

# UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Área de Literatura Portuguesa

Relatório Final do Projeto de Iniciação Científica

*“A Canção XVII para a Antologia Homoerótica de Camões”*

SÉRGIO EDUARDO FELISBINO JÚNIOR

N.º USP 1961703

Orientadora: Profa. Dra. Marcia Maria de Arruda Franco

Professora Associada – Literatura Portuguesa

São Paulo

Junho 2022

## RESUMO

Essa pesquisa faz parte do projeto “Reescrever o século XVI”, uma cooperação entre a Universidade de São Paulo e a Universidade do Minho. Nesse estudo, inspirados pelo romance *Pode um desejo imenso* de Frederico Lourenço, serão analisados, editados e comentados textos líricos atribuídos a Camões, cuja temática e presença de lugares comuns do homoerotismo clássico virão a legitimar a constituição da *Antologia Homoerótica Camoniana*. Este autor tratará da Canção XVII, “A vida já passei assaz contente”, e analisará as relações entre filologia, história cultural e as maneiras como a *imitatio* levou autores quinhentistas a se aproximarem de temáticas clássicas ligadas ao homoerotismo.

## ABSTRACT

This research is part of the project “Rewriting the 16th century”, a cooperation between the University of São Paulo and the University of Minho. In this study, inspired by Frederico Lourenço's novel, *“Pode um desejo imenso”*, lyrical texts attributed to Camões will be analysed, edited and commented on. These texts deal with themes and classical homoeroticism commonplaces that will legitimize the constitution of Camões' Homoerotic Anthology. This author will deal with *XVII Song*, *“A vida já passei assaz contente”*, and will analyze the relationships between philology, cultural history and the ways in which *imitatio* led 16th-century authors to approach classical themes linked to homoeroticism.

KEYWORDS: Homoeroticism. Camões. Poetry. Imitatio.

## SUMÁRIO

### Resumo

1. Introdução
2. A primeira edição da Canção XVII
  - 2.1 O comentário de Faria e Sousa à Écloga 1
3. Proposta de edição anotada da Canção
4. A estrutura da canção italiana
  - 4.1 Rima
  - 4.2 Métrica
5. Comentário homoerótico
6. Resultados
7. Anexos
8. Referências

## 1. Introdução

A análise da Canção XVII, “A vida já passei assaz contente”, faz parte do projeto “Reescrever o Século XVI”, uma parceria entre a Universidade do Minho e a Universidade de São Paulo.

O objetivo desse projeto é o estudo do século XVI através da revisitação crítica da literatura quinhentista, com especial interesse em investigar como a *imitatio* renascentista levou os autores da época a utilizarem características e expressões ligadas ao homoerotismo clássico.

Dentro desse contexto, realiza-se atualmente o estudo de um conjunto de poemas da lírica camoniana que possuem essa ligação ao classicismo e ao homoerotismo, visando a publicação de uma breve antologia. Desse estudo participam docentes, estudantes de graduação e pós-graduação das duas instituições envolvidas, bem como de estudantes do ensino médio.

O autor do presente relatório é aluno de graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e trabalha a análise e edição da A Canção XVII, “A vida já passei assaz contente”, a partir do entendimento do lugar que este poema ocupa na problemática geral do cânone lírico de Camões e da sua abordagem do tema homoerótico.

## 2. A primeira edição da Canção XVII

O cânone camoniano é um tema controverso e que, mesmo agora, mais de 440 anos de sua morte, ainda pode ser discutido e analisado sob diferentes aspectos.

Há alguns fatores responsáveis por essa indefinição ao longo dos séculos. Primeiramente a ausência de manuscritos autógrafos de sua lírica. Durante sua vida, pouquíssimas obras da lírica camoniana foram publicadas. Assim, na maioria dos casos, o poema lhe é atribuído, considerando-se diferentes critérios. No século XVI havia o corrente costume de se fazerem apresentações públicas, muitas vezes musicadas. Pelo que ficou conhecido como *movência*, diferentes artistas e o próprio público ouvinte/ledor/escriva produziram, conforme adaptavam uma canção, diferentes versões do mesmo poema, copiavam e alteravam versos, em resposta a outro texto, em homenagem a acontecimentos do cotidiano, a calendários de festas civis e religiosas, ou a grandes figuras públicas, criando os seus próprios versos. Boa parte da poesia cantada quinhentista foi preservada nos cancionários, livros de canções, em que a preocupação com a autoria era mínima, senão simplesmente ignorada.

Emmanuel Pereira Filho elaborou os seguintes critérios para atribuições, que permitem uma análise da probabilidade de um texto ser realmente de Camões. Ele introduziu neste contexto o conceito de cânone mínimo.

– Testemunho quinhentista – é de rigor que o documento seja quinhentista ou diretamente descendente de outro quinhentista. Nenhum poema de Camões pode ser de outro século que não o XVI.

– Testemunho tríplice – embora haja questionamentos de um testemunho duplo já não seja suficiente, Azevedo Filho sustenta que o rigor para as atribuições de textos ao Poeta não deve ser relaxado. Busca-se assim o máximo de confirmação recíproca.

– Testemunho incontestado – é necessária a ausência tanto de atribuição diferente quanto de refutação para que este critério seja satisfeito.

Estes são os critérios iniciais que em conjunto devem permitir a análise da autoria e que levaram a redução da quantidade de textos atribuídos ao Príncipe dos Poetas, cujo efeito secundário

permitiu o restabelecimento da obra de poetas contemporâneos a Camões e que eram até então negligenciados.

Um texto que corresponda simultaneamente ao exigido pelos três testemunhos é considerado pertencente ao cânone mínimo. Segundo os critérios de estabelecimento do cânone mínimo, a Canção XVII não está classificada como pertencente ao cânone mínimo. Nem nos acima elencados nem nos que posteriormente o filólogo Leodegário de Azevedo Filho reelaborou e utilizou na sua edição do cânone mínimo camoniano.

O próprio Faria e Sousa, que primeiro a editou nos seus comentários à *Écloga I*, não a publicou junto a outras canções camonianas, na seção de Canções das *Rimas várias*, e a deixou como um adendo a um comentário. Posteriormente outros editores a incluíram ou excluíram em suas recolhas de acordo com critérios variados.

A canção XVII, “A vida já passei assaz contente” teve, portanto, a sua primeira publicação na edição de 1685, das *Rimas várias* de Luís de Camões, comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Foi publicada no comentário que o editor fez sobre a *Écloga I*, “Que grande variedade vão fazendo” (*Rimas várias*, 1685, p. 184 e 185), relacionando as obras pela temática e pelas suas dedicatórias. Segundo o comentador, o manuscrito da canção foi encontrado junto à *Écloga I* e com dedicatória “À morte de Dom António de Noronha” (*Rimas várias*, 1685, p. 184 e 185). Ambas se referem a uma homenagem a este jovem fidalgo português, de que, historicamente, considera-se Camões ter sido preceptor, logo muito próximo do jovem.

“... D. Francisco de Noronha viu-se, em certo momento, perante uma necessidade de escolher um preceptor para o filho mais velho... Entre todos os estudantes e bacharéis de Coimbra, ou talvez de todo o reino, não havia nenhum que pudesse rivalizar com Luís de Camões quanto ao saber vasto e profundo... Com o tempo afeiçoou-se ao discípulo e daí a oferta dos poemas.” (Saraiva, J. H. 1978, p.82)

...

“Camões enquanto esteve ao serviço da família Noronha, teve certamente contactos com os filhos dos heróis de *Os Lusíadas* e esse facto pode relacionar-se com o plano da epopeia” (Saraiva, J. H. 1978, p.99)

Segundo Larissa Stocco Gomes (2022, p. 74), “não se sabe ao certo se a relação entre o preceptor e seu pupilo era meramente platônica e unilateral” ou “se era essa relação alimentada por ambos e escondida não somente de Violante e D. Francisco de Noronha, mas também dos olhares públicos, que já à época tanto criticavam Camões”, mas “na memória das gentes Noronha viveu e

tem vivido até os dias de hoje, através da imortalização dos versos da poesia de Camões”. Podemos perceber a clara e significativa importância que o jovem fidalgo teve para o Poeta, posto que este tanto se esforçou em garantir que sua memória perdurasse.

A canção XVII é um lamento pela morte do jovem, ocorrida em Ceuta, África, durante batalha contra os mouros, em 18 de abril de 1553, trata-se do célebre desastre do Monte Condessa, onde também faleceu o capitão geral de Ceuta D. Pedro de Meneses, tio de D. Antonio de Noronha e cerca de mais trezentos homens.

Faria e Sousa não deixou de insinuar a autoria camoniana da Canção XVII, apesar de pôr em questão o estilo como pertencente a Camões, considerando que o Poeta o poderia sim ter modificado para uma voz feminina, como um lamento pela oportunidade perdida de retribuir ao amor do agora falecido jovem fidalgo. Assume-se que tanto a égloga I como a canção XVII foram escritas durante a estadia do Poeta em Goa, na Índia. Camões se refere à égloga escrita em homenagem à morte de Dom Antonio de Noronha na “Carta I da Índia” a um amigo, “Desejei tanto uma vossa”, que se encerra com um soneto epitáfio, com a mesma temática e dedicatória:

“Por agora não mais, senão que este soneto que aqui vai, que fiz à morte de D. António de Noronha, vos mando em sinal de quanto dela me pesou. Ûa égloga fiz sobre a mesma matéria, a qual também trata algũa cousa da morte do Príncipe, que me parece melhor que quantas fiz. Também vo-la mandara para a mostrardes lá a Miguel Dias, que, pela muita amizade de D. António, folgaria de a ver; mas a ocupação de escrever muitas cartas para o Reino me não deu lugar.” (Carta da Índia, 1598)

Segundo o romance de Frederico Lourenço, *Pode um desejo imenso*, a base do projeto coletivo ao qual se vincula a presente IC, 10 textos atribuídos com maior ou menor peso ao Príncipe dos Poetas compartilham o fato de serem dedicados a Dom António de Noronha, quer enquanto ainda era o seu pupilo, como nas Oitavas ao Desconcerto do mundo, quer o homenageando depois de morto: lamentando seu passamento ainda jovem, ou ainda se preocupando com seu sepulcro e buscando preservar a sua memória por meio dos seus versos. Essa preocupação pode ser vista nos tercetos do soneto “À morte de D. Antonio de Noronha”, soneto este que aparece, como ressalta Larissa Stocco Gomes (2022, p. 71): “tanto na edição de 1598 na seção de sonetos quanto no encerramento da Carta da Índia”<sup>1</sup>.

Lourenço ressalta ainda que “as dedicatórias escritas por Camões não seriam explícitas devido

---

1 Vide Anexo 5

também ao preconceito vigorante na época” e lembra que a Inquisição já se encontrava instaurada nesse período e o autor João Rodrigues Sá de Meneses já fora denunciado a esse tribunal por sodomia. Lourenço em seu romance propõe, portanto, um *corpus* de obras camonianas que possuem em comum a dedicatória ao jovem fidalgo D. António de Noronha e elementos e lugares comuns ligados ao homoerotismo clássico greco-romano. Esses aspectos permitem situarmos a relação entre Camões e Dom António de Noronha, no âmbito da *imitatio* das relações de pederastia na Grécia antiga, e de Roma à época anterior ao século IV. Assim, a despeito da Canção XVII estar, pelas razões citadas anteriormente, fora do cânone mínimo, ela apresenta uma consistência com os critérios e o propósito do projeto de elaboração da *Antologia Homoerótica Camoniana*, pertencendo ao *corpus* desta série de estudos.

A *Antologia Homoerótica Camoniana* se propõe a editar esse *corpus* proposto por Lourenço, utilizando regras semi-diplomáticas, bem como anotar as características relacionadas à *imitatio* e ao homoerotismo quinhentista e tecer comentários que permitam uma nova visão e uma maior compreensão da poesia e da literatura quinhentistas.

## 2.1 Comentário de Faria e Sousa à Écloga I<sup>2</sup>

A Canção XVII foi publicada em um comentário à Écloga I, “Que grande variedade vão fazendo”. Esta écloga foi publicada pela primeira vez em 1595, nas *Rhythmas*, Quarta Parte, “Das ECGLOGAS”, mas a canção só o foi em 1683, no comentário de Manuel de Faria e Sousa.

