

A Aristocracia da Emoção¹ :
a Anima no Lirismo Trovadoresco e na Lírica Camoniana

Claudia Canuto^(*) e Patrícia Pavas^()**

Resumo: Partindo da idéia de Ezra POUND que via no trovadorismo uma expressão da mesma estética que daria origem também à poesia erudita medieval, este trabalho examina primeiro o papel e o desenvolvimento da anima junguiana nas cantigas de amor provençais e galego-portuguesas, para em seguida observar como uma visão bipartida do mundo (Medieval e Renascentista) origina, nos sonetos de CAMÕES, uma imagem dupla da mulher: ora ela é retratada como a anima benigna ora como a sombra da anima.

Palavras-chave: Lírica trovadoresca; cantiga de amor; coita; ascese; medievalismo; Renascimento; crítica junguiana; sombra da anima; *anima* benigna; *self*

Ezra Pound, ao examinar a lírica trovadoresca provençal, observa afinidades filosóficas tão profundas entre ela e a poesia de Dante que conclui fazerem ambas parte de um mesmo conceito de poesia, conceito este compartilhado por duas escolas: a primeira, de apelo imediato e de linguagem simples, a segunda de versos mais rebuscados e eruditos, unidas ambas por um singular culto ao Amor:

Did this...aristocracy of emotion... evolve, out of its half memories of Hellenistic mysteries, a cult— a cult stricter, or more subtle, than that of the celibate ascetics, a cult for the purgation of the soul by a refinement of, and lordship over, the senses? Consider in such passages in Arnaut as, *E quel remir contral lums de la lampa*, whether a sheer love of beauty and a delight in the perception of it have not replaced all heavier emotion,

^(*) Ph.D. em Literatura Comparada, Diretora e Fundadora do AION – *Grupo Junguiano de Estudos Literários*, e Professora da Pós-Graduação em Letras da Ufal.

^(**) Doutora em Literatura Brasileira, Membro-Fundadora do AION, jornalista e Professora da Ufal.

1. Ezra Pound, referindo-se aos trovadores.

whether or no the thing has not become a function of the intellect (POUND, 1968, p.91).²

Ao examinarmos o lirismo trovadoresco, não podemos deixar de nos indagar de que forma este culto a um amor aristocrático, intelectualizado, teria passado para a cantiga de amor galego-portuguesa, de raízes claramente provençais. E ponderamos também se encontraríamos eco dele nos sonetos de Camões (1524-1580), assim como Pound encontra-os em Dante (1265-1321). Através do culto poético à imagem da mulher, vista aqui como a alma júnguiana, examinaremos essas questões.

Jung postula que a *anima*, contraparte psíquica feminina na individuação do sujeito masculino, pode aparecer (ser projetada) de quatro formas: como a fêmea em sua função instintiva e sexual (Eva); como a mulher ainda sexual, mas vista em um nível estético e romântico (Helena de Tróia); como a mulher idealizada e espiritual, objeto da devoção religiosa (a Virgem); e, finalmente, como o princípio feminino em si (a Sophia dos gnósticos, enquanto expressão da *Sapientia* alquímica).³ Esses quatro tipos de imagem existem numa escala ascendente, correspondendo a graus cada vez mais complexos e sutis da consciência, os quais só muito raramente são realizados todos no processo de individuação de um sujeito determinado.

É talvez desnecessário enfatizarmos que a transição da consciência masculina do patamar do eros instintivo para o do eros romântico e estético corresponde a um refinamento do instinto sexual bruto através da projeção da *anima* em imagens de amor romântico ou de prazer estético, ou em ambas conjugadas. (Helena de Tróia, como

-
2. “Teria esta...aristocracia da emoção desenvolvido, a partir das meias lembranças dos mistérios helenísticos, um culto – mais severo, talvez mais sutil, do que aquele dos ascetas celibatários, um culto para a purgação da alma através de um refinamento dos sentidos, e de uma conquista deles? Considerem as passagens em Arnaut como *E quel remir contral lums de la lampa*, se [nelas] um puro amor da beleza e um deleite ao percebê-la não substituíram todas as emoções mais pesadas, se a coisa toda se tornou ou não uma função do intelecto.” (Tradução Claudia Canuto)
 3. O quarto patamar, exemplificado por Jung como a *anima-Sophia*, parece só existir enquanto consequência muda e possível da *anima-Virgem*, ao menos no que diz respeito às canções de amor, e não será portanto parte minuciosa desta investigação.

