tradução: Canção, creio que serão poucos os que entenderão bem teu razoado, tão cansativa e forte a tua fala. Portanto, se te deparares com pessoas que não te considerem bem, eu peço que te reconfortes dizendo-lhes, minha querida recém-nascida: "Considerem ao menos como sou bela!"

¹⁴ Nossa tradução: Mas como muitas vezes acontece que advertir parece presunçoso, por certas condições costuma o retórico falar indiretamente, dirigindo as suas palavras não àquela pessoa em virtude da qual se fala, mas em direção a outra. E esse modo se tem aqui verdadeiramente: que à canção vão as palavras, e aos homens o sentido.

¹⁵ É um recurso conhecido de Ovídio, e que ressurge com a lição de Catulo, Propércio, Ausônio, etc. Antônio Ferreira (1528–1569) tem um curioso soneto esfragístico cujo *incipit* é "Livro, se luz desejas, mal te enganas" e que termina com a indicação cronológica "Reinando Sebastião, Rei de quatro anos: \ Ano cinquenta e sete: eu vinte e nove." Seria preciso distinguir pragmaticamente a autorreferência das canções, prevista para o gênero, do expediente da *sphragis*, que define, através de uma tópica própria, os limites de um corpo textual, começo e fim do livro (Peirano 2014).

Quanto à música, o potencial para sua não execução converge com a fixação do ‘modo’, e por isso Dante se dedica a pormenorizar como se devem combinar os versos nos pés e nas voltas e *diési* – reminiscência da música, termo que mais tarde será substituído pelo italiano *chiavi* ou espanhol *eslabón*, “elo” –, e qual é o problema de optar por um metro em vez de outro, etc. No século XVI, o cardeal Pietro Bembo (1470–1547) vai reelaborar em *Prose della volgar lingua* essa preceptiva de Dante opondo a *piacevolezza* dos versos curtos e rimas próximas à *gravità* dos decassílabos e rimas distantes (Bembo 2001b, 2.XIII). Por fim, e em terceiro lugar, já dissemos que a tornada de Dante prevê uma função mais determinada, condensando instruções para a adequada compreensão da mensagem (*sentenza*). No que hoje chamaríamos de condição de disjunção e diferimento da comunicação – no texto de Dante, na ausência do Poeta (e do servo-comentário) e considerando a fama – o próprio texto tem de ser de tal modo acabado que supra sua deficiência pragmática, de modo a garantir a eficácia da mensagem. Assim, embora o diálogo entre autor empírico e texto particular funcione como alegoria da comunicação com um terceiro, o que se convencionaliza é um diálogo entre a pessoa textual e o gênero como ideal regulativo da comunicação – é o texto que se comenta a si próprio, perante um terceiro, como sua própria garantia. Esse expediente lembra o final sentencioso de algumas canções provençais, em que o trovador sumariza a lição a transmitir, mas trata-se aqui de um tipo de autorreferência que relaciona mais estritamente ideia e letra, *res* e *signa* de acordo com preceitos. Talvez por essa razão – a codificação progressiva – a tornada italiana apresente menor variedade que a provençal.

É preciso frisar o progressivo fechamento autorreflexivo porque ele produz variantes contemporâneas da tornada italiana, quer da perspectiva de uma breve duração como da média. A codificação mais estrita, as valências assumidas pelo gênero, a situação medial do texto sem música e sem presença autoral – tudo isso faz da tornada um expediente textual bastante previsível. Francesco Petrarca (1034–1374), no entanto, explorou soluções para essa previsibilidade. Dante já construía um “macrotexto” com recurso à tornada, como a da *canzone* que se refere a uma balada em direta contradição – “Amor che ne la mente mi ragiona” [Amor que na mente me fala] (*Conv.* III) –, mas Petrarca se ocupa de mais estratégias. Dois exemplos conhecidos: o paralelismo entre tornadas, nas canções em sequência 125 e 126 do *Canzoniere* editado por Contini (Petrarca 2001); a referência em seu interior, como acontece ao ciclo referido por Bembo de *canzoni degli occhi*, as de 71 a 73. Nesses casos, a função da tornada é ainda a de oferecer um incremento semântico, mas por um arranjo sintático de poemas.

