

UMA CONTRAFAÇÃO DE CONTINI E OS BIGODES DE CAMÕES

RITA MARNOTO*

GIANFRANCO CONTINI VIVEU em Paris de 1934 a 1936. Durante a sua estadia, não se limitou ao convívio intelectual com Bédier, Millardet ou Jeanroy. Acompanhou de perto o ambiente efervescente da capital francesa, entre debates literários e tertúlias filosóficas, num período em que os movimentos de vanguarda eram alentados por artistas da craveira de Marcel Duchamp, René Magritte ou Salvador Dalí.

Trata-se, efetivamente, de um dos mais fascinantes períodos do percurso intelectual do filólogo. Ora, foi precisamente a esse Contini parisiense que Cristiano Spila deu uma sobrevida¹, no seu ensaio romanesco sobre “I baffi di Gadda”, publicado no livro com o mesmo título (Spila, 2023: 51-66).

Os grandes filólogos distinguem-se pela perspicácia com que são capazes de captar a dialética que coloca em consonância a parte e o todo. Contudo, quanto mais o texto de mundo sobre o qual se detêm se alarga para além das letras alinhadas na página, mais essa virtude se destaca. Ao colocar um filólogo de exceção, como Gianfranco Contini, em diálogo com Gadda e Duchamp, Cristiano Spila faz ressaltar essa capacidade de modo eminente.

* Rita Marnoto è Prof. da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vice-diretora do Centre International d'Études Portugaises de Genève, membro da Academia das Ciências e da Accademia dell'la Crusca. Dedicar-se ao estudo da literatura portuguesa, da literatura italiana e das relações entre as duas literaturas. rmarnoto@fl.uc.pt

¹ Uso o conceito na aceção que lhe é dada por Carlos Reis, *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem* (Reis, 2018).

Em data que, para o autor de “I baffi di Gadda”, tem por termo *ante quem* o ano de 1935, o filólogo envia a Gadda um postal ilustrado com o *L.H.O.O.Q.*², de Duchamp. Trata-se do famoso *ready made* feito a partir de uma reprodução fotográfica da *Gioconda*, de Leonardo, à qual o artista francês apôs bigode e mosca. Escreve no bilhete postal contrafeito:

Caro Gadda, la valutazione dei baffi è positiva o negativa? Negativa, sembrerebbe dalla sbaffatura (*baphe* o *mystakos*?³) appioppata alla *Gioconda*. Sennonché la figurazione che dai baffi ne ha dato Duchamp è quella di un oggetto non contemplativo ma incitante a un’azione, non misurato ma impreveduto e imprecisato. È ben chiaro che la calcolata manomissione duchampiana sia un azzardo riservato all’arte. Quei baffi sono veramente oggetti d’arte. Segnacoli di una sensibilità che non ama la retorica intorno ai limiti dell’arte.

(Spila, 2023: 59)

Gianfranco Contini e Carlo Emilio Gadda foram amigos inseparáveis. É de crer, pois, que Contini, na sua sobriedade parisiense, quisesse colocar a par das novidades da capital francesa um amigo tão especial como Gadda. Além disso, o bilhete postal ganha um sentido dialógico particular, se considerarmos que ambos os interlocutores, Contini e Gadda, usaram bigode durante muitos anos.

À parte a circunstância, bem se pode compreender o tal interesse de Contini pelo *L.H.O.O.Q.* A estratificação temporal do *ready made* oferece-se ao filólogo como campo privilegiado para uma análise da hierarquia das suas camadas. Através de uma *promenade* que se estende até à etimologia da palavra *baffi*, ou seja, o nome do objeto visual acrescentado, é descrito um percurso antropológico que recupera as raízes

² Esta sigla tem recebido várias interpretações. Uma das mais difundidas associa a leitura da sequência de letras, em francês, ao som da frase “Elle a chaud au cul”.

³ Em vez do genitivo *mystakos*, dever-se-ia ler o nominativo plural *mystakoi*. Recorrerei ao sistema de transliteração habitualmente usado em Portugal.

remotas da mancha que Duchamp apõe ao lábio superior da *Gioconda*.

Num breve parêntese, consentâneo quer com o espaço disponibilizado por um postal ilustrado, quer com o estilo sintético de Contini, são recordados dois étimos, as palavras gregas *baphe* e *mystakoi*.