Nele, são levantadas por Faria e Sousa algumas questões interessantes. Ele sustenta que:

*Don Antonio era poeta, e estava a escrever sonetos em louvor de sua Marfida, lamentando suas tristezas amorosas por sua beleza.*

Além disso, é dito que o jovem fidalgo fora a Ceuta batalhar por ordem de seu pai:

*Porque Don António, apaixonado por Dona Margarita, foi aos exercícios do feroz Marte muito contra sua vontade. Bem, como vimos na e. 24. Foi porque seu Pai, para todo o seu pesar, o fez ir para afastá-lo de seus amores.*

*Mas, em todo caso, a causa foi a Senhora Marfida, porque se ele não a tivesse feito se apaixonar, seu pai não o teria empurrado tão rapidamente para aqueles perigos em que ele perdeu a vida tão rapidamente.*

A partir deste ponto no comentário, Faria e Sousa diz que ela se casa e esquece o amor de Dom António, por ordem de seu pai.

*Diga-a que morto seu amante, escolherá outro; culpando-a por isso, sendo algo que não pode ser desculpado nas feias, quanto mais nas belas.*

...

*Enfim o P. ao dizer isso de Marfida parecia prever: porque ela, quando D. António morreu, casou-se com D. João da Silva, herdeiro da Casa de Portalegre: e não o fez por mal, mas porque era filha obediente ao Pai, que a mandou, e não podia fazer menos: e querer o P. que ela fosse chorar no deserto todos os dias de sua vida a morte de D. António, era muita*

---

<sup>2</sup> Todas as citações dos comentários de Faria e Sousa são traduções minhas.

*penitência.*

A despeito dessa suposta não correspondência ao amor do fidalgo, Faria e Sousa mantém que o Poeta ao fim a perdoa, alegando que o pensamento feminino é volúvel.

*Com os poderes que me foram concedidos pelo Sumo Pontífice do Parnaso,  
eu a absolvo dessas censuras: e vá em paz.*

***Se muda o pensamento feminino.***

*Desta forma, é o encerramento de Son 14. de le Cent.I. Todo esse apóstrofe a Marfida, dizendo-lhe que sua indefinição a fará encontrar alívio para não sentir a morte de seu Amante,*

Faria e Sousa ainda escreve que a suposta amante de Dom António de Noronha muito sentiu sua morte, em especial por não ter correspondido ao amor durante a vida dele.

*Ainda assim, parece que Marfida lamentou muito a morte de D. António, ainda que o Poeta a acusasse de ingrata; porque no último manuscrito que vi há uma Canção com este título: À morte de D. António de Noronha: e se faz de conta que uma Senhora a escreveu, veja a Canção:*

Canção XII:

1.

A vida já passei assaz contente,  
Livre tinha a vontade, e o pensamento,  
Sem receios de Amor, nem da Ventura:  
Mas isto foi um bem de um só momento  
E à minha custa vejo claramente  
Que a vida não dá algum de muita dura.  
No tempo em que eu vivia mais segura  
De Amor, e seu cuidado,  
Por me ver num estado  
Em que eu cuidei que Amor não tinha parte,

Não sinto por qual arte  
Me vejo entregue a ele de tal sorte,  
Que em quanto tarda a morte,  
A esperança do bem tenho perdida.  
Ai! Quão devagar passa a triste vida!

2

Quantas vezes eu triste aqui ouvia  
O meu Felicio, e outros mil Pastores  
Queixar-se em vão de minha crueldade!  
E mais surda então eu a seus clamores,  
Que áspide surda, ou surda penedia,  
Julgava os seus amores por vaidade.  
Agora em pago disto a liberdade,  
A vontade, e o desejo,  
De todo entregue vejo  
A quem, inda que brade, não responde;  
Pois vejo que se esconde  
Já debaixo da terra este que eu chamo,  
Que é aquele a quem amo;  
Aquele a quem agora estou rendida.  
Ai! Quão devagar passa a triste vida!

3

Que glória, Amor cruel, com meu tormento,  
Que louvor a teu nome acrescentaste?  
Ou que te constrangeu a tal crueza,  
Que com tal pressa esta alma sujeitaste  
A um mal onde não basta o sofrimento?  
Mas se, Amor, és cruel de natureza,  
Bastava usar comigo da aspereza  
Que usas com outra gente;

Mas tu como somente  
De ver-me estar morrendo te contentas,  
Quando mais me atormentas  
Então desejas mais de atormentar-me,  
E não queres matar-me  
Porque este mal de mim se não despida.  
Ai! Quão devagar passa a triste vida!

4

Onde coisa acharei que alegre veja?  
A quem chamarei já que me responda?  
Quem me dará remédio à dor presente?  
Não há bem que de mim já não se escondas  
Nem algum verei já que a mim o seja,  
Porque está quem o foi da vida ausente.  
Eu alguma não vi tão descontente,  
Que Amor tão maltratasse,  
Que inda não esperasse  
A seus males remédio achar vivendo  
Eu só vivo sofrendo  
Um mal tão grave, e tão desesperado,  
Que tanto há mais pesado  
Quanto a vida com ele há mais comprida  
Ai! Quão devagar passa a triste vida!

5

Suaves águas, dura penedia,  
Arvoredo sombrio, verde prado,  
Donde eu já tive livre o pensamento;  
Frescas flores; e vós meu manso gado  
Que já me acompanhastes na alegria,  
Não me deixeis agora no tormento,

Dai-me para ele ajuda,  
Que eu tenho a língua muda;  
O alento me vai já desamparando.  
Mas quando? (ai, triste) quando  
De um dia uma hora me vi tão contente,  
Que eu te veja presente,  
Pastor meu, e contigo esta alma unida?  
Ai! Quão devagar passa a triste vida!

6

Mas não sei se é sobrado atrevimento  
Querer-se esta alma minha unir contigo,  
Pois dela foste já tão desprezado.  
Amor me livrará deste perigo;  
Que depois que lá vires meu tormento,  
Creio que te haverás por bem vingado.  
E se ainda em ti durar o amor passado,  
E aquela fé tão pura,  
Eu estou bem segura  
Que hás lá de receber-me brandamente.  
Aprenda em mim a gente  
Quão cara uma isenção com Amor custa:  
A pena dá bem justa  
A uma alma que lhe é pouco agradecida  
Ai! Quão devagar passa a triste vida!

Por fim o comentário descreve brevemente a opinião do editor sobre a canção:

*A canção é escrita de forma muito limpa. Mas o estilo não é do meu P. nem conheço de quem seja; só me parece que não é de nenhum daqueles daquele tempo de quem obtivemos obras impressas; porque em nenhum deles existe algo parecido com isso. Se o meu P. o fez, disfarçou o estilo, felizmente,*

*para parecer que Dona Margarida a havia escrito.*

No restante do comentário fica clara a preocupação do Príncipe dos Poetas com homenagens *post mortem* ao seu pupilo, sugerindo a necessidade de uma memória (túmulo sem corpo) para que ele e seus feitos sejam lembrados pela posteridade:

*Dando a entender que todos queriam (obrigados pelas raras partes de Don António) que alguma lembrança duradoura dele permanecesse.*

...

*E agora aqui ele ordena que o túmulo seja florido, porque corresponde ao falecido. E na Écloga 3, falando o P. de sua morte, e querendo que o sepultassem, diz que eles não enfeitem o túmulo com flores, mas o deixem sem adornos.*

Ainda segundo Faria e Sousa, o Poeta ainda sugere uma localização possível para o sepulcro:

*Refere-se às margens do Tejo, porque D. António era natural delas. E ele ainda que seu corpo não estivesse ali, quer que pelo menos haja um túmulo como memória dele: que é o que se faz com Varões claros.*

Por tudo o que podemos perceber nesse comentário, Faria e Sousa fez uso de diversos poemas em diferentes idiomas para associar aos versos camonianos e sua clara preocupação com a lembrança que persistirá de Dom António de Noronha, além do seu lamento pelo fidalgo ter morrido tão jovem. Lembramos que o Poeta escreveu obras como sonetos, éclogas e canções, além de tratar em carta desse passamento. Isso sugere uma forte ligação entre os dois, durante a vida e após a morte.

### 3. Proposta de edição anotada da Canção

Canção XII:

1.

A vida já passei assaz <sup>3</sup>contente,  
Livre tinha a vontade, e o pensamento,  
Sem receios de Amor, nem da Ventura<sup>4</sup>:  
Mas isto foi um bem de um só momento  
E à minha custa vejo claramente  
Que a vida não dá algum de muita dura<sup>5</sup>.  
No tempo em que eu vivia mais segura  
De Amor, e seu cuidado,  
Por me ver num estado  
Em que eu cuidei que Amor não tinha parte,  
Não sinto por qual arte  
Me vejo entregue a ele de tal sorte,  
Que em quanto tarda a morte,  
A esperança do bem tenho perdida.  
Ai! Quão devagar passa a triste vida!

2

Quantas vezes eu triste<sup>6</sup> aqui ouvia  
O meu Felício<sup>7</sup>, e outros mil Pastores<sup>8</sup>  
Queixar-se em vão de minha crueldade!  
E mais surda então eu a seus clamores,

---

3 Assaz: muito

4 Ventura: sorte, fortuna.

5 Que a vida não dá algo que dure muito. Foi escolhida essa forma pelo Poeta para manter a rima.

6 Triste. É comum no Renascimento português os poetas assumirem o papel de tristes, pois não podem alcançar a felicidade ou não conseguem se expressar.

7 Felício: valete de quarto de Nero.

8 A presença de pastores refere-se a um recurso comum da *imitatio*, onde referências a temas bucólicos e pastoris funcionam como tema de fundo do poema e referenciam diretamente a antiguidade clássica greco-romana. O gênero da égloga produz o ambiente onde se desenvolvem os temas homoeróticos.

Que áspide surda<sup>9</sup>, ou surda penedia,<sup>10</sup>  
Julgava os seus amores por vaidade.  
Agora em pago disto a liberdade,  
A vontade, e o desejo,  
De todo entregue vejo  
A quem, inda<sup>11</sup> que brade, não responde;  
Pois vejo que se esconde  
Já debaixo da terra este que eu chamo<sup>12</sup>,  
Que é aquele a quem amo;  
Aquele a quem agora estou rendida.  
Ai! Quão devagar passa a triste vida!

3

Que glória, Amor cruel, com meu tormento,  
Que louvor a teu nome acrescentaste?  
Ou que te constrangeu a tal crueza,  
Que com tal pressa esta alma sujeitaste  
A um mal onde não basta o sofrimento?  
Mas se, Amor, és cruel de natureza,  
Bastava usar comigo da aspereza  
Que usas com outra gente;  
Mas tu como somente  
De ver-me estar morrendo te contentas,  
Quando mais me atormentas  
Então desejas mais de atormentar-me,  
E não queres matar-me  
Porque este mal de mim se não despida.

---

9 Áspide surda: serpente usada por magos no encantamento de serpentes. Àquelas que se recusam a acalmar era dado o nome de áspide ou víbora surda.

10 Surda penedia. Penedias são lugares repletos de rochas, rochedos. Aqui o poeta se refere juntamente ao lado da áspide surda à recusa consciente de ouvir os clamores do amor, ou a sua incapacidade de corresponder dada a sua natureza.

11 Inda: versão arcaica de ainda.

12 Já se esconde debaixo da terra este que eu amo: refere-se à morte da pessoa amada. Trata-se de um eufemismo, que, de certa maneira, torna mais leve o acontecimento, pois o amado não está morto, mas apenas se escondendo.

Ai! Quão devagar passa a triste vida!

4

Onde coisa acharei que alegre veja?  
A quem chamarei já que me responda?  
Quem me dará remédio à dor presente?  
Não há bem que de mim já não se escondas  
Nem algum verei já que a mim o seja,  
Porque está quem o foi da vida ausente.  
Eu alguma não vi tão descontente,  
Que Amor tão maltratasse,  
Que inda não esperasse  
A seus males remédio achar vivendo  
Eu só vivo sofrendo  
Um mal tão grave, e tão desesperado,  
Que tanto há mais pesado  
Quanto a vida com ele há mais comprida  
Ai! Quão devagar passa a triste vida!

