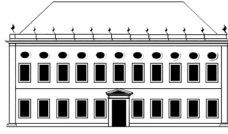




# **A** CTAS DA VI REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS

Seabra Pereira  
Manuel Ferro  
Coordenação

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S



COORDENAÇÃO EDITORIAL  
Imprensa da Universidade de Coimbra  
Email: [imprensauc@ci.uc.pt](mailto:imprensauc@ci.uc.pt)  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
Vendas online: <http://www.livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA  
António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO  
Paulo Oliveira  
[PMP]

EXECUÇÃO GRÁFICA  
Tipografia Lousanense

ISBN  
978-989-8074-58-4

ISBN Digital  
978-989-26-0569-2

DOI  
<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0569-2>

DEPÓSITO LEGAL  
351626/12

OBRA PUBLICADA COM A COLABORAÇÃO DE:

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

Centro Inter-Universitário de Estudos Camonianos



**A** CTAS DA VI  
REUNIÃO  
INTERNACIONAL  
DE CAMONISTAS

Seabra Pereira

Manuel Ferro

Coordenação

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
2012

(Página deixada propositadamente em branco)

## ÍNDICE

SESSÃO DE ABERTURA DA VI REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS ....9

### LIÇÃO INAUGURAL

A elegia na Lírica de Camões, por Vítor Aguiar e Silva ..... 19

### SESSÕES PLENÁRIAS

Lirismo e conhecimento em Camões, por Maria Vitalina Leal de Matos.....35

O fantástico e a poética da verdade n' *Os Lusíadas*, por Helder Macedo..... 45

Musas e tágides n' *Os Lusíadas*, por Maria Helena da Rocha Pereira..... 51

A Ilha dos Amores e o imaginário da utopia, por Luís de Sousa Rebelo .....63

Para uma mitografia portuguesa. O mito de Camões, por Luciana Stegagno Picchio ....73

Verdade e verosimilhança na épica camoniana, por Aníbal Pinto de Castro.....83

Reflexões camonianas, por Américo da Costa Ramalho .....99

Ainda Actéon na “Écloga dos faunos” e a cisão na lírica camoniana,  
por José Carlos Seabra Pereira ..... 109

Um dicionário da Lírica camoniana, por Maria Helena Ribeiro da Cunha ..... 121

Ideologia e retórica n' *Os Lusíadas*, por Luís de Oliveira e Silva ..... 125

Considerações em torno do *usus scribendi* de Luís de Camões, por Evanildo Bechara .... 135

Sá de Miranda e o Velho do Restelo, por José V. de Pina Martins..... 145

### COMUNICAÇÕES LIVRES

Arte e poética da memória nas Redondilhas de Luís de Camões, por Silvano Peloso... 161

O soneto como preâmbulo confidencial na poesia camoniana, por Xosé Manuel Dasilva... 173

Sobre o sentido do lirismo camoniano, por Rita Marnoto .....217

Os poetas e o vice-rei: As poesias de Camões e de António Ferreira dedicadas  
a D. Constantino de Bragança, por Thomas F. Earle ..... 243

A descrição camoniana da Europa e a cartografia ginecomórfica,  
por Sebastião Tavares de Pinho ..... 251

“Disparates” ou bom senso de Camões?, por Virgínia de Carvalho Nunes.....281

A poesia de definição e de catálogo nas <i>Rimas</i> de Camões, por Maria do Céu Fraga.....	289
Personagens, tempo e espaço: modos de significação na lírica camoniana, por Maria Teresa J. G. do Nascimento.....	299
A lírica camoniana em versões inglesas, por Harold Livermore .....	309
Camões e anti-Camões em “A máquina do mundo” de Carlos Drummond de Andrade, por Sílvio Castro .....	317
<i>Os Calaiços</i> e <i>Os Lusíadas</i> (transferência da épica camoniana à literatura finissecular galega), por Maria Isabel Morán Cabanas .....	331
Musa, engenho e arte, elementos para uma poética camoniana, por Telmo Verdelho ...	349
A historiografia dos descobrimentos portugueses nos séculos XV-XVI e a sua influência sobre o conceito de história em <i>Os Lusíadas</i> de Luís de Camões, por Olga Ovtcharenko .....	355
<i>Os Lusíadas</i> y la épica española de los siglos XVI y XVII, por Nicolás Extremera Tapia.....	371
Tema e herói d’ <i>Os Lusíadas</i> : duas tradições críticas (portuguesa e alemã), por Hugo Laitenberger .....	379
Friedrich Schlegel e Camões, por Catarina Isabel C. Martins .....	405
Reinhold Schneider e a ficção poética camoniana, por Maria Cristina Carrington da Costa .....	413
A figura de Catarina de Ataíde na peça radiofónica de Günter Eich <i>Die Brandung vor Setubal</i> e na novela <i>Tod des Dichters</i> de Ludwig Tieck, por Júlia Maria Machado Garraio.....	423
Camões e D. Francisco de Portugal, por António Cirurgião .....	431
Que farei com este livro? – de <i>Os Lusíadas</i> , segundo Saramago, por Francisco Maciel Silveira.....	441
A casca de Tritão. Teoria poética na crítica quinhentista a <i>Os Lusíadas</i> – a leitura “brasileira” de Bento Teixeira, por Hélio Alves.....	449
<i>Os Lusíadas</i> de Camões e o <i>De regis institutione et disciplina</i> de D. Jerónimo Osório, por Nair de Nazaré Castro Soares .....	459
<i>Super Flumina</i> : as redondilhas camonianas e outras paráfrases quinhentistas, por Carlos Ascenso André.....	471
Tomé de Faria, um latinista tradutor epidótico de <i>Os Lusíadas</i> , por Amadeu Torres.....	487
Camões e(m) Garret, por Cleonice Berardinelli .....	499
A presença explícita do poeta no contexto d’ <i>Os Lusíadas</i> , por José de Almeida Pavão .....	505
Vasco da Gama entre Poggio Bracciolini e Camões, por Vasco Graça Moura.....	513
Subsídios para uma edição crítica das Canções de Camões, por Maria Micaela D. P. Ramon Moreira.....	527
Sobre a acentuação paroxítona do vocábulo “Sisifo” na Lírica de Camões, por Leodegário A. de Azevedo Filho .....	545
O conhecimento de Edgar Allan Poe sobre Camões, por George Monteiro .....	549
Do supra-Camões a Camões: ecos camonianos na <i>Mensagem</i> de Fernando Pessoa, por António Apolinário Lourenço.....	559

O Templo da Pintura: Camões e Francisco de Holanda, por Sylvie Deswarte-Rosa ....	567
O “nunca ouvido canto” de Camões e as estâncias finais d’ <i>Os Lusíadas</i> , por José Augusto Cardoso Bernardes .....	585
Alguns pressupostos para uma didáctica de <i>Os Lusíadas</i> no ensino secundário, por Amélia Pinto Pais .....	597
<i>Os Lusíadas</i> : focagens e desfocagens (a propósito da leitura do Poema, segundo os programas oficiais), por Maria do Carmo C. B. Vilaça de Sequeira .....	603
O poder encantatório da Lírica de Camões (contributo para uma leitura de prazer), por Maria Isabel do Amaral A. Vaz.....	609
 LIÇÃO DE ENCERRAMENTO	
Na luz de Platão: de Petrarca a Camões, por Eduardo Lourenço.....	619

(Página deixada propositadamente em branco)

## SESSÃO DE ABERTURA DA VI REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS

Magnífico Reitor,  
também em representação de Sua Excelência,  
o Senhor Presidente da República,  
Senhor Presidente da Câmara Municipal de Coimbra,  
Senhor Representante do Senhor Ministro da Cultura,  
Senhores Presidentes dos Conselhos Directivo e Científico da Faculdade de Letras,  
Ex.<sup>mas</sup> Autoridades,  
Prezados Colegas e Participantes,  
Caros Estudantes,  
Minhas Senhoras e meus Senhores.

As minhas primeiras palavras vão, por dever de justiça, que não de simples obrigação protocolar, para Sua Excelência o Senhor Presidente da República, que, desde o primeiro momento em que teve conhecimento desta VI Reunião Internacional de Camonistas, por ela mostrou o mais desvelado interesse, não apenas acedendo em participar no primeiro lugar da sua Comissão de Honra, mas manifestando o maior empenho em estar hoje connosco. Só uma agenda naturalmente sobrecarregada em início do seu mandato e, neste dia, a existência de inadiáveis compromissos de Estado o impediram de concretizar esse empenho, delegando então a sua presença no Senhor Reitor.

Peço-lhe, pois, Senhor Reitor, que, guardando para si a parte que por direito lhe cabe, das nossas saudações e do nosso agradecimento, pela sua honrosa presença entre nós, em momento tão significativo da vida cultural da Universidade de Coimbra, queira transmitir ao Senhor Dr. Jorge Sampaio os sentimentos de respeito e reconhecimento pela solicitude com que, mesmo *in absentia*, nos quis acompanhar.

Outras palavras de agradecimento e congratulação importa, porém, registar aqui, neste momento, de veras significativo para a minha sensibilidade e para a minha inteligência.

Ao Senhor Ministro da Cultura, porque, tendo de se ausentar para o Brasil em visita de Estado, quis ter a gentileza de me telefonar pessoalmente para me dizer da grande pena com que se via impossibilitado de estar hoje aqui e da intenção que tinha em se fazer representar, neste acto inaugural, pelo Senhor Prof. Doutor Francisco Bettencourt, a quem peço que lhe transmita também a expressão do nosso bem-querer.

Ao Senhor Presidente da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Prof. Doutor António Manuel Hespanha, que de imediato sancionou o apoio concedido pelo seu antecessor.

Ao Senhor Presidente da Câmara Municipal de Coimbra que, certamente lembrado das relações de Camões com a nossa cidade, já lá vão mais de quatro séculos e meio, não só nos deu todo o apoio que lhe pedimos, como fez questão de estar presente nesta cerimónia, apesar de mal chegado de uma viagem oficial a Cabo Verde, país onde também se fala a língua d' *Os Lusíadas*.

Aos titulares dos órgãos da Faculdade de Letras que por várias formas aplaudiram e ajudaram a realização do nosso Encontro.

A todas as autoridades civis, militares e religiosas da Cidade que, com a sua presença, quiseram, mais uma vez, manifestar a sua solidariedade institucional com a Universidade e com os organismos ou pessoas que, dentro dela, trabalham como podem e sabem pela afirmação de Coimbra no desenvolvimento espiritual e cultural de Portugal e da Comunidade Lusíada que constituímos com os demais países de expressão oficial portuguesa.

\*  
\*   \*  
\*

A 23 de Novembro de 1980, na sessão de encerramento da III Reunião Internacional de Camonistas, era aprovada por aclamação a seguinte proposta:

“A III Reunião Internacional de Camonistas, realizada na Universidade de Coimbra, demonstrou que existe um numeroso grupo de estudiosos do Poeta, provenientes não só dos Países de língua portuguesa (com especial relevo para Portugal e Brasil), mas também doutras nações europeias e americanas. Seria útil para todos que a aproximação agora efectuada, quer através da apresentação e discussão dos trabalhos, quer da simples troca informal de impressões, tivesse seguimento por meio da criação de um Centro de Estudos Camonianos, com carácter interuniversitário, que congregasse todos os especialistas interessados e constituísse um elo de ligação permanente entre eles. Esse Centro, cuja localização e estatutos seriam ulteriormente definidos, serviria para programar e coordenar projectos de investigação, para manter os membros ao corrente dos estudos em curso e publicações sobre a matéria, possibilitando assim uma conjugação de esforços de indiscutível vantagem, e contribuiria, acima de tudo, para incentivar e difundir o conhecimento do mais alto valor da cultura lusíada.”

Dos 17 subscritores deste texto, passaram a melhor vida os Profs. Jacinto Prado Coelho, Luís Filipe Lindley Cintra e Roger A. Lawton. Para a sua memória dirijo, neste momento, um sentimento de saudosa e comovida homenagem, certo de que a sua dedicação à causa de Camões não deixará de nos acompanhar lá do “assento etéreo”, onde já subiram e onde por certo se há-de consentir a memória destas nossas lides à volta do texto do Poeta. Mas dos restantes 14, dez encontram-se felizmente de novo entre nós, não tendo os outros quatro podido comparecer por motivos vários.



Logo em Janeiro seguinte, e após algumas reuniões preparatórias, era solicitada ao Instituto Nacional de Investigação Científica a criação do Centro, num texto subscrito, em nome da comissão promotora, pelos Profs. Jacinto do Prado Coelho, Américo da Costa Ramalho, Maria Helena da Rocha Pereira, José Augusto Seabra, Maria de Lourdes Belchior, Maria Vitalina Leal de Matos, José Adriano de Freitas Carvalho e por mim próprio. Os órgãos das Universidades de Coimbra, Lisboa, Porto e Minho, por outro lado, deram imediato e franco aplauso ao projecto, assentando que o Centro ficasse sediado na Universidade de Coimbra e na Biblioteca Geral, dado que esta instituição dispunha, logo à partida, de um riquíssimo acervo bibliográfico, imprescindível apoio a quantos pretendessem desenvolver o seu trabalho de investigação no âmbito do almejado Centro.

Bons eram os nossos propósitos e melhores as nossas intenções, mas teríamos de esperar 13 longos anos para que ele fosse finalmente reconhecido e se visse contemplado, pela Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, com uma dotação meramente simbólica.

Quando da apresentação dos seus projectos de trabalho, tínhamos indicado cinco linhas de investigação assim formuladas: elaboração de uma bibliografia crítica camoniana; crítica textual, tendo em vista a preparação e publicação de uma edição crítica da obra de Camões; sentido e forma da obra camoniana; intertextualidade e interdiscursividade da obra camoniana; e a recepção de Camões na história da cultura portuguesa; responderam-nos, passados vários anos, em 1993, com um escasso subsídio de 600 contos, renovado com ligeiros aumentos nos anos subsequentes. Quer isto dizer que cada uma das referidas linhas de investigação disporia de cerca de 120 contos!...

Nesta situação pareceu-nos que o melhor seria aguardar oportunidade azada para aplicarmos mais racionalmente os magros dinheiros assim alcançados, promovendo uma reunião que, constituindo a primeira manifestação visível da actividade científica do Centro, nos permitisse um balanço do estado actual dos Estudos Camonianos, a partir do qual pudéssemos desencadear um projecto de investigação renovado e devidamente planificado.

Tal objectivo parecia-nos tanto mais urgente quanto a série de Reuniões Internacionais que, desde 1972, tinham vindo a congregar com uma periodicidade quase regular, em Lisboa, Niterói, Coimbra e Ponta Delgada, os estudiosos da obra de Camões, estavam interrompidas desde a V, realizada na Universidade de São Paulo, em 1987, graças à dedicação e entusiasmo de um grupo de Colegas Brasileiros, à frente dos quais é justo colocar com assinalado relevo a Prof.<sup>a</sup> Maria Helena Ribeiro da Cunha. Com efeito, as propostas ali avançadas no sentido de vir a realizar-se a VI Reunião, no Porto ou em Évora, ficaram sem resposta...

A celebração do IV Centenário da primeira edição das *Rimas* seria excelente oportunidade para reacender a chama, a partir das brasas que, embora amortecidas sob a cinza do desânimo, não se tinham nunca apagado, pelo menos no meu espírito! A ideia mereceu imediato e decidido apoio ao então Comissário para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Dr. Vasco Graça Moura, e ao Presidente do Instituto Camões, *pro tempore* o Doutor Luís Adão da Fonseca. Mas a vida nem sempre nos é fácil!... E a acumulação de encargos universitários, a que veio ainda juntar-se a realização, também já deferida, do Congresso Internacional sobre Oliveira Martins aqui

realizado em Abril do ano passado, não nos permitiria concretizar esta VI Reunião, em Novembro de 1995, como tinha sido nosso projecto e nosso desejo. Possam ao menos as belezas de Coimbra em tempo de Primavera compensar-vos do atraso!...

Imaginarão, pois, com que alma satisfação interior vejo inaugurar, sob o alto patrocínio do Chefe de Estado, aqui tão dignamente representado por V. Ex.<sup>a</sup>, Senhor Reitor, este primeiro acto de afirmação pública do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, passados mais de 15 anos sobre a proposta da sua fundação!

Creio, além disso, que ao apresentar-se, assim, através de uma reunião científica, que, pretendendo ser de avaliação do trabalho realizado, visa, sobretudo, uma dimensão prospectiva reveladora da sua vontade de desenvolver no futuro a actividade de pesquisa que as circunstâncias até agora lhe não permitiram realizar, o Centro e quantos nele queiram integrar-se julgam poder aduzir créditos suficientes para que lhes seja reconhecido pelo jus a um tratamento específico por parte das entidades que coordenam e apoiam em Portugal a investigação universitária, coisa que até este momento apenas aconteceu de maneira simbólica.

Será, com efeito, fundamental que tais entidades considerem que, pela especificidade do seu trabalho e das matérias sobre as quais investiga, um Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos tem por força de contar com a colaboração de Professores e Investigadores integrados em outros Centros existentes nas Universidades a que pertencem, sem que as verbas que lhes são atribuídas se vejam dependentes de créditos confinados à dedicação exclusiva desses Professores e Investigadores ou ao número de mestrados ou doutoramentos a alcançar, até porque a qualidade dos seus resultados será tanto maior quanto mais avançada for a posição deles na carreira universitária. Oxalá o futuro nos traga melhores frutos de uma clarividência que até agora não encontrámos na apreciação das nossas propostas.

Foi, pois, de olhos postos na necessidade dessa espécie de palinódia que os Estudos Camonianos e o Centro que pretende desenvolvê-los urgentemente reclamam, que estabelecemos o programa desta Reunião, bem elucidativo, aliás, das potencialidades que existem nos vários sectores e níveis a que eles podem e devem desenvolver-se.

Para a sua definição partimos de um temário prévio, balizado por coordenadas essenciais, correspondentes às linhas de investigação desde o início traçadas para a actividade do Centro, de modo a garantir um certo grau de sistematicidade, sem prejuízo da legítima liberdade de opção dos Participantes, quanto às matérias que haviam de abordar, e também com o fito de fugir tanto quanto possível à sua dispersão por sessões simultâneas, pareceu-nos aconselhável estabelecer uma série de temas base a apresentar em sessões plenárias, organizando as comunicações livres segundo aquelas mesmas linhas essenciais.

Teremos assim, num total de cerca de 270 Participantes pertencentes a 10 países, 14 comunicações a apresentar em plenário, incluindo as lições de abertura e encerramento, a cargo dos Profs. Aguiar e Silva, cujas credenciais não é aqui necessário aduzir, e Eduardo Lourenço, recentemente galardoado com o Prémio Camões.

A essas se juntarão mais de três dezenas de comunicações livres, organizadas em secções que, pelo número, terão de funcionar em simultâneo.

Ponto que nos mereceu privilegiada atenção foi a didáctica do texto camoniano, pois dela dependerá sempre, escusado se torna sublinhá-lo, o futuro do conhecimento

e do estudo da obra que ele transmite. Consagramos-lhe por isso uma mesa redonda, a cargo de Colegas que se afirmaram já, com grande competência, em tal domínio.

Pessoalmente gostaria talvez de ver, no conjunto dos trabalhos apresentados, uma organicidade mais coesa e de encontrar aí, mais claramente definidas, as grandes coordenadas do enquadramento cultural que contextualizou a escrita de Camões. Creio, porém, que esse aparente senão constituirá a melhor garantia da segurança crítica e da mais correcta programação dos nossos trabalhos futuros, pois permitirá a formação (ou reformulação) de equipas mais homogéneas, a eliminação de aspectos supérfluos ou redundantes, a detecção de eventuais lacunas e a procura de meios para mais adequadamente as preenchermos.

Seja como for, julgo que o conjunto dos trabalhos a apresentar e a discutir durante estes dias representa inquestionavelmente um cabedal crítico sobre matérias do mais alto valor e que, através dele, poderemos atingir em pleno os objectivos que nos propusemos, em especial o de fazer do nosso encontro um verdadeiro renascimento dos Estudos Camonianos em Portugal.

Para amenizar e, em certa medida, compensar o esforço que vamos desenvolver, quisemos oferecer-vos um momento de vivência estética mais profunda e pura do texto de Camões. Pensámos por isso em trazer-vos a dramatização de *Camões, tanta guerra, tanto engano*, encenada com assinalado êxito pelo Teatro Maizum, na igreja dos Inglesinhos, em Lisboa. Não encontrando em Coimbra um local que tal permitisse, alcançámos dos actores envolvidos no espectáculo que nos viessem, de modo mais simples, recitar Camões. E o melhor espaço que encontrámos, para essa espécie de celebração da palavra camoniana, foi a Biblioteca Joanina. É certo que não comportará talvez todos os interessados, mas estou certo de que a beleza dos momentos que ela vai propiciar indemnizará largamente quantos lá forem da incomodidade física que eventualmente venham a sentir.

E o convívio que durante estes dias nos vai aproximar fará o resto!

Como é fácil de imaginar, uma iniciativa destas não é fácil de levar a bom termo. Os tempos vão escassos de pecúnia, os pesados encargos académicos e profissionais de quem pode trabalhar na sua organização transformam a colaboração prestada num verdadeiro sacrifício, feito à custa de outros encargos e até do cumprimento de deveres familiares; e a disponibilidade de muitos parece mais apostada em olhar para a própria imagem do que em atentar nos valores deste género de *res publica spiritualis*.

Por isso maior é o dever de gratidão que eu e aqueles que comigo se dispuseram a levá-la por diante contraímos para com quantos a tornaram possível.

Em primeiro lugar à Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, que é a verdadeira (e única!...) base de sustentação do nosso Centro.

À Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, bem como ao Instituto Camões, nas pessoas dos seus antigos e actuais Presidentes, pelos vultuosos subsídios concedidos.

À Fundação Calouste Gulbenkian, através do seu Presidente e nosso Reitor Honorário, Senhor Prof. Doutor Ferrer Correia, e do Director do Serviço Internacional, Dr. José Blanco, pela generosidade e compreensão a que há tanto nos habituou e com que, mais uma vez, patrocinou a deslocação de alguns Colegas Brasileiros. Pelo mesmo motivo manifestamos a nossa gratidão à Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, que, por decisão do seu Administrador, o Senhor Eng.º Luís

Santos Ferro, apoiou a deslocação dos participantes que até nós vieram dos Estados Unidos.

À Fundação Eng.º António de Almeida, aqui representada pela Senhora Dr.ª Eugénia Aguiar Branco Figueiredo, e cujas portas, pelo alto sentido cultural do seu Presidente, o meu prezado amigo Dr. Fernando Aguiar Branco, se abrem generosas, de cada vez a que elas batemos, nesta permanente mendicância a que estão sujeitos os responsáveis pelas instituições de cultura.

À Reitoria da Universidade e ao Senhor Reitor, não só por se ter dignado presidir a este acto inaugural, assumindo ainda a representação do Senhor Presidente da República, como por todo o apoio moral e logístico que, através dos vários serviços, nos deu.

Aos Conselhos Directivo e Científico da Faculdade de Letras, aqui representados pelos seus Presidentes, os prezados Colegas Doutores João Lourenço Roque e Jorge Alarcão, por todas as facilidades concedidas, em pessoal, serviços e, principalmente, instalações, sobretudo quando nos encontramos em plena actividade lectiva, e num edifício onde a carência de espaços se torna um verdadeiro pesadelo.