bem observou Jung, unia as duas concepções.) Mas é importante frisar que o prazer sexual ainda faz parte da imagem da *anima-Helena*, e que a consciência masculina na cultura ocidental como um todo já conseguiu deslocar a energia primitiva do instinto bruto para um patamar mais complexo sem dano para a consciência egóica do sujeito — para um grande número de indivíduos já é possível incorporar sem medo o prazer sexual ao refinamento amoroso e estético projetado na *anima-Helena*. Por isso, tanto a *anima-Eva* quanto a *anima-Helena* são as representações mais facilmente encontradas na literatura ocidental e mais imediatamente compreendidas por ela.

O mesmo não se pode dizer em relação ao deslocamento da libido do patamar da *anima-Helena* para o da espiritualidade, ou o da *anima-Virgem*. Nele, alguns problemas mais sérios parecem se impor, e a própria escolha na nomenclatura junguiana é problemática, pois é por demais restritiva, como veremos adiante. De que maneira a libido faz o percurso do patamar da *anima-Helena*, sexuada, para o patamar seguinte? É precisamente esta a questão que nos tem intrigado nas cantigas de amor. Para a maioria dos estudiosos, na cantiga de amor portuguesa o amor “é – acima de tudo – a experiência de amar sem ser correspondido, de sonhar com o objeto inacessível” (ABDALA & PASCHOALIN, 1982, p.16). Assim, é a *coita* do amor não realizado que é usada, quase como uma ascese, para tentar deslocar a libido do patamar da *anima-Helena* para o que lhe é imediatamente superior, como atestam os belos versos de D. Dinis:

E porque o al non é ren,
senon o bem que Vos Deus deu,
queredede-vos doer do meu
mal e dos meus olhos, meu ben,
que vos viron por mal de si,
quando vos viron, e por mi.
(DINIS, apud MOISÉS,)

É que na Península Ibérica não houve “uma assimilação completa das normas e postulados da técnica provençal.” E o fato de que as cantigas de amor portuguesas “não raro eram dirigidas a donzelas e não a senhoras casadas” (AZEVEDO, 1983, p.29) como acontecia nas cantigas provençais, parece apontar para uma valorização da imagem anímica da virgem (a donzela “pura.”

interdita) na esperança de facilitar a transposição da libido para o patamar da *anima-Virgem*.

Também nas cantigas provençais encontramos a noção de que a mulher devia ser “inacessível.” Mas a presença do trovador como *drut* ou amante no ritual de vassalagem, no qual a cantiga de amor se inseria,⁴ indica, curiosamente, uma realização do amor sexual. A interdição se dá em outros níveis. O fato de a senhora ser geralmente casada com um outro, de classe social superior à do trovador, tornava o amor dela impossível ao nível do estabelecimento de vínculos materiais. Havia, assim, no trovador provençal como no português, um sentimento de renúncia e de dor (*coita*), vinculado a algo que não podia ter. A realização sexual, conjugada a esse sentimento de impossibilidade e à idealização da imagem feminina, mantinha a libido longe do patamar mais baixo da *anima-Eva*, patamar restrito aos instintos e ao casamento no plano material.

Se considerarmos a canção de amor como um “ritual de aprendizado” (SPINA) espiritual cujo propósito em linguajar junguiano seria a elevação da *anima*, a cantiga de amor portuguesa pareceria, à primeira vista, ter alcançado um patamar mais alto — a interdição sexual da donzela portuguesa remeteria à *anima-Virgem*, enquanto a realização sexual da senhora provençal manteria a consciência apenas ao nível da *anima-Helena*. Mas nas canções provençais, apesar da realização sexual, também encontramos sentimentos de devoção que ultrapassam o nível da *anima-Helena*. Como observa Meg Bogin (1980, p.9), em troca da dedicação e da total obediência à senhora amada, o trovador “expected to be ennobled, enriched, or simply made ‘better’: ‘Each day I am a better man and purer/for I serve the noblest lady in the world, and I worship her, I tell you this in the open.’ Arnaut Daniel”.⁵

⁴ Na Provença, a cantiga de amor fazia parte de um ritual de vassalagem que continha quatro graus de aprendizado: “o do suspirante (*fenhedor*); o do suplicante (*pregador*); o do namorado (*entendedor*); e o do amante (*drudo*)” (SPINA, p.376)

⁵ “...esperava ser enobrecido, enriquecido, ou, simplesmente tornado ‘melhor’: ‘A cada dia sou um homem melhor e mais puro/pois sirvo à senhora mais nobre do mundo/e a venero, digo-te abertamente.’ Arnaut Daniel” (Tradução Claudia Canuto).