5

Suaves águas<sup>13</sup>, dura penedia,  
Arvoredo sombrio, verde prado,  
Donde eu já tive livre o pensamento;  
Frescas flores<sup>14</sup>; e vós meu manso gado<sup>15</sup>  
Que já me acompanhastes na alegria,  
Não me deixeis agora no tormento,  
Se do mal meu vos toca sentimento,  
Dai-me para ele ajuda,  
Que eu tenho a língua muda<sup>16</sup>;

---

13 Novamente a presença da natureza emoldurando a obra, característica que remete novamente à *imitatio*.

14 Frescas flores: mais uma vez a referência ao bucolismo e à natureza.

15 Manso gado: o poeta e seu amado são como pastores e ovelhas. Um domina e controla a relação e o outro se submete de bom grado, de forma mansa.

16 Língua muda: figura de linguagem comum no Doce estilo novo, onde a emoção ou a beleza são tão grandes e

O alento<sup>17</sup> me vai já desamparando.  
Mas quando? (ai triste<sup>18</sup>) quando  
De um dia uma hora me vi tão contente,  
Que eu te veja presente,  
Pastor meu, e contigo esta alma unida<sup>19</sup>?  
Ai! Quão devagar passa a triste vida!

6

Mas não sei se é sobrado atrevimento<sup>20</sup>  
Querer-se esta alma minha unir contigo,  
Pois dela foste já tão desprezado.  
Amor me livrará deste perigo;  
Que depois que lá vires meu tormento,  
Creio que te haverás por bem vingado.  
E se ainda em ti durar o amor passado,  
E aquela fé tão pura,  
Eu estou bem segura  
Que hás la de receber-me brandamente.  
Aprenda em mim a gente  
Quão cara uma isenção<sup>21</sup> com Amor custa:  
A pena dá bem justa  
A uma alma que lhe é pouco agradecida  
Ai! Quão devagar passa a triste vida!

---

intensas que o poeta não consegue se expressar, daí sua língua emudece.

17 Alento: pode ser traduzido por respiração, fôlego, mas também pode se referir a um estado de ânimo. Uma pessoa desalentada nesse sentido teria perdido a razão de viver.

18 Triste: novamente o poeta assume o papel do triste, aqui mais especificamente daquele que não poderá ter seu amado de volta.

19 Alma unida: aqui se submete ao amado, chamando-o se seu pastor, e, portanto, é o gado que o obedece. Neste momento suas almas são unidas e a felicidade seria alcançada.

20 Não sei se sobrou atrevimento. Mantido o “sobrado” para não se alterar a métrica.

21 Isenção: outra figura de linguagem que se refere ao período em que o poeta conscientemente se afasta do amor, procura não se envolver e, portanto, está “isento” do amor.

#### 4. A estrutura da canção italiana

##### “Stanza”

A estância é um tipo de estrofe poética de origem provençal, adotada pelos italianos (chamada de stanza) e caracterizada pela presença de mais de seis versos hexassílabos e/ou decassílabos, com rimas e uma estrutura que se repete nas restantes estrofes.

Para lembrar a sucessão de estrofes, difundidas oralmente, os provençais inventaram expedientes, às vezes imitados pelos italianos: por exemplo, cada estrofe repete no primeiro verso a rima ou a palavra do último verso da anterior. Em seu pleno desenvolvimento a estância é composta por duas partes, frente e sirima (ou sirma, cauda): a frente é composta por duas partes metricamente iguais, chamadas pés; também a sirima pode ser composta de duas partes iguais, chamadas de tempos. A passagem da frente para a sirima chama-se chave ou diesis, e é representada pelo primeiro verso da sirima rimando com o último da frente: isso geralmente se fazia a partir dos poetas estilo-novistas. A série de estrofes termina com uma despedida ou coda, em que o poeta se dirige à canção para lhe dar algum aviso ou enviá-la para alguém.

Uma característica da época quinhentista é a musicalização como forma de tornar o ato público da declamação da poesia um espetáculo para o divertimento. Desta forma a métrica e rima possuem grande importância para facilitar o acoplamento entre melodias variadas, muitas vezes tocadas pelo próprio declamador com instrumentos de cordas, e a letra da canção, da ode ou da écloga. Além disso dada a tradição oral fortemente estabelecida à época, essa estrutura também age no sentido de propiciar o processo de memorização do texto.

Claro que isso leva a que pequenas diferenças entre diferentes versões se estabeleçam, visto que a memória do copiadador/divulgador também atua conforme ele reproduz a sua versão modificada.

Cada estrofe em uma estância costuma ter entre doze e quatorze versos.

Tal forma poético-musical ressurgiu durante o início do Renascimento, em canções florentinas de temas amorosos de autores com Dante Alighieri e Francesco Petrarca. Foi a estrutura elaborada por Petrarca da *stanza* em seu *Canzoniere* que foi amplamente adotada na Europa e se tornou a base da canção francesa, ibérica e inglesa. É uma forma notadamente muito musical, com voltas e alternâncias de versos longos e curtos, permitindo junto com as rimas uma fácil musicalização e memorização. Contudo, justamente por essas características, é uma forma rígida, difícil e que muito desafiou os poetas, tornando-se modelizada a métrica fixada pela poética

petrarquista.

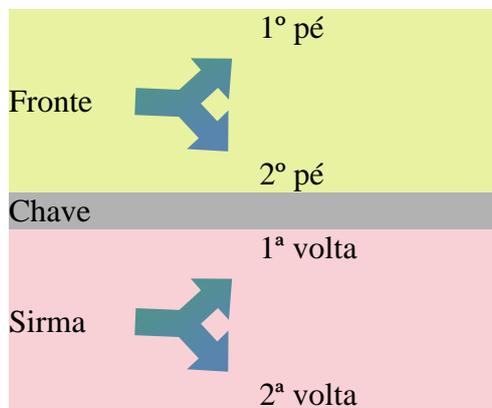
Sá de Miranda teve contato com o “dolce stil nuovo”, a stanza, durante a viagem à Itália e é considerado o primeiro autor português a compor canções em estâncias, dedicadas a Nossa Senhora. Em seu regresso propagou essa forma poética em Portugal. Camões a adotou e passou a utilizá-la em suas canções, odes e éclogas.

A canção é um tipo de composição poética contemporânea ao soneto e à sextina. Como essas formas poético musicais, foi inventada pelos provençais, recodificada por Dante e elevada a forma poética renascentista pelos que modelizaram Petrarca no século XVI.

A Canção Petrarquiana é composta de um número indeterminado de estrofes (*stanze*, daí o nome também adotado para a unidade estrófica dessa forma poético-musical, *stanza*), contendo versos decassílabos e hexassílabos<sup>22</sup>. A primeira estrofe institui como quiser o padrão métrico e de rimas que se repete em todas as *stanze* da canção. As demais devem segui-la no arranjo das linhas e no esquema de rimas na mesma ordem.<sup>23</sup>

Cada estrofe é dividida em duas partes, a fronte (ou frente), inicial e a sirma (ou coda), que engloba os versos finais. Em geral a fronte é dividida em dois pés, com o mesmo número de versos, e o último verso da fronte rima com o primeiro da sirma, estabelecendo o que é chamado de chave.

O esquema seria este:



Como podemos perceber é uma forma bastante musical, dada a metrificação e as rimas se harmonizarem e permitirem repetições das linhas musicais com certa naturalidade. Por outro lado, é uma forma difícil e rígida, que serve muito para desafiar os poetas, e acabou por tornar-se

22 Nessa época os versos eram contados de maneira diferente, até a última sílaba do verso, diferente de atualmente quando a contagem é até a última sílaba tônica do verso. Isso faz com que em alguns textos sejam citados versos hendecassílabos e setenários, em vez dos atuais decassílabos e hexassílabos.

23 “A partir de algumas regras fixas, o primeiro verso pode ser criado livremente, tanto como número e alternância de hendecassílabos e setenários, quanto como rimas; então, no entanto, todas as outras estrofes dessa canção devem ser construídas da mesma maneira, com o mesmo arranjo de linhas e com um esquema de rimas semelhante.” (Macione)

praticamente uma instituição a estrutura métrica fixada da canção pela tradição poética italiana.

La “canzone” è davvero un’istituzione tra le strutture metriche fisse della tradizione poetica italiana: infatti, pur nella molteplicità della sue forme e realizzazioni, essa è una presenza fissa dalle Origini fino ai sommovimenti metrici a cavallo tra Ottocento e Novecento (con i primi esperimenti versoliberisti), configurandosi come genere poetico o terreno di prova per ogni poeta che aspiri alla patente della fama almeno fino a Carducci e D’Annunzio. (Weschool)<sup>24</sup>

A estrofe abaixo é um exemplo de uma canção com a sirma dividida em duas voltas, com versos decassílabos e hexassílabos. Tem esquema rímico ABC ABC CddEeCDD.

Piety and novella etate woman

1º pé

*Donna pietosa, e di novella etate,  
adorna assai di gentilezze umane,  
che era là 'v'io chiamava spesso Morte,*

2º pé

*veggendo li occhi miei pien di pietate,  
e ascoltando le parole vane,  
si mosse con paura a pianger forte;*

1ª vez ou volta

*E altre donne, che si fuoro accorte → **chave**  
di me per quella che meco piangia,  
fecer lei partir via,  
e appressârsi per farmi sentire.*

2ª vez ou volta

*Qual dicea: «Non dormire»,  
e qual dicea: «Perché sî ti sconforte?»  
Allor lassai la nova fantasia,  
chiamando il nome de la donna mia.*

---

24 “A “canção” é verdadeiramente uma instituição entre as estruturas métricas fixas da tradição poética italiana: de fato, apesar da multiplicidade de suas formas e realizações, é uma presença fixa desde as origens até as convulsões métricas na virada do século XIX e XX (com as primeiras experiências verso-liberais), configurando-se como gênero poético ou campo de provas para todo poeta que aspira à licença da fama, pelo menos até Carducci e D’Annunzio.” (Weschool)

#### 4.1 A métrica da canção XVII

A canção XVII é composta por seis estrofes de quinze versos, que segue com algumas modificações o esquema popularizado por Petrarca.

Camões em nome de Marfida, segundo Faria e Sousa, nesta canção XVII, adotou versos decassílabos na frente e uma alternância de versos decassílabos com hexassílabos na sirma. Não utilizou nesta canção a estrofe de despedida, em seu lugar adotando um verso que se repete a cada final de estrofe, “Ai! Quão devagar passa a triste vida!”, em rima com o verso anterior, recurso caro ao trovadorismo português.

Temos então:

1. Frente composta de seis versos decassílabos, organizados nos tradicionais dois pés,
2. Chave
3. Sirma composta de nove versos, alternando decassílabos e hexassílabos.
4. Seis estrofes com quinze versos cada, em cada uma delas o último verso se repete.

Os versos possuem por toda a canção a seguinte métrica: 10, 6, 6, 10, 6, 10, 6, 10, 10. Essa constância facilita a musicalização, à medida que permite contagens de tempo previsíveis e constantes ao longo da canção. Além disso a repetição do último verso o transforma quase em um refrão, repetindo e reforçando a ideia central do poema, do lamento pela perda definitiva do amor não correspondido.

## 4.2 O esquema de rimas da canção XVII

O Poeta adotou um esquema de rima constante ao longo de toda a canção. As maiúsculas representam versos decassílabos e as minúsculas os hexassílabos. Assim na frente adotou rima ABC BAC, o que é chamado de “dois pés”. A esses versos se segue a chave, em rima C, concordando com o último verso da frente e não com o primeiro da volta. A rima adotada na sirma, única e sem divisões é ddEeFfGG. Temos aqui dois diferenciais. A ausência de primeira e segunda vez (ou volta) na sirma e a presença do verso final, que se repete ao longo do poema, sempre em rima com o verso anterior, fazendo o GG. Nota-se que não há na sirma intercalações de rimas, apenas ocorrendo pareadas. Também podemos notar que sempre os dois últimos versos são decassílabos.

Nesta obra temos uma inovação de Camões, a repetição do último verso de cada estrofe, que acaba por aumentar o impacto desse verso e realçar a intenção do P. como um lamento pela vida que deve prosseguir mesmo sem seu amado.