Efetivamente, o italiano *baffi* tem na sua origem o grego *bafē*, que significa tintura, cor, e assim também imersão e mudança. No quadro dessa constelação semântica, abre-se um espectro metafórico que figura algo de intenso, como a submersão na água ou numa emoção forte. Essa imersão pode ser associada a um ideal de regeneração, que é o veiculado pela palavra *battesimo* (port. *baptismo*/*batismo*; verbo *bapto*), o ritual em que o iniciado é mergulhado na água e que assinala a mudança que lhe trará uma nova vida. Mas a tintura pode também ser entendida como mácula física e moral. Nesse sentido, aquela mancha que encima o lábio superior é a pincelada imperfeita, ali colocada para disfarçar ou até para camuflar um estrato arreigado e infeto.

Dispondo no mesmo tabuleiro de jogo os pincéis de Duchamp e a ironia do filólogo, a deriva de Contini, na sua sobrevida, chama à colação esse sentido negativo, com a *sbaffatura* a que a *Gioconda* foi sujeita, mas para de imediato o virar *alla rovescia*. E eis que a mancha se transmuta, sob o seu olhar, em incentivo à ação e em *segnacolo* (< lat. vulgar *signaculum*; sinal, sigilo, e também marcador de livros) que, em termos visuais e conceptuais, contraria a facúndia de quem quer estabelecer limites para a arte.

Já a alternativa *mustax* (lábio superior, bigode) remonta a uma raiz mais antiga, possivelmente não indo-europeia. Esta palavra importada pelo grego é dotada de uma considerável produtividade. Passou ao latim como *mustax*, que evoluiu para o latim vulgar *mustacchium*, donde veio o italiano *mustaccio* e *mustacchi*, ou o francês *moustache*, depois importado pelo inglês. De qualquer modo, o bigode não devia ser

realidade muito importante para o mundo antigo, em que rareava. Os romanos barbeavam-se ou traziam barba completa, de acordo com contextos históricos sujeitos a variações.

Tanto na literatura grega, como na latina, o bigode é muitas vezes atributo de figuras vindas das periferias do mundo grego ou do império romano. Aristófanes e Plauto exploram o seu uso em sentido cómico; Juvenal satiriza os estrangeiros que o usam; Tertuliano faz dele sinal da diferença fisionómica entre romanos e bárbaros. Um dos poucos escritores da Antiguidade que se detém sobre esse traço com intuítos descritivos é Diodoro Sículo, quando, na *Biblioteca historica*, se refere aos gauleses (*Bibl. hist.* 5.28). De acordo com o seu relato, o bigode é tipicamente usado pelos nobres da Gália, que o deixam crescer até cobrir a boca. A partir daí, o autor da *Biblioteca historica* desdobra uma imagem de imundície: quando comem os pelos ficam besuntados e quando bebem imergem-se no líquido. Estamos de volta ao étimo *bafé*.

Na história do ocidente europeu, em épocas mais ancestrais a pelosidade do rosto masculino era proeminentemente associada à barba, atributo que, ao longo dos séculos, continuou a ser apanágio de sacerdotes, pensadores e eremitas. A barba longa e intonsa faz-se sinal da sobreposição, a preocupações terrenas, de um ideal de contemplação. Chegou a ser desaconselhada aos guerreiros, por oferecer ao inimigo um ponto vulnerável.

É dentro desta linha de ideias que pode ser interpretado o reconhecimento, nos bigodes desenhados por Duchamp, de um contraponto à contemplação. Os bigodes da *Gioconda* incitam à ação, mas a uma ação desprovida de critério, incautelada e acidental. Até que ponto a sua vinculação à contingência sugira uma desmontagem da contrafação iconoclasta de Duchamp é assunto a considerar.

De qualquer forma, esse apelo à ação poderá ser melhor entendido através das considerações de Cristiano Spila sobre a contrafação. Aquela pelosidade acima do lábio superior é

muitas vezes uma estratégia de transformação usada para criar uma existência alternativa, que tem por finalidade esconder e mascarar a identidade, de modo a que um indivíduo pareça outro. Como tal, essa mudança súbita e aparente preserva a imundície e a sordidez que continuam a subjazer nas profundezas de quem a protagoniza. Assim se explica que uma decisão supostamente tão simples, como a de cortar o bigode, assuma contornos penosos. A erradicação põe a descoberto a contrafação.