Embora as canções 125 a 126 aparentemente tratem de assuntos diversos, a tópica aplicada estabelece um contínuo: a primeira, “Se ‘l pensier che mi strugge” [Se o pensamento que me inflama] joga com sua própria condição de poema: “Se o pensamento que me inflama eu pudesse vestir de uma cor conforme” – “cor” aí sendo a metáfora tópica para a preceituada adequação elocucionária entre *res* e *verba*, por alusão ao código de vestuário dos estamentos –, “talvez”, continua o poeta, “quem me provoca esse ardor também sentisse algo dele”. O poema passa então à chave primaveril, e conclui:

O poverella mia, come se' rozza!
 Credo che tel conoschi:
 rimanti in questi boschi. (2001, *Canz.* 125)¹⁶

Lamenta que a canção uma versão limitada do anelo pela expressão, algo não nobre, não vestido como preceituado – rude. Na canção seguinte. “Chiare, fresche e dolci acque” [Claras, frescas e doces águas], o poeta, num expediente erótico naturalista, se refere ao lugar onde teria conhecido Laura. A canção conclui:

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
 poresti arditamente
 uscir del boscho, et gir in fra la gente. (2001, *Canz.* 126)¹⁷

É como se na anterior se construísse a paisagem geral e aqui se insinuasse a situação particular. A paisagem em si é uma alegoria da escrita de poesia – o bosque é o espaço do poema fora da corte –, e a tópica da mulher junto à água remete, por via da tradição, à iniciação sexual que, no *Canzonière*, não acontece. O poema seguinte, “In quella parte dove Amor mi sprona” [Àquela parte aonde amor me incita] (*Canz.* 127), continua a reflexão sobre a escrita, mas se afasta da paisagem amorosa primeira – trata-se aí de um trabalho da memória durante a velhice, alegorizada pela montanha com neve. Só esse poema, de invenção e elocução mais graves, finalmente se dirige à Canção como tal. “*Canzone*, etc. etc.” Não se trata, então, duma “pobrezinha rude”.

Já nas canções *dos olhos* – “Perché la vita è breve” [Porque a vida é breve], “Gentil mia donna, i' veggio” [Gentil minha senhora, eu vejo] e “Poi che per mio destino” [Pois por meu destino] – há uma remissão direta:

Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infihammi
 a dir di quel ch'a me stesso m'invola:
 pero sia certa de non esser sola. (*Canz.* 71)¹⁸

Lido como texto isolado, o pensamento expresso pela tornada “contradiria” a razão dada pelo poeta. Quer *desafogar-se*, não consegue. Com a piscadela do último verso somos levados às duas canções seguintes:

Canzon, l'una sorella è poco inanzi,
 et l'altra sento in quel medesimo albergo
 apparechiarsi; ond'io piu carta vergo. (*Canz.* 72)¹⁹

¹⁶ Nossa tradução: Ó minha pobrezinha, como tu és rude! Creio que o sabes, permanece neste bosque!

¹⁷ Nossa tradução: Se tivesses tanto ornamento quanto querias, poderias corajosamente sair do bosque e andar em meio à gente.

¹⁸ Nossa tradução: Canção, tu não me aquietas, antes me inflammas a dizer daquela que só se me oculta, mas estejas certa de que não estás sozinha.

¹⁹ Nossa tradução: Canção, uma irmã veio um pouco antes e outra sinto colocar-se nesse mesmo lugar, por isso ponho mais papel.

Canzone, i' sento gia stancar la penna
 del lungo et del dolce ragionar co llei,
 ma non di parlar meco i pensier' mei. (*Canz.* 73)²⁰

Não está quieto, mas cansado. Diferente do sequenciamento discursivo das canções 125 a 127, essas três tornadas formam um texto *sui generis*, que encapsula o pensamento de cada uma das *canzoni*. Nenhuma tornada está semanticamente vinculada à sua canção, elas significam no conjunto. A precedente canção de número 70 (“Lasso me, ch’i’ non so in qual parte pieghi”), que termina sem tornada, incrustava como sentenças estróficas os *incipit* de Arnaut, Dante, Cavalcanti e Cino da Pistoia, além do próprio Petrarca. O que vem a seguir seria glosa autoral dos tópicos ali listados.

Por fim, o soneto de número 74 (“Io son già stanco di pensar sí come”) toma o motivo do cansaço da pena para conclusivamente tratar das contradições da escrita amorosa. Seria algo como a tornada da “metacanção” que começa em 70? Seja como for, o uso petrarquiano das tornadas parece mais plástico que o do século XVI e mais artificioso²¹ que o da *cansó* em que Dante se inspira. Ele visa a um plano textual que ultrapassa a ideia da canção como mensagem para alguém num circuito presencial, pois leva em conta a dimensão do volume e, como Bembo já observara (2001b, 2.XVIII), a dinâmica retroativa da leitura. A sequência de 70 a 74 constitui uma indagação sobre poesia no espaço da escrita, quase já esquecida a oralidade.

