

---

**ENSAIO PARA LER CAMÕES**

*Maria dos Prazeres GOMES\**

Mesmo querendo, não se lê Camões como se lê um poeta temporalmente mais próximo, a não ser, talvez, por ignorância de autoria, na letra de uma canção popular. Mas ao saber que o texto é dele, o espanto é inevitável. É que Camões não é apenas um poeta da nossa devoção e eleição pessoal, ou da de uns poucos que o tenham lido e amado; é um clássico, um poeta universal, e isso muda tudo. Clássico, como escreveu Borges, “é um livro que as gerações dos homens, urgidos por razões diversas, lêem com prévio fervor e com uma misteriosa lealdade”. Portanto, ao lê-lo, ao estudá-lo, não podemos correr o risco de arranhar a mágica cadeia que o liga às nossas inefáveis preferências, aos desvãos da nossa memória e aos labirínticos estratos da nossa civilização.

Daí decorre que, mesmo se entendermos que ler poesia é sempre um demorado e paciente exercício de penetrar no imaginário de um poeta e de um tempo, através de sua linguagem, ler um clássico é mais do que isso. Porque, segundo Calvino (1993, p.11),

*Os clássicos são aqueles livros que chegaram até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem e nos costumes). Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.*

Isso significa, em outros termos, que ao ler um clássico as exigências se avolumam, a despeito da consciência que tenhamos de que nossa abordagem, por mais embasada teoricamente, por mais rigorosa, por

---

\* Pontifícia Universidade Católica - SP / UNESP - Assis

mais interdisciplinar ou transdisciplinar que seja, nunca esgotará o texto, apanhando apenas algumas malhas da sua rede de significados. Toda a grande poesia é suscetível de várias leituras e, isoladamente, qualquer uma que tenha pretensão à totalidade, não será mais que amputação das potencialidades do texto, da sua riqueza poética, justamente por a riqueza de uma obra estar sobretudo na pluralidade de leituras que permite.

E a pluralidade de leituras que a obra de Camões permite faz ao leitor, antes de mais, uma dupla e paradoxal exigência: de um lado, que conheça algumas delas; de outro, que as esqueça, se quiser realmente ler os poemas de Camões e não o que sobre ele se escreveu.

Para que se cumpra essa exigência de desaprender, como diria Pessoa, outra se impõe: a do rigor metodológico que requer, numa perspectiva literária (poética, estética), que se leiam os textos centrando a atenção na materialidade da linguagem, na sua específica configuração verbal, o elemento essencial na construção do(s) sentido(s). E a partir daí, que se busque compreender o que os recursos expressivos tecem e potenciam, desde biografemas a dados do contexto de produção, os quais não só são relevantes para a interpretação do texto e para a sua valoração estética, como desempenham importante papel na feição da própria forma e, por isso mesmo, devem ser considerados tendo em conta suas sugestões e exigências. Assim, ao ler Camões, diversos que sejam os enfoques teóricos, se numa perspectiva estética, não se pode dar ao texto senão o primeiro plano — e aqui pretendo mostrar por quê.

A propósito, observa Calvino, com fina ironia, que “a escola e a universidade deveriam servir para fazer entender que nenhum livro que fala de outro livro diz mais sobre o livro em questão, mas fazem tudo para que se acredite no contrário”.(1993, p.12). Para fazer entender isso, nunca será demais insistir na leitura direta dos textos, evitando, o mais possível, centrar-se na bibliografia crítica, em comentários e interpretações. Só o próprio poema pode propiciar a surpresa, a alegria e as inquietações que a leitura de um clássico pode nos dar: a descoberta daquilo que ele não terminou de dizer.

Ainda a esse respeito, lembro uma reflexão análoga de Borges, para quem a literatura era uma espécie de felicidade. Diz ele numa de suas conferências: “... ninguém tem o direito de privar-se dessa felicidade que é a leitura ingênua da *Comédia*. Depois virão os comentários, o desejo de saber o significado de cada alusão mitológica ou de descobrir que Dante tomou um grande verso de Virgílio e como o traduziu, talvez até aprimorando-o. Devemos ler esse livro inicialmente com fé infantil,

com abandono; depois, ele nos acompanhará até o fim”.(1983, p.42) Assim penso que deva ser a leitura de Camões.