De facto, o bigode desenhado por Duchamp é *segnacolo* (sigilo). A sua simetria, como a de qualquer outro bigode, dissimula afinal uma fuga ao que dantes existia, se não um mal-estar existencial. A mácula acima do lábio superior escapa ao *misurato* e à normalidade, escondendo. Consequentemente, não pode deixar de suscitar um sentimento de medo tão obscuro como instigante: medo do diferente e do desconhecido, do que vem de fora do império e o põe em risco, medo sabe-se lá de que perigo obscuro, oculto por aquela tira pilosa. À pró-atividade do portador do bigode, acrescenta-se, reciprocamente, a reatividade de quem por ele se sente ameaçado.

É à luz destas considerações que me irei deter sobre a forma como Luís Camões trata o uso da barba e do bigode⁴. Numa perspetiva comparatista, começarei por tomar como termo de referência o poema de cavalaria de Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, que Camões tão bem conhecia⁵.

Quanto à barba, Ariosto, no *Orlando Furioso*, tem bem presentes os códigos que dela fazem um símbolo de digni-

⁴ As citações da obra de Luís de Camões, indicadas sob forma abreviada no corpo do texto, têm por referência, para *Os Lusíadas*, Camões, 2022; para a obra lírica, citações e pesquisas têm na sua base Camões, 2020, 2021a, 2021b, 2023, 2024a, 2024b.

⁵ Todas as citações do *Orlando Furioso* serão indicadas sob forma abreviada no corpo do texto, tendo por referência a edição de Edoardo Sanguineti e Marcello Turchi (Ariosto, 1964). Sobre a presença de Ariosto em Camões, ver o aparato de Camões, 2022.

dade e de virilidade, declinando-os de acordo com os entrecos e as personagens que convoca.

Aproxima-se o poema do fim, e a barba é eleita como um dos temas de abertura de canto:

L'odor ch'è sparso in ben notrita e bella
 o chioma o barba o delicata vesta
 di giovene leggiadro o di donzella,
 ch'Amor sovente lacrimando desta,
 se spira e fa sentir di sè novella,
 e dopo molti giorni ancora resta;
 mostra con chiaro ed evidente effetto,
 come a principio buono era e perfetto.
 (*Orl. Fur.* 41.1)

A barba não escapa à ironia ariostesca, conforme acontece com os elementos aos quais confere um lastro semântico particularmente expressivo. Ao mesmo tempo que homenageia a honra cavaleiresca, confronta os seus sinais exteriores com a volatilidade das aparências, revelada pela passagem do tempo. É na esfera desta complexidade semântica que Ariosto explora, no seu poema, o simbolismo da barba.

Traz uma barba que “il petto inonda” (*Orl. Fur.* 35.18.5) aquele velho incansável que, lá do alto da esfera lunar à qual Astolfo ascende, tudo comanda. Leva os nomes dos seres humanos até ao rio Letes, em cujas águas a maior parte deles se afunda no eterno esquecimento. Mas alguns desses nomes, os dos poetas, são recuperados por dois cisnes brancos, que os resgatam através da fama.

De entre os vários tipos de funcionalidade narrativa que assume no *Orlando Furioso*, a barba pode ser um disfarce posto ao serviço de uma estratégia altruísta. Assim o é para Melissa, a maga boa que se traveste no feiticeiro Atlante, adquirindo uma estatura enorme e cobrindo “di lunga barba le mascelle” (*Orl. Fur.* 7.51.7). Sob essa capa, será

obedecida e conseguirá libertar Ruggiero dos encantos de Alcina.

A tal se acrescenta a função de guia que Ariosto atribui a personagens com barba. Comece-se por recordar o velho que acolhe Astolfo, quando empreende as suas fantásticas aventuras lunares. Coberto por uma túnica branca e por um manto vermelho, é “bianca la mascella/di folta barba, ch'al petto discorre” (*Orl. Fur.* 34.54.5-6). Esta notação faz parte de um retrato que evidencia saber e autoridade. Trata-se de São João Evangelista, que servirá de guia a Astolfo pelo vale das coisas perdidas, onde acabará por encontrar o juízo de Orlando.

Já anteriormente Astolfo se cruzara com um eremita que seguia na popa de uma embarcação, “con bianca barba, a mezzo il petto lunga” (*Orl. Fur.* 15.42.2). O lugar em que é colocado, e a cor e o comprimento da sua barba refletem um profetismo visionário. Convida o paladino a embarcar, propondo-se levá-lo até ao mar, para que evite o gigante Caligornante, mas Astolfo optará por enfrentar o canibal, acabando por o vencer. Assim é posta em relevo a sua coragem.