I worship her – eu a venero. Será mesmo a devoção incompatível com a realização sexual? Seriam os provençais menos espiritualizados do que os portugueses? “Good lady, I think I see God when I gaze on your delicate body.”⁶ Pound sugere que o ritual de amor cortês era uma prática religiosa de origem pagã, com o mesmo objetivo da ascese: elevar a alma, ou (em linguagem junguiana), deslocar a libido para um nível mais alto de projeção da *anima*. Tal elevação produziria uma irrupção de imagens arquetípicas compatíveis no trovador adorante: “Visions and the doctrines of the early Fathers could not have been utterly strange to them.”(POUND, 1968, p.91)⁷ Bruce MacLennan acrescenta que o amor cortês produzia uma “divine madness or ecstasy; the latter is literally *enthusiasm*, which comes from *entheos*, ‘possessed,’ that is, having a god (*theos*) inside.”⁸ Vale notar, no entanto, que o estado exaltado da paixão sexual, mencionado por MacLennan, parece ter sido mais característico dos órficos do que o do trovador provençal. Neste, a imagem arquetípica da divindade que o possuía era em seguida constelada através da *mesura* que o continha e moderava. Assim, a conseqüente retirada da imagem projetada da *anima-Helena* era absorvida pela mente consciente, energizando-a e fazendo irromper uma nova seqüência de imagens arquetípicas do patamar seguinte, que Jung associou à *anima-Virgem* (a imagem de devoção que lhe ocorreu aqui foi apenas a de Maria). Embora no trovadorismo provençal tal imagem não seja, como vimos, a que melhor descreve o processo, o patamar evolutivo da *anima* para o qual a libido é lançada através da consumação sexual é sem dúvida o que está no nível imediatamente acima ao da *anima-Helena*.

Também na lírica camoniana, a *anima* aparece como elucidativa – principalmente nos *Sonetos* (2001), abrangendo cerca de cento e sessenta e seis poemas. Segundo Gilberto de Mendonça Teles, em *Camões e a Poesia Brasileira* (1973, p. 57), ao lado de outras formas como a écloga, os sonetos constituem uma das partes mais criativas não só de Camões mas de toda a literatura portuguesa.

⁶ Peire Vidal (apud POUND, 96). “Minha boa dama, eu creio ver Deus quando contemplo o teu corpo delicado.” (Tradução Claudia Canuto)

⁷ “Visões e as doutrinas dos primeiros Patriarcas não podem ter sido totalmente estranhas a eles.” (Tradução Claudia Canuto)

⁸ “...uma divina loucura ou êxtase; este último é literalmente *entusiasmo*, o qual deriva de *entheos*, ‘possuído’, ou seja, contendo um deus (*theos*) dentro de si.” (Tradução Claudia Canuto)

insuflando-lhe vigor e originalidade. Das diversas imagens que aparecem ao longo dos sonetos, a mulher tem presença recorrente e fundamental. Trata-se não só de um objeto de amor, concreto e inspirado em alguma pessoa em particular, mas principalmente de um símbolo que evoca determinados atributos da mulher — interpretando-a como um ser divino (anjo ou Cupido) ou como a fonte do mal (de amor) e indiferente aos apelos do amado.⁹ Do ponto de vista junguiano, essas duas faces da mulher são denominadas *anima* (benigna) e *sombra da anima*¹⁰. Percebe-se que na obra lírica de Camões essa personificação da *anima* em dois aspectos opostos é o resultado de duas visões de mundo: a sobrevivência do pensamento medieval cristão aliado ou em choque com o Renascimento. Como decorrência do pensamento medieval, ocorre uma predominância de afastamento entre sujeito e objeto (*anima*) na lírica camoniana como se ambos pertencessem a naturezas e a planos diferentes e irreconciliáveis. Mesmo possuindo o amor que tudo quer dar e quanto mais doa mais deve, o sujeito parece confinado a um destino de separação: ele na terra, ela no Céu; ele sofre e se contenta, se perde e acerta, chora e ri. Tem-se uma separação dos opostos *anima/ animus* e, por consequência, o surgimento de uma visão pessimista do mundo:

⁹ A situação da lírica de Camões é um problema tanto do ponto de vista da crítica literária quanto do que se considera ser o seu cânone. Em primeiro lugar quase toda a sua obra lírica foi publicada cerca de 15 anos após seu falecimento com o nome de *Rimas*, segundo Hernani Cidade (1971). Os versos desse livro derivaram originalmente do livro *Parnaso* de Luís da Camões, roubado do poeta enquanto este ainda vivia. A segunda edição de *Rimas*, de 1598, foi organizada por Fernão Rodrigues Soropita, contendo erros e se mostrando ainda incompleta. Muitos poemas apócrifos apareceram em diversas edições e não raro, como em Faria de Sousa, superpõe-se ao texto original algumas “emendas” e alterações de um modo geral. O que se chama de cânone atualmente segue o trabalho de W. Storek e D. Carolina Michaelis de Vasconcelos, do final do século XIX. O trabalho ainda não está terminado, mas falando ainda em termos de transição, a edição das *Rimas*, de 1973, feita por A. J. da Costa Pimpão, é considerada pela crítica especializada como uma das mais seguras

¹⁰ *Anima* corresponde à contraparte feminina do homem; *animus* se refere à contraparte masculina da mulher. Para evoluir psiquicamente, é necessário que o ser humano se confronte com tais imagens, que aparecem refletidas em pessoas próximas ou figuras míticas (como heróis e deuses).

“Que poderei do mundo já querer,/ que naquele em que pus tamanho amor,/ não vi senão desgosto e desamor, / e morte , enfim: que mais não pode ser!”/ [...] Na vida só desamor somente vi,/ na morte a grande dor que me ficou:/ parece que para isto só nasci”(p. 102).

E a amada se situa como a fonte de todo o sofrimento (personificação da *sombra* da *anima*). Não é o caso de uma transfiguração do feminino em seus aspectos estéticos – ela continua bela e distante – mas de uma transfiguração de sentimentos do sujeito – a *anima* lhe imprime apenas tormento e dor. A partir daí, o sujeito poético percebe a fugacidade dos momentos e da própria vida, tudo se convertendo em seu contrário incessantemente. Numa realidade assim, o sujeito não encontra paz e se perde no desfile de eternas novidades: “Continuamente vemos novidades,/ diferentes em tudo da esperança:/ do mal ficam as mágoas na lembrança,/ e do bem (se algum houve), as saudades.// O tempo cobre o chão de verde manto,/ que já coberto foi de neve fria,/ e, enfim, converte em choro o doce canto” (p. 106).

A percepção da fugacidade lhe traz, é claro, a certeza da morte da amada e de sua própria morte. Seguindo o pensamento medieval cristão, ao morrer a sua amada vai para o Céu enquanto ele se vê condenado à tristeza e ao culto de sua memória : “Alma gentil, que te partiste/ tão cedo desta vida, descontente/ repousa lá no Céu eternamente,/ e viva eu cá na terra sempre triste” (p. 94). Como demonstra na estrofe seguinte, a mulher já não é mais a amada carnal, mas um ser angelical que alcançou o plano mítico através de sua morte prematura: “Se lá no assento etéreo, onde subiste,/ memória desta vida se consente,/ não te esqueças daquele amor ardente/ que já nos olhos meus tão puro viste”(p. 96).

Nessa fase, o sujeito se põe como que ajoelhado diante da imagem da mulher (que aparece mesclada com a Virgem) para que esta interceda perante Deus. O que ele pede ? Uma morte breve para que reencontre a amada: “roga a Deus, que teus anos encurtou,/ que tão cedo de cá me leve a ver-te,/ quão cedo de meus olhos te levou”(p. 94). A lírica camoniana repete aqui a fórmula medieval cristã de miséria da carne com a consequente saída pela transcendência do espírito. A salvação do sujeito se dá através da morte – isto é, através da anulação da carne anulam-se também os desejos e o sofrimento.