Estrofe I	Métrica	Rima	
A vi da já pa ssei a ssaz con ten te,	10	A	<b>Fronte</b>
Li vre ti nha a von ta de, e o  pen sa men to,	10	B	
Sem re ce ios de A mor , nem da Ven tu ra:	10	C	
Mas is to foi um bem de um só mo men to	10	B	
E à mi nha cus ta ve jo cla ra men te	10	A	
Que a vi da não dá al gum de mui ta du ra.	10	C	
No tem po em que eu vi via mais se gu ra	10	C	<b>Chave</b>
De A mor , e seu cui da do,	6	d	<b>Sirma</b>
Por me ver num es ta do	6	d	
Em que eu cui dei que A mor  não ti nha par te,	10	E	
Não sin to por qual ar te	6	e	
Me ve jo en tre gue a e le de tal sor te,	10	F	
Que em quan to tar da a mor te,	6	f	
A es pe ran ça do bem te nho per di da.	10	G	
Ai! Quão de va gar pa ssa a tris te vi da!	10	G	

Estrofe II	Métrica	Rima	
Quan tas ve zes eu tris te a qui ou via	10	A	<b>Fronte</b>
O meu Fe lí cio,  e ou tros mil Pas to res	10	B	
Quei xar -se em vão de mi nha cru el da de!	10	C	
E mais sur da en tão eu a seus cla mo res,	10	B	
Que ás pi de sur da, ou sur da pe ne dia	10	A	
Jul ga va os seus al mo res por vai da de.	10	C	
A go ra em pa go dis to a li ber da de,	10	C	<b>Chave</b>
A von ta de, e o de se jo,	6	d	<b>Sirma</b>
De to do en tre gue ve jo	6	d	
A quem , in da que bra de , não res pon de;	10	E	
Pois ve jo que se es con de	6	e	
Já de bai x o da te rra es te que eu cha mo,	10	F	
Que é aque le a quem al mo;	6	f	
A que le a quem a go ra es tou ren di da.	10	G	
Ai! Quão de va gar pa ssa a tris te vi da!	10	G	

Estrofe III	Métrica	Rima	
Que  glo ria, A mor  cru el, com  meu  tor men to,	10	A	<b>Fronte</b>
Que  lou vor  a  teu  no me a cres cen tas te?	10	B	
Ou  que  te  con tran geu  a  tal  cru e za,	10	C	
Que  com  tal  pre ssa es ta al ma  su jei tas te	10	B	
A um  mal  on de  não  bas ta o  so fri men to?	10	A	
Mas  se, A mor , és  cru el  de  na tu re za,	10	C	
Bas ta va u sar  co mi go  da as pe re za	10	C	<b>Chave</b>
Que u sas  com  ou tra  gen te;	6	d	<b>Sirma</b>
	6	d	
Mas  tu  co mo  so men te	10	E	
De  ver me es tar  mo rren do  te  con ten tas,	6	e	
Quan do  mais  me a tor men tas	10	F	
En tão  de se jas  mais  de a tor men tar -me,	6	f	
E  não  que res  ma tar -me	10	G	
Por que es te  mal  de  mim  se  não  des pi da.	10	G	
Ai!  Quão  de va gar  pa ssa a  tris te  vi da!			

Estrofe IV	Métrica	Rima	
On de  coi sa a cha rei  que a le gre  ve ja?	10	A	<b>Fronte</b>
A  quem  cha ma rei  já  que  me  res pon da?	10	B	
Quem  me  da rá  re me dio à  dor  pre sen te?	10	C	
Não  há  bem  que  de  mim  já  não  se es con das	10	B	
Nem  al gum  ve rei  já  que a  mim  o  seja,	10	A	
Por que es tá  quem  o  foi  da  vi da au sen te.	10	C	
Eu  al gu ma  não  vi  tão  des con ten te,	10	C	<b>Chave</b>
Que A mor  tão  mal tra ta sse,	6	d	<b>Sirma</b>
Que in da  não  es pe ra sse	6	d	
A  seus  ma les  re me dio a char  vi ven do:	10	E	
Eu  só  vi vo  so fren do	6	e	
	10	F	
Um  mal  tão  gra ve, e  tão de se pe ra do,	6	f	
Que  tan to  há  mais  pe sa do	10	G	
Quan to a  vi da  com  e le  há  mais  com pri da	10	G	
Ai!  Quão  de va gar  pa ssa a  tris te  vi da!			

Estrofe V	Métrica	Rima	
Su a ves  á guas , du ra  pe ne dia ,	10	A	<b>Fronte</b>
Ar vo re do  som bri o , ver de  pra do ,	10	B	
Don de eu  já  ti ve  li vre o  pen sa men to ;	10	C	
Fres cas  flo res ; e  vós  meu  man so  ga do	10	B	
Que  já  me a com pa nhas tes  na a le gri a ,	10	A	
Não  me  dei xeis  algo ra  no  tor men to ,	10	C	
Se  do  mal  meu  vos  to ca  sen ti men to	10	C	<b>Chave</b>
Dai -me  pa ra e le a ju da ,	6	d	<b>Sirma</b>
Que eu  te nho a  lí gua  mu da ;	6	d	
O a len to  me  vai  já  de sam pa ran do .	10	E	
Mas  quan do? (ai , tris te !) quan do	6	e	
De um  dia  u ma ho ra  me  vi  tão  con ten te ,	10	F	
Que eu  te  ve ja  pre sen te ,	6	f	
Pas tor  meu , e  con ti go es ta al ma u ni da ?	10	G	
Ai!  Quão  de va gar  pa ssa a  tris te  vi da !	10	G	

Estrofe VI	Métrica	Rima	
Mas  não  sei  se é  so bra do a tre vi men to	10	A	<b>Fronte</b>
Que rer -se es ta al ma  mi nha u nir  con ti go ,	10	B	
Pois  de la  fos te  já  tão  des pre za do .	10	C	
A mor  me  li vra rá  des te  pe ri go ;	10	B	
Que  de pois  que  lá  vi res  meu  tor men to ,	10	A	
Cre io  que  te a ve rás  por  bem  vin ga do .	10	C	
E  se ain da em  ti  du rar  o a mor  pa ssa do ,	10	C	<b>Chave</b>
E a que la  fé  tão  pu ra ,	6	d	<b>Sirma</b>
Eu  es tou  bem  se gu ra	6	d	
Que hás  lá  de  re ce ber -me  bran da men te .	10	E	
A pren da em  mim  a  gen te	6	e	
Quão  ca ra u ma i sen ção  com  A mor  cus ta :	10	F	
A  pe na  dá  bem  jus ta	6	f	
A u m'al ma  que  lhe é  pou co a gra de ci da	10	G	
Ai!  Quão  de va gar  pa ssa a  tris te  vi da !	10	G	

## 5. Comentário homoerótico

O homossexualismo tal como é visto hoje é uma construção moderna. A definição que conhecemos atualmente foi elaborada no século XIX.

Para tanto, é preciso termos em mente os contextos, ou seja, refletirmos sobre o fato de que pornografia, assim como homossexualidade ou heterossexualidade são categorias e percepções de mundo que se formaram na Modernidade e que moldam nossas visões quando dirigimos nossos olhares para o passado. Pornografia e sexualidade, nesse sentido, são conceitos criados no séc. XIX em um contexto de discussão sobre obscenidade e das práticas médicas que definiam o que era saudável e/ou racialmente superior. (Garrafoli & Sanfelice, 2016)

Antes disso houve momentos de maior ou menor aceitação da prática homoerótica, que sempre existiu do ponto de vista antropológico, conforme os costumes da sociedade, cuja legitimidade se deu de acordo com as opiniões e decisões de monarcas e do clero.

Na Grécia antiga a relação de pederastia fazia parte da educação do jovem grego, era, na verdade, um rito de passagem para a idade adulta.

Devemos ter em mente, por exemplo, que em Roma as características da prática homoerótica foram diferentes, as relações sexuais e sua aceitação eram antes uma questão de poder e status do que de gênero. Eram aceitáveis as relações entre pessoas do mesmo sexo, desde que se atuasse o papel do dominante, o uso sexual como exercício do poder viril em relação ao dominado. Era uma questão de poder e *status*, em vez de gênero e identificação com uma orientação sexual, como atualmente.

Although sexual practices are often left out of discussions of history, the fact remains that homosexuality in ancient Rome did exist. However, it's not quite as cut and dried as a question of "gay versus straight." Instead, it's a much more complex cultural perspective, in which the approval—or disapproval—of sexual activity was based upon the social status of the people performing various acts. (Wigington, 2019)

The Roman censors were a committee of officials who determined where in the social hierarchy someone's family belonged, and occasionally removed individuals from the upper ranks of society for sexual misconduct; again, this was based on status rather than gender. In general, same-sex relationships among partners of the appropriate social status were considered normal and acceptable. (Wigington, 2019)

Trataremos aqui do homoerotismo em um dos poemas que Camões, por meio de um disfarce, se despersonaliza na voz de D. Margarida, para chorar a morte de D. António de Noronha. Apesar de relacionados, homossexualismo e homoerotismo ao tempo de Camões não são a mesma coisa. A questão aqui não é nem determinar a sexualidade de Camões como pessoa histórica, nem afirmar que tenha sido homossexual, mesmo porque esse é um conceito inexistente à sua época, mas sim analisar seus textos com uma visão aberta que busca retomar a perspectiva renascentista, procurando ler neles as inúmeras referências ao homoerotismo. No século XVI e na arte renascentista pode-se encontrar muitas referências a atos homoeróticos. Estes, porém, por si sós, não definiam a identidade sexual de uma pessoa. A erótica renascentista não exilava as mulheres que também compartilham uma sexualidade ambígua e indefinível com os padrões da heteronormatividade do século XX.

A Canção XVII, “A vida já passei assaz contente” está relacionada a um conjunto de obras atribuídas a Camões, em que podemos notar uma temática comum, alinhada ao que foi chamado de *imitatio*. Esta característica das composições quinhentistas adotada por inúmeros poetas, dentre eles Camões e Sá de Miranda, em que os modelos da antiguidade clássica, voltaram a ser imitados, largamente utilizados e bastante valorizados. Lugares comuns da filosofia e da arte antigas se tornaram parte integrante da ambientação ficcional dos poemas cantados e encenados, dialogados na natureza, seus temas pastoris e bucólicos, além de referências a personagens de história antiga e religiosa, aos acontecimentos antigos, elencados na cultura, nos alvares dos tempos modernos.

Também se espalhou pelas terras portuguesas a utilização do Doce Estilo Novo, que é a imitação da escola de Dante e seus amigos, isto é, da poesia italiana anterior a Petrarca e que se denomina estilonovista. Por exemplo, a menção à imagem “língua muda”, que designa a incapacidade de o poeta falar, usar a linguagem, uma contradição em relação ao trabalho de escrever e cantar versos, mas um lugar-comum da conquista amorosa, quando diante do objeto amado o poeta perde a voz. Dante e seus amigos buscam a felicidade do convívio amoroso e fraterno, e não se centram na dor pelo amor não correspondido, como os poetas portugueses.

Na Canção XVII, a ficcionalidade bucólica ou pastoril se mostra de forma a emular as práticas homoeróticas romanas, em que o imperador tinha o seu serviçal erótico.

Tomemos por exemplo o seguinte trecho:

O meu Felício, e outros mil Pastores,  
Queixar-se em vão de minha crueldade!  
E mais surda então eu a seus clamores,

Que áspide surda, ou surda penedia,  
Julgava os seus amores por vaidade.  
Agora em pago disto a liberdade,  
A vontade, e o desejo,  
De todo entregue vejo

Em uma mesma estrofe temos algumas referências bastante importantes.

Felício é um nome de pastor comum no discurso bucólico quinhentista, mas Felício é o feliz menino de quarto de Nero.

Felício é uma referência a um ex-escravo sapateiro de um liberto de César. Considerado como imprestável, foi vendido por seu dono, Epafrodito, mas acabou se tornando “valet de quarto”<sup>25</sup> (Dinucci, 2020), o responsável pela administração dos aposentos do próprio Nero. Essa ocupação o colocava diretamente dentro da intimidade de um imperador romano famoso por ser pervertido e cruel, a quem eram feitas críticas por sua devassidão, em uma época em que tal prática erótica era relativamente tolerada.