Não se trata de descartar a bibliografia crítica, indispensável ao diálogo intelectual e ao alargamento da percepção estética; trata-se apenas de inverter (de subverter) uma ordem que se vem tornando habitual nas escolas, nos cursos pré-vestibulares e não raro na universidade (fato já denunciado por Osman Lins no seu *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, nos fins da década de 70). Isto é, trata-se de penetrar primeiro na “desordem de pequenos mistérios” que cada texto oferece, perseguindo, a partir deles, a interpretação, a nossa, que já é algo dos outros, depois a dos outros, que também pode ser algo nossa.

O problema de a leitura, a reflexão crítica, não se manter “arraigada à obra, sem pular etapas”, daí derivando conexões da forma artística com questões mais amplas, “que vão além dela, mas que só nela se revelam”, como escreveu recentemente Lorenzo Mammi, é “o risco de que, uma vez encontrado um significado cultural mais amplo, esse significado se cristalice num discurso à parte, esquemático, que dispensa a vivência da obra”. No caso da leitura de um clássico, esse risco é, evidentemente, grande. No caso de Camões, parece que tem sido quase inevitável, pois “em tantos e tão variados estudos e coleções, fala-se de Petrarca e de geografia, de geologia, de etnografia, de antropologia, de astronomia, de zoologia, de meteorologia, da infanta Dona Maria.(...)”, como ironicamente escreveu Jorge de Sena numa conferência comemorativa do “dia de Camões” (ou do “dia da raça”). E continua: “evocam-se o *Trinca-Fortes* e o cantor de *Os Lusíadas* para fins beneméritos de enfóbia cívica, fazendo-se, paradoxalmente, de um poeta argutamente desesperado e inseqüentemente malicioso ou musicalmente desiludido ou descaradamente satírico ou orgulhosamente sibilino — que são também aspectos seus — um mestre de boas maneiras, como se os poetas sofressem para maior prosperidade dos negócios, e isto com manifesto desprezo pela leitura atenta dos seus versos, que são tudo o que nos resta dele (...)” (1980, p.17).

Assim, pois, se não se pode ler Camões ignorando as marcas das leituras anteriores, pode-se ao menos começar a lê-lo diretamente por seus poemas, daí derivando outras leituras. Portanto, falemos dos poemas. Escolhi alguns fragmentos para analisar brevemente, destacando apenas certos aspectos marcantes e indiciadores do seu trabalho poético, isto é, de como ele não desvia a atenção da

materialidade da mensagem, da sua configuração verbal, enfim, de como sua consciência da linguagem poética se traduz numa urdidura de sentido(s) dos textos.

Na écloga *Ao longo do sereno / Tejo, suave e brando*, o poeta consagra ao Amor um fragmento belíssimo, sob muitos aspectos moderno:

Não é Amor, amor, se não vier  
com doudices, desonras, dissensões,  
pazes, guerras, prazer e desprazer,  
perigos, línguas más, murmurações,  
ciúmes, arruídos, competências,  
temores, mortes, nojos, perdições.

A seleção lexical é o ponto fulcral dessa visada em que o homem assume sua fisicalidade, seu desejo, seu lado mundanal e erótico. A ela se alia a disposição do vocábulo amor — à cabeça do poema e no centro do verso — que consente várias leituras: entender-se amor (entre vírgulas) como vocativo, como sujeito deslocado e, ainda mais imprevisível, como quase aposto ou como adjunto adverbial; o substantivo assume feições de adjetivo com nuances de advérbio — amor, verdadeiramente.

A sintaxe, paratática, apóia-se apenas em dois verbos, ambos no verso inaugural, e na enumeração, na justaposição assindética dos substantivos. Isso, de um lado, gera, em mobilidade paradigmática, a intercambialidade dos termos e, de outro, confere ao Amor uma qualidade nova, concreta, substantiva, que o léxico afirma e a sintaxe confirma, ao mesmo tempo em que se estabelece um eixo semântico, baseado em antíteses, ou em vocábulos de sentido negativo (cuja presença aponta para a ausência dos de sentido positivo), porque “tão contrário a si é o mesmo amor”.