Se a amada sobrevive às atribulações da vida, a presença do amor passa a ser um mal que o sujeito carrega sem possibilidade de

uma cura imediata. Ele aparece nessa fase não só pessimista, mas principalmente masoquista, diante de sua *anima*. O sujeito poético pede para ser subjugado por ela, o que corresponde na linguagem psicológica a ser possuído pela sua *sombra* – já que existe uma supervalorização da *anima* em detrimento do equilíbrio da psique: “Dai-me uma lei, Senhora, de querer-vos,/ que a guarde, sob pena de enojar-vos;/ que a fé que me obriga a tanto amar-vos/ fará que fique em lei de obedecer-vos./ [...] E, se essa condição cruel esquiva,/ que me deis lei de vida não consente,/ dai-ma, Senhora, já, seja de morte”(p. 66). Nesse contexto, ele se conforma se não a contentá-la pelo menos a não aborrecê-la. Não se está dizendo aqui que o sofrimento é uma qualidade que aparece apenas na fase medieval dos poemas líricos de Camões, o sujeito também sofre em meio aos deuses e a um amor sexual quase explícito. No entanto, é nos poemas de vertente medieval que o sofrimento atinge não só um grau maior, mas se constitui num modo de vida e numa visão de mundo.

O pensamento renascentista aparece através da presença de mitos gregos. Camões exalta o deus Cupido como o menino arqueiro e cego que traz a paixão aos seres humanos (incautos). Nessa perspectiva, o sentimento amoroso aparece tanto como uma entidade divina, agente externo e transcendente, quanto como amor físico. A relação entre um e outro remonta ao platonismo, sendo o Amor correspondente à forma superior, perfeita e imutável, matriz do amor contingente e imperfeito manifestado nos seres humanos.

O acontecimento do estado amoroso aparece, então, na lírica como algo indesejável e como evento externo que penetra o ser humano e faz com que ele se submeta às suas vontades. O Cupido nesse contexto é uma imagem da Totalidade (*Self*, na linguagem junguiana) que uma vez manifestado, ou projetado sob a forma de seta, tem como objetivo religá-lo ao seu lado oposto e desconhecido a fim de que se equilibre a psique. É por isso que o sujeito poético se define como um ser que é trespassado pela seta de Cupido: “Mas vai-me Amor matando tanto a tento,/ temperando a triaga com veneno [...]”(p. 34). Essa morte anunciada pelo sujeito não é a morte física, mas a sensação de morte que o *ego* tem ao ser confrontado com o poder divino da *anima*. A mulher, por sua vez, é descrita quase sempre como bela e com olhos tão encantadores que são comparados à beleza do sol: “Vosso olhos, Senhora, que competem,/ com o Sol em formusura e claridade”(p. 26). O impacto dessa imagem arquetípica é

tão devastador que o sujeito treme, sente que está morrendo ou perdido. Não se trata de simples figuras empregadas com objetivo estético, o contato com os arquétipos produz uma transformação na libido (energia psíquica) gerando assim uma sobrecarga. Através da mulher (*anima*), é possível refazer a ligação entre o *ego* (sujeito) e o *Self* (Cupido), advindo daí o conhecimento de fenômenos internos e externos até então ocultos.

A primeira consciência a respeito desse estado de paixão parece trazer ao sujeito uma sensação de que está mergulhado num oceano escuro de desejo, temor e admiração. O despertar do amor corresponde, portanto, ao que se chama na mitologia de “cruzamento de um limiar”, pois nova ordem se impõe, o sujeito passa a se descobrir em si um outro e a percorrer ruas estranhas. Hipnotizado pela força da irrupção do arquétipo, o sujeito passa a notar cada gesto banal e mudança de humor de sua amada — descrevendo como ela toca o rosto, anda, fica triste e alegre — ou se confessa perdido e levado ao sabor do vento como uma nau sem direção: “É tudo quanto sinto um desconcerto;/ da alma um fogo me sai, da vista um rio:/ agora espero, agora desconfio,/ agora desvario, agora acerto”(p. 18).

A descoberta da natureza, uma tendência fundamental da Renascença, aparece na lírica camoniana de duas formas: ora se funde à beleza da amada, ora a paisagem assume um aspecto antropomórfico — sentindo-se tão seduzida por ela que é como se a cortejasse. No primeiro caso, os gestos da musa aparecem como que semeados por rosas, suas tranças são iluminadas pelo sol e ela surge em pelo menos uma ocasião cantada como uma árvore que dá fruto (no caso, o fruto é o despertar do amor) e lhe fornece abrigo: “Árvore, cujo pomo, belo e brando,/ natureza de leite e sangue pinta,/ onde a pureza, de vergonha tinta/ está virgíneas faces imitando;/ [...] / Que pois me emprestas doce e idôneo abrigo/ a meu contentamento, e favoreces/ com teu suave cheiro minha glória” (p. 52).