Felício após essa reviravolta do destino, de tolo se tornou sábio, pelas mãos de Epafrodito:

E como um ser humano se torna subitamente sábio quando César<sup>26</sup> o faz encarregado de sua cozinha! Como dizemos, então: “**Felício** falou sabiamente comigo!”. Desejei que lhe fosse retirada a latrina<sup>27</sup> para que ele novamente se parecesse tolo! Epafrodito tinha um sapateiro que vendeu por ser um imprestável. Em seguida, este, por uma reviravolta do destino, foi comprado por um dos cesarianos<sup>28</sup>, tornando-se sapateiro de César. Verias como Epafrodito o reverenciava naqueles tempos! “Que fazes, bom Felício, meu amigo?” E se algum de nós indagasse: “O que faz Epafrodito?”, dizia-se que deliberava com Felício sobre algum assunto. Pois não o vendeu como um imprestável? Mas quem o tornou subitamente sábio. Isso é reverenciar outra coisa que não as passíveis de escolha. (Dinucci, 2020)

Felício é símbolo aqui de um amor associado aos “outros mil pastores”, termo muito utilizado para referir os poetas bucólicos e seu encontro durante o pastoreio. Para além disso, a história de

---

25. O termo empregado aqui é koitonitas, acusativo plural de koitonites, “valet de quarto” (cubilaris em latim), o responsável pela administração dos aposentos de alguém poderoso. Suas funções incluíam cuidar dos penicos de seus mestres. Cf. SÊNECA, Da constância do sábio, 14; HORÁCIO, Sátiras, 1.6.109. (Moraes, 2019)

26. O termo aqui se remete não a Júlio César, mas ao imperador da época a que Epicteto se refere, Nero. (Moraes, 2019)

27. Kopron. Epicteto refere-se a uma das funções do cubilaris: a administração dos penicos. Felício, no caso, administrava os penicos imperiais. (Moraes, 2019)

28. Kaisarianoi. Os membros da *entourage* de César (amigos, parentes, colaboradores diretos). (Moraes, 2019)

Felício faz dele um tolo que se torna sábio. Essa mansidão do pastoreio é relacionada no verso abaixo ao jovem fidalgo, com a alegria no relacionamento:

Frescas flores; e vós meu manso gado  
Que já me acompanhastes na alegria,

Há uma relação entre o uso de pastores e do gado manso e o homoerotismo baseado em relação de dominância, o que pode constituir a *imitatio* do modelo romano. Se o pastor seria o dominante, aquele que cuida, ampara, protege e direciona as ovelhas, o gado. E este seria o dominado, que faz de bom grado o que lhe é exigido/orientado pelo pastor. Assim se alcança a alegria nessa relação harmônica.

Nero reinou entre 37 e 68 d.C. e nesse período a sodomia e a pederastia eram tolerados desde que aplicadas a relações de poder segundo a hierarquia proposta entre amantes ativo/passivo. Nero em seu governo chegou mesmo a se casar com um dos seus amantes, ato sem maiores consequências. Outros imperadores antes e depois dele se apresentavam como se relacionando com ambos os sexos, como Júlio César (100 a.C. a 44 a.C.) e Adriano (76 d.C. a 138 d.C.).

Camões em sua obra épica, os Lusíadas, realçou o casamento de Nero com seu amante Esporo:

### Canto III

92 Não era Sancho, não, tão desonesto  
Como Nero, que um moço recebia  
Por mulher e, despois, horrendo incesto  
Com a mãe Agripina cometia;  
Nem tão cruel às gentes e molesto  
Que a cidade queimasse onde vivia;  
Nem tão mau como foi Heliogabalo,  
Nem como o mole Rei Sardanapalo.

Notemos ainda que a reprovação explícita de Camões a Nero foi focada na relação de incesto deste com sua mãe e depois com a fama que Nero tem de ter queimado a cidade de Roma.

Essa situação de tolerância foi se alterando conforme o cristianismo foi ganhando poder e

mudou definitivamente após o imperador Teodósio I oficializar a religião cristã em todo o império em 380 d.C. Essa institucionalização levou ao que conhecemos hoje como catolicismo, e deu início à perseguição a quem exercia o homoerotismo.

O século IV marca o fim da época das perseguições religiosas. Constantino, em 313, promulga o Edito de Milão, a partir do qual o cristianismo passa, de crença ilícita, a religião lícita, em igualdade de condições com as demais existentes no Império. No final do século em 380, Teodósio promulga o Edito de Tessalônica, que torna a religião cristã a oficial do Império. A partir deste ato, o Estado romano não é mais agnóstico e sim confessional, com todas as consequências que daí advirão. (Guerras, 1992)

Pensemos na associação desta canção à écloga I e no fato de ter seu estilo disfarçado para ser escrito na voz feminina, de uma possível amante de D António, que recusava suas investidas. A canção seria, portanto, escrita por uma “D. Marfida” ou “D. Margarida”, nome aliás de uma das irmãs de D. António. Consideremos agora as referências citadas. Um escravo ligado a um imperador sabidamente amante dos dois sexos. É uma referência bastante clara e seria difícil de ser negada, caso escrita por uma voz masculina. Além disso o Poeta estava em Goa e necessitaria enviar através de conhecidos o poema para o antigo continente. Lembramos agora que o Tribunal do Santo Ofício, vulgarmente conhecido como Inquisição, já estava em Portugal instaurado desde o ano de 1536, a pedido do rei D. João III, que buscava uma “arma de centralização régia”. Muitas das cerimônias da Inquisição eram assistidas pelo próprio rei e pela família real, e, como todas as denúncias eram aceitas, desde boatos até cartas anônimas bastavam para iniciar um processo inquisitorial. Verdade seja dita, dada a unidade de crença existente à época quinhentista em Portugal, os escolhidos como alvo principal da Inquisição foram os cristãos-novos, judeus e mouros forçados à conversão religiosa, mas não só. Como o próprio rei pediu a instalação desse tribunal, as vítimas eram também políticas. Nos longos anos em que esteve ativa, a inquisição teve cerca de 40 mil pessoas processadas, o que resultou em cerca de 1.800 penas capitais pelo fogo.

A canção como podemos ver pode ser descrita como um lamento pela morte de D. António de Noronha e um arrependimento por um amor não correspondido, ato esse que não pode mais ser reparado e com o qual será necessário continuar a viver. “A vida já passei assaz contente”. Uma correspondência nesses termos e com essas características poderia ensejar ferramentas a quem desejasse prejudicar Camões junto à corte, a despeito dele se encontrar na Índia, onde o terrível tribunal se instalou apenas em 1561, sendo D. Alexo Falcão o seu primeiro inquisidor. Além disso não seria o único a ser potencialmente prejudicado, posto que os próprios Noronha poderiam ter sua

posição junto ao Rei prejudicada.

Nos versos seguintes o Poeta travestido de Marfida fala que os pastores se queixam da sua crueldade, no que se caracteriza como uma recusa a aceitar essa relação. Para realçar o sentimento de recusa em aceitar os amores, Camões aqui utiliza uma frase antiga, relacionada aos salmos, também encontrada na obra de outro poeta da mesma época, Sá de Miranda, que com o mesmo sentido de recusa em ouvir escreveu em uma esparsa.<sup>29</sup>

2

Quantas vezes eu triste aqui ouvia  
O meu Felício, e outros mil Pastores,  
Queixar-se em vão de minha crueldade!  
E mais surda então eu a seus clamores,  
Que áspide surda, ou surda penedia,  
Julgava os seus amores por vaidade.

Salmos 58

4. O seu veneno é semelhante ao veneno da serpente; são como a **víbora surda**, que tapa os ouvidos,
5. Para não ouvir a voz dos encantadores, do encantador sábio em encantamentos.

A palavra utilizada pelo Poeta é “áspide”, palavra que aparece em diversas passagens da Bíblia e é uma tradução do hebraico. Refere-se à também chamada víbora-áspide, ou cobra vendada do Egito. Em versões mais recentes dos Salmos ela foi substituída por víbora ou serpente. Comumente encontrada na região da Palestina em buracos de rochas, muros velhos e em ambientes secos, é especialmente susceptível a antiga arte dos encantadores de serpentes. Apesar disso, alguns poucos espécimes desse réptil resistem tenazmente a todas as tentativas de acalmá-las, sendo assim chamadas de “áspides surdas” ou mais recentemente de “víboras surdas”. Podemos interpretar aqui que a recusa de ouvir se dá por força da vontade e não de uma surdez física, até mesmo porque essas serpentes reagem primariamente a sons agudos e notas penetrantes, como as usadas pelas flautas desses magos. É então uma insistência na recusa de Marfida, na surdez aos clamores do amante, algo consciente e não acidental.

Ainda nessa estrofe aparece a referência a “penedia”, lugar cheio de rochedos, rochas. Estas não escutam, portanto são imunes também aos chamados do amor, embora aqui de forma natural.

---

29 Esparsa publicada em 1516 no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Vide anexo XXXX BINO

Esse termo se repete no texto e pode ser interpretado como se o peito do amado fosse antes daquele momento algo similar a um peito de pedra, que incapaz de amar fosse.

Em seu romance “Pode um desejo imenso”, o professor da Universidade de Coimbra, Frederico Lourenço, que também é ficcionista, listou a série de textos dedicados por Camões a seu jovem amigo que possuem referências ao homoerotismo clássico. Considerado preceptor do jovem D. António de Noronha, a quem teria o Poeta dedicado 10 poemas líricos, em diversos gêneros e sempre revisitando os lugares comuns da *imitatio*, inclusive, por meio de referências a imagens e mitologemas, o homoerotismo clássico, de forma a esse conjunto sugerir uma relação de pederastia nos moldes clássicos, erótica e pedagógica.

As frequentes dedicatórias a D. António de Noronha em poemas atribuídos a Camões têm forte significado, posto que, conforme sustenta Hermano Saraiva:

... a nenhuma outra pessoa dedicou o Poeta tão elevado número de composições; e em todos os casos, aliás pouco frequentes, de dedicatória de poema a uma pessoa determinada é muito clara a razão da oferta. Não acontece isso com D. António de Noronha; alusões um pouco vagas muito lisonjeiras ao talento do moço... (SARAIVA, J. H., 1978, p. 82)

O Príncipe dos Poetas abertamente tece elogios a D. António de Noronha, chamando-o “o mais gentil pastor que o Tejo viu” (SARAIVA, J. H., 1978). O jovem fidalgo faleceu quando tinha 17 anos, e nesse momento o Poeta já possuía por volta de 30 anos. O destino de ambos foi tocado por combates em Ceuta, onde ambos estiveram, apesar de em momentos diferentes, e fez Camões considerar que a morte do fidalgo estabelecia uma ligação ainda mais forte entre o preceptor e seu pupilo.

Quanto ao homoerotismo implicado pela canção XVII, “A vida já passei assaz contente” apresenta indícios de que tal relação é ficcionada/imitada a partir do paradigma romano de homoerotismo, além disso, a escrita sob o disfarce feminino é possivelmente para a autoproteção do Poeta. A referência a Felício e ao “manso gado” como imagens de D. António de Noronha, inserem a canção no universo simbólico da ficção pastoril que caracteriza o bucolismo, no qual o tema erótico e homoerótico é congênito, nasce com este gênero para-dramático, pois propõe um erotismo entre pastoras e entre pastores que se utiliza do travestimento para disfarçar relações homoeróticas.

## **6. Resultados**

O projeto da *Antologia Homoerótica Camoniana* projeto contou com reuniões privadas com a orientadora professora doutora Marcia Maria da Arruda Franco, além de reuniões mensais, também virtuais, com a presença da equipe de alunos e professores brasileiros e portugueses. Este projeto de Iniciação Científica foi apresentado no Simpósio Internacional de Iniciação Científica e Tecnológica da USP (SIICUSP), em 18 de outubro de 2021, na “Mesa 62 – Literatura e sexualidade” e também no Seminário de Investigação Antologia Homoerótica Camoniana, realizado no último dia 6 de junho na Universidade do Minho.