A armação sintática ainda gera o ritmo rápido, harmonizado por seqüências basicamente trissilábicas, e conduzido ora pela musicalidade das aliterações, consonâncias e paranomásias, ora pela bipolaridade antitética dos vocábulos e sons que, ao se cruzarem, se contaminam, desfazem e repropõem. O tecido rítmico e sonoro do texto está em absoluta conexão com o sentido: o som de uns vocábulos envolve o de outros ou com ele se choca. As consoantes vibrantes e explosivas em palavras que se anagramatizam criam um jogo de sonoridades e de ecos (espelhados) evidente: amor / temores / morte; não / nojos; com perigos

/ competência; amor / arruídos / guerras, etc., com isso produzindo a imagem de burburinho e rumores que vem com esse tipo de amor.

Diferentemente de outros textos que consagra à natureza contraditória do amor, o fragmento propõe-no insistentemente em sua concretude, o que se traduz tanto pela configuração sintática dos versos, pela seleção lexical, pelas sonoridades, quanto pela (re)definição de Amor, cuja inconventionalidade é sustentada pela impertinência semântica dos elementos prolificamente enumerados.

Desenvolvendo o conceito basicamente através de enumerações, num processo acumulativo que atinge proporções invulgares e que, à primeira vista, parece caótico, simples reiteração ou superlativização da idéia, Camões vai urdindo afinal um conceito de Amor em consonância com a realidade concreta e múltipla da vida.

O texto percorre a memória literária do amor, desde suas bélicas raízes medievais, e põe em causa, como o farão os poetas do século XVII, sua concepção petrarquiana, substancialmente idealista, depurada das concretas circunstâncias existenciais e carnavais. Abandonando a teoria neoplatônica do Amor como “Alma, razão e harmonia do universo”, Camões compõe formalmente um paradigma antitético, de contrariedades e sob o signo da negatividade propõe do Amor uma leitura dupla: a que o poema nega e a que ele afirma. Segundo o entendimento convencional, “Não é amor com doudices, desonras, dissenções”, etc.; mas, para o poeta, só é Amor, amor, se vier com doudices, desonras, prazer, perigos, perdições.

Outro aspecto que sinaliza a necessidade de observação da configuração verbal do poema revela-se no mote *Vejo-a n'alma pintada*. À primeira vista tem-se um texto convencional glosando um tema freqüente em Camões e na poesia da época: o da transformação do amador na coisa amada. O poeta tem sua imagem retratada na alma, quando o desejo lhe pede não a imagem, mas a própria pessoa, que não pode ter. Entretanto, um exercício mais sutil de leitura permite perceber o trabalho com a materialidade do signo, que esconde um sentido outro, na aparente linearidade e unicidade do mote.

Vejo-a n'alma pintada  
quando ma pede o desejo  
a natural que não vejo.

VeJO-A N' Alma pintada  
quando ma pede o deseJO  
A Natural que não vejo.

[LC.I-174]

Permite perceber também a capacidade do poeta de fazer interagir os diferentes níveis do texto: o referente de *a* (vejo-a), não explicitado nem no mote nem nas glosas, paradoxalmente, *revela-se* num expediente de *ocultamento*. Ou seja, o referente da mensagem, que à primeira vista parece não estar no texto, está, efetivamente, nomeado com nome próprio. E assim o poeta revela, sem contudo o revelar, o objeto do seu desejo: o nome JOANA está contido no primeiro verso e repetido do segundo para o terceiro.

Esse tratamento anagramático — expediente barroco por excelência — está em absoluta consonância com a idéia das glosas. Tanto ele a vê dentro de si, que seu nome se forma na confluência de VeJO -A e N'Alma, e tanto a deseja, que o desejo e o nome (a pessoa) começam a se confundir, a significamente se sobrepor: deseJO/ ANAtural. Um ver dentro de si, através do qual as sílabas das palavras se transformam no nome JOANA, como o poeta se transforma no que vê: “... só no ver puramente/me transformei no que vi”. Nota-se assim, claramente, a duplicação de textos.