2

A escrita de poesia no século XVI não tem o horizonte já do pequeno circuito de leitores como aquilo que traria boa ou má fama nem da cópia pessoal ou de escritório que asseguraria sua permanência no mundo. O horizonte da escrita é então o da impressão, da reprodução e da circulação massiva e em maior ou menor medida anônima. Fora isso, a impressão introduz um horizonte de distinção social novo, pois o surgimento do livro autoral e os custos altos associados à produção livresca fazem *fama* significar *mérito*. Não é fácil mapear de modo decisivo o impacto que a imprensa tem sobre estratégias discursivas, porque esses sistemas apresentam uma interdependência complexa, com o manuscrito prevendo e imitando o impresso. Podemos pensar mais algumas circunstâncias socioculturais: o aumento do letramento e da circulação manuscrita não profissional (Chartier 2014; 1996); renovação da Universidade, os Colégios jesuítas e o

²⁰ Nossa tradução: Canção, eu sinto já cansar a pena do longo e doce ragionar (falar) com ela, mas não da conversa entre mim e meus pensamentos.

²¹ Outras canções apresentam menos interesse do que esses dois processos. Na canção “Uma donna più bela assai che ‘l sole” [Uma mulher mais bela que o sol] (*Canz.* 119), a tornada atina ao processo alegórico que produz a canção, que é um elogio às irmãs Virtude e Glória. “Ben mi credea passar mio tempo omai” [Bem cria passar meu tempo agora] (*Canz.* 207) tem por tornada um alerta ao leitor “servo d’Amor”, que deve considerar seus males. Em “I’ vo pensando, e nel penser m’assale” [Vou pensando e no pensar me assalta] (*Canz.* 264), a tornada é o cume emocional do pensamento. Em “Tacer non posso, e temo non adopre” [Calar não posso e receio não opere] (*Canz.* 325), a tornada é a conclusão da narrativa que estrutura a canção. “Solea da la Fontana di mia vita” [Soía da fonte da minha vida] (*Canz.* 331) tem uma tornada sentenciosa.

ensino da retórica, com as edições e a restituição do latim dos *auctores* no ensino (Pereira 2012); a circulação do saber fora da Universidade, como cultura comum (Burke 2003).²²

Os fatores que levam à diferenciação da tornada manuscrita em relação a seu bojo oral recuam nesse outro ambiente, de que vale destacar sobretudo a normatividade dos modelos de comportamento avançados pelos manuais de civilidade e, junto a eles, da retórica enquanto arte da eloquência e conseqüentemente da poesia como preceptiva do afeto. No século XVI, a convencionalização da tornada tem duas características: primeiro, ela passa a ser obrigatória para o gênero e sempre prosopopeica; segundo, reforça-se a representação da Canção como mensageiro errante ou imóvel (e inútil). Isso não se deve tanto à preceptiva de Pietro Bembo – em cuja obra não se observam opções de *inventio* e *dispositio* muito diversas²³ – quanto à circulação impressa de poesia, que canoniza um modelo ‘petrarquista’ geral, como os de Jacopo Sannazaro (1456–1530) e, especificamente na Península, Juan Boscán (1490–1542) e Garcilaso de la Vega (1498?–1536).

O caso de *Sonetti e canzoni* (Sannazaro 2007) e *Rime Dispersi* (Sannazaro 1961) tem algo de transição. Em suas canções, Sannazaro procede a uma reformulação daquela tópica do bosque, que em Petrarca reelaborava a nobreza retórica de Dante e também alegorizava a vida sentimental. Ele a amplia, porém, ao longo de diversos passos no que afinal poderíamos entender, dada a regularidade tópica, como uma alegoria da própria comunicação. Toda a bucólica consiste fundamentalmente na rejeição do espaço público, da vida na corte. A Canção de Sannazaro frequentemente perambula solitária e deve evitar as pessoas, seu destinatário potencial é errante e fugitivo:

Canzon, se in alcun bosco
ti fermi, del mio mal non far parola,
ma peregrina e sola,
come dolente e desperata, andrai,
e per camin nessun saluterai. (*Canz.*, I.25)²⁴