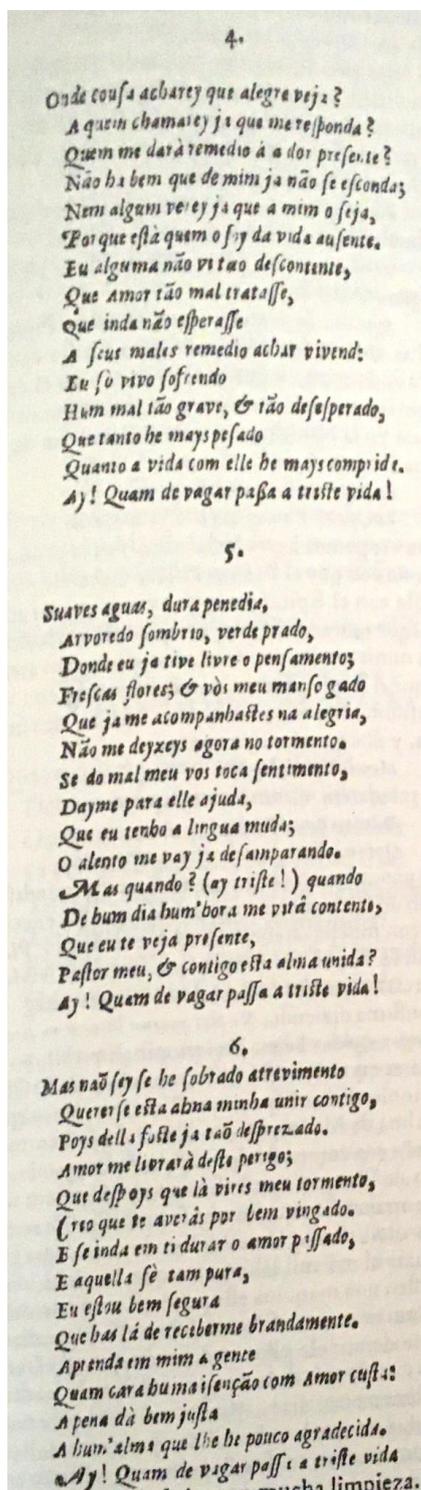
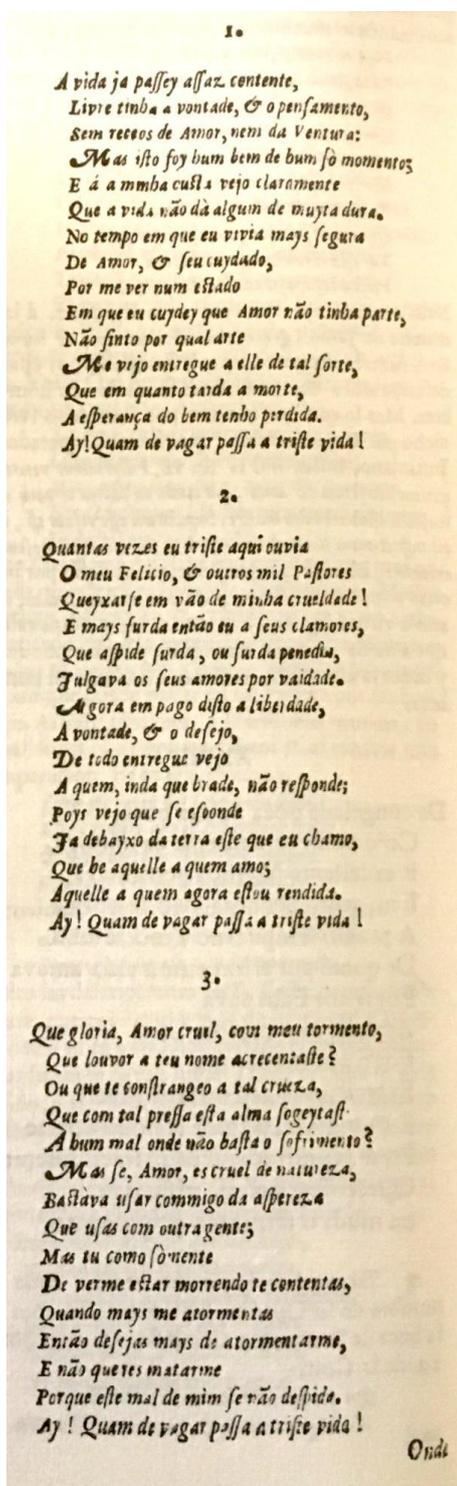
## 7. Anexos

- Anexo 1 Canção XVII, “A Vida já passei assaz contente”, fac-símile de *Rimas várias*, Tomos III, IV e V, 1688, de Manuel de Faria e Sousa.
- Anexo 2 Écloga I, dedicada a D. Antonio de Noronha, primeira página, fac-símile da primeira edição das *Rhytmas* de Camões, 1595.
- Anexo 3 Comentário de Faria e Sousa, contendo a Canção XVII, “A Vida já passei assaz contente”, fac-símile de *Rimas várias*, Tomos III, IV e V, 1688, de Manuel de Faria e Sousa.
- Anexo 4 Soneto de Camões a D. António de Noronha, fac-símile da segunda edição das *Rimas* do poeta.
- Anexo 5 Carta da Índia a um amigo, fac-símile da segunda edição das *Rimas*, 1598 do poeta.
- Anexo 6 Sá de Miranda: esparsa publicada em 1516 no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

## Anexo 1

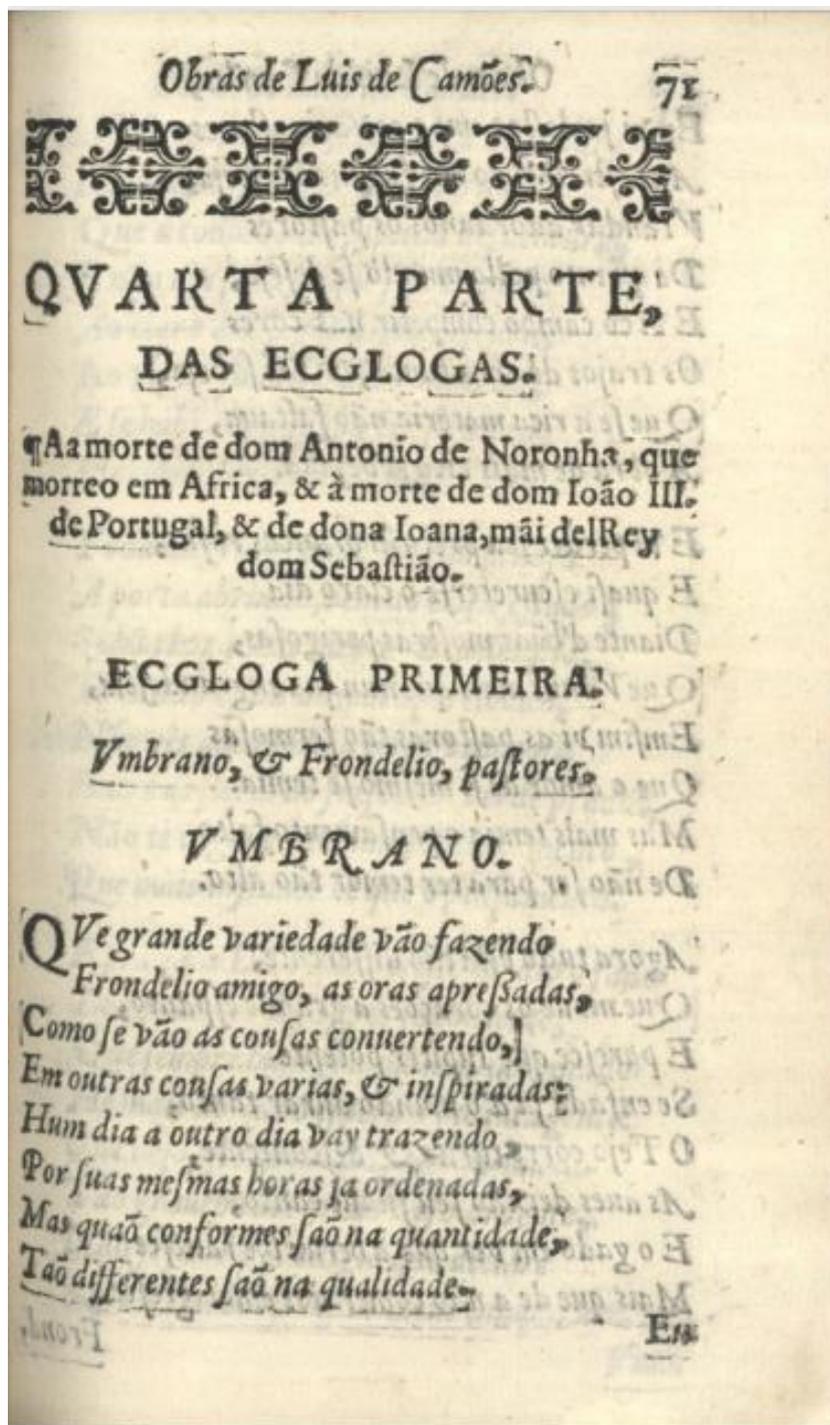
### Canção XVII, “A Vida já passei assaz contente”,

fac-símile de Rimas várias, Tomos III, IV e V, 1688, de Manuel de Faria e Sousa



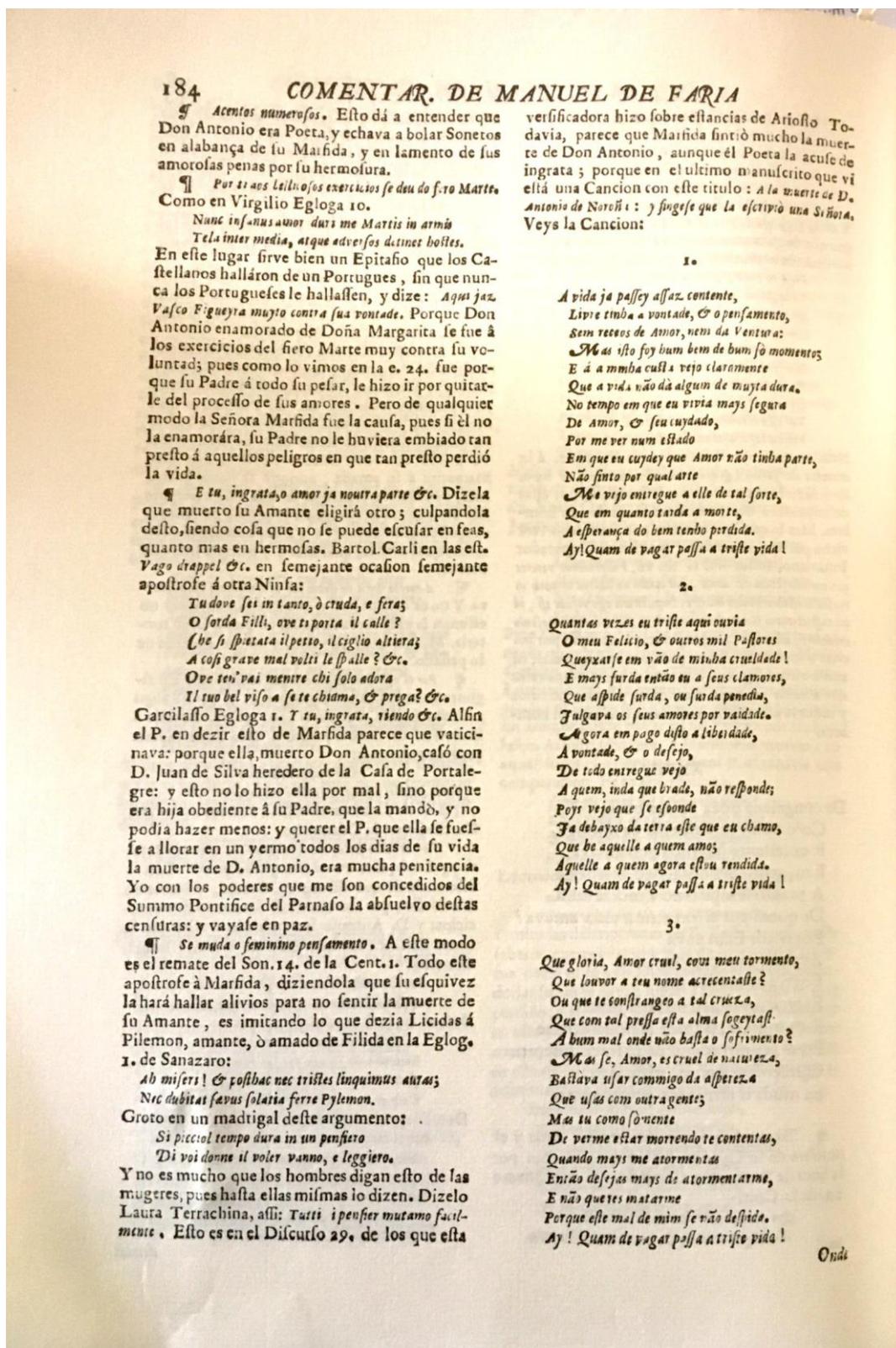
Anexo 2

Écloga I, dedicada a D. Antonio de Noronha, primeira página, fac-símile da primeira edição das *Rhytmas* de Camões, 1595.