À Câmara Municipal de Coimbra, na pessoa do seu ilustre Presidente, a participar connosco nesta comunhão camoniana, pela hospitalidade com que logo dará as boas vindas aos que de longes terras vieram para homenagear Camões, estudando a sua obra, nestes lugares, por onde as serenas águas do Mondego continuam descendo mansamente até ao mar, e onde as suas “mágoas, pouco a pouco crescendo, para nunca acabar se começaram”.

À Direcção de Turismo da Região Centro pelos elementos de informação e artesanato com que nos permitiu obsequiar os Participantes.

À Caixa Geral de Depósitos pela oferta das pastas em que apresentamos a documentação.

Aos funcionários que, a vários níveis e em múltiplas tarefas, se empenharam em colaborar com a Comissão Organizadora.

Aos órgãos de Comunicação Social, pedindo-lhes que consagrem a este acontecimento a atenção que ele seguramente merece – pela sua natureza científica intrínseca e, com não menor ênfase, pelas repercussões que desejaríamos alcançasse no campo de interesses, não apenas do universitário ou do homem de cultura, mas no foro do cidadão comum.

Finalmente aos Colegas que quiseram vir até nós para nos trazerem, com as suas comunicações, a sua participação ou a sua simples presença, a certeza de que, ao promovermos esta Reunião, estávamos em sintonia com as suas necessidades e as suas mais instantes preocupações culturais, científicas e profissionais.

A todos, ficamos muito e muito obrigados!

\*

\* \*

Pus tanto entusiasmo no reatar destas nossas Reuniões, que corri o risco de ouvir dizer, com manifesta e imerecida injustiça, aliás, que se tratava de assunto meu!... Numa altura da vida em que, por entre tantos desenganos, amarguras e incompreensões, poderia dizer com o Poeta que me “vão os anos decendo, e já do Estio / há pouco que passar até ao Outono”, ter-me-ia sido mais fácil e cómodo não assumir os encargos de levar por diante o pouco ou muito que o Centro e esta Reunião possam representar.

Mas pôde muito em mim a tenaz crença no transcendente valor que a obra de Camões, pelo seus múltiplos significados, assume como expressão da sobrevivência de Portugal em termos de cultura e de língua, bem como na afirmação da dimensão espiritual da comunidade lusitana em que nos inserimos com os povos que, em África e na América, cada um à sua maneira, e sem prejuízo das suas próprias individualidades nacionais, conosco partilham esses bens, que não se avaliam pelas cotações das bolsas nem pelas oscilações das balanças de pagamentos.

Por isso passei mais de 15 anos à espera de ver o momento em que o Centro e os Estudos que ele por definição há-de cultivar, assim se pudessem afirmar em plenitude à luz desta primavera simbolicamente promissora. Bem podia dizer, ainda e sempre com o Poeta: “mais servira, se não fora, para tão longo amor tão curta a vida”!

Deus me permita que o futuro possa compensar tanta espera, não já para mim, mas para outros, que melhor saibam realizar o que eu não fui capaz de conseguir.

Por hoje, já me chegaria, como prémio do esforço dispendido, por mim e por quantos me acompanharam na preparação desta VI Reunião Internacional de Camonistas, saber que a nossa vinda e a nossa participação nos trabalhos programados para estes dias não foram de todo inúteis – para aprendermos coisas novas, decerto, mas, sobretudo, para podermos assumir, com decisão e entusiasmo, o papel que, na esfera de acção de cada um de nós, como docentes e investigadores, os Estudos Camonianos de nós esperam.

*Anibal Pinto de Castro*

(Página deixada propositadamente em branco)

# LIÇÃO INAUGURAL

(Página deixada propositadamente em branco)



### A ELEGIA NA LÍRICA DE CAMÕES<sup>1</sup>

Dezasseis anos atrás, neste mesmo lugar, e no termo de uma reunião científico-cultural como a que hoje nos congrega – a III Reunião Internacional de Camonistas, realizada de 10 a 13 de Novembro de 1980 –, propus, com outros Colegas, a criação de um Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos que, em Portugal e no estrangeiro, especialmente no Brasil, coordenasse, promovesse e difundisse os estudos sobre Luís de Camões.

Adversidades e acidentes do tempo e da fortuna explicam, mas não justificam, que a concretização de tão relevante projecto tivesse sofrido dificuldades, demoras, atrasos e longas pausas. Nunca deixei de apoiar a criação desse Centro e, num momento institucionalmente decisivo, quando a Junta Nacional de Investigação Científica alterou profundamente a sua política em relação às ciências humanas e sociais, tive a possibilidade de intervir no processo, propondo formalmente ao então Presidente daquele organismo, Prof. Doutor Fernando Ramôa, a sua aprovação. Mais de uma década após a proposta inicial, o projecto alcançava enfim a sua realização.

Este projecto de natureza científica e cultural, pela sua dimensão de memória e pela sua dimensão de futuro, é uma das raízes e um dos horizontes que me ligam a esta *alma mater conimbrigensis* que é a minha Universidade originária e só a minha quota-parte na sua ideação e na sua efectivação poderá explicar que, perante auditório tão ilustre, seja eu quem profere a conferência inaugural desta Reunião, correspondendo ao generoso convite formulado pelo meu Amigo e Colega, Doutor Aníbal Pinto de Castro.

\*  
\*       \*  
\*

Na história da poesia ocidental, desde o século VII A.C. até ao século XX, a elegia constitui uma das mais complexas, duradouras e polimórficas manifestações de um *modo* e de um *género literários* e por isso mesmo tem suscitado, nos últimos anos,

---

<sup>1</sup> O texto agora publicado desta conferência inaugural da VI Reunião Internacional de Camonistas apresenta algumas modificações em relação ao texto originário.

um particular interesse aos investigadores da poética histórica, da poética teórica, da história literária e da literatura comparada<sup>2</sup>.

Que, tantos séculos depois de os poetas elegíacos gregos e de os poetas elegíacos latinos terem criado muitos dos poemas formalmente mais refinados e tematicamente mais fascinantes e perturbadores da “poesia antiga”, alguns dos mais belos, esplendorosos e comoventes poemas da “poesia moderna”, desde Milton a Yeats, Rilke, García Lorca, Auden e Seamus Heaney, passando por André Chénier, Goethe, Hölderlin, Shelley, Wordsworth, Leopardi, Tennyson e Thomas Hardy, sejam *elegias*, é obrigatório motivo de reflexão, sobretudo no quadro do que se pode designar por antropologia do fenómeno poético. Ao longo de vinte e sete séculos, mudaram-se os esquemas métricos, alteraram-se as formas estróficas e poemáticas, transformaram-se as crenças e convicções religiosas e morais, os sistemas sociais e políticos, as ideias e os valores da vida humana, mas o *modo elegíaco* e o *género elegíaco*<sup>3</sup>, sob diversas metamorfoses históricas, permaneceram como manifestações cimeiras da poesia ocidental, porque a elegia é a voz e o canto das duas realidades primordiais, constantes e indissociáveis da existência humana: a morte e o amor, o luto e o sofrimento da perda irremediável e o fulgor, o júbilo e as inquietações da vivência do amor.

\*  
\*       \*  
\*

Os *prantos* e as *lamentações* fúnebres abundam em todas as literaturas românicas medievais, tendo como modelo mais próximo o *planh* provençal e como modelo mais distante o *planctus* latino-medieval<sup>4</sup>. São expressões da necessidade antropológica e

---

<sup>2</sup> Menciono alguns dos mais importantes estudos sobre a elegia publicados nas duas últimas décadas: Paul Veyne, *L'élegie érotique romaine: L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1983; R. Whitaker, *Myth and personal experience in roman love-elegy. A study in poetic technique*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983; Peter M. Sacks, *The english elegy. Studies in the genre from Spenser to Yeats*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1985; Celeste Schenck, *Mourning and panegyric: The poetics of pastoral ceremony*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1988; Duncan F. Kennedy, *The arts of love. Five studies in the discourse of roman love elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; Gian Biagio Conte, *Genres and readers. Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1994; Jahan Ramazani, *The poetry of mourning: The modern elegy from Hardy to Heaney*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; W. David Shaw, *Elegy and paradox. Testing the conventions*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1994; Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1996; Melissa F. Zeiger, *Beyond consolation: Death, sexuality, and the changing shapes of elegy*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1997.

<sup>3</sup> Modo elegíaco é um conceito hiperonímico em relação a género elegíaco: todas as elegias se inscrevem no modo elegíaco, mas o modo elegíaco desborda os limites da elegia, manifestando-se noutros géneros literários. Sobre esta distinção, cf. Morton W. Bloomfield, “The elegy and the elegiac mode: Praise and alienation”, in Barbara Kiefer Lewalski (ed.) *Renaissance genres. Essays on theory, history, and interpretation*, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 1986, pp. 147-157.

<sup>4</sup> Veja-se o estudo de M.<sup>a</sup> Emilia García Jiménez, *La poesía elegíaca medieval en lengua castellana* (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994), que apresenta uma pormenorizada informação sobre a poesia elegíaca fúnebre na literatura castelhana, com uma adequada perspectiva comparatista. No *Cancioneiro geral de Garcia de Resende* (1516), figuram diversos poemas que constituem prantos e lamentações. Entre eles, merece destaque a composição de D. João Manuel à morte do príncipe D. Afonso, “em modo de lamen-

afectiva, do imperativo religioso e moral e das convenções e conveniências sociais de chorar e lamentar a morte de alguém, louvando as suas virtudes, o seu valor e os seus feitos e meditando sobre os mistérios da morte e do além-túmulo. Nalguns casos, como no *Planto que fizo la Pantasilea*, poema hoje atribuído a Juan Rodríguez del Padrón, o género medieval e trovadoresco do *planh* combina-se com marcas temáticas e estruturais oriundas da tradição elegíaca classicista, em particular das *Heroides* de Ovídio<sup>5</sup>.

No *De vulgari eloquentia*, tratado sobre a língua e a poesia redigido provavelmente entre 1303 e 1305, Dante define a elegia como o estilo dos infelizes: “Per elegiam stilum intelligimus miserorum”<sup>6</sup>. É uma definição que retoma a caracterização da elegia que se encontra em diversos tratadistas da poética medieval, desde Papias a Ugucione da Pisa, Giovanni da Genova e John Garland, e que assenta numa base temática, embora Dante venha a complementar a sua definição com o nível estilístico baixo ou humilde do género.

Livro de dores, infortúnios e sofrimentos de amor é *Il libro chiamato Elegia di Madonna Fiammeta da lei alle innamorate donne mandato* de Boccaccio, um livro escrito, como no “Prologo” se diz, com “lagrimevole stilo”, por uma mulher “afflitta (...) bagnata delle mie lagrime”. Boccaccio reitera assim a caracterização temática da elegia que provinha da *Ars poetica* de Horácio (a *querimonia* do v. 76) e das *Heroides* de Ovídio (XV, 7: *elegia flebile carmen*), mas abre um horizonte genológico diverso daquele que propunha o *De vulgari eloquentia*. Por um lado, a *Elegia di Madonna Fiammetta*, que tem como modelo as *Heroides*, embora não seja formalmente uma epístola, é um desesperado monólogo do sofrimento amoroso, associando assim a lamentação e o infortúnio de amor; por outro, como Cesare Segre sublinhou, esta elegia nada tem a ver com um nível estilístico baixo e humilde<sup>7</sup>.

No âmbito das literaturas hispânicas, importa recordar que o marquês de Santillana, no seu *Prohemio y carta al illustre Señor don Pedro, muy magnífico Condestable de Portugal*, datável de 1446, circunscreve a poesia elegíaca a cantos fúnebres<sup>8</sup>, mas que Juan de Mena, no *Laberinto de Fortuna*, caracteriza o “elegíaco verso” como “triste canción”, como canto desesperado e choroso provocado pelas penas, pelos enganos e erros do amor<sup>9</sup>.

No século XV, os humanistas italianos redescobriram os grandes poetas elegíacos latinos, Catulo, Tibulo, Propércio e Ovídio. A elegia erótica refloresce numa poesia

---

taçam”, porque revela, na oitava final, clara consciência das convenções deste género poético: “Qualquiera que sofre tan grave manzilha / no busque manera de ser consolado, / no menos m'escusa aquesta obrezilha, / pues lamentacion sea intitulado” (*Cancioneiro geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, vol. 1, p. 398).

<sup>5</sup> Cf. Guillermo Serés, “La elegía de Juan Rodríguez del Padrón”, *Hispanic review*, 62, 1 (1994), pp. 1-22.

<sup>6</sup> Cf. Dante, *De vulgari eloquentia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 56 (II, IV, 6).

<sup>7</sup> Cesare Segre, «Strutture e registri nella *Fiammetta*», *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 89-90.

<sup>8</sup> Escreve o marquês de Santillana: “En otros tiempos, a las cenizas e defunciones de los muertos, metros elegiacos se cantavan, e aun agora en algunas partes dura, los quales son llamados endechas” (cf. Marqués de Santillana, *Prohemios y cartas literarias*. Edición preparada por Miguel Garci-Gómez. Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 86).

<sup>9</sup> Cf. Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*. Edición de Carla de Nigris, Barcelona, Crítica, 1994, p. 109. Na copla 123 do *Laberinto*, Juan de Mena utiliza a forma *elegianos*.

neolatina douta e erudita, graças a poetas humanistas como Enea Silvio Piccolomini, Christophoro Landino, Angelo Poliziano, Giovanni Pontano, Iacopo Sannazaro, etc.<sup>10</sup>. A elegia neolatina, se é frequentemente uma elegia erótica, é também uma forma aberta que acolhe temas como a lamentação fúnebre, a exaltação panegírica, a reflexão e a crítica sociais e políticas, o louvor da amizade, a narrativa de viagens e de exílios, etc.

Mais importante, porém, sob o ponto de vista da evolução genológica da elegia nas literaturas em língua vulgar, é a constituição, na obra de diversos poetas italianos do século XV e das primeiras décadas do século XVI, da elegia escrita em *terza rima* ou *terzina incatenata*, um esquema métrico criado por Dante na *Divina Commedia* e utilizado por Petrarca nos *Trionfi* e por Boccaccio na *Caccia de Diana* e na *Amorosa visione*, o qual, sob a sua aparente simplicidade, pode esconder complexos significados teológicos e antropológicos, como demonstrou John Freccero no seu magnífico estudo intitulado “Il significato della terza rima”<sup>11</sup>. A *terza rima* foi considerada como um esquema métrico equivalente ao dístico elegíaco e o seu uso na elegia foi consagrado por Sannazaro nos seus poemas *Se mai per meraviglia alzando il viso*, uma lamentação sobre o corpo crucificado do Redentor; *Scorto dal mio pensier fra i sassi e l'onde*, sobre a morte do marquês de Pescara; e *La notte, che dal ciel, carica d'oblio*, à morte de Pier Leone. A estrutura métrica da elegia assim autorizadamente estabelecida por Sannazaro foi corroborada por outros influentes autores de elegias como Bembo, Ariosto, Bernardo Tasso e Luigi Alamanni e tornou-se canónica nas literaturas castelhana e portuguesa do Renascimento e do Maneirismo, embora ocorram excepções<sup>12</sup>.

Quando Garcilaso de la Vega, seguindo os modelos renascentistas, escreveu as primeiras elegias “modernas” da literatura castelhana, adoptou a *terza rima*. O mesmo esquema métrico-formal adoptaram Sá de Miranda, Camões, António Ferreira e Diogo Bernardes.

Sob o ponto de vista temático, as duas elegias de Garcilaso representam os dois grandes modelos da elegia renascentista (em conformidade, aliás, com a matriz greco-latina do género). A elegia I, endereçada ao duque de Alba por ocasião da morte do irmão deste, D. Bernaldino de Toledo, é uma elegia fúnebre, com o elogio do defunto, a consolação ao destinatário, reflexões de ordem filosófico-moral sobre a fama e a imortalidade e a visão dos bem-aventurados; a elegia II, endereçada a Boscán, é fundamentalmente uma elegia amorosa, embora com elementos temáticos de crítica à vida da corte.

Tal como acontece com a elegia latina, a elegia do Renascimento e do Maneirismo é um mosaico ou uma *poikilia* de diversos géneros e subgéneros. A sua *contaminatio*

---

<sup>10</sup> Veja-se a bem informada síntese de Juan F. Alcina, “La elegía neolatina”, in Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, ed. cit., pp. 15-40. Veja-se também a obra de Clifford Endres, *Joannes Secundus. The latin love elegy in the Renaissance*, Hamden, Conn., Archon Books, 1981.

<sup>11</sup> Estudo incluído no livro de John Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989.

<sup>12</sup> Por exemplo, a elegia *¿Como cantaré yo en tierra extraña?* de Diego Hurtado de Mendoza, a “Elegia a la muerte de Doña María” com o *incipit* *¿Ay muerte dura ¡ ay dura y cruda muerte!* de Gregorio Silvestre, e três elegias de Andrade Caminha, compostas duas delas em décimas de redondilha maior e uma em oitavas de verso decassilábico: *Desque meus olhos não vem; Trago a vida inquieta, Alma cansada; Não deixa Amor entender-se.*

com a epístola e a sátira, que Claudio Guillén analisou num estudo modelar<sup>13</sup>, é a reemergência de uma vocação primigénia da elegia, tornando fluidas e moventes as suas delimitações semântico-pragmáticas. Em contrapartida, com algumas e pouco relevantes exceções, o seu esquema métrico é fortemente estável. Ora, como este esquema era também o significante métrico, digamos assim, de outros géneros e subgéneros poéticos – epístola, sátira, etc.<sup>14</sup> – e como o termo *capítulo* significou primeiramente uma série de tercetos rematada com um verso isolado que rimava com o penúltimo verso do último terceto, aquele termo passou a designar todas as composições escritas em *terza rima*, independentemente da sua forma de conteúdo e da sua inserção genológica.

Esta extensão do termo *capítulo*, utilizado como hiperónimo de termos como *elegia*, *epístola*, *sátira*, etc., justifica-se pela estabilidade da forma de expressão e pela inversa variabilidade das formas de conteúdo. Embora com uma relevante alteração terminológica, é este tipo de justificação que conduz Faria e Sousa, na abertura dos seus comentários ao tomo IV, parte II, das *Rimas varias de Luis de Camoens*, a decidir chamar elegias a todos os poemas que Camões escreveu em tercetos. Explica assim as razões da sua decisão: “Elegia se puede llamar qualquier Poema de asunto triste: pero ya está introduzido que las Elegias se han de escribir más en Tercetos que en otro genero alguno de composicion: y en esta se escriben tambien materias que no solo no son tristes, mas aun alegres, amorosas, laudatorias, cartas y satiras: y por esto llamo Elegias a todos los Poemas que mi Maestro escribió en Tercetos; y tambien porque como fue necesario citarlos en muchos lugares, podia hazer alguna confusión el usar de más de un nombre, pudiéndoseles dar diferentes, conforme á sus argumentos, que (como dellos se verá) son varios”<sup>15</sup>. Em vez do hiperónimo *capítulo*, Faria e Sousa adopta o hiperónimo *elegia*, mas procede necessariamente à sua neutralização semântico-pragmática, isto é, deixa de considerar como relevantes e pertinentes a sua diversidade de *argumentos*, atendendo-se tão-só à permanência do esquema métrico.

---

<sup>13</sup> Cf. Claudio Guillén, “Sátira y poética en Gracilazo”, *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pp. 15-48. Na poesia e nas poéticas francesas do século XVI, a *contaminatio* entre a elegia e a epístola, em grande parte originada pelo modelo das *Heroides* de Ovídio, é generalizada (veja-se Christine M. Scollen, *The birth of the elegy in France 1500-1550*, Genève, Droz, 1967, pp. 13 ss).

<sup>14</sup> A *terza rima* com rimas esdrúxulas aparece, por exemplo, em élogos da *Arcadia* de Sannazaro. Herrera, nos seus comentários a Garcilaso, sublinhou a multiforme capacidade genológica da *terza rima*: “Aunque nos sirve mucho este género de metro para escribir elegías y cosas amatorias y epístolas y sátiras, y es muy acomodado para tratar historia” (cf. Antonio Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Editorial Gredos, 1972, p. 423). As anotações de Herrera foram publicadas na sua edição das obras de Garcilaso, dada à luz em 1580. No mesmo ano, Miguel Sánchez de Lima publicou *El arte poético en romance castellano*, obra em que sobre a *terza rima* expendeu considerações idênticas às de Herrera (cf. a edição da arte poética de Sánchez de Lima preparada por Rafael Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1944, p. 60). Poderá ter havido influência de Sánchez de Lima sobre Herrera – *El arte poético* tem as licenças datadas de 1576 –, mas o mais provável é que ambos tenham bebido numa fonte comum, como leva a concluir o estudo de Bienvenido Morros, “Las fuentes y su uso en las Anotaciones a Garcilaso”, Begoña López Bueno (ed.), *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997, p. 71.

<sup>15</sup> Cf. *Rimas varias de Luis de Camoens*, Lisboa, en la Imprenta Craesbeeckiana, 1689, tomo IV, parte II, p. 1.

Falar da poesia elegíaca de Camões obriga a falar – como acontece, aliás, em relação a todos os outros géneros, subgéneros e formas poéticas fixas das *Rimas* – do cânone das elegias de Camões.

Na *editio princeps* das *Rhythmas* (1595), a terceira parte é constituída pelas elegias e por algumas oitavas, sendo nela publicadas três elegias: *O poeta Simónides falando*, *Aquela que de amor descomedido* e *O sulmonense Ovídio desterrado* (esta, por lapso, traz a menção de “Elegia segunda”, quando devia ser a “Elegia terceira”). Entre estas três elegias, sobre cuja autenticidade autoral não paira qualquer dúvida, e as oitavas “A Dom António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo”, encontra-se a composição *Aquele mover d’olhos excelente*, classificada como *capítulo*. A edição de 1598 emendou o erro de ordenação relativo à elegia *O sulmonense Ovídio desterrado* e intercalou entre as três citadas elegias e o capítulo *Aquele mover d’olhos excelente* os tercetos “A Dom Lionis Pereira, sobre o liuro que Pero de Magalhães lhe offerceco do descubrimento da terra Sancta Cruz”, já publicados em 1576 na *História da Província de Santa Cruz* de Pero de Magalhães Gândavo.

Em rigor, por conseguinte, quer o responsável pela organização da *editio princeps* das *Rhythmas* – muito provavelmente Fernão Rodrigues Lobo Soropita –, quer Estêvão Lopes, o responsável pela edição de 1598, só classificam como elegias três poemas, sendo muito discutível o critério dos editores modernos e contemporâneos que classificam como elegias aquele capítulo e aqueles tercetos, com base, afinal de contas, num conceito meramente métrico de elegia, na esteira de Faria e Sousa. Os tercetos endereçados a Dom Leonis Pereira são um poema laudatório, com importantes reflexões sobre as letras e as armas, não apresentando quaisquer elementos de ordem semântica – pertencentes ao “argumento”, como diz Faria e Sousa – que justifiquem a sua classificação como elegia. O capítulo *Aquele mover d’olhos excelente*, que Faria e Sousa declara colocar “debaxo del título de las Elegias por no hazer tantos títulos”, é um poema petrarquista sobre a fenomenologia do enamoramento e sobre o tormento e a glória de ser vencido por tão “linda Dama”, não sendo uma elegia fúnebre, nem, em rigor, uma elegia amorosa.