²² Um exemplo de fonte comum seria *Polyanthee* (1503) de Mirabello, a que D. Marcos de S. Lourenço (2014) se refere como principal fonte para várias passagens d’*Os Lusíadas*. Esse compêndio promete vocábulos, flores (seleções), sentenças, descrições, poemas de Dante e Petrarca. A *Margarita philosophica* (1503) de Reisch tem também impressionante circulação, como também os livros de *Loci communes* (1535) de Stobaeus (séc. V) e a *Silva de varia lección* (1540) de Pero Mexía. João Franco Barreto na *Micrologia Camoniana* (1983 [1672]) remete à reedição da *Silva* por Gieronimo Giglio (1565) como fonte do *exemplum* de Trasilau nas oitavas “A D. António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo”. Entender a circulação desses textos permitir-nos-ia compreender melhor e até desfazer o mito da unidade de época enquanto bojo vivencial.

²³ Para nosso comentário basta lembrar que a argumentação de Bembo reformula o que já argumentava Dante, ao passo que suas tornadas pouco variam os esquemas métricos e tópicos já encontrados em Petrarca. A canção como mensageiro do poeta ausente, por exemplo, em “Alma cortese, che dal mondo errante” (Bembo 2001c, CLXII), que encerra com “E di, del pianto molle, ovunque arrive, \ Madonna è morta, e quel misero vive” [E diz, do pranto mole, aonde chegares \ Madonna morreu, e aquele pobre vive]. O poeta que pede à Canção para que não saia de junto dele, que permaneça sob seu controle, por não estar corretamente adornada, como “Rimanti qui, Canzon (...)” em “Perché’l piacer a ragionar m’invoglia” (Bembo 2001a. *Gli Asolani*, 3.VIII). Os melhores exemplos da poesia bembiana são as seis canções exemplares de *Gli Asolani*, especialmente as duas que dão seqüência à tópica da escrita na árvore (*Gli Asol.*, I.32-33), as quais, contudo, não dizem mais do que “Canção, você ficará aí, enquanto as minhas dores se vão comigo”.

²⁴ Nossa tradução: Canção, se te vires nalgum bosque, nada digas de meu mal, mas, peregrina e solitária, como doente e desesperada andarás, e ninguém cumprimentarás pelo caminho.

Está no ermo, como um profeta tresloucado:

Canzon mia, mai nel cielo
tra li beati spirti
non fui; ma vo' ben dirti
che 'l fonte ond'esce si perpetua noia
trapassa ogni altra gioia;
tal che potrai, s'Amor vorrà seguirti,
di selva in selva gir gridando ch'io
né vita più né libertà desio. (*Canz.*, II.75)²⁵

Seu único propósito é partilhar dor:

Canzon, c' hai tanti affanni, riman seco,
né ti curar di gir molto fra' lieti
a cui sia l' amoroso esser felice,
ché star ov' è piacer se te disdice,
e poi del pianto gli occhi miei n' acqueti.
So che del mio dolor assai ven teco,
ma mille volte e più restane meco... (*Rime*, XIX)²⁶

Essa figuração, aqui lapidarmente apresentada, diverge dos usos mais convencionais da tornada. Dirigir-se a alguém na ausência do poeta ou servir de espaço de reflexão do poeta consigo mesmo, remetendo ao valor moral dos textos, são precisamente aquilo que se rejeita. Encontramos nas tornadas de Sannazaro o seguinte: uma canção que não se dirige a ninguém e, por isso, vaga; um poeta que solicita que a canção partilhe de sua dor precisamente na condição de não ir a lugar algum, enquanto a canção parece ir-se... As tornadas desse autor encenam uma comunicação *a priori* impossível, e nessa medida podem funcionar como uma figura de transição da pragmática do gênero, em que não opera já a memória da oralidade mas só da própria escrita de poesia. Se, tomadas isoladamente, as tornadas não parecem mais que variações sobre as de Petrarca, em seu conjunto elas dão visibilidade a uma tópica autoral.

O século XVI avançado vê não apenas a proliferação do círculo letrado e a mercadorização do livro – e com isso a perda do controle sobre a recepção –, como também a emergência de poderes institucionais em disputa, sobretudo o esforço da Igreja pelo controle do ensino das letras como resposta às instituições reformadas. No primeiro *Index librorum prohibitorum* (1559), por exemplo, não figuravam apenas autores que agrediam a fé através de saberes ou doutrinas heréticas, mas também retóricos. Devemos recordar: Retórica ocupa um lugar institucional privilegiado, organiza todo o sistema

²⁵ Nossa tradução: Canção, nunca estive no céu entre os bem-aventurados, mas quero dizer-te que a fonte do perpétuo tédio atravessa toda alegria; assim poderás, se Amor quiser seguir-te, ir de selva em selva gritando que eu nem desejo mais vida nem liberdade.