### Anexo 3

Comentário de Faria e Sousa, contendo a Canção XVII, "A Vida já passei assaz contente", fac-símile de *Rimas várias*, Tomos III, IV e V, 1688, de Manuel de Faria e Sousa



4.

Onda cousa acharey que alegre veja?  
 A quem chamares ja que me responde?  
 Quem me dará remedio á a dor presente?  
 Não ha bem que de mim ja não se escondaz,  
 Nem algum veley ja que a mim o seja,  
 Por que está quem o foy da vida ausente.  
 Eu alguma não vi tao descontente,  
 Que Amor tão mal tratasse,  
 Que inda não esperasse  
 A seus males remedio achar vivend:  
 Eu só vivo sofrendo  
 Hum mal tão grave, & tão desesperado,  
 Que tanto he mays pesado  
 Quanto a vida com elle he mays compidete.  
 Ay! Quam de pagar passa a triste vida!

5.

Suaves aguas, dura penedia,  
 Atvaredo sombrio, verde prado,  
 Onde eu ja tive livre o pensamentoz  
 Frescas flores, & vò meu manso gado  
 Que ja me acompanhastes na alegria,  
 Não me deyxey agora no tormento.  
 Se do mal meu vos toca sentimento,  
 Dayme para elle ajuda,  
 Que eu tenho a lingua muda;  
 O alento me vay ja desaparendo.  
 Mas quando? (ay triste!) quando  
 De hum dia hum' hora me virá contentis,  
 Que eu te veja presente,  
 Pastor meu, & contigo esta alma unida?  
 Ay! Quam de pagar passa a triste vida!

6.

Mas não se se he sobrado atrevimento  
 Querey se esta alma minha unir contigo,  
 Poyz dell' foste ja não desprezado.  
 Amor me levatá de fto parigoz  
 Que de ftoys que lá vives meu tormento,  
 (tro que te ave'á: por bem vingado.  
 E se inda em ti davat o amor passado,  
 E aquella se sam pura,  
 Eu estou bem segura  
 Que has lá de receberme brandamente.  
 Aprende em mim a genze  
 Quam cara hum' miseraçao com Amor custe:  
 A pena dá bem justa  
 A hum' alma que lha he pouco agradecida.  
 Ay! Quam de pagar passa a triste vida

La Cancion está escrita con mucha limpieza. Pero el estilo no es de mi P. ni puedo conocer de quien sea; pareceme folamente que no es de alguno de aquellos de quien de aquel tiempo logramos obras impresas; porque en ninguno dellos ay cosa parecida á esta. Si mi P. la hizo, disfracó el estilo, por ventura, para que pareciesse que la avia escrito Doña Margarita.

Tom. V. Part. II.

XXXVIII.

Pastores deste Valle ameno, & frio,  
 Que de Tionio o caso desastrado  
 Quereys nas altas ferras que se conte;  
 Hum Tumulo de flores adornado  
 Lhe edificay ao longo deste rio,  
 Que a vela enfrece ao duro navegante:  
 E o lasso caminhante,  
 Vendo tamanha magoa,  
 Arrafe os olhos de agua,  
 Lendo na pedra dura o verso escrito,  
 Que diga assi: Memoria seu, que griso  
 Para dar testemunho em toda parte  
 Do mays gentil Esprito  
 Que tirará do Mundo Amor, & Marte.

¶ P flores &c. que de Tionio o caso &c. quereys &c.  
 Dando a entender que todos deseavan (obligados de las raras partes de Don Antonio) que del quedasse alguna durable memoria.

¶ Hum Tumulo de flores adornado, lha edificio &c.  
 Es notable la atencion con que siempre vá hablando el Poeta. Era D. Antonio de edad florentine; y por esto dixo del en el Soneto 12. de la Centuria 1. Emi flor vos arranco de estaõ crecida &c. y acá est. 12. ainda em flor co'rada. Y agora aqui ordena que el Tumulo que se ha de hazer sea florido, porque correspondá al difunto. Y en la Egloga 3. hablando el P. de su muerte, y queriendo que lo sepulcra, dice que no le adorne de flores el sepulcro, mas que le dexen sin adorno. Vea se esto en la c. 3. Y luego acá, passando á la muerte del Principe D. Juan, que aun era más moço, dice que su sepulcro estava adornado de flores. Veremoslo en la c. 37. el lugar es de Virgilio Egl. 5. Spargita humam solijs &c. p. flores &c. y Æn. 6. del difunto Joven Marcelo:

Tu Marcellus eris: manibus date lilia plenis;  
 Purpureas spargam floris, &c.

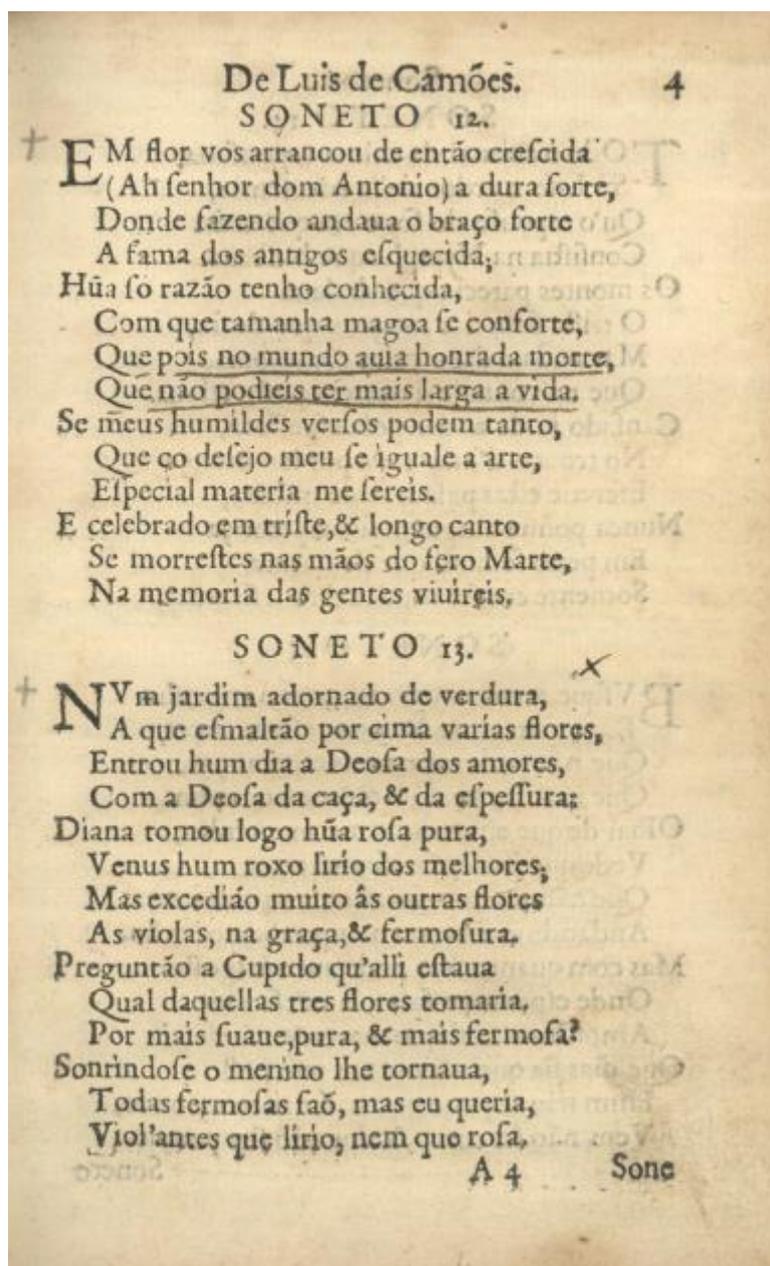
El Varchi Eglog. 1. Un tumulo farò di fiori, e d'erba.  
 Omíto aqui erudiciones floridas, que ay muchas a este proposito.

¶ Ao longo deste rio. Entiende á las margenes del Tajo, porque era natural dellas Don Antonio. Y quiere que si su cuerpo no estuviere allí, á lo menos esté por memoria un Tumulo: que es lo que se haze con Varones claros. A esta suerte de sepulcros sin cadaveres llamaron los Griegos, Cenotafios; y a esto corresponde la voz Tumulo: y assi con propiedad se llaman Tumulos las fabricas que se elevan para hazer honras funebres á grandes Personajes; porque en ellas no está el cadaver: y porque tambien aquellas sepulcra vazias se llaman Memorias, atendiendo á esto el P. dice que el Epirafio diga: Memoria seu &c. Que esta fuesse la mente del P. consta de su Egl. 3. en esse lugar ahí citado; porque suponiendo que los

Aa Pastores

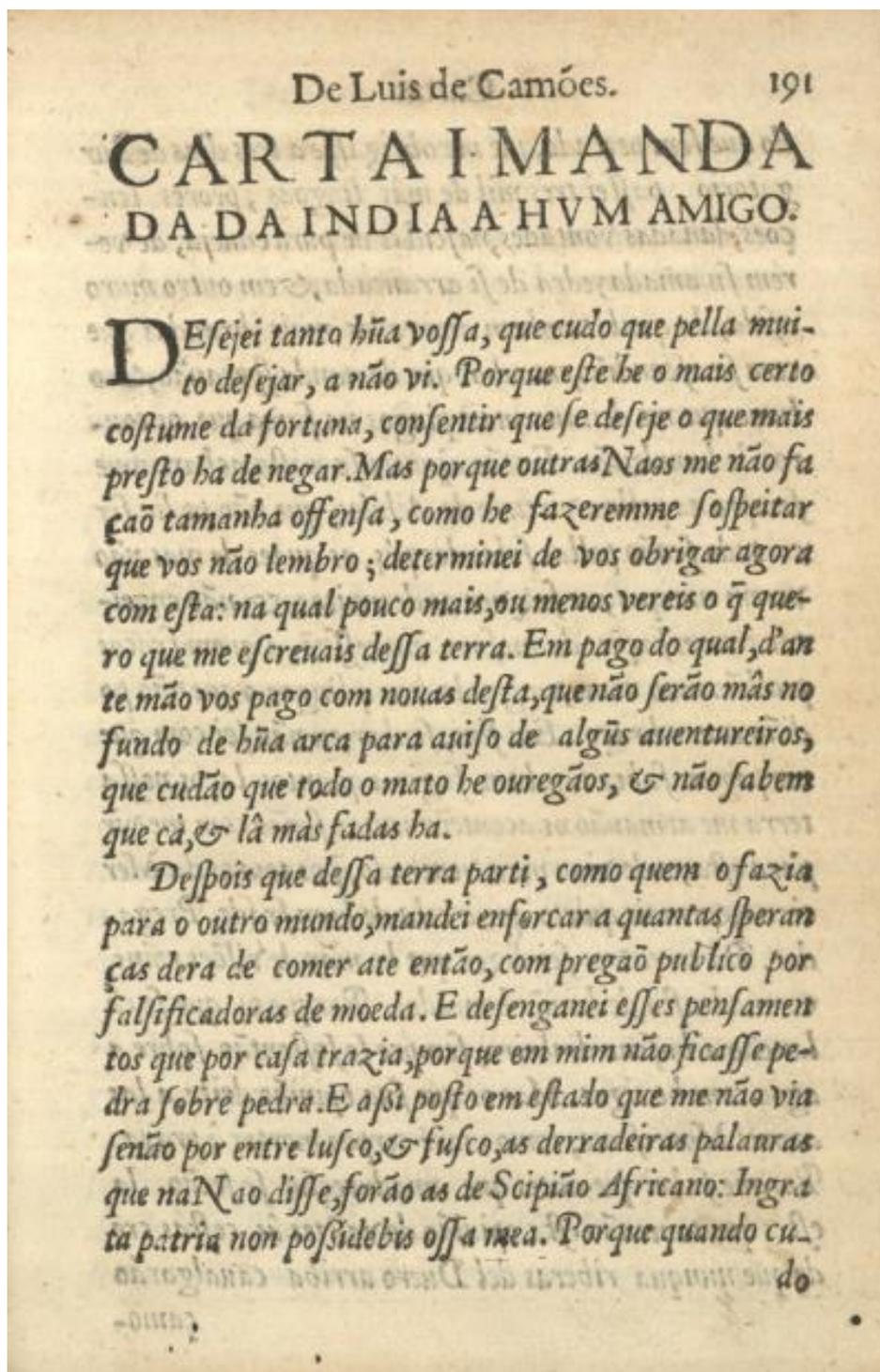
Anexo 4

Soneto de Camões a D. António de Noronha, fac-símile da segunda edição das *Rimas* do poeta.