Domingos Fernandes, na edição das *Rimas* de 1616, integrou no *corpus* da lírica camoniana uma elegia autêntica, *Se quando contemplamos as secretas*, atribuída a Camões no “Índice” do Cancioneiro do P.<sup>o</sup> Pedro Ribeiro e no manuscrito 12-26-8/D-199 da Real Academia de la Historia de Madrid, mas incluiu nele igualmente duas elegias apócrifas (*Duvidosas esperanças*, *certo medo* e *Se obrigações de fama podem tanto*).

Álvares da Cunha, na *Terceira Parte das Rimas do Principe dos Poetas Portugueses Luis de Camões*, editada em 1668, atribuiu a Camões mais nove elegias, das quais apenas uma, *Que novas tristes são, que novo dano!*, encontrou acolhimento nas edições de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Hernâni Cidade e Costa Pimpão, embora Cidade, na esteira de dúvidas formuladas por Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, tenha publicado o poema com algumas reservas.

Na sua edição das *Rimas*, na segunda parte, tomo IV, publicada em 1689, Faria e Sousa incluiu na lírica camoniana mais cinco elegias, que têm sido e devem continuar a ser consideradas como apócrifas. Em relação a uma delas, *Belisa único bem desta*

*alma triste*, o próprio Faria e Sousa confessa que num dos manuscritos por si utilizados o poema se encontrava atribuído a Francisco de Andrade (autoria confirmada pelo *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, fl. 221r. e pelo ms. 8920, fl. 394 v., da Biblioteca Nacional de Lisboa).

Finalmente, o visconde de Juromenha integrou no *corpus* da lírica camoniana mais sete elegias, das quais apenas uma, *Divino, almo Pastor, Délio dourado*, foi aceite como autêntica por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, por Hernâni Cidade e por Maria de Lurdes Saraiva e publicada em apêndice por Costa Pimpão, com a seguinte cautelosa e dubitativa nota explicativa: “Embora, de acordo com Storck, tenhamos dúvidas sobre a autoria camoniana desta Elegia, inserimo-la neste lugar, com o soneto que se lhe segue no manuscrito de Luís Franco, porque, dada a importância do poema, não nos atreveríamos a correr o risco da sua supressão, pura e simples”<sup>16</sup>.

O *corpus* das elegias que considero canónicas coincide com o proposto por Costa Pimpão, mas não classificando como elegias o capítulo *Aquele mover d’olhos excelente* e os tercetos endereçados a Dom Leonis Pereira e não perfilhando em relação à elegia *Divino, almo Pastor, Délio dourado* a atitude benevolentemente dubitativa do saudoso Mestre. Com efeito, trata-se de uma composição poética que no *Cancioneiro de Luís Franco Correia* não tem atribuição de autoria, que não ocorre em nenhum outro manuscrito e que o visconde de Juromenha abusivamente integrou, como fez com tantos outros poemas, na lírica de Camões. Apesar de algumas afinidades estilísticas, formais e semânticas com outros textos de Camões – afinidades que o P.<sup>c</sup> Abel Guerra diligentemente coligiu em estudo publicado em 1980<sup>17</sup> –, ocorrem no soneto posposto à elegia naquele cancionero alguns casos de *hapax legomenon* – *cibam, poção, infusas* – que suscitam muitas dúvidas quanto à autenticidade camoniana deste texto e, sobretudo, encontra-se no mesmo soneto uma exaltação da poesia ao divino, com a consequente condenação da poesia profana, que tenho grande dificuldade em aceitar como representativa da poética e da poesia camonianas. Existe em Camões poesia religiosa, poesia de profundas raízes religiosas, poesia agonicamente religiosa, mas não poesia ao divino em sentido estrito.

O modo elegíaco, na lírica camoniana, extravasa, porém, dos limites do *corpus* das elegias assim configurado. Manifesta-se, por exemplo, em sonetos como *Em flor vos arrancou, de então crecida*, consagrado à morte de D. António de Noronha, *Esforço grande, igual ao pensamento*, dedicado à memória de D. Henrique de Meneses, ou *Chorai, Ninfas, os fados poderosos*, homenagem funérea a uma formosa mulher arrebatada pela morte, e perpassa sobretudo na sua poesia bucólica, merecendo particular destaque

---

<sup>16</sup> Luís de Camões, *Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra, Livraria Almedina, 1994, p. 385. As citações adiante feitas da lírica camoniana procedem desta edição.

<sup>17</sup> Cf. Abel Guerra, “Será realmente de Camões a elegia *Divino, almo pastor...*?”, in *Brotéria*, 110, 7/8 (1980), pp. 183-200. Leodegário Amarante de Azevedo Filho afirma que, no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, a elegia está atribuída a Francisco Mendonça (cf. *Lírica de Camões. 4. Tomo I. Elegias em tercetos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 49). Não é verdade, pois que a epígrafe do poema reza assim: “Elegia de sesta fra dendoenças”.



a égloga I, *Que grande variedade vão fazendo*, consagrada à morte de D. António de Noronha e à morte do príncipe D. João, pai do futuro rei D. Sebastião<sup>18</sup>.

\*  
\*       \*  
\*

As três elegias, assim explicitamente classificadas, publicadas logo na *editio princeps* das *Rhythmas – O poeta Simónides, falando, Aquela que de amor descomedido e O sulmonense Ovídio desterrado* –, constituem, segundo o meu juízo, a parte esteticamente mais valiosa da poesia elegíaca de Camões e por isso mesmo – e também pelas restrições temporais que a todos nos obrigam – irei ater-me à sua análise.

A elegia *O poeta Simónides, falando* é um poema com uma estrutura formal e semântica complexa. Os primeiros sessenta versos constituem uma dramática reflexão poético-filosófica sobre a memória e as artes da memória, temas profundamente ligados à semântica do género elegíaco como canto melancólico sobre a perda da *coisa amada*. A segunda metade desta primeira parte, com início no verso 28, representa o que Francesco Robortello designa por *orações ou frases patéticas* da elegia<sup>19</sup>, isto é, um tipo de discurso adequado ao desafio emotivo do poeta e apto a comover o ânimo dos leitores. O eu lírico, após o segmento inicial de natureza narrativa, com recurso inclusive ao diálogo, apodera-se de modo veemente da cena da enunciação, adoptando o modo enunciativo *exegemático* para exprimir as suas queixas e dolorosas confissões, mas acumulando também as interrogações que convocam e interpelam dramaticamente um auditório ante o qual o poeta exhibe, em hipérbolos narcisistas, os sofrimentos e as misérias da sua vida:

“De que serve às pessoas lembrar-se  
Do que passou já, pois tudo passa,  
Senão de entristecer-se e magoar-se?  
.....  
Porque me não criara a minha estrela  
Selvático no mundo, e habitante  
Na dura Cítia, ou na aspereza dela?  
Ou no Cáucaso horrendo, fraco infante,  
Criado ao peito d’algũa tigre Hircana,  
Homem fora formado de diamante;  
Porque a cerviz ferina e inumana  
Não sometera ao jugo e dura lei  
Daquele que dá vida quando engana”.

---

<sup>18</sup> A *contaminatio* entre a elegia e a bucólica manifesta-se já na poesia helenística, como demonstram o idílio I de Teócrito, o famoso canto fúnebre por Adónis de Bión e o canto fúnebre por Bión do pseudo-Mosco. A V e a X *Bucólicas* de Virgílio prolongam e canonizam, digamos assim, esta *contaminatio*, que vai reaparecer em poetas renascentistas como Sannazaro e Garcilaso. Veja-se Ellen Lambert, *Placing sorrow: A study of the pastoral elegy from Theocritus to Milton*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976; Juan Montero, “Sobre las relaciones entre la elegía y la égloga en la poesía del siglo XVI”, in Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, pp. 215-225.

<sup>19</sup> Cf. Francesco Robortello, *Explicaciones de satyra, de epigrammate, de comedia, de elegia* [1548], in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, vol. I, p. 535.



O verso 61 e seguintes revelam que esta elegia é também uma epístola. Aliás, a epígrafe que acompanha a transcrição do poema no *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (fl.4 r) torna explícita a forma epistolográfica da elegia: “Elegia 3<sup>a</sup> da Índia a dom Ant<sup>o</sup> de Noronha”. O leitor menos atento ou apressado poderá não se dar conta desta *contaminatio* genológica, já que a forma de endereçamento ao destinatário não se encontra colocada no seu lugar canónico, que é o início do poema. Como Faria e Sousa pertinentemente observou, o destinatário inominado desta elegia deveria ser alguém que mantinha relações de grande confiança pessoal com Camões, já que as formas verbais de tratamento não traduzem uma respeitosa relação de cortesia (a informação proporcionada pelo *Cancioneiro de Luís Franco Correia* sobre o destinatário da elegia poderia corroborar a justeza da observação de Faria e Sousa, como este próprio anotou, ao referir-se à grande amizade existente entre D. António de Noronha e Camões, se não fora a diferença em relação às formas verbais cerimoniosas da dedicatória da “Égloga dos Faunos”, que a edição *princeps* das *Rhythmas* (1595) apresenta na epígrafe como tendo sido “dirigida a dom Antonio de Noronha”). Merece realce o modo como o poeta, dirigindo-se ao seu destinatário, caracteriza o texto da sua elegia epistolar: “longa e mísera escritura.” *Mísera escritura* é um sintagma bem apropriado à semântica do género elegíaco: escrita de dores, de sofrimento e desgraças.

Após os dois tercetos que contêm a fórmula de endereçamento epistolar, inicia-se com o verso 76 o excuro narrativo que, com excepção de algumas cogitações, memórias, apóstrofes e exclamações patéticas, ocupa a parte restante do poema. Este excuro narrativo, no qual se relata a viagem marítima do poeta para a Índia, se descreve a tempestade formidanda que assolou as naus depois da passagem pelo Cabo da Boa Esperança e se conta a expedição bélica contra o rei de Chembe, efectuada em fins de 1553, confere à elegia as características do que Robortello denominou a *oratio morata* requerida pela elegia, isto é, o discurso apropriado a descrever os costumes dos homens ou, segundo a explicação de Cascales, a frase “que comprehende y descubre las costumbres del hombre, guardando las circunstancias de las cosas, de los officios, del lugar, del tiempo y de todo aquello que llamamos ley del decoro”<sup>20</sup>.

As circunstâncias de tempo e de lugar, as circunstâncias das coisas e das acções articulam-se, porém, de modo profundamente coerente com as “orações patéticas” da elegia, visto que o apartamento da pátria, a viagem marítima, os perigos do mar e da guerra, a errância por longínquas paragens configuram o quadro existencial adequado à expressão das lembranças e mágoas de amor e dos anseios por uma vida rústica, serena e tranquila.

Deve ser sublinhada a apóstrofe dirigida às *claras Ninfas* marinhas com que o poeta interrompe o seu excuro narrativo. Ainda mal iniciada a viagem, o poeta fixa os olhos rasos de água nas ondas do oceano, sem nada ver do mundo exterior, porque só as lembranças lhe ocupam o espírito, como diz neste belíssimo terceto, com uma audaciosa metáfora inicial e com uma subsequente estrutura quiasmática fortemente expressiva:

---

<sup>20</sup> Cf. Antonio García Berrio, *Introducción a la poética classicista. Comentario a las “Tablas Poéticas” de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 267-268.

“Eu, trazendo lembranças por antolhos,  
Trazia os olhos na água sossegada,  
E a água sem sossego nos meus olhos.”

Toldados assim os olhos de lágrimas sem sossego, abismado na memória do seu amor desgraçado, o poeta implora às ninfas, num sussurro de quem não quer “mostrar [seu] mal a toda a gente”, que se forem, alguma vez, à foz do Tejo, deixem nas “tágicas areias” testemunho do seu amor e do seu tormento:

“Nelas em verso erótico e elegante,  
Escrevei cúa concha o que em mim vistes:  
Pode ser que algum peito se quebrante.”

Aceito a *emendatio* que Faria e Sousa propôs, invocando a lição de um manuscrito por si utilizado, para o primeiro verso do terceto (*emendatio* também aceite por Hernâni Cidade). Com efeito, a lição das edições de 1595 e 1598 – “verso heróico e elegante” – é incongruente e terá resultado de erro de copistas, editores ou tipógrafos (fica afastada a hipótese de uma intervenção censória, visto que esta mesma lição figura no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*). O sintagma camoniano tem claramente um significado modal, genológico e estilístico e não um significado tecnicamente métrico, como propõem aqueles comentaristas que entendem por “verso heróico” o verso decassilábico com acentuação nas sexta e décima sílabas. Ora, na tradição elegíaca latina, que Camões conhecia bem, o modo e o género épicos, ou seja heróicos, eram considerados como géneros elevados, tanto na forma do conteúdo como na forma da expressão, ao passo que o género elegíaco, na esteira de uma tradição que procedia de Calímaco, era valorado como um género “leve”, sem a ambição e a gravidade estilístico-formais e semânticas do modo e do género épicos. No contexto da elegia camoniana, a expressão “verso heróico”, nesta perspectiva, carece de sentido, ao passo que o sintagma “verso erótico e elegante” exprime admiravelmente a outra face da semântica e do estilo elegíacos que Camões antes caracterizara como *mísera escritura*: se a elegia é uma escrita de dores, lamentos e lutos, ela é também escrita *erótica*, isto é, escrita de amor, escrita do desejo e da saudade amorosa, com o refinamento e a elegância estilístico-formais de que tinham sido mestres inexecráveis os grandes elegíacos latinos.

\*  
\*       \*

A elegia II, *Aquela que de amor descomedido*, é também uma elegia epistolar, endereçada segundo a *editio princeps* a D. António de Noronha<sup>21</sup>. À semelhança da elegia

---

<sup>21</sup> Na edição das *Rhythmas* de 1595, a elegia está endereçada a “Dom Antonio de Noronha estando na India”. Na edição de 1598 o endereçamento desapareceu, decerto porque o editor reconheceu que esta informação levantava problemas. Faria e Sousa, leitor atento, observou que esta epígrafe era na verdade ambígua, porque não ficava claro se estava na Índia o poeta ou D. António de Noronha, tornando-se todavia manifesto na elegia que o poeta se encontrava em Ceuta. Costa Pimpão, aceitando a pertinência da observação de Faria e Sousa, emendou assim a epígrafe: “A D. Antonio de Noronha, estando o autor

I, a fórmula de endereçamento epistolar não figura nos versos iniciais, sendo antecedida por uma curta reflexão sobre o canto poético e o sofrimento amoroso. Tal como a ninfa Eco, perdida pelo seu descomedido amor a Narciso, após ter sido convertida em pedra, apenas conservou de humano a capacidade de repetir os últimos sons das palavras, assim o poeta, prisioneiro do seu sofrimento amoroso, consegue que o seu mal tão-só lhe consinta isto: *este canto que escrevo derradeiro*. Canto de cisne agónico, canto elegíaco que é identificado como o canto da *perda do bem de estar presente*, isto é, canto da dor de ausência, canto de melancolia extrema pela perda da presença da mulher amada, canto, por isso mesmo, que o poeta em rigor não escreve, mas que a saudade escreve na sua alma *triste e saudosa* e que o poeta *traslada*. A génese da escrita elegíaca é o sentimento destrutivo da perda de um bem essencial e o trabalho de luto que se segue a essa perda e que o poeta exprimiu neste terceto:

“Ando gastando a vida trabalhosa,  
Espalhando a contínua saúde  
Ao longo de úa praia saudável”.

O sofrimento lutuoso, porém, não é mitigado ou suavizado pela errância incessante à beira-mar. O oceano, na sua impetuosidade, entra retumbando pelas concavidades da costa e penetra, com a “sua branca espuma furioso”, o ventre, o lugar cavernoso da terra:

“Ela, como mais fraca, lhe está dando  
As côncavas entranhas, onde esteja  
Suas salgadas ondas espalhando.”

Numa prosopopeia e em metáforas audaciosas e admiráveis, o poeta sexualiza o mar e a terra e essa visão erótica de um mar impetuoso que derrama as suas salgadas ondas nas entranhas da terra, fúlgida jóia desta elegia, fascina e perturba a sua imaginação e o seu desejo de *voyeur*, intensificando o seu sofrimento:

“A todas estas cousas tenho enveja  
Tamanha, que não sei determinar-me,  
Por mais determinado que me veja.”

Nem a novidade das paisagens africanas – a elegia, como diz a voz enunciadora, foi escrita em Ceuta –, nem as mudanças das estações, nem a alegria primaveril dos montes, dos rios e das aves, logram consolar a sua melancolia e o seu luto.

A parte final da elegia é um canto de agonia desesperada e, ao mesmo tempo, de fé inquebrantável na eternidade do amor – um amor que nem as sombras frias da

---

em Ceuta”. Hernâni Cidade, seguindo as conclusões de estudos de Teófilo Braga e de Carolina Michaëlis, alterou a epígrafe do seguinte modo: «A D. Antão de Noronha, estando o autor em África» (a nota de Hernâni Cidade a esta epígrafe tem lapsos graves). O *Cancioneiro de Luís Franco Correia* apresenta a seguinte epígrafe: “Elegia de Ceita a hũ seu Amigo”.

morte, nem as negras águas do Cocito, nem os hórridos penedos do inferno poderão obliterar ou extinguir.

Na sua imaginada catábase ao reino escuro dos mortos e dos condenados por crimes e culpas de amor, o poeta, “com a trémula voz, cansada e fria”, celebrará “o gesto claro e puro” da amada perdida, acompanhado pela música de um Orfeu que, desenganado, já sabe que não salvará Eurídice. Verdadeira *acmē* desta elegia, a catábase infernal do poeta morto irá reacender as memórias de amor das “namoradas sombras”, cujo choro vai engrossar as águas do negro rio. O canto de amor volve-se assim num canto órfico que, mesmo sabendo que já não será possível recuperar a coisa amada – Eurídice é o símbolo mitológico dessa perda irremediável –, triunfa sobre o esquecimento e a informe escuridão da morte:

“Que se amor não se perde em vida ausente,  
Menos se perderá por morte escura;  
Porque, enfim, a alma vive eternamente,  
E amor é afeito d’ alma, e sempre dura.”

\*  
\*      \*

A elegia III, *O sulmonense Ovídio, desterrado*, é por excelência a elegia das amarguras, das privações e dos sofrimentos do desterro, emblematicamente representados pelo poeta latino de Sulmona, condenado como *relegatus* a viver os últimos anos da sua vida na solidão e na aspereza do Ponto, nos confins orientais do império romano<sup>22</sup>.

Esta elegia, diferentemente das duas anteriores, não tem *contaminatio* com o género epistolar. É um canto *patheticus* associado a um canto *moratus*, pois que o canto de lamento e dor apropriado para despertar a compaixão dos leitores se mescla com um canto em que se evocam e descrevem circunstâncias de tempo e de lugar.

Na terra do desterro, “quando a roxa manhã, fermosa e bela, / abre as portas ao Sol e cai o orvalho, / e torna a seus queixumes filomela”, o poeta, acordado fisicamente e desacordado psiquicamente, inicia “com passo carregado” – o passo típico do homem melancólico – a sua subida a um outeiro onde se assenta, “soltando a rédea toda a [seu] cuidado”. A paisagem das terras circundantes – terras do desterro – é uma paisagem árida e estéril, como na canção IX. O rio Tejo, porém, que se avista do outeiro, neste excursão *moratus* da elegia, é um rio puro, suave e brando. Nas suas águas, nadam *côncavas barcas*, símbolos eróticos, símbolos de desejo e da liberdade de que o poeta não pode fruir:

---

<sup>22</sup> O exílio e o desterro, nas suas diversas modalidades, são indissociáveis da poesia elegíaca. Sobre a temática do exílio na poesia do Humanismo português, veja-se a obra de Carlos Ascenso André, *Mal de ausência. O canto do exílio na lírica do humanismo português*, Coimbra, Minerva, 1992. Sobre as relações da literatura e do exílio, escreveu Claudio Guillén um formoso ensaio: *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1985 (republicado no volume de Claudio Guillén intitulado *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998).

“Vejo o puro, suave e brando Tejo,  
Com as côncavas barcas, que, nadando,  
Vão pondo em doce efeito seu desejo.  
Úas co brando vento navegando,  
Outras coş leves remos, brandamente,  
As cristalinas águas apartando”.

Com as suas aliteraões e reiteraões vocabulares, o próprio corpo do poema figura o manso e fúlgido caminho da água fluvial que contrasta com a dureza e aridez da terra do desterro. As “côncavas barcas” são femininas barcas do desejo nadando nas águas desse rio que vai deslizando para onde o poeta desejaria partir também. Noutra belíssima prosopopeia, com a alma soltando-se em lágrimas desfeita, o poeta exclama:

“Ó fugitivas ondas, esperai!  
Que, pois me não levais em companhia,  
Ao menos estas lágrimas levai,  
Até que venha aquele alegre dia  
Que eu vá onde vós is, contente e ledó.  
Mas tanto tempo quem o passaria?”

O poeta sabe como é ilusória e vã essa esperança de ver chegar ao fim o seu desterro. Como o sulmonense Ovídio, que confessa terem sido causa da sua desgraça um pequeno livro e um *error*, também Camões se refere ao “seu erro”, mas sublinhando “quão pouca” é a sua culpa. Em conformidade com o modelo argumentativo de algumas elegias de *Tristia*, Camões explica que, quando se sofre uma pena com justa causa, a própria consciência da causa como que tira o sentimento da pena. Mas a pena imerecida, como no seu caso, intensifica dramaticamente o sofrimento. Onde começa a realidade autobiográfica e onde acaba o palimpsesto ovidiano?

O final desta elegia repete, no teatro da imaginação, a catábase infernal com que conclui a elegia II, embora sem a riqueza simbólica e a emoção patética deste poema. O significado desta descida ao inferno, porém, é semelhante ao daqueloutra: a afirmação da perenidade do amor e das memórias amorosas, pois que, contra as forças da imaginação – “a vida / de imaginaões tristes se sustenta” –, isto é, contra a capacidade de sonhar do homem, não há portas tartáreas ou águas leteias que prevaleçam.

\*  
\*      \*

Canto de amor, canto de desejo, canto de melancolia e de luto, canto fúnebre, canto de saudade e canto de desterro, canto órfico sem Eurídice para resgatar, a elegia é uma das mais pungentes e conturbadas confissões poéticas – confissões *poéticas*, reitero e sublinho – da lírica camoniana. Sem consolos ou lenitivos, o canto elegíaco de Camões confronta impiedosamente o homem com os fantasmas do amor e da morte, com os *phantasmata* de que se tece a vida do homem melancólico e saturniano, com o vazio òntico que o próprio canto órfico, tragicamente celebrando a perenidade do amor, não pode exorcismar. Eurídice é o nome dessa perda e desse vazio essenciais.

(Página deixada propositadamente em branco)

## **SESSÕES PLENÁRIAS**

(Página deixada propositadamente em branco)



## LIRISMO E CONHECIMENTO EM CAMÕES

Quando se contacta com a poesia do séc. XVI, na fase de transição da poesia cortesã do *Cancioneiro Geral* para os autores decisivamente educados na leitura dos clássicos – dos italianos e dos espanhóis, imersos num Renascimento mais precoce do que o português – pomos-nos a pergunta sobre o estatuto do lirismo<sup>1</sup>.