Por sua vez, o eremita desgastado pelos jejuns, “ch'avea lunga la barba a mezzo il petto/devoto e venerabile d'aspetto” (*Orl. Fur.* 2.12.7-8), e que avança lentamente por um carreiro, montado num burro, irá proteger a belíssima Angelica, mas sem deixar de apreciar a sua fermosura. De qualquer modo, a dignidade e a contenção que o caracterizam contrastam com a agitação da escaramuça que opõe Rinaldo e Sacripante. Dotado de poderes mágicos, faz com que Rinaldo se dirija para Paris em busca da donzela, de forma a afastá-lo.

Também o “monaco barbato” (*Orl. Fur.* 28.95.6) que acompanha Isabella, quando leva consigo o corpo de Zerbino, a fim de lhe dar sepultura, marca um contraste narrativo. Serve de antinomia a um Rodamonte impetuoso e misógino. Não quer isso dizer que o monge seja indiferente à

beleza de Isabella, o que gera um efeito de paralelismo com a cena de Angelica.

Mas a barba pode simbolizar, da mesma feita, o excesso e a desmesura. No caso de Marganorre, dá ocasião a zombarias que expõem a desgraça em que caiu a personagem, instituindo uma perspectiva moralizante. Quando é finalmente aniquilado, até as crianças troçam dele e da sua barba: “chi pelargli la barba e chi le chiome” (*Orl. Fur.* 37.111.6). Apesar da sua ferocidade e da sua misoginia terem por antecedente a perda dos filhos, nada pode justificar um tal comportamento, acabando o terrível Marganorre por ser não só dominado, como humilhado. Será depois lançado de uma torre.

Pelo seu lado, o rosto do enganoso Brunello é descrito como “oltre il dover barbuto” (*Orl. Fur.* 3.72.4). Brunello é um sarraceno astuto que intruja e rouba, conseguindo o anel de Angelica. O excesso da barba torna-se mais abominoso, dada a fisionomia agreste e a pequena estatura de uma personagem cujo nome desde logo remete para a sua caligem. Acabará por ser enforcado.

Recorde-se também a “barba folta, spaventosa e brutta” (*Orl. Fur.* 29.60.4) de Orlando, um dos traços físicos que melhor capta o estado de perturbação que o domina, ao saber que Angelica ama Medoro, um simples soldado sarraceno. Nem no momento culminante da sua loucura Ariosto dissocia o descendente de Carlos Magno desse traço físico do herói cavaleiresco, a barba, servindo-se da sua falta de compostura para mostrar até onde pode levar o *amor hereos*.

Quanto ao bigode, em vão procurei, no *Orlando Furioso*, alusões a esse traço retratístico. O bigode não tem entrada na oitava narrativa ariostesca. O facto é tanto mais surpreendente, consistindo a matéria do poema de cavalaria de Ariosto na luta entre cristãos e sarracenos. Efetivamente, a barba é o elemento sígnico dominante, relativo à pilosidade do rosto.

A panorâmica apresentada, na sua concisão, sublinha bem quer a diversidade, quer a amplitude semântica do modo como Ariosto explora o simbolismo da barba. Esse traço fisionómico é manejado para caracterizar múltiplas personagens, em situações bastante variadas e sempre com grande expressividade. Contudo, nos entrecchos que vão pontuando e expandindo a narração, o seu manejo acaba por se processar, de uma forma ou de outra, no quadro dos códigos cavaleirescos. Mesmo quando envolve a caracterização de um sarraçeno, como Brunello, é esse sistema de codificação a ocupar uma posição de centralidade. Continua a servir de parâmetro, absorvendo para a sua esfera a caracterização do mouro. À sua pele escura, aos seus cabelos enriçados e retintos e ao seu nariz achatado, acrescenta-se uma barba hispida.

Passando a Camões, quanto à barba, em *Os Lusíadas*, apesar de as referências não serem tão frequentes como no *Orlando Furioso*, assinalam alguns momentos fulcrais da narrativa.