Anexo 5

Carta da Índia a um amigo, fac-símile da segunda edição das Rimas, 1598 do poeta.



do que sem peccado, que me obrigasse a tres dias de Purgatorio, passei tres mil de más linguas, peores tenções, danadas vontades, nascidas de pura enveja, de verem su amada yedra de si arrancada, e em outro muro afida, da qual tambem amizades mais brandas que cera se ascendião em odios que demanda sperauão, e o lume que me deitaua mais pingos na fama que os couros de hum leitão. Então ajuntouse a isto acharemme sempre na pelle a virtude de Achilles, que não podia ser cortado senão pellas solas dos pés, as quaes de mas não verem nunca, me fez ver as de muitos, e não engeitar conuersações da mesma impressão, a quem fracos punhão mau nome, vingando com a lingua o que não podião com o braço. Em fim, senhor, eu não sei com que me pague saber tambem fugir a quantos laços nessa terra me armauão os acontecimentos, senão com me vir para esta, onde viuo mais venerado, q os touros da Merciana, e mais quieto que a cela de hum frade Pregador. Da terra vos sei dizer que he mãy de vilões roins, e madrastra de homês honrados. Porque os que se cã lanção a buscar dinheiro, sempre se sostentão sobre a agoa com bexigas. Mas os que sua opinião deita, a las armas Mouriscote, como mar é corpos mortos á praya. Porque sabeis que antes que amadureção se secão. Ia estes que tomauão esta opinião de valêtes às costas crede que nunca riberas del Duero arriba caualgarão  
amo,

Camoranos, que roncas de tal soberbia entre si fuessem hablando, & quando vem ao effeito da obra saluãose com dizerem, que se não podem fazer tamanhas duas cousas como he prometer, & dar. Informado disto, veo a esta terra Ioaõ Toscano, que como se achaua em algũ magusto de rofiões verdadeiramente, que alli era su comer las carnes crudas, su beber la biua sangue. Calisto de Siqueira se veo cá mais humanamente, porque assi o prometteo em hũa tormêta grande em que se vio. Mas hum Manoel Serrão, que sicut & nos manqueja de hũ olho, se tẽ cá prouado arrezoadamente. Por q̃ fui tomado por juiz de certas palauras de q̃ elle fez desdizer a hũ soldado, o qual polla postura de sua pessoa, era cá tido em boa conta. Se das damas da terra q̃reis nouas, as quais saõ obrigatorias a hũa carta, como marinheiros a festa de saõ F. Pero Gonçalues: sabei q̃ as Portuguesas todas caẽ de maduras, q̃ não ha cabo q̃ lhe tenha os pōtos se lhe quizerem lançar pedaço. Pois as que a terra dà, alem de serem derrala, fazeime m. que lhe faleis algũs amores de Petrarca, ou de Boscão, respondem vos hũa lingoagem meada de eruilhaca, que traua na garganta do entendimento, a qual vos lãça agoa na feruura da mór quentura do mũdo. Hora julgai señor o que sentirà hum estamago costumado a resistir as falsidades de hũ rostinbo de taurxia de hũa dama Lisbonense, que chia como pucarinho nouo com a agoa, vendose

agora entre esta carne de selé, que nenhum amor dá de si, como não chorará las memorias de in illo tempore? Por amor de mim, que ás molheres dessa terra digais de minha parte, que se querem absolutamente ter alçada com barão, & pregação, que não receem seis meses de má vida por esse mar, que eu as espero, com procissão, & paleo revestido em pontifical, adonde estoutras senhoras lhe irão entregar as chaves da cidade, & reconheceram toda a obediencia a que por sua muita idade são ja obrigadas. Por agora não mais senão que este Soneto que aqui vay, que fiz à morte de dom Antonio de Noronha, vos mando em final de quanto della me pesou. Hũa Egloga fiz sobre a mesma materia, a qual tambem tratta algũa cousa da morte do Principe, que me parece melhor que quantas fiz. Tambem vós mandara para a mostrardes lá a Miguel Diaz, que pella muita amizade de Dom Antonio folgaria de a ver, mas a occupação de escreuer muitas cartas para o Reyno me não deu lugar. Tambem lá escreuo a Luis de Lemos, em resposta doutra que vi sua, se lha não derão, saiba que he culpa da viagem na qual tudo se perde. Vale.

Em flor vos arrancou de então crecida

Ah senhor Dom Antonio, a dura sorte!

Donde fazendo andava o braço forte

A fa-

A fama dos antigos esquecida.  
 Hũa sò razão tenho conhecida  
 Com que tamanha magoa se conforte;  
 Que pois no mundo auia hórada morte,  
 Que não podieis ter mais larga vida.  
 Se meus humildes versos podem tanto  
 Que co engenho meu se iguale a arte,  
 Especial materia me fereis.  
 E celebrado em triste, & doce canto,  
 Se morrestes nas mãos do fero Marte,  
 Na memoria das gentes viuireis.

CARTA II. A OUTRO AMIGO.

*E* Sta vay com a candeia na mão morrer nas de v.m.  
 & se dahi passar seja em cinza, porque não quero  
 que do meu pouco, comão muitos. E se toda via quiser  
 meter mais mãos na escudela, mandelhe lauar o nome,  
 & valha sem cunhos.

La mar en medio, y tierras he dexado,  
 Y quanto bien cuitado yo tenia:  
 Mas quan vano imaginar, quã claro engaño  
 Es dar-me yo a entender que con partirme,  
 De mim se a de partir hum mal tamanho.  
 Quão mal està no caso quem cuida que a mudança do  
 lugar,

## Anexo 6

Sá de Miranda: esparsa publicada em 1516 no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende.

Cerra a serpente os ouvidos  
à voz do encantador;  
eu não, e agora com dor  
quero perder meus sentidos.  
Os que mais sabem do mar  
fogem d' ouvir as sereias;  
eu não me soube guardar:  
fui-vos ouvir nomear,  
fiz minh' alma e vida alheias.

## 8. Referências

Fontes:

- CAMÕES, Luís de. (1595), *Rhythmas*, Lisboa, Manoel de Lyra. (BNP digital)
- (1598), *Rimas*, Lisboa, Pedro Crasbeeck. (BNP digital)
- (1685), *Rimas Varias*, ed. de Manuel de Faria e Sousa, Lisboa, Tomo V, part. II.
- (1843), *Obras Completas de Luis de Camoes, correctas e emendadas*, ed. de Barreto Feio e Monteiro, Lisboa, Tomo II
- (1855), *Obras do grande Luis de Camões, principe dos poetas de Hespanha*, 3ª ed. de Thomas Joseph de Aquino, Paris, Tomo III
- (1861), *Obras de Luis de Camões, precedidas de um ensaio biographico*, ed. de Visconde de Juromenha, Lisboa, vol. II
- (1980), *Lírica Completa*, ed. de Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, INCM, vol. III.
- (1985), Carta II, in *Autos e cartas / Luís de Camões. – Vol. III das Obras Completas*, com pref. e notas do Prof. Hernâni Cidade. 4ª ed., Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1985. [1ª ed., 1946], p. 243-248.
- (2000), *Os Lusíadas*, ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão com apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 4ª ed., Lisboa: Instituto Camões, 2000. [1ª ed 1572], p. 122.

Bibliografia:

BARTMAN, Elizabeth. “Eros’s Flame: Images of Sexy Boys in Roman Ideal Sculpture.” *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, vol. 1, [American Academy in Rome and University of Michigan Press, University of Michigan Press, American Academy in Rome], 2002, pp. 249–71, <https://doi.org/10.2307/4238454>.

Acessado em 12/04/2020, <https://www.jstor.org/stable/4238454>

CAVALLO, Bradley J. “Albrecht Dürer’s The Men’s Bathhouse of 1496–1497: Problems of Sexual Signification.” *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 16, no. 4, [Indiana University Press, University of Pennsylvania Press], 2016, pp. 9–37,

Acessado em 09/04/2020, <https://www.jstor.org/stable/jearlmodcultstud.16.4.9>.

CORREIA, Miguel. “O complexo problema do cânone lírico de Camões: algumas perspectivas teóricas” in: *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI-ISCAP-P.Porto*, nº 9 vol. 2, 2021.

Acessado em 10/09/2021, <https://www.iscap.pt/cei/e-rei/pt/n9vol2.html>

- DINUCCI, Aldo. “As Diabrites de Epicteto”, livro 1, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2020.
- EARLE, T. F. *Tema e Imagem na Poesia de Sá de Miranda*, trad. Isabel Penha Ferreira, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.
- FRANCO, Marcia Arruda, org. *Poesia de Francisco de Sá de Miranda*. Coimbra: Angelus-Novus/CLP, 2011.
- GARRAFFONI, Renata Senna, SANFELICE, Pérola de Paula. “Homoerotismo nas paredes de Pompeia” in: “Homoerotismo na Antiguidade Clássica”, UFRJ / Faculdade de Letras Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Rio de Janeiro 2016.
- GUERRAS, Maria Sonsoles. “O Imperador Teodósio e a cristianização do império” in: *Clássica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, Suplemento 1, 1992.
- Acessado em 15/05/2022, <https://revista.classica.org.br/classica/issue/view/44>
- HUE, Sheila Moura, “Em busca do cânone perdido. Manuscritos e impressos quinhentistas: das variantes textuais e das atribuições autorais” in: *Revista Eletrônica de Estudos Literários – REEL*, UFES / Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2009.
- Acessado em 14.05.2022, <https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3551>
- HUDSON, Hugh. “THE CLASSICAL IDEAL OF MALE BEAUTY IN RENAISSANCE ITALY: A NOTE ON THE AFTERLIFE OF VIRGIL’S EURYALUS.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 76, The Warburg Institute, 2013, pp. 263–68.
- Acessado em 23/05/2020, <http://www.jstor.org/stable/24395521>.
- LEODEGÁRIO, Amarante de Azevedo Filho, *Lírica de Camões, História, metodologia, corpus*, vol. 1, Vila da Maia, INCM – Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1985.
- Lírica de Camões, Éclogas*, vol. 5, Vila da Maia, INCM – Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1985.
- LOURENÇO, Frederico. *Pode um desejo imenso*, Lisboa, Cotovia, 2002.
- MACIOCE, Mario. “La metrica italiana”. *Accademia Vittorio Alfieri*.
- Acessado em 01/05/2022, <http://www.accademia-alfieri.it/pagine/metrica5.htm>
- MARNOTO, Rita. *Sá de Miranda e a introdução de novas formas métricas*. Lisboa, Colóquio/Letras, 2016.
- MATZ, Robert. “THE SCANDALS OF SHAKESPEARE’S SONNETS.” *ELH*, vol. 77, no. 2,

Johns Hopkins University Press, 2010, pp. 477–508, <http://www.jstor.org/stable/40664640>.

Acessado em 09/04/2020, <https://www.jstor.org/stable/40664640>

MORAES Lins da Silva, DINUCCI, Aldo, “Index Nominum das Diatribes de Epicteto”, *Journal of Philosophy*, vol. 11, n. 29, 2019.

Acessado em 05.05.2022, <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/issue/view/656>

SARAIVA, Jose Hermano, *Vida Ignorada de Camões*, Lisboa, Europa-América, 1978

SARAIVA, Maria de Lourdes, *Lírica Completa III*, Lisboa, INCM – Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1981.

WALKER, Jonathan. “Before the Name: Ovid’s Deformulated Lesbianism.” *Comparative*

*Literature*, vol. 58, no. 3, [Duke University Press, University of Oregon], 2006, pp. 205–22,

<http://www.jstor.org/stable/4125343>.

Acessado em 09/04/2020, <https://www.jstor.org/stable/4125343>

La canzone: struttura, definizione e metrica, WESCHOOL.

Acessado em 05/05/2022, <https://library.weschool.com/lezione/metrica-italiana-struttura-canzone-chiare-fresche-e-dolci-acque-8196.html>

WIGINGTON, Patti. “Homosexuality in Ancient Rome”, ThoughtCo, 2019.

Acessado em 01/01/2022, <https://www.thoughtco.com/homosexuality-in-ancient-rome-4585065>