Especialmente com a obra de Sá de Miranda, percebe-se que um novo conceito de poesia está a ser ensaiado; o poeta distingue entre a poesia velha – sentida como divertimento ligeiro, entretenimento para um círculo restrito de cortesãos afeito a fórmulas consagradas; e, como ele diz <sup>2</sup>, algo «mais». Mas não fica claro no que consiste esse «mais». O poeta aponta uma relação entre «as letras» (a poesia) e a *música, a filosofia e a saúde*<sup>3</sup>, no âmbito da qual defende que a origem do lirismo está nos «livros divinos» – entenda-se os salmos, ou, de forma mais abrangente, a Bíblia. Sá de Miranda pretende inculcar uma sabedoria de raiz estoíca, descoberta justamente pela prática da actividade poética. A poesia – cujos poderes excepcionais são aliás sublinhados – torna-se assim uma forma de conhecer, ao mesmo tempo que se assume como uma relevante missão educadora.

Esta demarcação relativamente a uma forma de poetar que – com razão ou sem ela – era vista como divertimento fútil; e a descoberta da vocação da poesia para a compreensão dos níveis mais graves, ou mais problemáticos da vida humana parece ser nuclear na mudança de estatuto que se aprofunda em seguida, na passagem do Renascimento português – tardio e breve – para o Maneirismo.

A teorização poética evoluiu muito, nesta fase. E, apesar de ter sido pouca, e pouco importante, a produção teórica em Portugal, o contacto com os autores italianos e espanhóis, bem como o possível conhecimento do que foi escrito no estrangeiro por

---

<sup>1</sup> Maria Lucília Gonçalves Pires, «A codificação do género lírico e a crítica seiscentista do lirismo camoniano», *Românica. Revista de Literatura*, Departamento de Literaturas românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995, p. 105-115. Este estudo estabelece o quadro teórico em que a questão deve ser vista.

<sup>2</sup> *Elegia a António Ferreira*, F. Sá de Miranda, *Obras Completas*, Lisboa, Livr. Sá da Costa ed., 4.ª ed., 1976-77.

<sup>3</sup> *Carta a João Roiz de Sá de Meneses*, ed. cit., pp. 51-59.

portugueses<sup>4</sup>, era suficiente para trazer até nós os termos duma nova teoria do lirismo, mesmo se sem as cores polémicas que os debates sobre esta matéria adquiriram lá fora.

Tratava-se de assimilar a influência do pensamento platónico sobre a arte; e de o conjugar com os preceitos horacianos tradicionalmente aceites, e com os princípios da poética aristotélica introduzidos no fim da primeira metade do séc. XVI.

Concretamente, importa reter a noção de que o poeta *cria*, à imagem da criação divina, e cria a partir duma *ideia* – conceito, invenção ou descoberta que comportam, como é evidente, um fortíssimo conteúdo gnoseológico. A poesia torna-se dependente da ideação, da descoberta; e, inversamente, ela torna-se forma privilegiada de aceder ao conhecimento.

Esta questão formula-se no debate sobre a importância relativa do *engenho* e da *arte*, ficando claro que, para certos poetas, não basta já o trabalho, o domínio das técnicas do ofício; mas que lhes importa sobremaneira a fúria, a inspiração, através da qual eles participam do entendimento divino e do seu poder criador, assumindo a «mania» ou delírio poético<sup>5</sup>. Através dele, o poeta adquire poderes que o aparentam ao profeta, ao amante e ao celebrante dos mistérios, acedendo assim a formas de conhecimento inacessíveis aos que não participam neste «divino furor»<sup>6</sup>.

Em consequência, as finalidades da poesia não se limitarão à «mistura» horaciana da *utilidade e do deleite*, mas visarão a mover os afectos, arrebatá-los, comover os seus destinatários, assumindo-se a poesia como força patética que toca misteriosamente as fibras do coração humano e produz o choque afectivo da catarse.

Tudo isto faz parte da poética explícita das invocações d' *Os Lusíadas* (para apenas citar um texto dos mais conhecidos); e as afinidades reconhecidas com as ideias estéticas de Francisco de Holanda seriam suficientes para explicar a presença desta teoria, admitindo que Camões – repassado do platonismo dos autores italianos que conhecia intimamente (se é que não mesmo da leitura directa de alguns diálogos do filósofo) – necessitasse da formulação duma teoria poética completamente desenvolvida.

Noutra ordem de ideias, a noção aristotélica de *imitação* desempenha também um importante papel neste novo estatuto do lirismo, desta feita para legitimar o recurso constante ao seu alimento primordial: a obra de Petrarca e a dos petrarquistas do *quattrocento*, uma vez que o género lírico, não podendo reclamar-se duma teoria específica (ao contrário do que se passava com a epopeia e com a tragédia) retirava a sua substância do modelo inquestionável que a fundara.

Aceite e imitado em todos os tons, parodiado ou mesmo rejeitado, o modelo petrarquista é assumido por todos; e com ele vem a estreita relação (ambígua desde o início) entre poesia e vida, a poesia como matéria autobiográfica; e, ainda, a

---

<sup>4</sup> P. ex., Tomé Correia que publica a sua obra em Veneza, em 1587. Ver Isabel Almeida, «Apresentação crítica» de *Poesia maneirista*, Ed. Comunicação, Lisboa, 1998, p. 38.

<sup>5</sup> Numa tradição claramente platónica, D. António de Ataíde, autor duma *Arte Poética* manuscrita de finais do séc. XVI, distingue as «manias» ou delírios *poético, misterial, profético e amatório*. Cf. Isabel Almeida, *Ibidem*, p. 30 e ss.

<sup>6</sup> Isabel Almeida, *Ibidem*.

questão da poesia e verdade. E, logo em seguida, o caminho aberto à incursão nos domínios da psique, da afectividade, em particular do mundo obscuro, meândrico e contraditório das paixões. Neste âmbito, a subjectividade revela-se como um centro nunca suficientemente desvendado, e para exploração do qual o lirismo parece ser a linguagem privilegiada.

Não confinemos contudo o petrarquismo ao desvendamento egótico do sujeito. Ele também ensina a expressão do convívio com a natureza; e trata com nova garra os problemas eternos com que a vida humana se defronta: a liberdade e o destino, o tempo, o sofrimento, a morte e a relação com Deus.

Deste modo, o lirismo revela-se uma forma especial de intuir, contemplar ou metodicamente desbravar domínios menos explorados.

Intuir, contemplar, desbravar, exprimir são formas diferentes de ter acesso; formas diversas de conhecimento.

Mesmo sem definirmos o termo conhecimento, podemos admitir que, sem pretender o rigor, a exactidão, o carácter demonstrativo, a sistematicidade de outros saberes, a poesia se apresenta como via de descoberta das mais graves questões humanas. Como V. Nemésio dirá muito mais tarde, «o poeta será o *medium* de uma vocação que confere sentido ao universo»<sup>7</sup>.

Para Camões não era de outra forma.

Lembremos antes de mais que o anseio de conhecimento é um dos motivos das descobertas; bem como o debate travado no Canto V a propósito das vantagens do saber livresco e do que provém da experiência. Consciente das limitações do saber empírico e daquele que apenas se apoia nos autores, deseja sintetizá-los de forma englobante, «filosófica». Mas neste estudo importa focar o conhecimento que incide nas áreas para as quais o lirismo está mais vocacionado: a afectividade; os meandros da psique; ou então, num domínio comum à épica e à lírica, a ética, a responsabilidade moral e cívica, a questão do mérito; e, por fim, o problema do sentido – da vida, do sofrimento, do destino; que desagua inevitavelmente na problemática religiosa.

É esta indagação que me proponho fazer, acompanhando os percursos que a lírica aponta.

## Representação

Certos textos relativamente excepcionais, mesmo na obra camoniana, afirmam com ênfase a capacidade de conhecer. Dir-se-ia que o real se apresenta com tal evidência que o poeta não duvida do seu conhecimento, nem do poder da palavra para o dizer.

São textos que têm como referência situações que poderíamos chamar epifanias: manifestações esplendorosas que se impõem pela sua força. Como na Canção III que descreve o aparecimento da amada na aurora. A beleza da natureza faz-se reflexo da beleza da mulher, sem que se lamente a ausência.

Aliás, a ausência torna-se até condição para esta forma de conhecimento, como sublinha a ode VI. Trata-se, como se sabe, de um dos textos mais marcados pelo neo-

---

<sup>7</sup> «Prefácio: da Poesia», in *Poesia (1935-40)*, Lisboa, Livr. Moraes ed., 1961, p. 7.

platonismo: a ausência produz uma depuração do desejo, e este adquire assim um poder excepcional: «Pode um desejo imenso»... de tal forma «que faz que veja mais do que está escrito». Mais uma vez, não se trata de representação directa, mas da realidade que se encobre no sensível, e que é responsável pela «flama» que suscita o amor.

«Que se olhos ausentes  
não vêem a compassada  
proporção [...]   
vêem logo a graça pura  
a luz alta e severa  
que é raio da divina fermosura  
que n'alma imprime e fora reverbera»<sup>8</sup>

Este poder determina a euforia com que se antevê uma obra que há-de suplantar «a toscana poesia», ou seja, os próprios Dante e Petrarca, «se engenho, e ciência e habilidade, / igual à fermosura vossa der»<sup>9</sup>. Do mesmo modo, a Elegia IV afirma: «E bem aventurado o sofrimento / que soube ser capaz de tanta pena, / vendo que o foi da causa o entendimento»<sup>10</sup>. Estabelece-se relação entre a capacidade do sofrimento de aceitar «tanta pena», e a do «entendimento» de perceber a «causa» – a amada ou o amor, amor este «infinito para se compreender de engenho humano»<sup>11</sup>. Apesar da impossibilidade de conhecer o que excede a humana medida, dá-se, por assim dizer, o milagre de a vivência do amor conferir ao amante misteriosas capacidades de o entender. O texto que melhor explica esta problemática é a Canção VII. Depois de introduzir a situação contraditória na qual o Amor manda cantar ao mesmo tempo que «escurece o engenho», o texto passa a descrever o processo de transformação que sofre a mente do amante: «Conheci-me não ter conhecimento; / E nisto só o tive, porque Amor / mo deixou, por que visse o que podia»<sup>12</sup>. E assim, a «parte racional» enfraquece; o que penaliza o sujeito, humilhado por se ver submetido à força do afecto. «Mas dentro n'alma o fim do pensamento / por tão sublime causa me dezia / que era razão ser a razão vencida»<sup>13</sup>. Afinal de contas, esta metamorfose tem como consequência o despertar de faculdades superiores nas quais se harmoniza o conflito clássico entre razão e desejo.

## Expressão

Como disse, estes textos são excepcionais na lírica camonianiana; as vivências mais comuns não resultam de situações de êxtase, mas da experiência quotidiana feita de sofrimento, separação, mágoas diversas, insatisfação ou sentimento de culpa.

---

<sup>8</sup> Ode VI, est. 4 e 6.

<sup>9</sup> *Ibidem*, est. 11.

<sup>10</sup> Elegia IV, est. 6.

<sup>11</sup> *Ibidem*, est 3.

<sup>12</sup> Estância 4.

<sup>13</sup> Est. 5.

Quando «a fraqueza humana [...] lança / os olhos no que corre, e não alcança / senão memória dos passados anos, / as águas que então bebo e o pão que como / lágrimas tristes são»<sup>14</sup>.

A realidade constitui o reverso dos ideais formulados, ou do êxtase entrevisto. A maior parte da poesia lírica camoniana diz justamente o hábito do sofrimento, a perda da alegria de viver, a errância num mundo desgovernado e injusto ao sabor dum destino inexorável cujo sentido e finalidade não se percebe.

Este parece ser justamente o sofrimento maior: não perceber. Não encontrar a razão que explique a desordem visível, o absurdo do acontecimento, uma causa que reduza a confusão da vida. Tudo é *desconcerto*.

De forma geral, podemos dizer que a obra camoniana pretende equacionar o problema da irracionalidade do mundo e da vida, com a amargura de ter contribuído para ela:

«Erros meus, má fortuna, amor ardente  
em minha perdição se conjuraram;  
os erros e a fortuna sobejaram,  
que para mim bastava o amor somente.»

Um outro soneto resume esta problemática com absoluta lucidez. O soneto «Verdade, Amor, Razão, Merecimento, / qualquer alma farão segura e forte; / porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte, / têm do confuso mundo o regimento.»<sup>15</sup> Camões não cessa de fazer este confronto: por um lado, a ordem da razão e do bem; em contradição, o acontecer tumultuoso da vida que desmente os valores e a ordem do dever-ser.

Sobre esta contradição, o pensamento desenvolve uma congeminção constante, de modo a entender. Mas em vão. Apenas descobre as limitações do saber humano. Volta ao debate entre o conhecimento livresco e a experiência; aprofunda a confusão entre ser e parecer, e fecha com uma afirmação de fé – «mas o melhor de tudo é crer em Cristo» – afirmação que é mais desesperada do que a fazem certas leituras, porque, ao endereçar a solução do debate para um plano apenas religioso<sup>16</sup>, confessa a derrota da razão no domínio intra-mundano.

Sem assumir a clareza meridiana deste texto, a maior parte da obra de Camões evolui em torno desta experiência: a do «confuso regimento do mundo, antigo abuso»<sup>17</sup>. Uma poesia que se concebe apenas como registo dessa confusão; desabafo e queixa dum sujeito que assiste ao desconcerto sem possibilidade de o alterar, vítima dum destino «irado».

«As sem-razões digamos que, vivendo, / me faz o inexorável e contrário / Destino, surdo a lágrimas e a rogo [...] mas, já que para erros fui nascido, / vir este a ser um deles não duvido»<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Canção X, est. 11.

<sup>15</sup> Soneto, p. 199.

<sup>16</sup> Voluntariamente preferida, afectivamente escolhida, mas à qual a razão não acede.

<sup>17</sup> Canção X.

<sup>18</sup> Canção X, est. 1.

O conhecimento possível consiste, pois, no conhecimento do erro. E a poesia torna-se denúncia ou grito:

«Já me desenganei que de queixar-me  
Não se alcança remédio; mas quem pena,  
Forçado lhe é gritar, se a dor é grande.  
Gritarei; mas é débil e pequena  
A voz para poder desabafar-me,  
Por que nem com gritar a dor se abrande»<sup>19</sup>

Esta revolta não serve para nada, não conduz a parte nenhuma. Coincide com a consciência da inutilidade. Configura-se deste modo um beco sem saída, uma situação de desespero e também de abulia: «Já de mal que me venha não me arredo, / nem bem que me faleça já pretendo, / que para mim não val astúcia humana»<sup>20</sup>. Identifica-se um culpado, – o destino; descreve-se a situação – o desconcerto. E mais nada. Parece não haver saída.

De facto, a poesia de Camões conduz a um desespero lúcido que leva a descrever da razão e da viabilidade do conhecimento. O que, por sua vez, determina a desistência da acção e até a renúncia à poesia. Será que este «impasse» pode ser ultrapassado? Há alguma forma de escapar do labirinto?

Camões encontra duas saídas, duas novas estratégias de interrogar e de perscrutar o real.

## Mitologia

Uma delas consiste na mitologia. Estamos habituados a ver a mitologia pelo lado do efeito decorativo; uma série de fábulas e de personagens que juntam aos poemas o encanto do maravilhoso. E, de facto, era essa a função que a teoria da epopeia consagrava, e que o próprio censor d' *Os Lusitadas*, frei Bartolomeu Ferreira, confirma. Um ornato culturalmente prestigiante que atesta a erudição e a superioridade dos que a entendem. Uma série de metáforas de beleza indiscutível que aponta para um mundo deslumbrante de fantasia.

Mas não era apenas isso; a mitologia pode ser portadora de conteúdo e de verdade. Quando o controle da razão abrande, outras vozes podem tornar-se audíveis.

A obra de Fernando Pessoa, particularmente a *Mensagem*, mantém com a de Camões relações complexas, respondendo-lhe, por um lado, negando-a, por outro, naquilo que E. Lourenço chamou um «assassinato ritual»<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ib.*, est. 2.

<sup>20</sup> *Ib.*, est, 11.

<sup>21</sup> Eduardo Lourenço, «Pessoa e Camões», *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, ed., 1983, p. 245.

E David Mourão-Ferreira coloca a este respeito a seguinte questão: «Se Fernando Pessoa, em grande parte, tem de ser entendido em função de um genial predecessor, como Camões, até que ponto também Camões, desde que Pessoa *apareceu*, pode ou deve passar a ser entendido em função do distante sucessor?»<sup>22</sup>.

De facto, ao lermos a *Mensagem*, passamos a ver *Os Lusíadas* com outros olhos. Recordemos o poema *Ulisses*:

O mito é o nada que é tudo  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mito brilhante e mudo –  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.  
[...]  
Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade  
E a fecundá-la decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre.

«O mito é o nada que é tudo». Por isso pergunta noutro poema: «Sem o sonho o que é o homem / mais que a besta sadia / cadáver adiado que procria?»<sup>23</sup>.

Analisemos a esta luz os mitos criados por Camões. A Ilha dos Amores: em face da decepção com um povo que não reconhece o mérito, que não recompensa o esforço e o sacrifício dos mais válidos, a Ilha aparece como a utopia, a invenção de uma situação que contesta a desordem social e mostra como importa transformá-la.

Como disse Aguiar e Silva, «Contra-pondo-se [à] situação do mundo desordenado e corrupto, os mitos e as imagens da “Ilha dos Amores” configuram o desejo, o desígnio, a vontade e a ideia do advento de uma ordem nova, de futuro riosamente diferente – [...] configuram uma *utopia*»<sup>24</sup>.

A ilha dos Amores não é apenas a festa dos sentidos, o encontro de um erotismo primordial, paradisíaco, inocente e em harmonia com a natureza. O episódio culmina com a revelação, proporcionada aos navegantes, dos acontecimentos históricos posteriores à viagem de Vasco da Gama; com a contemplação da máquina do mundo – a visão do sistema cosmológico; e com uma panorâmica da geografia terrestre.

Este mito corresponde assim ao anseio de conhecimento que toda a obra camonianiana enuncia, encontrando uma fórmula de plenitude e de júbilo que motiva a exclamação de Veloso: «Mais descobrimos do que humano espírito / Desejou nunca!»<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> David Mourão-Ferreira, «Camões à luz de Pessoa», *Nos passos de Pessoa. Ensaios*, Lisboa, Ed. Presença, 1988, p. 44.

<sup>23</sup> «D. Sebastião, Rei de Portugal», *Mensagem*, Lisboa, Ática, 1959, p. 42.

<sup>24</sup> V. M. Aguiar e Silva, «Imaginação e pensamento utópicos na “Ilha dos amores”», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1994, p. 151.

<sup>25</sup> *Os Lusíadas*, IX, 69.

O mito constitui então uma linguagem pela qual o poeta se torna capaz de atribuir sentido, vendo para lá do que a realidade imediata deixa ver; ou pela qual se torna capaz de esperar, de desejar; de invocar um outro real *por vir*; ou, para usarmos um termo oportuno, de *descobrir*.

Como dizer a excessiva euforia, o imenso entusiasmo dos inícios ou dos momentos culminantes das descobertas? Como interpretar essa ufania, o sentimento de vitória sobre os obstáculos e sobre a natureza, a embriaguês do triunfo onde se confundem a confiança no homem com o orgulho duma nação que acaba de provar a si própria e ao mundo a sua razão de ser?

A resposta que o poeta encontra é a de contar uma história onde esses homens, no termo da aventura, se tornem deuses e destronem as antigas divindades, ocupando o seu lugar até junto das deusas. Se as proezas dos navegantes são comparadas às mais famosas aventuras, em particular às dos argonautas, isso deve-se não apenas a uma exigência do estilo épico, mas também à dimensão simbólica que elas igualmente assumem.

Este é o mito central d' *Os Lusíadas*, o cerne donde irradia a sua força épica e o seu significado como poema renascentista.

Outras situações há onde estão em jogo problemas complexos, não lucidamente clarificados, mas cheios de força explosiva.

É o que sucede quando o poeta lança mão de símbolos de grande densidade, particularmente os símbolos arquetípicos. Por exemplo, o confronto entre mar e terra, como forças de sentido contrário que actuam quer no destino colectivo, quer na vida individual e se exprimem tanto n' *Os Lusíadas* como na lírica.

Vejamus a Elegia II, *Aquela que de amor descomedido*. A relação entre o mar e a terra adquire valor de símbolo sexual, e serve também para designar orientações contrárias do comportamento colectivo na história de Portugal: a que visa a auto-defesa, a construção de uma identidade nuclear e a sua conservação; e, em sentido contrário, a que se arroja para o exterior, movida pelo espírito de aventura e pela crença entusiástica no futuro.

A expressão mito-simbólica serve então para a incursão em domínios não esclarecidos pela razão, apenas obscuramente pressentidos.

Um dos exemplos mais curiosos consiste no mito de criação camoniana que é o Adamastor. Personifica, como sabemos, os tremendos obstáculos que se deparam aos navegantes; o horror de dificuldades que se afiguravam intransponíveis; o medo paralisante.

Mas é também personagem duma história de amor, aliás com um desfecho grotesco. As estâncias 55 a 57 e 59 a 60, que contêm a explicação da identificação do gigante com o promontório, parecem deslocadas neste contexto. Porém, fora do contexto, ocorrem como se fossem um texto lírico, lembram por si mesmas, irradiando uma obscura significação.

Parece-me que nelas se enuncia a monstruosidade do desejo insaciável; a desproporção entre uma apetência imensa e o objecto que a não podem satisfazer. E, por outro lado, o sentimento grotesco de quem se vê desprezado por quem ama e por ela escarnecido; a contradição insofrível entre a visão interior – trágica, patética; e a visão do exterior – risível, apoucada, burlesca.

Contradição que Cervantes resolverá pela auto-ironia, pela separação de personagens de Quixote e Sancho Pança. Mas que em Camões é dilaceração entre excesso e escassez.



«Que segredo tão árduo e tão profundo:  
nascer para viver, e para a vida  
faltar-me quanto o mundo tem para ela!»<sup>26</sup>

## Dialéctica

A outra via ensaiada pelo poeta – via de um único texto, mas texto excepcional – é a da dialéctica. Este é o método que está na base da organização textual das redondilhas *Sóbolos rios que vão*.

Trata-se de um texto, como sabemos, tecido de outros textos, numa rede intertextual densíssima: paráfrase do salmo 136; contendo dois versos de Boscán em castelhano; com referências muito fortes a mais dois textos bíblicos; e ainda um outro, cuja presença tem sido menos notada, mas que é responsável pela estrutura do poema: o diálogo *Fedro* de Platão.

Este, além de ser um dos mais importantes diálogos sobre o amor, incide ainda sobre uma outra matéria de relevo: a propósito do amor, Sócrates ensina Fedro a distinguir entre um bom e um mau discurso, e ensina-lhe a arte da oratória; não como o fazem os sofistas – que se servem da palavra para confundir e enganar; mas como manda a filosofia, que procura a verdade: através do método da dialéctica.

Esta consiste na procura da verdade através da análise metódica do real: uma vez que damos o mesmo nome a coisas diferentes; ou antes, que as coisas têm aspectos diferentes, positivos e negativos, o filósofo usa a metáfora do corpo humano; e, dividindo-o segundo «as suas articulações naturais», considera as partes direitas e as esquerdas; mão direita e mão esquerda; olho direito e olho esquerdo; etc.