Trazem uma “barba hirsuta, intonsa, mas comprida” (*Lus.* 4.71.8), os dois velhos “de aspeito, inda que agreste, venerando” (*Lus.* 4.71.4), que aparecem em sonhos ao rei D. Manuel. Personificam dois dos maiores rios da Ásia, o Ganges e o Indo, com a sabedoria visionária da sua poderosa força. Incentivam o monarca a preparar uma expedição que exigirá grandes esforços bélicos, mas se concluirá pela vitória.

É também sinal de dignidade “A barba branca, longa, e penteada” (*Lus.* 8.1.4) da primeira figura a ser descrita no episódio das bandeiras. A sua identificação não é explicitada, apesar de ter inspirado diversas interpretações, valendo, de qualquer forma, como modelo dos valores encarnados pelo friso de figuras históricas seguidamente descritas por Paulo da Gama.

A solenidade que a barba empresta quer aos dois rios, quer à imagem das bandeiras contrasta com o terror que é inspirado pela “barba esqualida” (*Lus.* 5.39.4) do Adamastor, traço

de um retrato físico monstruoso, numa descrição de sabor ariostesco, note-se. O gigante irrompe repentinamente, por entre a agitação dos elementos da atmosfera, e a sua horrenda aparência é um dos primeiros sinais da hostilidade que reserva aos primeiros navegantes europeus a cruzarem o sul do continente africano, bem como das desgraças que irá profetizar.

Já a barba do Tritão introduz uma nota de franca ironia: “Os cabelos da barba, e os que decem/Da cabeça nos ombros, todos erão/Hūs limos prenhes dagoa” (*Lus.* 6.17.1-3). Num momento capital da história, quando está a ser preparado o concílio dos deuses marítimos, na tentativa de obstaculizar o alcance da Índia pela frota portuguesa, Camões coloca em cena esta figura ridícula e desregrada, que para mais é mensageiro dos deuses, o que é também uma forma de desvalorizar a convocatória de Neptuno.

Há ainda a assinalar, por motivos de completude, duas outras menções, que se encontram na obra lírica de Camões. Uma surge na terceira égloga, “Ao longo do sereno”: “A barba antão nas faces me apontava” (Camões, 2024b: 74, v. 446). Trata-se de uma perífrase, colocada na boca do pastor Almeno, para evocar o tempo em que era jovem, alegre e confiante. Mas o significado da barba atinge o ponto alto da sua gravidade na quinta elegia, “Se quando contemplamos as secretas”: “As sanctíssimas barbas de excessivo/de splendor adornadas se arrancávão/por se dempenhar Adam cativo” (Camões, 2023b: 89, vv. 103-105). O resplendor de Cristo, a violência da paixão a que é sujeito e o seu poder salvífico confluem nesse opróbio.

Deste quadro comparativo, desde já ressalta uma dissimilitude. Àquele rastro de ironia que vai percorrendo o poema de Ariosto, substituem-se, em *Os Lusíadas*, situações mais padronizadas, em que solenidade, terror e ironia mais dificilmente sofrem contaminações.

Assim se poderá compreender melhor que, num quadro onde não há meias tintas, as populações de outros continen-

tes não sejam caracterizadas através da barba. *Os Lusíadas* não têm o seu Brunello.

Quando Camões se refere ao *facies* dos povos não cristãos, coloca-lhe explicitamente bigode, o que não acontece em Ariosto:

Persas feroces, Abassis, e Rumes
Que trazido de Roma o nome tem,
Varios de gestos, varios de costumes
Que mil nações ao cerco feras vem
Farão dos ceos ao mundo vãos queixumes
Porque hũs poucos a terra lhe detem,
Em sangue Portugues juram descridos
De banhar os bigodes retorcidos.
(*Lus.* 10.68)

“Notese la brevedad de dos versos con que heroica, i elegante, i galanamente pintò el P[oeta]. una bravata militar barbara, i el modo de las barbas de los Turcos”, observa Faria e Sousa a propósito dos dois últimos versos da estância (Camões, 1639: vol. 2, c. 410). Deste comentário, destaco duas notações. Em primeiro lugar, o facto de Faria e Sousa eleger Camões como pintor: “pintò el P[oeta]”, escreve, como se ao ler os dois últimos versos da estância estivesse a admirar o traçado dos seus pincéis. Em segundo lugar, o facto de, mesmo perante um texto que refere bigodes, para mais “retorcidos”, e num comentário que saiu em 1639, o parâmetro de referência continuar a ser a barba: “las barbas de los Turcos”⁶. Quer isto dizer que a barba mantém, para Faria e Sousa, o mesmo padrão de centralidade que domina o *Orlando Furioso*, como se notou.