²⁶ Nossa tradução: Canção, pois tens tantos afãs, permanece contigo própria, nem cuides de andar muito entre os ledos a quem pareça feliz o enamorado, pois estar onde há prazer te contraria, e assim o pranto dos meus olhos não aquietas. Sei que da minha dor muito vai a ti, mas mil vezes e mais fica comigo...

comunicacional e mental da sociedade de corte. Define, assim, uma semântica e poética histórica. Os manuais de civilidade registram um regime discursivo indissociável da própria autorreferência do cortesão. Não existe a possibilidade de pensar a poética fora do espaço retórico e a linguagem fora dos costumes, especialmente a religião. Por parte dos jesuítas, por exemplo, que se encarregaram das instituições de ensino ibéricas, havia aquela ênfase missionária na eloquência que desemboca nos sermões de Antonio Vieira (1608–1697). E isso não é reservado à oratória sacra. O ex-jesuíta Tomé Correia (1536–1595), mestre de Retórica em Bolonha, apregoa o *De Eloquentia Libri Quinque* (1591) propondo que a arte ali seria útil àqueles que não mais 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. A escolha de Correia por introduzir seu manual com o tópico do dissídio retoma um partido secular, pela necessidade de aplicar a retórica às necessidades do presente.²⁷

Esse desiderato da eloquência conciliatória das faculdades humanas é a reformulação católica de um tópico da retórica forense, que se apresenta num sem conta de poemas do período. Para citar um passo camoniano com teor “metapoético”, fiquemos com aqueles versos do soneto de *incipit* “Depois que quis Amor que só passasse”: “Eis-me aqui com vário som gritando (...) desvarios em verso concertando” (Camões 2008, p. 275). Essa fé na linguagem como capaz de curar o mal-estar íntimo é que passa para o primeiro plano da pragmática da escrita, ao menos tal como ela é representada. Podemos vê-la, além de no referido soneto, também na canção camoniana “Vinde cá, meu tão certo secretário”:

Vinde cá, meu tão certo secretário
dos queixumes que sempre ando fazendo,
papel, com que a pena desafogo!
As sem-razões digamos... (*idem*, p. 322)

A figuração do Papel como secretário é uma personificação completa, com o convite de cooperação Papel–Poeta prolongado até o verso *chiave* (ou *eslabón*) da estrofe. Secretário, além disso, significava “auriculário”, conselheiro pessoal.

No cânone camoniano, essa é a composição mais longa e que mais concentra a variedade tópica da lírica, parecendo assinalar um itinerário poético. É também especial porque sua tornada recorre àquele gesto de interrupção d’*Os Lusíadas*, a exclamação “Nô mais, Musa, nô mais”:

²⁷ Remete à posição de Pico della Mirandola quanto à imitação de Cícero num argumento que é travado contra Ermolao Barbaro e depois Pietro Bembo (*cf.* Melanchthon & Wels, 2011, p. 343 *ss.*), e que ressurgiu no *Ciceroniano* de Erasmo de Roterdã (2013). Bembo defendia a imitação de Cícero como emulação do mais perfeito; Pico e Erasmo denunciavam o caráter afetado dessa prática, dada a impossibilidade de adequação do *usus* de um autor a época diferente da sua, e à natureza de cada homem. Sobre isso, discutimos no texto.

Nô mais, Canção, nô mais; que irei falando,
 sem o sentir, mil anos. E se acaso
 te culparem de larga e de pesada,
 não pode ser (lhe dize) limitada
 a água do mar em tão pequeno vaso.
 Nem eu delicadezas vou cantando
 co gosto do louvor, mas explicando
 puras verdades já por mim passadas.
 Oxalá foram fábulas sonhadas! (*idem*, p. 327)

Seabra Pereira descreveu a canção “Vinde cá, meu tão certo secretário” como índice do apogeu e crise da poética petrarquista do desafio (Pereira 2011, p. 48). O desafio é uma ‘catarse’, o poeta escreve para apagar a chama do afeto. É apenas em parte o caso da poesia que visa a reconciliação. Vejamos a cauda do exórdio:

Digamos mal tamanho
 a Deus, ao mundo, à gente e, enfim, ao vento,
 a quem já muitas vezes o contei,
 tanto de balde como o conto agora;
 mas, já que para erros fui nascido,
 vir este a ser um deles não duvido.
 Que, pois já de acertar estou tão fora,
 não me culpem também, se nisto errei.
 Sequer este refúgio só terei:
 falar e errar sem culpa, livremente.
 Triste quem de tão pouco está contente! (Camões 2008, p. 322)

É interessante a construção: “erros”, que é latinismo para ‘erro’, implica também aquele deambular, por oposição ao papel figurado na frente como “tão certo”; a metáfora da exclusão, que tem natureza espacial; a ausência de refúgio emocional na poesia; por sua vez, o destinatário é representado por uma enumeração que abarca tudo e significa, assim, ninguém em especial. Há uma poética comprimida: o desengano obriga o poeta a experimentar com o poder reconciliatório da eloquência poética, que também falha. A conclusão em “Não mais, Canção”, com sua ênfase à verdade da experiência do sofrimento, codifica uma espécie de retórica da mais-verdade calcada no desprezo pelo fingimento poético. Fingimento que é, no fundo, o mesmo jogo comunicacional com que o poema se engaja. O poema assim encena um ágon com as convenções, que são mantidas no mesmo instante em que sofrem um desmentido.

Dado seu relativo sucesso editorial, provavelmente os leitores contemporâneos de Camões reconheceriam imediatamente na tornada dessa canção os versos de Juan Boscán, para quem a lírica estagnada também era um tópico. Esse autor, largamente imitado por Camões²⁸, com frequência submete sua Canção à seguinte tensão: o poema deseja ir à amada por quem foi escrito e o Poeta o refreia, ou porque não quer se ausentar – condição pragmática registrada na tornada – ou porque não quer que a canção retorne com resposta:

²⁸ Frisa-o Menéndez y Pelayo, “imitador casi único” (*apud* Dios 2011, p. 101).

Canción: bien sé dónde volver querrías,
y la que ver deseas,
pero no quiero que *sin mí* la veas. (Boscán 1999, n.p. Itálicos nossos.)

Canción: ya puedes ir a quien tú sabes;
y si al bolver me quieres hazer fiesta,
no cures tú de darme su respuesta. (*idem.* Itálicos nossos.)

É outra ironia relativamente às expectativas do gênero, que se tornam tópica para as tornadas. A *petitio* – genericamente, *vai lá e diz-lhe tal* – é invertida. Há formas muito mais complexas do que isso, como da canção “Yo voy siguiendo mis procesos largos”:

Canción: yo quedo muy peor que digo:
sin corazón para mandarte nada.
Tú vete ya, o queda, si quisieres;
no cures de mí más, si bien me quieres,
que ya mi cuenta queda rematada
y hecha mi jornada.
No t’acuerdes de mí, si soy nacido:
que un hombre tan perdido
fatígase en saber que alguno queda
que dél s’acuerde, o acordarse pueda. (*idem*)

Essa tornada flexiona o tópico da ausência do poeta numa situação de impedimento para a própria canção, que fica entregue ao próprio arbítrio quanto às soluções de circular ou permanecer. O exórdio da canção trazia já o poeta em desvario, arrastado por memórias e pela imaginação do presente, ele mesmo perdido, incapaz de dar sentido à própria experiência. O poema é então construído como tentativa de fazer sentido de tudo. Depois de desistir, ele afinal solicita à canção que abdique da pragmática do gênero: ficar ou ir, mas para levar que mensagem, para servir de à reflexão do poeta exatamente em que sentido?

É fácil entender a predileção de Camões por Boscán. Essas canções não apresentam suas tornadas como um *ornamento* opcional, como à época de Dante, ou um semimensageiro que controla o sentido textual, mas um espaço fundamentalmente explorado num tipo de sintomatologia afetiva encenada como aporia. Um pouco como em Petrarca, as tornadas se constroem como parte de um processo argumentativo sempre autorreflexivo e em maior ou menor grau metapoético; como em Sannazaro, distanciam a Canção das expectativas do leitor quanto ao gênero. A diferenciação pragmática parece refletir-se no tópico: a canção já não vai para lugar algum, ela no máximo permanece. Não é que as canções se alinhem ao tópico da *rudeza* como fórmula de humildade; elas encenam artificialmente um gesto contrário ao de Dante, já não são canções que se recordem de sua ida à oralidade. Também não aparece aqui a tópica de Sannazaro, que de algum ainda previa o anonimato da circulação do escrito. O fechamento do processo comunicacional na canção camonianiana, modelada a partir de Boscán, consiste em ratificar

o lugar secundário do leitor, que fica convertido num terceiro relativamente ao pacto comunicacional: “Canção (...) e se acaso te culparem...”, “não queiram de ti mais”, “se quem te ler”, “se alguém te perguntasse” (Camões 2008, *passim*). É um mensageiro imóvel que, buscado pelo leitor, se recusa a transmitir a mensagem.