No segundo caso, em que a natureza se enamora da beleza feminina, ela aparece como um ser criado pelo Céu – e por isso, partilhando dos atributos divinos – ou como a encarnação da própria divindade – seja como anjo, mensageiro dos deuses, ou como a própria divindade (Cupido, Diana, Vênus, etc). A situação do sujeito perante essas qualidades divinas da amada se divide também em duas: ele se enleva da terra ao Paraíso ou se mantém firme à terra, e seus atributos obscuros de desejo sensual, tormento, asperezas. Os dois

opostos – Paraíso, terra – se complementam como imagens da Totalidade (*Self*). Mesmo quando se mantém submerso na visão terrena, ele se redime através da feitura de versos que constituem um verdadeiro altar para a sua amada.

O raro momento de união entre o sujeito poético e a amada acontece por meio da imaginação e não no plano concreto: “Transforma-se o amador na cousa amada,/ por virtude do muito imaginar” (CAMÕES, 2001, p. 34). Nessa concepção de união repousa o pensamento platônico em que através da cópia – no caso, uma pessoa real – chega-se à lembrança de sua imagem ideal – perfeita, eterna, transcendente. Dessa forma, a imaginação cumpre o papel conciliador entre a cópia e a Idéia. E se tudo vem do plano ideal, criando assim o mundo dos fenômenos, a amada já preexiste no sujeito, e vice-versa. O possuir passa a ser, então, a recuperação da lembrança de que tudo na terra vem do plano ideal e, portanto, todas as cópias partilham da essência divina.

Do ponto de vista junguiano, essas premissas platônicas podem ser vistas da seguinte forma: a Idéia comporta a Totalidade e, por isso, é uma representação do arquétipo-central da psique, o *Self*. Os reflexos deste arquétipo são as diversas imagens projetadas: a *anima*, o *animus*, o *autós* (parte instintiva), etc. É através das cópias (projeções) que se obtém o conhecimento da Idéia (*Self*), em outras palavras, é por meio das projeções que todo ser humano pode chegar a uma evolução psíquica (*individuação*). E o sujeito preexiste na amada e a amada no sujeito, como foi dito antes, porque cada um contém dentro de si uma imagem de seu oposto — o que Carl Jung chama de *anima* (parte feminina do homem)/ *animus* (parte masculina da mulher).

Como atesta Gilberto de Mendonça Teles (1973) é a dimensão humana de sua lírica – na qual perpassam o amor, a natureza e a vida – que faz de Luís de Camões o grande poeta do século em que viveu. Não se trata de um lirismo que se resume a cantar a amada e a pedir seus favores, mas sobretudo de poemas que através do sentimento amoroso questionam o papel do homem no mundo, descobrem o ser amado como um complemento de si e chegam à natureza como um meio de inspiração e de expressão. Se o caráter bifronte de sua lírica dá uma aparência de quase incoerência ideológica aos seus versos, por outro lado apresenta uma riqueza estética de quem viveu plenamente aspectos predominantes de sua época: medievalismo e renascença.

Referências bibliográficas

- ABDALLA JR., B e PASCHOALIN, M.A. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.
- AZEVEDO FILHO, L.A. *A poesia dos trovadores galego-portugueses*. Rio/Maceió: Tempo Brasileiro/Ufal, 1983.
- BOGIN, M. *The women troubadours*. New York: Norton, 1980.
- CAMÕES, L. de. *Sonetos*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- CAMÕES, L. de. *Poesia lírica*. Lisboa: Livros RTP/Editorial Verbo, 1971.
- CIDADE, H. A Vida. In: *Poesia lírica: Luís de Camões*. Lisboa: Livros RTP/ Editorial Verbo, 1971.
- GRUNEWALD, J. L. Introdução. In: Luís de Camões: *Poesia lírica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- JUNG, C.G. *Collected Works*, vol. 16. Princeton: Princeton U.P., 1968.
- MACLENNAN, B. *Courtly love*. [Online]. University of Tennessee-Knoxville, EUA, março de 2001. Disponível em: <www.utk.edu/~maclennan/classes>. Acessado em: setembro de 2003.
- MOISÉS, M. Prefácio. In: *Luís de Camões: Poesia lírica*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- MOISÉS, M. *A Literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- POUND, E. Psychology and Troubadours. In: *The spirit of romance*. New York: New Directions, 1968.
- SPINA, S. *Apresentação da lírica trovadoresca*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1956.
- TELES, G. M. *Camões e a poesia brasileira*. Niterói: MEC/UFF, 1973.