⁶ Apesar de citar Castanheda, a propósito do primeiro cerco de Diu, que menciona os bigodes: “Fizerã o caminho para a fortaleza, pondo as mãos nos bigodes, que elles tem por grande fero” (Sousa, apud Camões, 1639: 410).

Contudo, assim não acontece para Camões. O poeta franqueia a entrada do bigode no seu poema. *Os Lusíadas* são o primeiro grande poema épico de tema oceânico (Marnoto, 2015), tendo o seu autor viajado por terras longínquas durante cerca de dezassete anos, em contacto direto com populações muito diversas. A menção aos “bigodes retorcidos” reflete, pois, a amplidão do olhar que lança sobre o mundo, com um espírito de observação extremamente particularizado e aberto à sua variedade.

A partir daqui, entre o postal ilustrado de Contini para Gadda e o contexto em que Camões enquadra os “bigodes retorcidos”, deflui uma cascata de efeitos de *mise en abîme*. Efetivamente, o étimo *bafê* e o correlato verbo *bapto* plasam o contexto em que os bigodes de “persas feroces, Abassis, e Rumes” são referidos. Inconformadas com a vitória dos portugueses, essas populações da periferia do império projetam mergulhar os seus bigodes no sangue, numa figuração de extrema violência, que parece carregar consigo também a imagem antropológica, acumulada ao longo dos séculos, que as associa à sordidez.

Da mesma feita, a surpresa do entrecho e a falta de *misura* da hipérbole incitam a uma reação. Mácula aposta ao rosto das gentes bárbaras, segundo Faria e Sousa, por um Camões pintor, os bigodes desenhados por este poeta são o *segnaculum* que dissimula os perigos do outro. Sob o seu olhar atento, a contrafação não ilude a perversidade. Não há contrafação que resista à observação vigilante.

Nem a do postal de Gianfranco Contini para Carlo Emilio Gadda resiste, ao grafar o genitivo *mystakos* em vez do nominativo plural *mystakoi*. Mas esses são os efeitos da iconoclastia.

BIBLIOGRAFIA

- Ariosto, Ludovico (1964). *Orlando Furioso*. A cura di Edoardo Sanguineti; Marcello Turchi. Milano: Garzanti [Letteratura Italiana Einaudi, em linha].
- Camões, Luís de (1639). *Lusiadas*. Ed. Manuel de Faria e Sousa. Madrid: Juan Sanchez, 2 vols.
- Camões, Luís de (2022). *I Lusiadi*. Coordinamento, testo e introduzione di Rita Marnoto. Traduzione e note di Roberto Gigliucci. Firenze, Milano: Giunti, Bompiani.
- Camões, Luís de (2020). *La lirica. 1. Sonetti*. Edizione critica di Maurizio Perugi. Genève: CIEPG.
- Camões, Luís de (2021a). *La lirica. 2 Redondilhas*. Edizione critica di Barbara Spaggiari. Genève: CIEPG.
- Camões, Luís de (2021b). *La lirica. 3 Canzoni*. Edizione critica di Maurizio Perugi. Genève: CIEPG.
- Camões, Luís de (2023a). *La lirica. 4. Ottave*. Edizione critica di Barbara Spaggiari. Genève: CIEPG.
- Camões, Luís de (2023b). *La lirica. 5. Elegie*. Edizione critica di Maurizio Perugi. Genève: CIEPG.
- Camões, Luís de (2023 [ed. rev.]). *Os Lusíadas*. Edição crítica da *princeps* de Rita Marnoto. Genève: CIEPG.
- Camões, Luís de (2024a). *La lirica. 6. Odi*. Edizione critica di Barbara Spaggiari. Genève: CIEPG.
- Camões, Luís de (2024b). *La lirica. 7. Ecloghe*. Edizione critica di Maurizio Perugi. Genève: CIEPG.
- Marnoto, Rita (2015). O poema de Camões entre Europa e Oceano. *Studi (e Testi) Italiani. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo*, 34, 123-132 [ed. Roberto Gigliucci, *Epica e Oceano*].
- Reis, Carlos (2018). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: IUC.
- Spila, Cristiano (2023). *I baffi di Gadda e altri malinconici oggetti*. Roma: Avagliano.