Isso não se deve a um simples fastio da circulação das formas, como pretendem as histórias literárias modeladas a partir de critérios estilísticos, como já discutimos (Brito 2019). Não devemos esquecer que a mobilização de recursos poéticos atenderia a um objetivo de natureza moral. Além da negação, são figuras frequentes na construção das tornadas de Boscán – e de Camões – a preterição e a autocorreção. Às vezes a canção camoniana apresenta esse desmentido, que parece por um instante suspender e denunciar a convenção, de modo mais enfático. Veja-se como conclui “Fermosa e gentil Dama, quando vejo”:

E assi, de enleada, a esperança
se satisfaz co bem que não alcança.

Se com razões escuso meu remédio,
sabe, Canção, que porque não vejo,
engano com palavras o desejo. (Camões 2008, p. 310)

O poema trata precisamente da construção do amor poético: abre com a *effictio* da amada petrarquesca e passa a um expediente do fino amor, seguindo num *ridiculum* narcísico em que o poeta tem ciúmes de seus sentimentos pela mulher e quase se apaixona por si mesmo. Isso em parte reformula a doutrina neoplatonista da elevação pelo desejo e um tópico lírico recorrente, do desejo que se satisfaz em desejar.

É preciso, porém, lembrar que o exemplo de Narciso, a que se alude, remete sempre à punição. Com efeito, a mesma construção conceitual é ridicularizada no *Auto de Filodemo* pelo conhecido Duriano do “amor à ativa”,

logo o vosso Petrarca, e vosso Petro Bembo, atoado 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. (*idem*, p. 711)

A canção assim vista é uma crítica aguda – trata-se de expor o conceito de amor decantado nos poemas e manuais do século XVI. Quem não se apressaria a amar de maneira tão pura só para convencer os outros de sua nobreza espiritual? Depois do exórdio, a canção glosa as características genéricas da *effictio*, renegociando seu sentido fundamental – por exemplo, a conversão da testa de ouro em sobrancelhas pretas. Tudo corre num tom de *piacevolezza*, não grave, tudo parece bem... até que nos deparamos com a tornada, preparada por aquela volta sobre a esperança satisfeita com um bem inalcançável porque enredada pela beleza ou enganada pela conversação amorosa. Talvez precisamente pela representação da beleza, que adquire um caráter normativo num modo de ver o mundo em franca contradição com o andamento das coisas reinóis.

Conclusão

Para concluir, é possível lançar uma hipótese sobre o conjunto das canções camonianas considerando o quadro comunicacional ibérico. O espaço de escrita anterior à estética burguesa do gênio é pautado num circuito muito determinado de modos compositivos e sua correspondente tópica, seus autores modelares, regras estritas, etc., mas Camões torna a pragmática da escrita num fator diferenciador de sua própria poesia. Esses vários pregões camonianos, seu *attentum parare* – “acenda-se com gritos um tormento \ que a todas as memórias seja estranho!” (Camões 2008, p. 322) –, parecem encenar uma recusa ao jogo literário da corte. Podemos ter uma visão mais clara da situação comunicacional se contrastarmos esse gesto com aquele Pietro Bembo cuja persona ficta teria escrito canções em árvores – que é um lugar-comum que Camões ironiza no *Auto de Filodemo* (*idem*, p. 710) –, mas seria preciso pensar de modo mais sistemático a forma como a obra camoniana ajuíza e faz o vitupério da vida na corte. O que suas tornadas tantas vezes tematizam é a deficiência da cultura letrada, um descompasso entre preceitos e contextos reais de comunicação e o objetivo moral, espiritual a que a invenção poética serviria. Tantas vezes contrariada pelas expectativas dessa cultura, o desmentido ganha valor de verdade moral. Uma leitura pormenorizada da construção das tornadas, aqui introduzida, não tanto daria a ver qualquer coisa como a originalidade da obra de Camões quanto as coordenadas comunicacionais necessárias para a reconstrução do espaço ético-retórico de sua produção e de seus contemporâneos e, portanto, índices para repensar a história literária.