Assim se passa com o amor: as formas do amor («esquerdo») que conduzem à perdição, devem ser condenadas; mas o amor pode ter outra forma («direita»), origem de bem e de salvação, pelo que deve ser louvado.

Desta «filosofia da linguagem» deriva um género bem definido, a *palinódia*, que consiste em fazer um discurso de sentido contrário a outro previamente proferido sobre o mesmo assunto.

É exactamente o que sucede nas redondilhas *Sóbolos rios que vão*: nas primeiras vinte quintilhas, o poema faz o balanço da vida, de forma desenganada e concluindo que o próprio bem passado não existiu. Medita sobre a validade do seu cantar e decide renunciar ao canto. Esta situação é designada como Babel, que simboliza a confusão do abusivo «regimento do mundo», o domínio do mal.

Sobre esta base desenvolve-se uma intensa actividade analítica. Como se estivesse a perguntar: estarei a usar adequadamente as palavras? Ou a deixar-me enredar por sofismas que elas mesmas encobrem? P. ex.: *amor*, *memória*, *pena* designam sempre as mesmas realidades? Ou referem-se a coisas que variam de caso para caso?

Assim o texto como que elabora uma nova língua, onde os conceitos são redefinidos depois de desfeita a falsa simplicidade que aparentavam.

---

<sup>26</sup> Canção X, est. 10.

Por fim o texto conclui com vinte quintilhas simétricas das primeiras vinte, e que se assumem explicitamente como palinódia: «que do que já mal cantei / a palinódia já canto».

A poesia praticada agora torna-se eminentemente activa. Nada de comum com a contemplação do amor extasiado, caminho que parece ficar para sempre inviável.

A atitude que agora analisamos incorpora toda a decepção experimentada. O caminho da poesia-dialéctica passa obrigatoriamente pela penitência. Sobre o reconhecimento do erro, do pecado e da perda constrói-se uma via de arrependimento e de esperança, mas sem ilusões. Que passa pela visão desenganada da vida, do sujeito, e inclusivamente pela condenação do canto passado; pela renúncia a toda a beleza entrevista e às afeições acalentadas.

E que, da carne e do sangue do passado, como do canto anterior, faz apenas «grau» para a actual situação, esquadrinhando-lhe as palavras e os sentidos numa análise que, guiada pela Graça, irá descobrir nas situações condenadas do passado os aspectos positivos sobre os quais iniciar o percurso da conversão.

Assim, através da análise – da desambiguação linguística e filosófica – se constrói a palinódia que vai preparar a conclusão: esta é feita de ritos de auto-flagelação e de auto-punição, cuja violência e fúria surpreendem (mas que estão em sintonia com os trechos de violência irada e desejo de vingança) ritos que, neste caso, têm como alvo o próprio sujeito. Afinal, um poema mais consentâneo com o espírito de vingança da «pena de Talião», do que com a inspiração das Bem-aventuranças que, do ponto de vista da expressão – fornecem o modelo do texto (est. 65 e 66).

Deste modo, pela análise metódica do real e da linguagem, conduzida de modo a contornar as armadilhas dum saber intramundano – sujeito à ilusão e ao erro – o poeta abre caminho mais uma vez no sentido do conhecimento. Nesta nova demanda não confiará apenas nas faculdades humanas, cuja fiabilidade conhece, mas apoia-se num guia espiritual: a Graça.

Notemos, para terminar, que, neste texto «de *opção* e de *corde* [...] um texto em certa medida mutilador, o poeta continua apesar de tudo fiel a um dos objectivos maiores do Renascimento: a conciliação dos contrários; que se faz em vários planos, até no do metro escolhido – a redondilha»<sup>27</sup>; e na união de dois universos de referência da cultura de então: a Bíblia e a cultura clássica, presente não só no neo-platonismo, mas ainda nos mitos, de entre os quais se destaca o mito de Orfeu.

---

<sup>27</sup> M. Vitalina Leal de Matos, *Introdução à poesia de Luís de Camões*, Biblioteca Breve, ICALP, 3ª ed. 1992.

Helder Macedo

*Universidade de Londres - King's College*

## O FANTÁSTICO E A POÉTICA DA VERDADE N' OS *LUSÍADAS*

O período cultural que, em termos amplos, pode ser designado como o Renascimento português contém uma forte tradição de sensata e quase céptica racionalidade que se opõe às nebulosidades pós-sebastianicamente associadas à identidade nacional. Fernão Lopes transforma a profecia numa metáfora laica – «*como quem jogueta e per comparação*» – para caracterizar acontecimentos recentes, e bem conhecidos, como e se tivessem constituído o advento da Sétima Idade: semanticamente, isto é o oposto da genuína profecia que, por definição, aponta para um futuro desconhecido. D. Duarte analisa «*as desvairadas maneiras que se dá fê às profecias, visões, sonhos, (...) estrolazia, nigromancia, geomancia e outras semelhantes ciências, artes, sperimentos e sotilezas*», para concluir que «*o mais seguro caminho é nom curar de todo esto*». Gil Vicente satiriza essas mesmas falsas crenças e condena aqueles que delas se serviam para proveito próprio. A poesia de Sá de Miranda é uma frontal afirmação da integridade do «*entendimento*» contra as obscuras irracionalidades manifestadas num alienador «*encantamento*». Mesmo Bernardim Ribeiro, no seu ambíguo universo de sombras materializadas, diz que os sonhos não vêm «*senão do que homem traz na fantasia*» e vincula o desencadear da prefiguração profética à previsibilidade objectiva das acções humanas com base nos precedentes estabelecidos por acções semelhantes. E, já em pleno sebastianismo, D. Francisco Manuel de Melo procurou neutralizar as presunções transmundanas do misticismo profético ao estabelecer uma subtil correspondência entre a exegese cabalística e a retórica tradicional.

A obra de Luís de Camões insere-se nesta persistente tradição e, como procurarei mostrar com especial referência a *Os Lusíadas*, a racionalidade inerente à sua visão do mundo é tanto mais profunda quanto lhe permite fazer um uso poético do irracional como parte de uma estratégia literária de verosimilhança. Numa obra que, logo desde o primeiro verso, remete para a intertextualidade, Camões colocou o histórico e o mítico, o factual e o imaginário, os deuses e os homens ao mesmo nível de representação estética. No centro dessa obra, no entanto, está o próprio poeta que a escreveu e que explicitamente se assume não apenas como o seu autor mas também como o seu personagem exemplar, por virtude de em si ter reunido as verdades da experiência vivida, os ensinamentos da cultura recebida, e a capacidade de as transformar numa nova significação totalizante.

As viagens marítimas iniciadas pelos portugueses trouxeram para a cultura europeia a problemática do novo e do diferente sem que o pensamento filosófico e a imaginação poética tivessem ainda construído a linguagem necessária para lhes dar significação. Camões foi o poeta do novo e do diferente com a linguagem do antigo e do semelhante. Poeta de «*honesto estudo*», a originalidade do seu génio expressa-se sobretudo através de sucessivos deslocamentos de ênfase dentro das formas e géneros existentes; cidadão com «*a vida pelo mundo em pedaços repartida*», o projecto implícito na sua obra é a recuperação do equilíbrio humanista entre a fé e a experiência, o pensamento e a acção, o espírito e a matéria, o apetite e a razão, as armas e as letras, numa nova ordem que já não cabia na harmonia quebrada de um mundo em desconcerto. Num soneto onde a própria fé se manifesta como um paradoxo do conhecimento, Camões dá notícia de um mundo onde «*cousas há'i que passam sem ser cridas / E cousas cridas há sem ser passadas*», onde «*doutos varões darão razões subidas / Mas são experiências mais provadas / E por isso é melhor ter muito visto*». Noutro soneto, traz para o espaço semântico da representação literária o relativismo da sua recepção por parte dos diversos leitores cujas experiências determinarão, como lhes declara, que «*segundo o amor tiverdes / Tereis o entendimento de meus versos*».

E noutro ainda, quando escreve «*errei todo o discurso de meus anos*», persiste em atribuir ao seu percurso no mundo o valor de uma errância transformada em significação, mesmo se num projecto finalmente malgrado no plano individual. N'Os *Lusíadas*, Camões faz uma equivalente transposição da errância da História para a significação do discurso poético, reiterando também, de diversos modos e em diversas vozes, a fundamental afirmação com que termina uma das suas canções: «*Nem eu delicadezas vou cantando, (...) mas explicando puras verdades já por mim passadas*».

Logo nas primeiras estrofes d'Os *Lusíadas*, Camões afirma a superioridade da sua epopeia por ser baseada na verdade da História e não, como as das «*musas estranhas*», nas falsidades do Mito. No entanto, o poema prontamente passa a incluir o mítico, o fantástico, o profético, o onírico, todo um imaginário fabuloso representado na transposição das acções dos homens para as maquinações das divindades pagãs que vão presidir aos seus destinos e conferir-lhes significação exemplar. Mas Camões pode fazê-lo sem contradição, porque esses invólucros de crenças esvaziadas foram transformados nos “nomes” poéticos de veracidades factuais, nas metáforas da História através das quais as obscuras intenções divinas se poderiam tornar racionalmente inteligíveis. Por isso os deuses, cumprida a sua função retórica, podem auto-eliminar-se do poema, dizendo: «*Só para fazer versos deleitosos / Servimos; e, se mais o trato humano / Nos pode dar, é só que o nome nosso / Nestas estrelas pôs o engenho vosso*». O que o poeta está a dizer não é apenas que os nomes dos deuses pagãos serviram para dar nomes aos astros, como habitualmente se entende. Diz bem mais do que isso: que esses nomes que lhe serviram para fazer os «*versos deleitosos*» do seu próprio poema são os veículos fictícios (diríamos hoje os «*significantes*») que lhe permitiram dirigir o engenho humano para as cósmicas verdades que constituem o universo real. Na mesma estrofe, os metafóricos deuses da significação poética também afirmam que vão deixar o seu lugar ao «*vero Deus*». No entanto, duas estrofes antes, o poeta já tinha declarado: «*Mas o que é Deus ninguém o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estende*». Ao colocar o «*saber divino*» – «*que é sem princípio e meta limitada*» – fora do finito mundo onde se situa o humano entendimento, Camões não se teria afastado das concepções

filosóficas aceites pela ortodoxia cristã e católica do seu tempo. Mas utilizou-as para colocar Deus fora do espaço semântico de um discurso poético que visa dar uma significação não teológica ao mundo inteligível e a destinos humanos com princípio e meta limitada. Essa significação é aquela que o discurso poético conseguir conferir à transitória existência humana.

Complementarmente, numa das suas mais veementes intervenções pessoais no poema, Camões torna claro que nem «*o nosso Gama nem quem na estirpe seu se chama*» as musas tem por tão amigas «*que deixassem / As telas de ouro fino e que o cantassem*». Esta passagem vem na imediata sequência do discurso de Vasco da Gama ao rei de Melinde e, ao servir para caracterizar esse discurso como uma expressão dramática da voz do próprio poeta, contém também uma sugestão mais profunda e mais radical: Camões é o “autor” de Vasco da Gama, como se ele, e por extensão as outras personagens históricas d’*Os Lusíadas*, não tivessem outra existência além daquela que o texto poético lhes está a conferir. Deuses fabulosos e heróis históricos são assim igualmente instituídos como significantes de um texto poético que, em última análise, remete ao seu autor e se define como auto-referencial.

A qualidade auto-referencial do poema já havia aliás ficado implícita na dedicatória a D. Sebastião, quando Camões o exorta a que, para renovar a «*memória*» e as «*obras valerosas*» dos antepassados, torne seus os versos através dos quais lhe veio representar a História de que é parte e necessário continuador:

“Mas enquanto este tempo passa lento  
De regerdes os povos que o desejam,  
Dai vós favor ao novo atrevimento,  
Para que estes meus versos vossos sejam.”

Até o jovem rei ter dado nova matéria a «*nunca ouvido canto*», a celebração do passado só pode ser a crítica do presente e o modelo de futuro. Tethys e as ninfas marinhas «*casaram-se*» com os «*heróis esclarecidos*» na Ilha de Vénus; mas Tethys não pode mais do que ter «*o dote aparelhado*» para D. Sebastião. A épica camoniana situa-se no hiato da História entre o passado celebrado e o futuro desejado: simultaneamente define um tempo esvaziado, que «*passa lento*», e vem preenchê-lo com o «*novo atrevimento*» que é o próprio poema, desse modo investido com uma qualidade equivalente à desse outro ‘atrevimento’ (como lhe chamam Baco e Adamastor), que foi a aventura histórica apenas nele celebrada. Mas é apenas no «*mar irado*» da representação literária que o tempo cronológico pode ser obliterado na sua significação, permitindo não só que o presente veja o passado, mas também que o passado veja e invoque um futuro que lhe desse continuidade:

“E vereis ir cortando o salso argento  
Os vossos argonautas, por que vejam  
Que são vistos de vós no mar irado;  
E costumai-vos já a ser invocado.”

Camões transpôs assim a viagem heróica do passado para a viagem de heróicas incertezas que é o discurso poético em que a celebra. E o progresso dessa sua outra

viagem no «*mar irado*» da poesia – o «*novo atrevimento*» – também vai sendo registado em contraponto com o progresso da viagem celebrada no poema, até que, ainda mais acentuando o seu carácter auto-referencial, acaba mesmo por se substituir ao seu valor semântico. Tendo já caracterizado Vasco da Gama como um seu significante poético, Camões vai também intervir na fala do irmão, Paulo da Gama, para declarar que o poema em que celebra a viagem histórica de que eles são protagonistas também o traz a si em «*alto mar*» e com «*vento tão contrário*», que teme que o seu «*fraco batel se alague cedo*». O valor metafórico desta reiterada correspondência semântica entre a viagem celebrada e a sua representação no «*mar irado*» da poesia adquire uma amplificada conotação de facticidade biográfica na referência que o poeta logo faz aos perigos e trabalhos que passou enquanto a Fortuna o traz peregrinando: «*Agora o mar, agora experimentando / Os perigos Mavórcios inumanos /... / Nua mão sempre a espada e noutra a pena*». A equivalência entre as suas experiências de Armas e as dos heróis que celebra no poema é manifesta. Mas a essas Camões acrescentou os seus feitos nas Letras, ou seja, a sua capacidade de lhes conferir significação nesse mesmo poema em que também se inclui.

É neste contexto que faz uma primeira referência ao naufrágio em que quase perdeu a vida e o poema. A correspondência metafórica entre o discurso poético e a viagem literalizou-se numa nova correspondência ameaçadora entre o poema – o «*fraco batel*» em «*alto mar*» e «*com vento tão contrário*» que teme que se «*alague cedo*» – e o naufrágio real que sofreu. Essa correspondência vai ser retomada quando de novo se refere ao naufrágio, na fictícia voz profética que conta aos navegantes as coisas futuras na Ilha do Amor:

“Este receberá, plácido e brando  
 No seu regaço o Canto que molhado  
 Vem do naufrágio triste e miserando,  
 Dos porcelosos baxos escapando,  
 Das fomes, dos perigos grandes, quando  
 Será o injusto mando executado  
 Naquele cuja lira sonora  
 Será mais afamada que ditosa.”

A subtil sintaxe desta estrofe torna metonimicamente intermutáveis o poeta e o poema, «*o Canto que molhado vem do naufrágio*» e «*aquele cuja Lira sonora será mais afamada que ditosa*», simultaneamente integrando na significação do poema o naufrágio que ameaçou destruí-lo, e os «*profetizados*» sofrimentos do seu autor. Essa «*profecia*» é situada entre várias outras – sobre feitos de armas, acções virtuosas, lugares remotos, povos estranhos – que são feitas aos heróis do passado para lhes dar a visão do futuro e que, como parte da estratégia literária do poema, servem para trazer a narrativa histórica até ao tempo presente da sua escrita. Enquanto profecias são, portanto, fictícias. Mas, como parte dessa mesma estratégia literária, são como profecias que tivessem sido confirmadas pela História no plano do mundo tornado inteligível pela representação poética. Assim, a ameaça que paira sobre aquele «*cuja Lira sonora será mais afamada que ditosa*» fica igualmente a pairar sobre a sua matéria poética – a nação celebrada no «*Canto que molhado vem do naufrágio*». Daí o elemento de insidiosa dúvida, tornada

em crescente desespero, nas intervenções pessoais de Camões quando o poema se aproxima do fim. Numa delas, depois de justapor a sua própria mortalidade com a imortalidade que deseja dar à pátria, pede à «*grão rainha das Musas*» que lhe restaure o gosto de escrever, que está perdendo, para poder completar o «*trabalho extremo*» que vem realizando: «*Mas tu me dá que cumpra (...) co que quero à Nação minha*». Na seguinte, desiste finalmente de continuar a cantar para «*gente surda e endurecida*».

O mesmo silêncio da morte ameaça o poeta, o poema e a «*gente surda*» em que a nação se transformara. É portanto com este pesado sentido de mortalidade que Camões se dirige de novo a D. Sebastião, a quem havia pedido que desse «*favor ao novo atrevimento*», tornando seus os versos com que viera preencher o esvaziado «*tempo lento*» no hiato entre o passado e o futuro. E vai concluir o poema com a ambígua formulação retórica de uma profecia cujo valor de prefiguração é condicional à sua recepção por parte daquele a quem o dirigiu segundo o amor tiver. O que a «*pressagamente vaticina*» é uma tautologia que remete à compreensão da veracidade do próprio texto que a formulou, mas que por isso mesmo permitiria ao poeta recuperar a sua «*já estimada e leda Musa*».

Camões dessacralizou a profecia quando a transpôs do plano do «*saber divino*» para o finito mundo da linguagem, onde se situa o humano entendimento. Foi aí também que igualmente situou os Deuses míticos, e os heróis históricos. Ao fazê-lo, instituiu o texto literário enquanto tal como o veículo dum outro tipo de verdade que lhe permite um trânsito livre entre o real e o fantástico, a História e o Mito, o eu e os outros. E mais ainda acentua que de um texto literário se trata através das persistentes relações intertextuais que, desde o primeiro verso, vai estabelecendo com outras obras de outros autores, e das articulações semânticas que vai fazendo com outros géneros poéticos. Assim, por exemplo, a Vénus camoniana é simultaneamente referenciada à *Eneida* e ao epicurismo pastoril renascentista, que nela representava as três vias capazes de levar o homem universal à verdadeira felicidade, combinando sabedoria, poder e prazer, ou seja, n'Os *Lustadas*, a aliança de Vénus com Júpiter, com Marte e com Cupido; a caracterização do Rei-Menino, D. Sebastião, deve tanto às expectativas milenárias associadas às circunstâncias históricas do seu nascimento quanto ao *puer* virgiliano da *Écloga Profética*; a fala do Velho do Restelo transpõe versos de Ovídio sobre o contraste entre a dura Idade do Ferro e a pré-lapsária Idade do Ouro; a metamorfose de Adamastor, o Polifemo camoniano, deve tanto à tradição pastoril quanto à épica de Homero, mas o Gigante Amoroso também não destoaria na *Comedia* de Dante. Os diversos géneros, obras e autores referenciados no poema, tal como as suas personagens históricas e míticas, também servem a Camões como significantes poéticos do humano entendimento. São a linguagem do antigo e do semelhante usada para significar as experiências do novo e do diferente.

Mesmo os dois grandes momentos mágicos do poema – as metamorfoses complementares e antitéticas de Adamastor numa rocha estéril e de Vénus numa ilha fértil – podem ser entendidos como tendo correspondências factuais em experiências vividas. Ao nível da tipologia das percepções, o encontro dos navegantes com Adamastor corresponde a uma alucinação, e o visionamento da Ilha de Vénus a uma miragem. E ambas surgem na sequência de uma realística preparação psicológica.

A aparição de Adamastor culmina e funde numa só imagem ameaçadora a descrição de tais misteriosas «*novidades*» naturais como o «*lume vivo*» do fogo de santelmo, a «*roxa*

*sanguessuga*» da tromba marítima, e a narrativa de um perigoso encontro com um «selvagem mais que o bruto Polifemo» com quem nenhuma comunicação é possível já que «nem ele entende a nós, nem nós a ele». E a Ilha de Vénus surge no horizonte quando, já de regresso à pátria, os lassos marinheiros desejam prover-se de «água fria para a longa viagem prolongada». Ao nível da efabulação poética, Vénus – ou Afrodite, a nascida das ondas – materializou essa expectativa de água fria numa ilha florescente que os marinheiros primeiro não vêem porque não existe, mas que vai seguindo a sua rota até que, quando um deles a visualiza, fica de repente parada como se sempre ali tivesse estado para que cada um deles nela pudesse executar todos os seus desejos. Mas ambas as ilusões dos sentidos também correspondem a experiências plausíveis e a problemas reais da navegação marítima. Adamastor deriva, em parte, da existência observada de um grande cabo rochoso no fundo do continente africano, dos medos populares de que ali acabasse o mundo, e da experiência vivida pelo próprio Camões de uma tempestade que na sua elegia autobiográfica já descrevera dizendo que «*em serras todo o mar se convertia*»; e a Ilha de Vénus também em parte reflecte o simples facto de os instrumentos do tempo só permitirem que se estabelecessem rotas segundo a Latitude. As inevitáveis margens de erro tornavam virtualmente impossível determinar o rumo para pequenas massas de terra, ou mesmo reencontrá-las depois de registadas nos mapas. Por isso muitos mapas registam ilhas que nunca mais foram encontradas, com uma legenda acrescentada debaixo do nome dizendo: «*imaginária*». Não foi com inocência que Thomas More situou o imaginário «*não lugar*» da *Utopia* numa tal ilha, e que atribuiu o seu inverificável encontro a um pioneiro português. Ou, menos ainda, que Camões transformasse uma hipotética ilha encontrada pelos pioneiros portugueses numa ilha da imaginação que estivesse a aguardar ser de novo encontrada pelo jovem rei a quem dedicou o seu poema. A Ilha do Amor é, em suma, uma representação poética do real situada no espaço ambíguo entre as «*cousas que passam sem ser cridas*» e as «*cousas cridas que há sem ser passadas*» – na sucinta formulação camoniana do soneto a Cristo.

Nesse soneto Camões também diz que «*doutos varões darão razões subidas / Mas são experiências mais provadas / E por isso é melhor ter muito visto*». E diz qualquer coisa de semelhante no contexto do longo discurso de Vasco da Gama ao rei de Melinde, onde igualmente sugere que a verdade dos segredos escondidos pode residir mais na experiência da aparência das coisas do que nas especulações sobre a sua transcendência. E foi assim que, provavelmente antecipando o que também iria dizer na Canção onde declara que o seu propósito não é cantar «*delicadezas*» mas explicar «*puras verdades*», Camões pode utilizar a voz fictícia de Gama, o herói sem Musas, para definir o que é porventura a essência da sua própria perspectiva poética – «*e tudo sem mentir, puras verdades*». Mas essas «*puras verdades*» são o artifício do texto literário, a poética da verdade.



## MUSAS E TÁGIDES N' OS LUSÍADAS

Em relação aos modelos clássicos, todos sabem como Camões os tomou por norma na sua epopeia e como os ajustou aos objectivos que se propunha alcançar. O poema tem, pois, uma proposição, invocação e narração lançada *in medias res*. Tem ainda – e aí o seu modelo terá vindo das *Geórgicas* de Virgílio (I. 24-42), como já notou Faria e Sousa, e dos *Fastos* de Ovídio (I.3-26), como sugeriu Epifânio – uma longa dedicatória a D. Sebastião. Neste esquema, porém, inserem-se algumas diferenças significativas, nas quais nos propomos atentar.