Igualmente engenhosas e anunciadoras da mesma consciência de linguagem, embora de dicção menos perfeita, são as “Estâncias, na medida antiga, que têm duas contrariedades: louvando e deslouvando uma Dama”, como indica a rubrica:

Sois ua dama  
das feias do mundo;  
de toda a má fama  
sois cabo profundo.  
A vossa figura  
não é para ver;  
em vosso poder  
não há fermosura.

[Vós] fostes dotada  
de toda a maldade;  
perfeita beldade  
de vós é tirada.  
Sois muito acabada  
de tacha e de glosa:

De grão merecer  
sois bem apartada;  
andais alongada  
do bem parecer.  
Bem claro mostrais  
em vós fealdade;  
não há i maldade  
que não precedais.

De fresco carão  
vos vejo ausente;  
em vós é presente  
a má condição.  
De ter perfeição  
mui alheia estais;

pois, quanto a fermosa,                    mui muito alcançais  
em vós não há nada.                    de pouca razão.

[LC.I — 107)

*Sois ua dama / das feias do mundo.* Que louvor é esse? Deslouvando, compreende-se: Camões faz, como os poetas satíricos medievais, a negação do elogio hiperbólico do trovadorismo cortesanesco e auspicia o antipetrarquismo barroco, ao cantar, em tom igualmente hiperbólico, a fealdade da dama. Mas louvando? Por esse enigma, a enunciação invertida da rubrica em relação ao texto gera a primeira contrariedade.

O poeta estrategicamente aumenta a dificuldade de leitura e, conseqüentemente, a duração da tentativa de percepção, pois o leitor terá de demorar-se sobre o texto, terá de interrogá-lo, de o *ver / ler* sobre vários ângulos, até descobrir a regra do jogo, a combinatória previamente definida: lidos os versos paralelos, da primeira e terceira, da segunda e quarta estrofes, o sentido é encomiástico, exatamente o inverso do obtido pela leitura convencional.

É possível (cf. Saraiva) que o poema estivesse numa folha dobrada, que, ao abrir-se, indicaria a leitura elogiosa, expondo a segunda contrariedade. Essa hipótese é provável e produtiva. O texto terá sido a resposta ao desagravo da dama, enviado em forma de carta ou bilhete e, logo, em papel dobrado. Se assim foi, isso marca o início de um gesto inusitado no universo poético do maneirismo português e camoniano — o da exploração do papel como signo composicional, como elemento perceptivo visual — o que o joga em cheio no âmago de uma problemática particularmente cara à poesia moderna, especialmente à experimental e à concreta.

É verdade que o texto, em qualquer das duas formas, não tem o vóo lírico, os versos lapidares e a musicalidade distintiva da poesia de Camões; todavia, é notável como antecipação da problemática da multiplicidade de leituras, da ambigüização da mensagem e da exploração da página em branco. Além disso, apresenta embrionariamente algumas questões que a poesia moderna irá acentuar: a destruição da harmonia do verso pelo aporte combinatório, o senso de inacabamento e provisoriedade do objeto estético e a necessária participação do leitor, *inscrita e estruturada* no próprio texto.

Nessa linha de possibilidades múltiplas de leitura, em que se conjuga o rigor formal e o engenho do poeta, encontra-se *Corre sem vela e sem*

*leme, Labirinto do autor, queixando-se do mundo.* (Dispensamo-me de apresentar o texto, por ser longo). Na lírica maneirista portuguesa, o tema e a imagem- símbolo do labirinto ocorrem com bastante frequência. Camões, entretanto, recorreu pouco a eles. Mesmo aqui, o que distingue o *Labirinto do Autor* não são as reflexões sobre a desilusão e a desordem da vida; é, isto sim, o oferecer-nos a visão labiríntica do mundo configurada no próprio labirinto verbal. Desenhando o labirinto na macrossintaxe do poema, Camões confere à linguagem uma qualidade outra, e nova: transforma o símbolo em ícone.