Referências

- Alighieri, Dante (2014). *Convívio*. A cura di Giorgio Inglese. Milano: Rizzoli.
- Alighieri, Dante (2011). *De vulgari eloquentia. Sobre a eloquência em vernáculo*. Tradução Tiago Tresoldi. Porto Alegre: Tiago Tresoldi.
- Asperti, S. (2012; Org.). *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*. BEdT v2.5 ed. Roma: Sapienza Università di Roma. Disponível em: <<http://www.bedt.it/>>.
- Barreto, J. F. (1983). *Micrologia Camoniana*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- Bembo, P. (2001a). *Gli Asolani*. Torino: Einaudi,.
- Bembo, P. (2001b). *Prose della volgar lingua*. Torino: Einaudi.
- Bembo, P. (2001c). *Rime*. Torino: Einaudi.
- Boscán, J. (1999). *Obras poéticas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq8172>>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- Brito, M. de (2019). A Teoria e a História da Literatura, e o Maneirismo. *Alea*, 21(2), 273–297
- Burke, P. (2003). *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Camões, L. de (2008). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Canettieri, P. (s/d) *Arnaut Daniel*. Disponível em: <<https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/?q=laboratorio/arnaut-daniel>>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- Canettieri, Paolo & Peretti, Alessio Marzialli. *Guglielmo d’Aquitania*. Disponível em: <<https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/?q=laboratorio/guglielmo-daquitania>>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- Cascales, Francisco (1617). *Tablas poéticas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/tablas-poeticas--2/>>.

- Chambers, F. M. (1985). *An Introduction to Old Provençal Versification*. Philadelphia: American Philosophical Society.
- Chartier, R. (2014). *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: UNESP.
- Chartier, R. et al. (1996). *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Dios, Á. M. de (2011). Boscán, Juan. In: Aguiar e Silva, V. M. de (Org.). *Dicionário de Luís de Camões* (pp. 99–101) São Paulo: Leya.
- Elias, Norbert (2001). *A Sociedade de Corte*. Tradução A. Telles. Rio de Janeiro: Zahar.
- Erasmus de Roterdã (2013). *Diálogo Ciceroniano*. Tradução E. C. Sartorelli. São Paulo: UNESP.
- Gaunt, S. (1989). *Troubadours and Irony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jeanroy, A. (1923). *Jongleurs et Troubadours Gascons des XIIe et XIIIe Siècles*. Paris: Champion.
- Keen, C. (2014). Ovid's Exile and Medieval Italian Literature: The Lyric Tradition. In: Miller, J. F. & Newlands, C. (Org.). *A Handbook to the Reception of Ovid* (pp. 144–160) Malden & Oxford: Wiley Blackwell.
- Lourenço, M. de S. et al. (2014). *Os Lusíadas de Luís de Camões, com. por D. Marcos de S. Lourenço*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- Melanchton, P. & Wels, V. (2011). *Elementa rhetorices \ Grundbegriffe der Rhetorik*. Potsdam: Institutional Repository of the Potsdam University. Disponível em: <<http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2011/5144/>>.
- Moos, P. von (2006). *Rhetorik, Kommunikation und Medialität: Gesammelte Studien zum Mittelalter*, vol. II. Berlin: Lit Verlag.
- Müller, W. G. (1994). Brief. In: Ueding, G. (Org.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 2: Bie-Eul*. (pp. 60–75) Tübingen: Max Niemeyer.
- Peirano, I. (2014). “Sealing” the book: the sphragis as paratext. In: Jansen, L. (Org.). *The Roman Paratext* (pp. 224–242) Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Pereira, B. Fernandes (2012). *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- Pereira, J. C. Seabra (2011). Augustinianismo em Camões. In: Aguiar e Silva, V.M. de (Org.). *Dicionário de Luís de Camões* (pp. 45–52) São Paulo: Leya..
- Petrarca, F. (2001). *Canzoniere*. Torino: Einaudi.
- Sannazaro, J. (1961). *Rime disperse* [Opere volgari di Iacopo Sannazaro] A cura di Alfredo Mauro. Bari: Gius. Laterza e Figli.
- Sannazaro, J. (2007). *Sonetti e canzoni*. I Edizione IntraText CT. Eulogos. Disponível em <<http://www.intratext.com/IXT/ITA1752/>> Acesso em: 11 fev. 2019.
- Visalli, S. M. (s/d). *Marcabru*. Disponível em: <<https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/?q=laboratorio/marcabru>>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- Zumthor, P. (1993). *A Letra e a Voz. A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

[submetido 14 de fevereiro de 2019 e aceite para publicação em 28 de dezembro de 2019]