Uma está na estrofe terceira, que serve de articulação entre a proposição e a invocação; outra, na própria invocação. É que o poeta não vai limitar-se a cantar uma série de feitos comparáveis aos dos grandes heróis antigos, mas muito superiores a eles. O facto, preludiado no “passaram ainda além da Taprobana”, limite oriental do mundo conhecido pelos Antigos – quer deva identificar-se neste passo com Ceilão, quer com Sumatra<sup>1</sup> – é reencarecido na estrofe 3 com a introdução da fórmula conhecida, desde Propércio<sup>2</sup>, como *cedat*, combinada com *taceat*, e constituindo assim, conforme observou Kurt Reichenberger<sup>3</sup>, o motivo da *Ueberbietung* ou «esquema de superação», definido por Curtius<sup>4</sup>. O esquema em questão culmina nos dois últimos versos da referida oitava:

---

<sup>1</sup> “Taprobanam alterum orbem terrarum esse diu existimatum est” – chega a dizer Plínio VII. 81 (citado por Faria e Sousa e recordado por Epifânio). Sobre a identificação de Taprobana com Ceilão ou com Sumatra, em que o próprio Camões parece ter hesitado, veja-se o que escrevemos em «Sobre o texto da Ode ao Conde do Redondo» in *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa, 1988) pp. 83-108, especialmente pp. 99-101. De qualquer modo, foi a chegada dos Portugueses a Ceilão que deixou em textos de humanistas italianos as marcas do grande assombro, como mostrou A. Costa Ramalho, *Estudos Camonianos* (Lisboa, 1980) pp. 13-15 e p. 24.

<sup>2</sup> “Cedite Romani scriptores, cedite Grai; nescio quid maius nascitur Iliade” (III. 32. 65-66). Este famoso dístico de Propércio referente à *Eneida* já foi citado por Faria e Sousa.

<sup>3</sup> «Epische Grösse und manuelinischer Stil. Untersuchungen zum Proömium der Lusiaden», *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* 2 (1961) p. 89.

<sup>4</sup> *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948) pp. 69-172. A tradução por “esquema de superação” é de M. Rosado Fernandes e figura na sua versão de Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária* (Lisboa 1966) p. 108. O «esquema de superação» também surge nos grandes cientistas da época: Garcia de Orta, *Colóquio dos Simples e Drogas*, nº XX; Duarte Pacheco Pereira, *Esmeraldo de Situ Orbis*, prólogo. Pedro Nunes, *Tratado em Defesa da Carta de Marear*, exaltava a descoberta de “novas ilhas, novas terras, novos mares, novos povos e, o que mais é, novos céus e novas estrelas”.

“cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
que outro valor mais alto se alevanta.”

Se referimos este texto que todos sabem de cor, não foi para evidenciar este princípio estruturante do poema<sup>5</sup>, mas por ser esta a primeira referência à Musa que nele se contém. Não pertence, porém, ainda, à invocação. Essa virá logo a seguir; contudo, não será endereçada à Musa, mas, como todos sabem, às “Tágides minhas”. Ocupará duas estrofes completas, nas quais soam com insistência as alusões à lírica do Poeta, com maior incidência na poesia bucólica: “se sempre em verso humilde celebrado / foi de mim vosso rio alegremente”, em I.4. 3-4, remete por hipálage para o adjetivo emblemático do canto pastoril<sup>6</sup> (“non omnes arbusta iuvant humilesque myricaë”, da mais discutida égloga de Virgílio - IV.2) e para a paisagem do vale do Tejo, cenário habitual, embora não único, dos idílios camonianos, particularmente de “Ao longo do sereno / Tejo suave e brando” (II.1-2); do mesmo modo, “a agreste avena ou frauta ruda” (I.5.2) reenvia para a não menos célebre “silvestrem tenui musam meditaris avena”, que Títiro exercitava no começo da *Bucólica I* do Mantuano e que agora vai ceder o lugar à tuba canora e belicosa (I.5.3).

As Musas voltarão a ser mencionadas neste canto, no decorrer da dedicatória a D. Sebastião, mas agora para sublinhar a veracidade dos feitos que vão ser celebrados, em contraposição com os dos poemas renascentistas, cantados por Boiardo ou Ariosto, ou ainda pela medieval *Chanson de Roland*, essas “vãs façanhas / fantásticas, fingidas, mentirosas” (I.11.1-2), glorificadas por “estranhas / Musas, de engrandecer-se desejosas” (I.11.3-4).

É, pois, entre a *antigua Musa* e as *estranhas Musas* que vão situar-se as divindades inspiradoras invocadas nas estâncias 3-4. Entre a Antiguidade Clássica e os modelos estrangeiros surge, porém, algo que pareceria inesperado, não fora a insensibilização causada por cinco séculos de leitura e exegese camoniana: as *Tágides minhas*.

O nome – aliás, um patronímico – fora inventado por um grande humanista, como se sabe pela declaração do próprio. Efectivamente, André de Resende, na anotação 25 ao Canto II do seu poema *Vincentius Levita et Martyr*, observa que foi ele que teve a ousadia (*nos ausi sumus*) de derivar do “Tagus Lusitaniae fluvius... nominatissimus” os nomes de *Taganus*, *Tagis,-idis* (este, no poema sobre a morte de D. Beatriz de Saboia), *Cistaganus* e *Transtaganus*. O facto é bem conhecido dos especialistas de Camões desde que José Maria Rodrigues e Carolina Michaelis de Vasconcelos para ele chamaram a atenção, a propósito do esclarecimento da origem da palavra *Lusiadas*<sup>7</sup>.

A explicação para o que aparece como um desvio da norma literária é que tem variado. É conhecida a de Faria e Sousa, de que as Tágides eram as damas de Lisboa,

---

<sup>5</sup> A expressão é de Kurt Reichenberger, «Vergleich und Ueberbietung, Strukturprinzipien im Epos des Camões», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F., 10 (1960) pp.1-2.

<sup>6</sup> Epifânio recorda, a propósito, a divisão dos estilos conhecida por Cícero, *Orator* 192 (“neque humilem et abiectam orationem nec minus altam et exaggeratam probat”).

<sup>7</sup> José Maria Rodrigues, *Fontes dos Lusíadas* (Lisboa, 2ª ed. 1979) p. 13; Carolina Michaelis de Vasconcelos, «Lucius Andreas Resendius, inventor da palavra Lusíadas», *O Instituto* 52 (1905) pp. 241-250. A questão foi retomada modernamente por A. Costa Ramalho, “A palavra Lusíadas” in *Estudos sobre o século XVI* (Lisboa, 2ª ed. 1982) pp. 221-236.

identificação que ele julgava comprovar com a aproximação às *Éclogas*, nomeadamente a dos Faunos, no passo em que se descreve a chegada das Ninfas (que vai ao ponto de etiquetar uma a uma com os nomes das Musas, a pretexto de serem nove). Essa foi, no pitoresco e acertado dizer de Epifânio, uma “*cerebrina ideia*”. Este mesmo comentador, que a seguir refere a criação do patronímico pelo humanista eborense, faz também a seguinte observação: “Uma crença, que ascende aos tempos mais antigos, atribui às águas de certas fontes e rios, entre outras virtudes sobrenaturais, a de darem inspiração poética aos que beberem delas; estavam neste caso duas fontes da Beócia, que brotavam do monte Hélicon, a fonte de Aganipe e a Hipocrene; as Musas foram originariamente Ninfas de fontes criadoras de inspiração”.

A fonte de Hipocrene vem, de facto, mencionada no último verso da estrofe camoniana que estamos a analisar. Mas o seu modelo imediato pode ter sido, como notou J. V. de Pina Martins na sua introdução à edição fac-simile de *Vincentius Levita et Martyr*, novamente o poema do eborense<sup>8</sup> que também sobre este nome dá uma explicação: «Hippocrenen, id est fontem Boeotiae Musis sacrum, sic dictum, quoniam ab equo Pegaso factus sit». Repare-se ainda que no princípio da *Teogonia* de Hesíodo (5-8), esta nascente pertence ao grupo daquelas que se situam nas alturas do Hélicon, nas quais se banham as Musas, antes de iniciarem os seus cantos e danças.

Que Ninfas e Musas nem sempre se distinguem claramente, é um facto. Mas não é de crer, no entanto, que, como afirma Epifânio, as Musas fossem «originariamente ninfas de fontes criadoras de inspiração». Elas são um grupo de divindades associadas a Apolo, embora significativamente filhas de Zeus e de Mnemósine, a Memória (Hesíodo, *Teogonia* 53-61) – e têm um nome que está talvez etimologicamente ligado a ἀνθάνω “aprender”. O poeta, como vidente que é, delas depende para ser capaz de ter sabedoria e capacidade criadora<sup>9</sup>. Nenhum texto exprime talvez tão bem essa relação como este fragmento de Píndaro<sup>10</sup>:

“μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ”

(Musa, dá-me um oráculo: eu serei o teu profeta.)

As Musas, neste sentido de inspiradoras do Poeta, em geral, ou nomeadas de acordo com as atribuições específicas que lhes haviam sido cometidas a partir do séc. II depois de Cristo (e não antes disso, como geralmente se afirma), são invocadas em pontos fundamentais de *Os Lusíadas*, designadamente, antes de se iniciar a narrativa da História de Portugal (III.1) e antes de principiar a profecia dos feitos portugueses no Oriente (X.8-9). Em ambos os passos, é Calíope expressamente nomeada, e no segundo diz-se dela que é a principal entre as nove irmãs (X.9.7-8):

“Mas tu me dá que cumpra, ó grã Rainha  
das Musas, c' o que quero à nação minha.”

---

<sup>8</sup> *André de Resende, Vincentius Levita et Martyr*. Reproduction en fac-similé de l'édition de Luís Rodrigues, Lisbonne 1545”. Introduction par José V. de Pina Martins (Braga, 1981) pp. 50-51.

<sup>9</sup> Cf. Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart, 1977) p. 180; e ainda E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, 1951) pp. 80-82. Sobre as várias etimologias propostas para o nome das Musas, veja-se Pierre Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* (Paris, 1980) s. v. mousa.

<sup>10</sup> Frg. 150 Snell-Maehler.

Mais uma vez, o modelo ascende a Hesíodo que, ao fazer o catálogo das Musas na *Teogonia* (77-79) – a mais antiga menção conhecida dos seus nomes – termina com o de Calíope, acrescentando: «esta é, de todas, a principal» (ή δε; προφερεστάτη εἰστὶν ἀπασέων»). Virgílio, ao invocá-la em especial na *Eneida* IX.525, limitara-se a implorar-lhe que desse inspiração ao seu canto («Vos, o Calliope, precor, aspirate canenti»).

A tradição mítica consagrada pelo texto de Hesíodo transparece ainda na estrofe dedicada à criação da Universidade de Coimbra, quando se referem as Musas, símbolos do saber, como provenientes do Monte Hélicon, tal como as situara o próêmio da *Teogonia* (*Lus.* III.97.1-4):

“Fez primeiro em Coimbra exercitar-se  
o valeroso ofício de Minerva  
e de Helicon a Musas fez passar-se  
a pisar do Mondego a fértil erva.”

As Musas, e Calíope entre elas singularizada, ocorrem ainda depois de terminada a narrativa da História de Portugal, nas duas últimas estâncias do epifonema do Canto V (99-100), que vale a pena recordar na íntegra, porque contém dados importantes para a questão que nos ocupa:

“Às Musas agradeça o nosso Gama  
o muito amor da pátria, que as obriga  
a dar aos seus, na lira, nome e fama  
de toda a ilustre e bélica fadiga;  
que ele, nem quem na estirpe seu se chama,  
Calíope não tem por tão amiga  
nem as Filhas do Tejo, que deixassem  
as telas de ouro fino e que o cantassem  
Porque o amor fraterno e puro gosto  
de dar a todo o Lusitano feito  
seu louvor, é somente o pressuposto  
das Tágides gentis, e seu respeito.  
Porém não deixe, enfim, de ter disposto  
ninguém a grandes obras sempre o peito:  
que, por esta ou por outra qualquer via,  
não perderá seu preço e sua valia.”

Temos aqui a outra ocorrência do nome das Tágides, na estância 100, e a perífrase que igualmente as designa na estrofe 99: *Filhas do Tejo*, construída em coordenação a Calíope, como observa Epifânio, e, como nota ainda o mesmo comentador, tendo por ocupação habitual trabalhar *as telas de ouro fino*, tal como «*as ninfas que rodeavam Cirene, a mãe de Aristeu*», nas *Geórgicas* de Virgílio, IV.334-335<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Faria e Sousa mencionara vagamente Virgíl., *Georg.* IV e acrescentara-lhe Claudiano, *De raptu Proserpinae I*; Sannazaro, *Arc.* prosa p. 12; e um texto bem mais próximo, a *Écloga III* de Garcilaso; “sacando telas delicadas del oro que el felice Tajo embia.”

As *Ninfas do Tejo* são chamadas a inspirar o Poeta, juntamente com as do Mondego (e repare-se como a perífrase aqui era necessária, pois o rio que banha Coimbra nem a partir do seu nome latino, muito menos do português, se prestava a criar um patronímico<sup>12</sup>) na invocação suspensa do final do Canto VII, quando o Poeta se preparava para começar a descrição das bandeiras (78-87). No entanto, se as Ninfas do Mondego são também mencionadas, são as do Tejo que mais marcadamente se invocam. Referiremos apenas os passos mais significativos para o nosso propósito, embora com o inconveniente de com isso excluir alguns dos trechos mais célebres do poema, ou por conterem dados autobiográficos, ou por darem voz a certas críticas sociais e políticas<sup>13</sup> (VII.78; VII.79.1-4; VII.82.1-2; VII.85.1-8):

“Um ramo na mão tinha... Mas, ó cego,  
eu, que cometo insano e temerário  
sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego,  
por caminho tão árduo, longo e vário.  
Vosso favor invoco, que navego  
por alto mar com vento tão contrário,  
que se não me ajudais, hei grande medo,  
que o meu fraco batel se alague cedo.  
Olhai que há tanto tempo que cantando  
o vosso Tejo e os vossos Lusitanos  
a fortuna me traz peregrinando,  
novos trabalhos vendo e novos danos,  
.....  
Vede, Ninfas, que engenhos de senhores  
o vosso Tejo cria valerosos,  
que assi sabem prezar com tais favores  
a quem os fez cantando gloriosos!  
.....  
Nem, Camenas, também cuideis que cante  
quem com hábito honesto e grave veio,  
por contentar o Rei no ofício novo,  
a despír e roubar o pobre povo.”

Por duas vezes as Ninfas são ligadas ao rio, e nos mesmos termos (*o vosso Tejo*); na estrofe 85 são chamadas Camenas, o equivalente latino das Musas, que haviam usado Lívio Andronico e Névio, e que nunca se apagou de todo da Literatura Latina (nada

---

<sup>12</sup> A partir do arranjo do nome latino do Douro, o muito erudito António Ribeiro dos Santos havia de criar, no séc. XVIII, as suas Dórides como ninfas do Douro, nas odes «A D. Catarina Michaela de Sousa, quando estive na cidade do Porto» e «Em louvor das Dórides». Tratámos do assunto em “Um elogio setecentista da cidade do Porto» in *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa, 1972) pp. 209-212. Vale a pena registar também o aparecimento de um novo mitónimo, em 1976, em José Gomes Ferreira, *Poesia VI: Dourodeias*.

<sup>13</sup> Veja-se a este propósito R. Bismut, *Les Lusiades de Camões, Confession d'un Poète* (Paris, 1974).

menos de dez ocorrências em Horácio, sendo uma da *Arte Poética*<sup>14</sup>); e por último, esvaem-se as Tágides, destinatárias destas lamentações e advertências, para dar lugar a uma renovada profissão de confiança no deus da poesia e sua comitiva, que levarão a bom termo os seus propósitos (VII.87):

“Aqueles só direi, que aventuraram  
por seu Deus, por seu Rei, a amada vida,  
onde, perdendo-a, em fama a dilataram,  
tão bem de suas obras merecida.  
Apolo e as Musas que me acompanharam  
me dobrarão a fúria concedida,  
enquanto eu tomo alento descansado  
por tornar ao trabalho, mais folgado.”

Note-se que a *fúria* remete de novo para a área semântica da inspiração épica, tal como a que fora pedida às Tágides em I.5.1<sup>15</sup>. A equivalência destas às Musas tornou-se evidente.

As referências às Musas somam uma dezena ao longo da epopeia (sem contar as que singularizam Calíope), mas é no Canto X que se acumulam, cada vez mais como metonímia para a inspiração poética, a culminar na apóstrofe famosa que introduz as desalentadas considerações finais (X.145.1-4):

“No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho  
destemperada e a voz enrouquecida  
e não do canto, mas de ver que venho  
cantar a gente surda e endurecida.”

Estas, por sua vez, precedem o «espelho de príncipes» dirigido ao jovem monarca, antes de encerrar o poema com a promessa de novo carne para celebrar os augurados feitos.

A promessa de compor um grande poema em honra de uma figura notável aparece mais do que uma vez na Lírica, nomeadamente na Écloga V, “A quem darei queixumes namorados”, dedicada a D. António de Noronha, segundo a rubrica, ou ao pai deste, D. Francisco de Noronha, na correcção de W. Storck<sup>16</sup>. O facto de essa figura poder ser também a de uma dama – porventura a mesma em ambas<sup>17</sup> – antevê-se em dois poemas, a Ode VI, “Pode um desejo imenso” e a Écloga IV, “Cantando por um vale

---

<sup>14</sup> O antigo nome latino das Musas figura também noutro passo de *Os Lusíadas*, no idílico quadro das mulheres negras da angra de Santa Helena, que em V.63 “Cantigas pastoris, ou prosa ou rima, na sua língua cantam, concertadas co’o doce som das rústicas avenas, imitando de Títilo as Camenas.”

<sup>15</sup> Esta observação sobre a *fúria* encontra-se já em Epifânio.

<sup>16</sup> Veja-se a nota à edição das *Rimas* por A. J. Costa Pimpão (Coimbra, 1973, reed. por Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, 1994) p. 416. Por esta edição faremos todas as citações.

<sup>17</sup> Sobre a destinatária desta Ode, A. J. Costa Pimpão, *op. cit.*, p. 413, observa: “O redactor do apenso manuscrito, já várias vezes referido, baseado não sabemos em que autoridade, diz que esta Ode foi dirigida a D. Francisca de Aragão”. Quanto à Écloga IV, tem a rubrica «A ua Dama».

docemente”. Na primeira destas composições, uma *fermosura* como a de Beatriz ou Laura, suscita a inspiração do Poeta, que anuncia (81-84):

“por vós levantarei não visto canto,  
que o Bétis me ouça, e o Tibre me levante;  
que o nosso claro Tejo  
envolto um pouco vejo e dissonante.”

Na dedicatória da Écloga IV vai mais longe (14-18):

“Em vós tenho Helicon, tenho Pegaso;  
em vós tenho Calíope, em vós Talia,  
e as outras irmãs do fero Marte;  
em vós perde Minerva sua valia;  
em vós estão os sonos de Parnaso;  
das Piérides em vós se encerra a arte.”

e, mais adiante (27-32):

“Podeis fazer que creça de hora em hora  
o nome Lusitano, e faça enveja  
a Esmirna, que de Homero se engrandece.  
Podeis fazer também que o mundo veja  
soar na ruda fruta o que a sonora  
cítara Mantuana só merece.”

Foi este trecho, junto com a já atrás referida chegada das Ninfas na Écloga dos Faunos, que serviu de esteio à hipótese de Faria e Sousa sobre a identificação das Tágides com as damas de Lisboa.

A Écloga IV atribuída à sua destinatária os poderes das Musas e dos montes sagrados que elas habitavam. Além disso, punha em jogo a emulação com os dois modelos épicos supremos: os mesmos Homero e Virgílio que ao longo de *Os Lusíadas* são o duplo paralelo por que se afere a superioridade dos feitos lusitanos<sup>18</sup>.

Note-se que chamar Ninfa à mulher amada ou a uma mulher superior é prática constante da lírica camoniana. Na Écloga I, “Que grande variedade vão fazendo”, há um grupo de “fermosas Ninfas”, entre as quais “üa, de desusada fermosura / que das outras parece ser senhora” (345-346), mais adiante erguida a “deusa, bela e delicada” (383) e facilmente identificável, sob o anagrama de Aónia, como a princesa D. Joana, viúva do príncipe D. João, filho de D. João III (385-388). Na Écloga II, “Ao longo do sereno”, a Ninfa com que sonha Almeno (em pp. 297-314) é manifestamente a sua amada, como, aliás, em tantos outros exemplos. Mas as Ninfas podem também ser as tradicionais divindades do campo, das árvores, das águas, e aí o Poeta demonstra frequentemente a sua erudição mitológica, distinguindo-as pelos nomes adequados, quer andasse sempre com as

---

<sup>18</sup> O duplo paralelo abrange também *exempla* da história, grega e romana, de tal modo que se pode dizer que constituem um princípio de composição, conforme procurámos mostrar em «Presenças da Antiguidade Clássica em *Os Lusíadas*» in *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, pp. 109-131.

*Genealogiae* de Boccaccio e a *Officina* de Ravisius Textor à mão, como julga a maior parte dos seus comentadores, quer não. Dessa erudição é prova o Soneto 73, que começa

“Náiades, vós, que os rios habitais,”

invocação essa a que contrapõe, na segunda quadra, a das

“Dríades, vós, que as setas atirais,  
os fugitivos cervos derrubando,”

E, na Écloga VI, “A rústica contenda desusada” (193-194), é a elas ainda, conquanto inominadas, que Agrário se dirige:

“e vós, deusas do bosque e clara fonte,  
ou dos troncos que vivem largos anos,”

O mar alto é povoado por Nereides, como as daquele coro que acompanhava a nau em que o poeta seguia para a Índia na Elegia I, “O poeta Simónides falando” (73-78)<sup>19</sup> justamente considerada como um primeiro esboço de passos célebres de *Os Lusíadas*, designadamente a descrição da tempestade:

“O coro das Nereidas nos seguia,  
os ventos, namorada Galateia  
consigo, sossegados, os movia.  
Das argêntas conchinhas, Panopeia  
andava pelo mar fazendo molhos,  
Melanto, Dinamene, com Ligeia.”

É nesta mesma Elegia que o Poeta se lamenta nestes termos (88-99):

“... - Ó claras Ninfas! Se o sentido  
em puro amor tivestes, e inda agora  
da memória o não tendes esquecido;  
se, por ventura, fordes algũ’hora  
aonde entra o grão Tejo a dar tributo  
a Tétis, que vós tendes por Senhora;  
ou por verdes o prado verde enxuto,  
ou por colherdes ouro rutilante,  
das Tágicas areias rico fruto;  
nelas em verso heróico e elegante,  
escrevei cũa concha o que em mim vistes:  
pode ser que algum peito se quebrante.”

---

<sup>19</sup> Analisámos estes nomes e sua proveniência em «Nomes de Ninfas em Camões» in *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, pp. 31-44, especialmente pp. 42-43.