Para ler o *Labirinto*, é preciso libertar-se do convencional e construir suas múltiplas possibilidades, que são as múltiplas faces de um mundo instável, desconcertado e desconcertante. Através de uma sintaxe móvel, cambiante, o poema desestabiliza a percepção do leitor, exigindo dele o emprego de grande carga de “força perceptiva”. O que é o *Labirinto*? O *Labirinto* é o mundo e é o texto: é a metáfora do caos que as transformações sociais observadas no tempo de Camões provocam; mas é também uma composição poética destinada a ser lida em vários sentidos; é, portanto, os inextricáveis caminhos traçados no interior do poema, a partir dos versos, das estrofes; caminhos que o leitor atento e diligente percorre em busca da construção do sentido indigitado no título.

Neste caso, várias direções de leitura são possíveis, e quanto mais as direções, mais os sentidos, o que acentua o efeito pretendido de desordem e caos. Têm-se, pois, diferentes possibilidades de leitura : “a) seguida, do princípio para o fim; b) inversa, do último verso para o primeiro; c) emparelhada, formando quintilhas, com os primeiros versos de cada décima, depois com os segundos, os terceiros, etc., sendo a primeira estrofe formada pelos primeiros versos de cada décima, a segunda pelos segundos, e assim sucessivamente; d) das 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> quintilhas; e) das 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> quintilhas” (Saraiva, 1980. V. I, p.262).

O poema incorpora, portanto, uma macrossintaxe combinatória, isto é, incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais: os versos e as estrofes podem mudar de lugar e ser lidas de acordo com as regras previamente determinadas pelo autor, do que resultam diferentes sentidos.

O sentido, lembra Maria de Lourdes Saraiva (op.cit. 262-263), nem sempre fica escondeito nesses “textos engenhosos” e os versos não têm todos a ductilidade dos primeiros — *Corre sem vela e sem leme / o tempo desordenado* — “mas é possível que a acentuação fosse

modificada, e que algumas palavras fossem lidas diferentemente nos vários arranjos.” Este artifício que consiste em ler a mesma palavra de diferentes maneiras é mais uma prova de virtuosismo técnico de Camões e, por conseguinte, da importância da leitura do seu modo de equacionar forma e informação semântica. Neste *Labirinto do Autor*, iconicamente, o poeta inscreve nos múltiplos caminhos de leitura o imprevisível, a confusão e o acaso da vida: uma composição especular, a mundividência maneirista, tanto refletida, quanto mapeada, diagramada.

Um último exemplo reforça a idéia que venho expondo. Trata-se da *Esparsa a ua dama que lhe chamou ‘cara sem olhos’*.

Sem olhos vi o mal claro  
que dos olhos se seguiu,  
pois *cara sem olhos* viu  
olhos que lhe custam caro.  
De olhos não faço menção,  
pois quereis que olhos não sejam;  
vendo-vos, olhos sobejam,  
não vos vendo, olhos não são.  
(LC. I- 53)

Galante e malicioso, o epigrama não revela de pronto o raciocínio engenhoso e a excelência da composição. Parece um poema circunstancial, no qual o leitor, como alguns comentadores, não verá mais que uma alusão a um fato biográfico, até que se faça parceiro e, com *olhos de ver, veja*, porque *o poema é também para ser visto*.

Construído semântica e formalmente em torno do olhar, o texto apóia-se não só no trocadilho entre as palavras caro / cara, olhos / sem olhos, que se desdobra na *impossibilia* inicial — *sem olhos vi* —, mas também no paralelismo rítmico e no espelhamento antitético dos versos finais — *vendo-vos / não vos vendo*. O jogo com as formas contagia o verbo ver, ação norteadora, e passa para a flexão modo-temporal: vi / viu / vendo; passa para o negar trapaceiro da própria enunciação — *de olhos não faço menção* —, em favor da de outrem — *pois quereis que olhos não sejam*.

Nos oito versos da esparsa, oito olhos se movem. A reiteração do vocábulo olhos atinge a totalidade da composição, resultando daí que se transforma em polo semântico de todo o poema. Tal tipo de repetição, como ressalta Aguiar e Silva (1971), é freqüente na lírica maneirista.

Aqui, entretanto, tem, além da habitual função expressiva de superlativização da idéia, função icônica. O vocábulo olhos não só se repete como se movimenta: o poeta iconiza, através do deslocamento do signo olhos pela superfície textual, o mover dos olhos, ao mesmo tempo em que concretiza o penúltimo verso — *olhos sobejam* — e resolve afirmativamente o condicional proposto nos versos finais: *vendo-vos, olhos sobejam; / não vos vendo, olhos não são*. Sobejam olhos: logo, o poeta a vê. Sem olhos. Ou com os da poesia.

O olhar inquieto que se move no poema é um olhar malicioso e irreverente, que o humor de certas elocuições revela, ao transformar a ofensa em elogio. Engenhoso, o poeta cria um texto especular, um olhar especular, quase um mapeamento pictórico, em que a imagem original se apresenta invertida e, portanto, negada. Especular, o texto rasura seu vínculo unívoco com a circunstância apontada na rubrica e ressalta sua dimensão de objeto estético.

O olhar do poeta é um olhar que nasce da vida e da poesia (serão a mesma coisa, em Camões) e se materializa no próprio poema. Por isso, o signo olhos deixa de remeter apenas ao referente exterior, à circunstância biográfica, para significar o olhar inteligente, desautomatizado, ágil, a possibilidade de visões diversas de um mesmo fato, tornadas possíveis pelo movimento e concentração do olhar, presentificado no deslizamento dos olhos pela superfície textual, para significar, além disso, o processo de criação do texto, no qual o *ver* é força motriz. O importante, diria o poeta, não é ter olhos. O importante é saber ver.

Creio ter explicitado, nesses ensaios de leitura, por que “ler adequadamente um poema é fazer justiça à estrutura verbal que o enforma” (Andrade, 1996, p.131). Nos exemplos aqui apresentados, isso torna-se ainda mais verdadeiro quando se retoma o conceito de um modo de poetar em voga no tempo de Camões: o “falar trocado”. O “falar trocado”, segundo o ensinamento de Saraiva (1980, LC-I, p.13), “... era um dos ingredientes mais prestigiosos do arsenal poético do ‘discreto’. Falar discreto era tirar engenhosamente partido de vários sentidos de palavras homófonas ...; jogar com o efeito de significação resultante do encontro de dois vocábulos vizinhos ...; ou ainda fazer trocadilho com o que possa exprimir cada um dos elementos significantes obtidos pela decomposição de um vocábulo ... No ‘falar trocado’ intervêm (...) não apenas jogos de palavras, mas também de conceitos, entrando em causa ora a relação de semelhança, ora a de

oposição.” Desse modo, conclui a autora, “a ocorrência de certas formas, que ao leitor de hoje se afigura meramente fortuita, foi habilmente calculada pelo Autor, no intuito de obter um jogo múltiplo de sentidos”.

Somando à consciência do trabalho com a linguagem, manifesta pelo autor, a consciência de que não podemos deixar a leitura pessoal sucumbir ao peso do “significado cultural mais amplo” da obra, significado que “se cristaliza num discurso à parte, que dispensa a vivência da obra”, torna-se irrecusável o princípio de a leitura partir da configuração verbal do texto.

Em outros termos, e para concluir, se ler poesia, como procurei mostrar, é ler primeiro o texto, partindo do princípio de que a tessitura verbal é o elemento essencial na construção do sentido; se é nessa tessitura que se inscrevem as relações da forma artística com seu contexto de produção, com a história, enfim, com a cultura e com a biografia, então, no caso em pauta, esses princípios têm de ser mais cuidadosamente observados, e por duas razões: primeiro e sobretudo, porque os textos o reclamam; depois, porque, como escreveu Eugênio de Andrade, “foi Camões que deu à nossa língua esse aprumo de vime branco, este juvenil ressoar de abelhas, essa graça súbita e felina, esta modulação de vagas sucessivas e altas, este mel corrosivo da melancolia.” (1977, p.7)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.
- ANDRADE, E. Camões e as Altas Torres. In: \_\_\_\_\_. *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, executada por Moraes Editores, 1977.
- ANDRADE, F. de S. A Musa Quebradiça. In: \_\_\_\_\_. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- BORGES, J. L. *Sete noites*. Trad. J. S. Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?*. Trad. N. Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- MAMMI, L. Um exercício demorado e paciente. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 out. 1996. MAIS! p.5.
- SENA, J. de. *Trinta anos de Camões*. I vol. Lisboa: Edições 70, 1980.