“Das Tágicas areias rico fruto”, diz o verso 96, aludindo à lenda que atribuía ao Tejo águas auríferas, e usando um adjectivo derivado do nome latino do rio.

Mas, se procurarmos melhor, encontraremos, na Lírica também, mais precisamente nas Élogas, o famoso patronímico criado por André de Resende. Encontrá-lo-emos duas vezes, uma das quais com a vantagem de pertencer a uma obra datada. Trata-se da Écloga I, “Que grande variedade vão fazendo”, que é na verdade um duplo epicédio a D. António de Noronha, morto em África em 1553, e ao príncipe D. João, falecido no ano seguinte. No canto de Frondélio, o jovem filho do 2º Conde de Linhares é homenageado sob o nome arcádico de Tiónio, com motivos que lembram de perto os da morte de Dáfnis na V. *Bucólica* de Virgílio, como o da tristeza das Ninfas, dos animais, da própria Natureza, os quais são entrelaçados com o dos amores de Tiónio, contrariados pelo pai, que (218-219):

“porque do pensamento lho tirasse,  
longe da causa dele o apartou,”

Ora a transição para este segundo tema é feita através das Ninfas do Tejo e das da montanha (187-192):

“As Tágides no rio e na aspereza  
do monte as Oreadas, conhecendo  
quem te obrigou ao duro e fero Marte,  
como geral sentença vão dizendo  
que não pode no mundo haver tristeza  
em cuja causa Amor não tenha parte.”

As Tágides terão tido aqui o seu primeiro aparecimento na Literatura Portuguesa, na qualidade de Ninfas do Tejo (e por sinal que em contexto semelhante ao dos versos citados pelo humanista eborense). Serão depois uma presença constante no mundo pastoril, a ponto de darem o nome a um dos Idílios de Bocage, o XI.

A Écloga III, “Passado já algum tempo que os amores”, que não sabemos datar, é o outro exemplo. Aí, na fala de Belisa, tem lugar uma metamorfose<sup>20</sup>, uma das muitas que se detectam em Camões – da pastora em rochedo. Quem a opera são as Ninfas do Tejo (218-220):

“Vês as ninfas do Tejo que, mudando,  
me vão já, pouco a pouco, o claro gesto  
noutra forma mais dura traspassando!”

As margens do rio eram o cenário desta Écloga (“pela praia do Tejo discorria”, diz o v.11). É aí que Almeno avista a sua “linda pastora” (v.7), “a lavar a beatilha e o

---

<sup>20</sup> Sobre a frequência deste motivo, popularizado pelo poema de Ovídio, na obra de Camões, veja-se o nosso estudo «O tema da metamorfose na poesia camoniana» in *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, pp. 45-67.

trançado” (v.12), aí que “não lhe soube dizer o que convinha” (v.20). O encontro e desencontro entre os dois é preludiado por estes versos (35-42):

“As mágoas, que passaram, se dirão;  
mas as que ela dizia,  
lembrando-lhe que via  
as águas murmurar do Tejo amenas,  
remeto a vós, ó Tágides Camenas,  
que, de mágoa, não posso dizer tanto,  
porque em tamanhas penas  
me cansa a pena e a dor me imped’ o canto.”

As Ninfas do Tejo ligadas ao rio que habitam ou identificadas com as Camenas, foi o que vimos há pouco no Canto VII de *Os Lusíadas*. Aqui, os dois nomes – o patronímico sob forma adjetiva e a antiga designação latina das Musas – juntaram-se num único sintagma.

A localização das Musas (que, aliás, já vinha do próemio da *Teogonia* de Hesíodo, onde são qualificadas ora de Helicónias, ora de Olímpicas) pode encontrar-se ainda, e de forma bem significativa, numa Ode de Camões, precisamente aquela Lírica sua que foi a primeira a ser publicada em vida do autor e das raras a ter essa dita: a Ode VIII, “Aquele único exemplo”, endereçada a D. Francisco Coutinho, Conde de Redondo e vice-rei da Índia, para lhe apresentar e recomendar os *Colóquios dos Simples e Drogas* de Garcia de Orta. Ao autor do livro que, depois de resumido e traduzido em latim, havia de dar a conhecer à Europa culta os recursos terapêuticos das plantas indianas, é atribuída a assistência das Musas (aqui tomadas no seu sentido primeiro de inspiradoras de todas as formas do saber<sup>21</sup>), que são qualificadas de Gangéticas, com indiscutível propriedade topográfica. Por isso, o Poeta não hesita em elogiar o médico nestes termos, embora o faça envolvendo-o na tradição épica do preceptorado de Quíron a Aquiles<sup>22</sup> (49-54):

“E vede carregado  
d’anos, e trás a vária experiência,  
um velho, que, ensinado  
das Gangéticas Musas na ciência  
Podalíria sutil e arte silvestre,  
vence o velho Quíron, d’Aquiles mestre.”

É tempo de voltarmos à invocação de *Os Lusíadas* e de, com os dados obtidos, procurar esclarecer as razões da escolha das Tágides como fonte de inspiração da epopeia. Para isso teremos de recorrer de novo a André de Resende, que observa como os grandes rios do País lhe foram estabelecendo os limites. É que, diz ele, de início, o reino de Portugal mantinha-se entre o Douro e o Minho, como se fossem

---

<sup>21</sup> Cf. Platão, *A República* 548b: “a verdadeira Musa, a da dialéctica e da filosofia”.

<sup>22</sup> Cf. *Iliada* XI. 830-832.

o seu berço. Depois, propagou-se até ao Mondego. O Guadiana separa a Lusitânia da Bética. Mas o Tejo, esse, corta ao meio a Lusitânia (“Tagus autem mediam scemat Lusitaniam”). Daí a distinção das terras em cistaganas e transtaganas, segundo os neologismos por ele criados.

O rio identifica o País, e as suas Ninfas passarão também a ser detentoras do saber poético. Ao invocar a Musa da epopeia no começo da narrativa da História de Portugal, Camões pretende transferir para o seu País a desejada presença de Calíope (III.2):

“Põe tu, Ninfa, em efeito meu desejo,  
como merece a gente Lusitana;  
que veja e saiba o mundo que do Tejo  
o licor de Aganipe corre e mana.  
Deixa as flores do Pindo, que já vejo  
banhar-me Apolo na água soberana;  
senão diria que tens algum receio  
que se escureça o teu querido Orfeio.”

Aganipe toma agora o lugar de Hipocrene, de I.4.8. No plano épico, falara-se antes de “tudo o que a antigua Musa canta” (I.3.7); a seguir, como já vimos, das “estranhas / Musas de engrandecer-se desejosas” (I.11.3-4). Entre umas e outras obras se vão situar *Os Lusíadas*, narrando feitos ainda mais valorosos do que os antigos, e verídicos, como em nenhum dos outros grandes poemas. É este último ponto que Vasco da Gama acentua ao terminar a sua narrativa ao Rei de Melinde (V.89.4-8):

“Que, por muito e por muito que se afinem  
Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,  
A verdade que eu conto, nua e pura,  
vence toda grandiloqua escritura!”

Noutros passos podiam evocar-se as Musas, nomeadamente Calíope, que não estavam nunca deslocadas numa epopeia composta em clave greco-latina. Mas no lugar solene da invocação de todo o poema, havia que assinalar que essa obra moldada pelos cânones da Antiguidade era também eminentemente nacional<sup>23</sup>. O próprio deus da poesia havia de conferir às águas do Tejo o mesmo valor das de Aganipe e de Hipocrene. As Tágides seriam assim as novas entidades míticas dadoras da “fúria grande e sonora” que há-de distinguir esta epopeia.

---

<sup>23</sup> No seu já citado artigo “Epische Grösse und manuelinischer Stil”, Kurt Reichenberger observa: “Kennzeichend für die patriotische Haltung, die Camões in jeder Phase seines Beginnens beseelt, ist die Abwandlung des traditionellen Musenanruts in eine *Invocatio* der Nymphen des Tejo, die er um die gesuchte Inspiration angeht” (p. 92).

(Página deixada propositadamente em branco)

## A ILHA DOS AMORES E O IMAGINÁRIO DA UTOPIA

Agora que o fim do milénio se aproxima e o exame do curto século vinte, que vai de 1914 a 1991, permite compreender o sentido do seu processo histórico, importa sondar, na medida do possível, os efeitos que este terá tido nos modos de recepção da obra dos grandes clássicos. A inquietude e certo nervosismo de que dão prova nos seus escritos conhecidos mentores da opinião pública e analistas da cena literária contemporânea trazem precisamente o receio de uma erosão de valores que se estenda aos cânones estéticos da cultura ocidental.

Entre as grandes transformações, que se deram neste último quartel do século, a dissolução dos velhos impérios e o surto dos novos estados das ruínas da ordem anterior, estados cujas dores de crescimento ainda não terminaram, suscita no leitor, ou em certos grupos de leitores, a hostilidade a uma temática de glorificação imperial. O patriotismo, que com ela se associa, torna-se ofensivo para aqueles que ressentem a perspectiva em que se situa a história dos seus antepassados. Como poderá ler *Os Lusíadas* um leitor que nele não se reconheça como seu destinatário, nem se identifique com a história do povo a que pertencem os «*varões assinalados*»? As suas convicções ideológicas levam-no a resistir à mensagem que a obra lhe transmite e a repudiá-la na sua complexidade. Um tipo de resposta é fazer uma anti-leitura do poema: produzir um texto que rompa a forma do discurso épico e mude os seus códigos de expressão. O que precisamente se nos depara n'*As Quybyricas*, poema de António Quadros publicado em Moçambique, ou mais exactamente na Lourenço Marques de então, em Novembro de 1972. A própria escolha do signo trágico de Alcácer Quibir denota a intenção anti-épica do poema, que se classifica (repare-se bem) de «*poema em outavas*», cujo autor se oculta sob um pseudónimo, procurando, assim, a invisibilidade dos anti-heróis, as anónimas figuras com as quais se identifica<sup>1</sup>. Escrito num tom paródico, o poema mostra o reverso do ideal do império e as consequências de um patriotismo de vocação expansionista, sem que, por isso mesmo, deixe de ser uma homenagem prestada ao cantor d'*Os Lusíadas*.

---

<sup>1</sup> Publicado sob o pseudónimo de João Pedro Gravato Dias, António Quadros (1923-1994) era um grande pintor. Natural de Viseu, viveu bastantes anos em Moçambique, tendo-se identificado com a vida cultural desse país.

A Europa do Renascimento soube conciliar com arte ideias e princípios que só na aparência eram contraditórios, fazendo dessa concordância ou conjugação o discurso da sua própria modernidade. Ao cosmopolitismo trazido pelos humanistas, que abre fronteiras e procura criar a tolerância, junta, nos escritos dos portugueses e de outros autores, a progressiva afirmação do sentimento nacional, que diferencia as diversas comunidades e as distingue na sua originalidade ética e cultural.

De Petrarca a Camões o sentimento patriótico é o mesmo. Na canção “Italia mia”, Petrarca celebra «*il mio nido / ove nudrito fui si dolcemente*». Camões n’*Os Lusíadas*, utilizando a mesma metáfora, canta «*o ninho meu paterno*» (I.10) e «*a ditosa pátria minha amada*» (III.21)<sup>2</sup>. Sobre o ocaso do século, ou mais rigorosamente em 1597, Shakespeare, no *Ricardo II*, manifesta idêntico ardor patriótico. John de Gaunt, duque de Lencastre, uma das suas “*dramatis personae*”, como se sobre ele subitamente houvesse descido uma língua de fogo divino, oferece-nos da Inglaterra uma visão profética. Num belíssimo passo, traça-nos o quadro de uma ilha afortunada, bafejada por todos os dons da Natureza, «*um outro Eden, um semi-paráiso*», onde a concórdia e a paz poderiam reinar perpetuamente, não fosse a incapacidade das gentes que a habitam para se governarem e domarem o ódio que as divide. Conclui a sua meditação com um juízo, que tem a qualidade de um epifonema camoniano: “a Inglaterra afeita a conquistar os outros / De si mesma fez uma vergonhosa conquista”:

“That England, that was wont to conquer others,  
Hath made a shameful conquest of itself.”<sup>3</sup>

Compreende esta conquista tanto o sentido da sujeição do outro – incluindo as ambições da sucessão – quanto o domínio das paixões do próprio eu. A resipiscência ou arrependimento dos actos cometidos, a consciência das debilidades do género humano na construção do seu próprio destino, são inseparáveis da consciência da história, e delas nos dá o Renascimento um constante testemunho. A conquista faz parte da cultura política de Portugal, Espanha e Itália, onde uma imaginativa concepção do império a integrava como um factor operativo. Em Camões tem o valor de cruzada, quando se refere à luta com o Islão (VII.2), e é reconhecida como indevida quando se reporta ao território dos Leoneses, tomado por D. Afonso Henriques (III.70). As hostilidades que, ao longo do processo de expansão, se mantêm com os povos islâmicos, pretendem continuar as que se iniciaram na Península Ibérica. Para a Europa de Quinhentos, que vivia sob a ameaça do poder otomano, Portugal surgia, ao lado de Castela, como um dos estados cristãos, senão o primeiro, a romper esse cerco, ou como tal considerado, se tivermos em conta que o descobrimento do caminho marítimo para a Índia o levava a regiões que se encontravam sob a influência muçulmana.

Neste contexto figuram as palavras, os sintagmas, os passos que um certo leitor d’*Os Lusíadas*, ou um determinado grupo de leitores, tem como ofensivo para a dignidade dos povos com quem os Portugueses se depararam. Além de conquista e seus correlatos, sintagmas como ‘fé e império’, ou referências ao “torpo ismaelita”, contêm uma carga emotiva que faz deles termos de objecção / abjecção na leitura do poema.

---

<sup>2</sup> É a canção n.º CXXVII de Petrarca. Ver Luís de Sousa Rebelo, “Camões e o sentido de comunidade”, *Camões e o Pensamento Filosófico do seu Tempo*, 1979, pp. 61-94.

<sup>3</sup> William Shakespeare, *Richard II*, Acto II, vv. 65-66.

À luz de uma crítica que ignora a história das mentalidades e o que ela representa na formação da sensibilidade estética, os passos apontados constituem em si mesmos motivo suficiente para que a obra seja desestimada na sua totalidade, já que ela se revela obsoleta e inadequada às aspirações do futuro, como se presente nas reacções que desperta neste fim do milénio.

Não é esta, aliás, a primeira vez que se põe o problema. António José Saraiva já se referiu à violência de expressão a que recorre o poeta quando descreve a acção militar dos Portugueses. Ela anuncia-se na proposição. Camões vai cantar as memórias gloriosas daqueles que foram dilatando «*a fé, o Império e as terras viciosas / De África e de Ásia andaram devastando*» (I.2). Não há palavra mais dura na língua portuguesa do que “devastar” e a referência às “terras viciosas”, as terras do infiel, tem um valor depreciativo muito pesado. O discurso da conquista e da implantação lusitana em terras de além-mar conflui e compagina-se com o discurso do descobrimento das rotas marítimas e do contacto com o Outro, discurso este que ocupa efectivamente a parte principal do poema, fornecendo-lhe o fio narrativo. A luta que se trava na terra e no Índico nasce da oposição aos novos concorrentes comerciais. «*Quem não quer comércio, busca guerra*» (VIII.92), diz o poeta, e este é o argumento que justifica a natureza dos conflitos. Quando a Ninfa, no canto X (estrofe 10), vaticina o que se seguirá à abertura do caminho marítimo para a Índia, ela expõe sem ambages uma via de conquista imperial, que será imposta pelas armadas vindas de Lisboa:

“E que os gentios reis que não dariam  
A cerviz sua o jugo, o ferro e ira  
Provariam do braço duro e forte,  
Até render-se a ele e logo à morte.”<sup>4</sup>

Tethys, que substitui a Ninfa na descrição profética das façanhas lusíadas cometidas no orbe terrestre, assume, no seu relato, a superioridade civilizacional da Europa sobre o continente africano. «*Vês*», diz ela ao Gama, «*África, dos bens do mundo avara, / Inculca e toda cheia de bruteza*» (X.92) e traça de seguida um quadro de incompreendida realidade antropológica. Os nomes, os epítetos e os sintagmas utilizados na pintura dos povos orientais e dos africanos vêm assinalados com a marca da submissão – «*dar a cerviz ao jugo*» – e os africanos são caracterizados pela bruteza do seu modo de vida, quando comparado com o europeu: «*gente selvática, negra e nua*» (X.93), gente inculca e bruta. Trai a apresentação destas vinhetas e surpresa da descoberta do Outro, ao notar-lhe a diferença que o distingue, seja a nudez, seja a confiança de uma comunidade africana que habita casas sem portas (X.139). A observação respectiva muda, chega, porém, quase a objectivar-se, quando Tethys descreve o Novo Mundo. Além de uma breve referência ao ouro que adornou «*o rudo colo*» e do qual Castela se apropriou (X.139), o Brasil, a terra de Vera Cruz, é apresentado sem qualquer qualificativo menos honroso para as suas gentes.

Por outro lado, falar de incompreendida realidade antropológica constitui um anacronismo em relação à mentalidade da Europa quinhentista. O africano era para o

---

<sup>4</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, ed. organizada por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Lisboa, 1972.

européu um ser que vivia em conformidade com as leis da natureza. A “feritas” opunha-se à “civilitas”, criação artificial e invenção dos homens, a sociedade organizada com uma ordem hierárquica, um rei, magistrados e o sentido da justiça e da vida política. Ignorar estas mediações culturais é correr o risco de não compreender o poema. Nem elas escondem que a mundividência camonianiana era a de um católico monárquico, consciente da importância dos descobrimentos e do império, que terá de se manter, sempre que necessário seja, pela força das armas.

Mas as convicções do homem e do cidadão não são aceites sem conflito no seu foro íntimo, nem constituem uma adesão de princípio que não esteja sujeita ao exame do que nela haja ou possa haver de contraditório. Camões situa-se numa charneira que divide o antigo do moderno, entre um pensamento medieval e um pensamento moderno, que pouco a pouco se afirma e o obriga a meditar sobre a experiência vivida. Pronuncia-se amiúdas vezes sobre o sentido e os efeitos do poder, sobre os seus limites, sobre os excessos dos chefes militares, sobre a ingratidão dos reis para aqueles que melhor os servem. Estas suas intervenções no poema, a voz do autor, que é simultaneamente a voz do actor que vive no seu agora a experiência do outrora, constituem um rasgo original, notado, entre outros, por Roger Bismut.

A frequência dessas intervenções é superior n’*Os Lusíadas* à que se encontra nas epopeias que o precederam, atingindo, segundo o cômputo estabelecido por aquele estudioso, quarenta por cento da totalidade do poema<sup>5</sup>. Poema de reflexão ética individual e política, ele é também o espelho dos preconceitos do século e da época no qual se projecta o conflito da própria consciência de Humanidade, onde as diferenças entre os homens se diluem com as suas paixões e particularismos. O Professor Martim de Albuquerque, primeiro que foi a observar o emprego dos vocábulos ‘humanidade e humano’ n’*Os Lusíadas*, reconhece entre eles uma conexão dialéctica que opõe as ideias de grandeza e fraqueza<sup>6</sup>. Uma digna de exaltação, a outra de censura. Neste enquadramento, o patriotismo afigura-se uma tentativa de sublimação do humano mediante a conquista da glória. As violências de comportamento, certas práticas que se revelam na conduta humana, qual é o canibalismo (X.126), certos excessos que derogam ao sentido de humanidade – «*Se de humano é matar uma donzela*» (III, 127), no caso de Inês de Castro –, todas estas facetas que a memória e as peregrinações do poeta pelo mundo lhe vão revelando, constituem no seu conjunto a caracterização da condição humana, aquela mesma que, numa visão etérea da realidade, ele define como «*o baixo trato humano embarçado*» (V.99).

Para além da ufanía que lhe inspira o processo dos descobrimentos, Camões revela-se, com todas as debilidades e preconceitos inerentes à condição humana, como o poeta dessa mesma condição. A compreensão que desta tem provém-lhe da sua mesma concepção de humanidade, da *humanitas*. Palavra que, segundo Aulo Gélíio, representa o trabalho do espírito e da natureza modelados pela cultura e pela educação – fenómeno único no reino animal e exclusivo da nossa espécie.

---

<sup>5</sup> Roger Bismut, “Contribution à un centenaire: une tentative de rénovation épique, *Les lusiades* de L. Camões”, separata, Lisboa, 1972, p. 26.

<sup>6</sup> Martim de Albuquerque no discurso de agradecimento pela atribuição do Prémio de Investigação D. João de Castro, *Oceanos*, nº 4, Julho 1990, pp. 20-22.



A *humanitas* implica conseqüentemente todo o complexo processo da *paideia*. Por isso *Os Lusíadas* – fruto do honesto estudo – tanto tem de aprendizado e experiência. A aprendizagem dos trabalhos do mar e da navegação. Aprendizagem do modo de olhar, de observar usos e costumes de povos tão diversos. Aprendizagem administrativa e da acção diplomática. Aprendizado e experiência do Amor a que o exílio traz novas e doridas tonalidades. Experiência da morte e da vida. O próprio poema épico, na longa recensão histórica que ocupa uma larga parte da narrativa, propõe uma meditação sobre o destino de Portugal, que tem como fonte a história aprendida / apreendida nas crónicas do reino.

O discurso d’*Os Lusíadas* vem animado, porém, por uma veemente aspiração ética, pelo desejo da arte de bem governar, embora esse desejo apareça toldado pela melancolia que lhe imprime o trato com a retorcida natureza humana. A experiência individual do poeta exprime-se dentro do quadro da memória colectiva que serve a elaboração da epopeia. É bem conhecido o horizonte de espera que ela veio satisfazer. Mostra-o, se mais fosse necessário, a epístola de Erasmo, redigida em Basileia e dirigida em 1527 a D. João III. Depois de louvar os feitos de uma pequena nação, que se equipara a Esparta no tamanho e na gesta heróica, aponta o humanista os efeitos do monopólio comercial exercido pela Coroa, dela esperando remédio para esses males. O paralelo com Esparta mais do que um rasgo de retórica, constitui um incentivo a um ideal político a que Portugal deveria visar.

Para certos leitores, a historicidade do poema constitui uma das suas dificuldades. Resistência esta que não é recente, mas vem desde as primeiras décadas do século. O poeta Ezra Pound, em *The Spirit of Romance* (1910), punha sérias restrições ao prestígio literário d’*Os Lusíadas* e à sua perdurabilidade como cânone estético. Mau grado observações que traem uma leitura menos atenta ou precipitada, quando afirma, por exemplo, que Camões era capaz de escrever uma epopeia em dez cantos sem fazer uma pausa, uma vez sequer, para emitir uma reflexão de cariz filosófico. Ezra Pound reconhecia no poema um encanto que provinha da firme crença do seu autor na glória das exterioridades: «his firm belief in the glory of externals»<sup>7</sup>. Por outro lado, apontava-lhe como a sua maior franqueza, o ser o poema épico de um grupo, o segmento de um povo e não a sua humanidade.

À luz das considerações precedentes, estas leituras revelam-se, em parte, como levandades ou equívocos, como o resultado de uma visão literária desarmada, que voluntariamente prescindiu do aparelho cultural que se aplica ao estudo de uma obra do passado. O próprio facto do género épico ter atingido, depois de Milton, a sua abolescência, contribui decerto, por outra parte, para um deslocamento da empatia do leitor, que passa a ser atraída pela ficção científica e por meios mais eficazes da comunicação pela imagem. As odisseias do nosso tempo são menos odisseias de um presente mitificado do que odisseias do futuro a que um Stanley Kubrick, entre outros, responde com maior popularidade na arte cinematográfica do que logra fazê-lo a literatura<sup>8</sup>.

Não são, porém, estas razões, aliás impensáveis no tempo em que escrevia, que levam Ezra Pound a ser tão reservado nos seus juízos sobre *Os Lusíadas*. Elas partem

---

<sup>7</sup> Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, Londres, 1970, pp. 214-222, p. 216.

<sup>8</sup> John Kevin Newman, *The Classical Epic Tradition*, Wisconsin, 1986.

de uma convicção mais profunda. A sua apreciação da *Eneida* de Virgílio põe-nos de certo modo de sobreaviso. Para ele Virgílio «*não tem no poema uma história que valha a pena contar, nem sentido de personalidade*», rejeitando assim uma tradição que remonta às origens da criação literária como a conhecemos<sup>9</sup>. Porque é precisamente nesta que reside, para ele, o grande equívoco da literatura do Ocidente, quando optou pela mimese, por uma arte permanentemente vinculada à ideia da representação, a que alguns já na Antiguidade tinham sabido furta-se.

Mais recentemente e já com a mira no fim do milénio, Harold Bloom enfrenta modos de leitura que se vão institucionalizando nas universidades norte-americanas e difundindo um pouco por toda a parte, os quais julgam a obra literária não segundo um critério estético mas em função de uma postura crítica que se serve dela para remediar injustiças sociais. Nesta classe de críticos e comentadores se devem incluir aqueles que, directamente ou por associação, destacam os passos d’*Os Lusíadas* onde se nota a diferenciação depreciativa do outro, anunciando deste modo a mortalidade da epopeia.

Ora a existência de um cânone literário, criado ao longo dos séculos, constitui um permanente desafio de escrita, onde Harold Bloom detecta uma quota parte de angústia na influência que essas obras paradigmáticas possam exercer sobre o autor. A criação é de facto um fenómeno dinâmico, um conflito entre o presente e o passado, que pode alterar a ordem e as hierarquias do cânone. Em *The Western Canon* (1994), Bloom inclui Camões e a sua epopeia na galáxia onde Shakespeare brilha como astro de primeira grandeza, mas prescinde de qualquer comentário sobre o poema, tomado como factor integrado. O seu interesse detém-se em Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, cuja ligação com Walt Whitman lhe fornece a legitimidade do modelo literário. As sondagens do “eu”, a despersonalização com todos os seus desdobramentos, os heterónimos, fazem de Pessoa, na expressão de Harold Bloom, um “Whitman renascido” («*Whitman reborn*») e certamente um poeta bem mais próximo das aspirações deste fim do milénio do que Camões<sup>10</sup>. Tem-se esquecido que, no diálogo subtextual da *Ode Marítima*, se descobre um discurso épico que vem, por vezes, ao de cima e serve o desejo de transmigração do “eu” para a era dos descobrimentos, para a alma desses homens de antanho que ergueram padrões e se espalharam pelo mundo:

“Fugir convosco à civilização!  
Perder convosco a noção da moral!  
Sentir mudar-se ao longe a minha humanidade!  
Beber convosco em mares do Sul  
Novas selvajarias, novas balbúrdias da alma,  
Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito!<sup>11</sup>”

A anulação do quotidiano, este adeus à melancolia dos dias anódinos, vem imbuída de uma consciência dos valores, do seu conflito e transformação no trabalho

---

<sup>9</sup> *Id.*, *Literary Essays of Ezra Pound*, Londres, 1968, p. 215.

<sup>10</sup> Harold Bloom, *The Western Canon*, Londres, 1995, pp. 485-492.

<sup>11</sup> *Obra Poética de Fernando Pessoa*, Nova Aguilar, Rio, 1986, pp. 256.

da memória, que acerta com as preocupações da epopeia camoniana na temática do humano e da humanidade. Curiosamente nem Ezra Pound, nem Harold Bloom (talvez devido à ausência de traduções fiáveis) referem jamais a obra lírica de Camões, onde estas contradições são mais intensas. Original e imaginativa é, por isso, a leitura, que, nos anos oitenta, Hélder Macedo faz d' *Os Lusíadas* e se encontra numa linha de continuidade traçada, entre outros, por Jorge de Sena. Examinando a natureza da viagem n' *Os Lusíadas* e o carácter da sua demanda, Macedo explora o que nela há de simbólico e articula a temática pessoal de Camões, registada na lírica, com as preocupações cívicas do poema. Assinala, deste modo, o percurso espiritual da viagem, «*uma viagem iniciática personalizada num herói*», cujo sentido se fundamenta na concepção camoniana do Amor. A sua exegese coloca *Os Lusíadas* no âmbito de expectativas que são consentâneas com as apetências culturais do nosso tempo e sensíveis a uma crítica psicológica atenta aos acenos do subconsciente<sup>12</sup>.

As interpretações do poema, focado por diferentes prismas, a intermutabilidade das personagens e das suas vozes, a recorrente reflexão do poeta sobre o curso dos eventos, destacam a personalidade de Camões contra a tapeçaria histórica da epopeia. Escritor e cidadão, os seus valores são também valores colectivos, e a compreensão disciplinar, que eles impõem, não deixa de calcar anseios e aspirações individuais que se traduzem num conflito interior.

Entende-se a disciplina como necessária à realização de um grande empreendimento, qual foi a expansão, que teve no patriotismo a sua mola real. Mas, nem por isso, o sofrimento e as perplexidades decorrentes das contradições humanas foram menos sentidas, ainda que mais visíveis sejam elas na obra lírica. Considerar *Os Lusíadas* um modelo estático e ideal de verdade, baseado em valores éticos quinhentistas, que propõe uma ideia de Portugal, posteriormente desmentida pelo curso da História, é optar por uma leitura política datada, que esvazia o poema do desejo de mudança e da aspiração a um superior ideal de justiça<sup>13</sup>. Isolar episódios do poema, referenciando-os ao desaparecimento material do império para mostrar a sua irrelevância, é atentar contra a unidade estética da obra. Nem tudo se deve ver por um prisma negativo. A comunicação estabelecida com os descobrimentos entre os povos do globo fica como um feito irrevogável de civilização, assinalado, aliás, com tanto maior vigor no poema quanto maior é a consciência que dele ganha «*um bicho da terra tão pequeno*».

Ora, se a crítica está hoje mais interessada em estudar o protagonismo de Camões n' *Os Lusíadas*, verdade é que o desejo do poeta não se exprime com o amoralismo de Álvaro de Campos e a vontade de transfiguração manifesta na *Ode Marítima*, mas, sim, com o voto colectivo de transformação moral, que tem na “Ilha dos Amores” a sua metaforização utópica. Episódio que tem feito correr muita tinta, não pode aplicar-se-lhe a designação de utopia no sentido e em conformidade com o género criado por Thomas More, como lucidamente o demonstrou Vítor Manuel Aguiar e Silva<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Hélder Macedo, *Camões e a Viagem Iniciática*, Lisboa, 1980.

<sup>13</sup> Cfr. Luís de Oliveira e Silva, “Identidade e identificação interactiva n' *Os Lusíadas*”, *Dedalus*, nº5, Lisboa, 1995, pp. 217-230.

<sup>14</sup> Vítor Manuel Aguiar e Silva, “Imaginação e pensamento utópicos no episódio da ‘Ilha dos Amores’”, *Biblos*, vol. LXIV, 1988, pp. 81-90.

A Ilha dos Amores transporta-nos a um espaço de possibilidade futurante, dando forma a anseios que são tão antigos quanto a consciência da própria humanidade. Esta concepção da utopia, tal como foi definida por Ernst Bloch<sup>15</sup>, permite reconhecer que a ‘Ilha dos Amores’ não é apenas uma alegoria, mas uma utopia por direito próprio, o lugar onde culminam desejos e aspirações que se encontram disseminados ao longo do poema. A ‘ínsula divina’ oferece uma paisagem idílica, representando o prémio, o galardão concedido aos nautas. O seu simbolismo mítico compreende o aparecimento de uma nova humanidade, como é expressamente sublinhado por Vénus. O conúbio de homens e deidades anuncia um novo ciclo na história da humanidade ao produzir uma «*progénie forte e bela*»; prenuncia a esperança de uma nova ordem que pusesse fim à perversão da justiça e do amor – o advento de um mundo que configurasse tanto quanto possível um ideal utópico.

No complexo simbolismo que se encontra na Ilha dos Amores acumula-se uma sedimentação semântica que nem sempre tem sido devidamente discernida e mostra a amplitude do horizonte de expectativa em que ela se enquadra. O episódio tem raízes numa tradição popular, que ficou de certo modo obscurecida pela sublimação que lhe imprime a narrativa épica. Com efeito, a ideia de uma ilha dos desejos, que a erudição clássica já explorou exaustivamente em torno das «*ilhas dos bem-aventurados*», remonta ao imaginário popular, onde ela aparece sob formas diversas. No mundo pagão é a ilha de Pomona, a ilha das maçãs. Aí um palácio de cristal flutuante transporta as almas dos justos. Conhece depois outras metamorfoses. Na Espanha, França, Itália e na Inglaterra transforma-se na terra de Cucanha, descrita em certas versões da primeira década do século XIV como superior ao próprio paraíso. Cucanha é um paraíso terreal, uma ilha onde o Verão é permanente, a terra de uma fertilidade mágica e os habitantes gozam de uma perene juventude, nela reinando a fraternidade e a paz. Ilha que se situa no Ocidente e se confunde com o paraíso terreno da mitologia celta, foi várias vezes demandada em navegações que a identificam com a ilha de São Brandão, cujo registo de viagem data, pelo menos, do século IX<sup>16</sup>. A Cucanha assimila o mito da Idade de Ouro nas bondades da terra e, na sua versão mais difundida, é um paraíso dos pobres, onde todos os desejos se tornam realidade. Ecos do mito podem captar-se, entre nós, na *Nau de Amores*, uma peça de Gil Vicente representada em 1527, onde o Príncipe da Normandia manifesta a vontade de descobrir a ilha encantada:

“Y, pues todo el trabajar  
es viento sin la ventura,  
quíerome aventurar,  
y matar la desventura  
por las ondas de la mar.  
Porque me han dicho, Señora,  
que la ventura más cierta  
en una ínsula mora,  
solitaria, muy desierta,

---

<sup>15</sup> Ernst Bloch, *The Principle of Hope (Das Prinzip Hoffnung)*, Cambridge, Massachusetts, 3 vols., 1986.

<sup>16</sup> A. L. Morton, *The English Utopia*, Londres, 1952, pp. 11-34.

hazia do sale el aurora.  
Adó hay tantas corrientes  
en la mar de que es cercada,  
tormentas, inconvenientes,  
y tan peligrosa la entrada  
que las ondas son serpientes.”<sup>17</sup>

Para alcançar esta ilha é preciso vencer muitos obstáculos, como as águas revoltas em torno da ilha dos Feácios na *Odisseia* ou como aqueles que afrontarão os nautas de Camões. A Ilha dos Amores, criada por Vénus para que eles pudessem «*refocilar a lassa humanidade*», apresenta muitos dos atributos que caracterizam a terra da Cucanha, mencionada pelo dramaturgo na *Farsa dos Almocreves*, e vem já adornada de todos os recursos de que carece a ilha vicentina, espaço a ser preenchido pelo fantasma do desejo. Uma natureza amena, um clima permanente de Verão, um solo fértil, árvores carregadas de frutos, um banquete servido com ricos manjares - eis o cenário da ínsula divina onde se dá o consórcio com as ninfas, numa satisfação de todos os desejos como prémio dos perigos sofridos no mar. Só a nível superior, que transcende o horizonte de Cucanha, têm eles a iluminação e compreendem a importância dos seus trabalhos. O quadro pintado por Camões com cores vivas contrasta no desenho com o traço grosso do pintor Pieter Bruegel na sua ilustração deste tema da Cucanha (1567), onde o enfartamento dos bem-aventurados e a abundância são as notas dominantes.

À mesma matriz do utópico pertence a ambição de um rei eleito, um soberano que ascendesse ao poder não por direito de sangue, nem por leis de sucessão dinástica, senão que pelos seus próprios méritos. Regime político este que, segundo Camões, vigoraria entre os Chineses:

“Estes o rei que têm não foi nascido  
Príncipe, nem dos pais ao filho fica,  
Mas elegem aquele que é famoso  
Por cavaleiro sábio e virtuoso.” (X.130)

Descrição esta que não reproduz de modo algum a realidade da dinastia Ming. No imaginário português de Quinhentos a China assumia as qualidades de um estado ideal, desenvolvidamente tratado no *De Gloria* (1549) de D. Jerónimo Osório, como o demonstrou Américo da Costa Ramalho<sup>18</sup>. A ideia da eleição régia, que se louva em Platão e Aristóteles, encontrava no cenário oriental o meio adequado à sua aclimação. A diferença, que caracteriza o Outro, permite que nele se projecte e materialize o desejo, e os relatos de viajantes que chegavam ao Ocidente acerca da China contribuíam pelo exotismo para a imagem que dela se tinha e que Fernão Mendes Pinto criou menos

---

<sup>17</sup> Gil Vicente, *Auto da Barca da Glória, Nao d'amores*, Clássicos Casalia, Madrid, 1995, vv. 145-154, p. 108.

<sup>18</sup> A. da Costa Ramalho, *Latim renascentista em Portugal* (antologia), Coimbra, 1985, pp. 175-176. Cfr. Nair de Nazaré Castro Soares, *O Príncipe Ideal no Século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*, Coimbra, 1994.

como utopia do que eutopia – lugar com condições propícias à formação de uma sociedade justa.

A presença da utopia no poema épico pressupõe uma crítica do tempo vivido e evidencia o desejo de um futuro que corresponda à altura da empresa realizada. O descontentamento e a reflexão crítica expressos no poema, a consciência do conflito ético e o pessimismo do poeta, cansado de falar «*a gente surda endurecida*» (X.145), encontram sem dúvida no leitor d'*Os Lusíadas* do nosso tempo uma forte receptividade. Por outro lado, a firmeza das suas convicções, o seu Cristianismo militante e o próprio tratamento épico dado à viagem do descobrimento alienam aqueles que se identificam com a revolta da periferia contra a suposta superioridade da cultura europeia, já que a literatura latino-americana, com a sua originalidade, lhe disputa hoje o privilégio em certos domínios. O testemunho do poeta e do homem, do ser que pensa e sente a sua circunstância, esse testemunho convida a uma meditação que prosseguirá certamente para além do fim do século. O imaginário da epopeia e as associações que esta invoca exercerão o seu fascínio sobre o leitor, e *Os Lusíadas*, como obra-prima que é, continuará a ser lido enquanto houver no mundo quem fale e ame a língua portuguesa. Mas o seu público será o do escolar educado, muito provavelmente um público cada vez mais reduzido, se a tendência demótica ou populista, que se afirma com a filosofia do fim do Milénio, conseguir implantar entre nós um relativismo estético, tão dogmático quanto as ortodoxias que pretende combater, um relativismo que vê a obra literária como um produto de consumo, apostado em anular a consagração de que a epopeia até agora tem gozado, graças a um trabalho de escolaridade e de educação que se tem mantido ao longo dos séculos. A Cidade Ideal, miragem perseguida no que se tornou um processo de expiação dos erros pós-imperiais do Ocidente e das suas ideias, continua a furtar-se, no entanto, a aspirações colectivas que se confundem com as brumas da utopia.

Luciana Stegagno Picchio  
*Università di Roma "La Sapienza"*

## PARA UMA MITOGRAFIA PORTUGUESA O MITO DE CAMÕES

“Camões ...é uma pedra de toque para portugueses”  
*Jorge de Sena, 1977*

“...a osmose e a identificação entre o Poeta e o Livro, entre o Livro e a consciência nacional é não só um facto, mas o facto capital da nossa Cultura”  
*Eduardo Lourenço, 1980*

1. Uso o nome e o conceito de “mito” mais no sentido semiológico de Barthes<sup>1</sup> que no estrutural-antropológico de Lévi-Strauss e, antes dele, de Bronislaw Malinowski<sup>2</sup>. O mito de que falarei aqui será portanto considerado na sua qualidade de palavra e de forma sempre *in fieri*, à procura de uma significação, independentemente do conteúdo por ela contingentemente revestido: o mito como sistema semiológico segundo metalinguagem. Nesta acepção, o processo mítico não consiste em construir e afirmar um conteúdo, uma ideologia, mas em assumir uma forma a ser enchida por qualquer conteúdo, por qualquer ideologia. Ao semiólogo, para quem tudo, e portanto também as “representações colectivas” como os mitos, se apresenta como sistema de signos, caberia depois a tarefa de desmontar estes universos semiológicos em contínuo movimento e mutação, para detectar o funcionamento em estrutura das suas partes individuais: no caso dos mitos, verificar o sentido funcional que os mitemas, isto é, as partículas significativas dos mitos, assumem dentro das novas estruturas que são chamados a integrar.

---

<sup>1</sup> A referência é aqui ao primeiro Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil 1957. Uso a ed. italiana, R. B., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.

<sup>2</sup> Marcel Detienne, no seu artigo “Mito/rito” da *Enciclopedia Einaudi*, IX, Torino, Einaudi, 1980, pp. 348-363, estuda o problema no nexa mito/rito da antropologia estrutural de Lévi-Strauss de quem cita todas as obras até a *L'Homme nu*, de 1971. Mais interessantes para nós seriam todavia as últimas obras do mestre francês, especialmente as dedicadas à música e à pintura (Delacroix, etc.). Muito pertinentes as sugestões contidas no artigo colectivo “Mythos/logos” da mesma Enciclopédia, [de Gian Paolo Caprettini, Guido Ferraro e Giovanni Filoramo], *ibid.*, pp. 660-689, que considera o problema sob uma óptica filosófica.

O mito de Camões, apesar da recente insurgência no imaginário português e internacional do mito antagonico e complementar de Fernando Pessoa, fica ainda hoje como núcleo central da mitologia portuguesa. Com ele podem ser relacionados, num movimento alternadamente centrípeto e centrífugo, todos os outros mitos considerados próprios desta tradição e que, por isso, aplicados ao poeta, funcionam na nova estrutura como mitemas, que aí convergem e que a partir de aí se irradiam. No mito de Camões entra em primeiro lugar o mito da saudade, saudade da pátria e da mulher amada e saudade encarnada num poeta desterrado como Ovídio em bárbaras terras orientais, por causa de um amor infeliz indevidamente posto, como o de Tasso, *in alto loco*. Entram com ele o mito, metonímico e antifrástico, de uma beleza bárbara, de tez morena e multirracial, cantada por um dos sumos poetas ocidentais, de cultura clássica e renascentista, e, contemporaneamente, o mito do lusíada viajante e aventureiro nas partes da Índia, como já Thomas More tinha estilizado o seu português Raphael Hithlodæus, recuperado ao Ocidente depois da sua aventura utópica através da Taprobana. Entram o mito correlato, em relação ao do marujo, do lusíada naufrago como os anti-heróis disfóricos da *História Trágico-Marítima*, com o seu mito imbricado, vindo da antiguidade clássica, do guerreiro cuja espada flutua nas águas, enquanto ele, nadando com um só braço, salva o poema da pátria; o mito do vate clássico capaz de inverter de Oeste para Este, em nome da cruzada dos soldados de Cristo, os caminhos dos heróis de Homero e de Virgílio; o mito da viagem em terras exóticas e da miscigenação racial, e o mito conexo basilar na cultura lusa, do poeta petrarquiano cantor na medida nova herdada da mais pura tradição europeia, de dinamedes orientais de tez amarelada. E concorre, enfim, o mito (mitema homérico) do rapsodo ferido nos olhos e recebido, a nível popular, como o mitema do enjeitado, de forma que «quem quer que seja cego de um olho, ou tenha um defeito importante, mesmo vendo, transforma-se num *Camões*»<sup>3</sup>, mais potente de todos, porque nascido daquele mitotropismo virtual da biografia a que os biógrafos reconhecem uma verdade expressiva e recupalativa<sup>4</sup> o mito romântico do poeta que morre em miséria na pátria imémora. Sem contar os mitos por ele próprio cantados e portanto modificados poeticamente e como tais propostos aos pósteros: a ilha dos Amores, Adamastor e o monstro namorado, mas sobretudo o mito de uma Inês de Castro que é a mulher morta dos poetas, a Ofélia fluvial de Shakespeare e Bachelard, mas também a Cleópatra, hipóstase da irmã morta no porão do navio de um regressante Fernando Pessoa.

Todas as épocas procuraram em Portugal apoderar-se de Camões, encher com a sua própria ideologia a forma significativa que foi desde o início o seu mito biográfico, marcando-a, modificando-a, deslocando-a com a sua cosmovisão. Neste sentido podemos aceitar a fórmula de Barthes para quem o mito é um álibi perpétuo. E baste citar como exemplos o *Camões* de Garrett que fica no século XIX português como paradigma da mitização do herói romântico, enquanto as celebrações de 1880 vão representar daí a pouco a mitização republicana de um Camões patriótico e vate da nacionalidade. Com

---

<sup>3</sup> Cf. Alfredo Margarido, *Os mitos literários e gráficos em Portugal*, cit., p. 11. É por isso que no *cordel* brasileiro, para o qual v. *infra*, se podem colher expressões como “Camões era camões”, etc.

<sup>4</sup> Cfr. Maurice Nédocelle, *Explorations personalistes*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, p. 136, cit. por Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris: PUF, 1984, p. 194.



sinal diferente, embora com poucas modificações do esquema, o mito do poeta-herói, numa mão a pena, noutra a espada, foi recuperado durante a ditadura salazarista. E se o centenário da publicação dos *Lusíadas* teve, em 1972, uma comemoração ambígua e contestada, isto se deveu aos mitemas, aos sentidos adjuntos que em mais de trinta anos de Estado Novo se tinham grudado ao mito camoniano. Desta forma, depois de 25 de Abril, um lusíada desterrado, poeta e lutador, como Jorge de Sena, pode voltar aqui para declarar, no seu discurso da Guarda, verdadeiro testamento espiritual de quem tanto tinha meditado sobre a obra do poeta de cujo mito ele sentia na sua própria pele o fascínio: «*cumprem-se trinta anos sobre a primeira vez que, de público me ocupei de Camões iniciando... uma contínua campanha para dar a Portugal um Camões autêntico e inteiramente diferente do que tinham feito dele: um Camões profundo, um Camões dramático e dividido, um Camões subversivo e revolucionário, em tudo um homem do nosso tempo*»<sup>5</sup>. Seria este o verdadeiro Camões dos portugueses? Ou seria esta outra face do mito a substituir contingentemente, para consolação dos anti-salazaristas, a imagem do poeta exibida pelo regime durante todo o período anterior?

2. Depois de trinta anos de Camões, para continuarmos com os estilemas do grande camonista que foi Jorge de Sena<sup>6</sup>, e depois de ter eu própria procurado uma aproximação à obra camoniana com vários estudos analíticos, dedicados ao poeta e ao poema, à obra lírica e à dramática, pensei que no momento da síntese fosse mais oportuno e talvez mais produtivo para mim abandonar a focalização do assunto do ponto de vista português, que nestes anos de convívio e de assimilação cultural eu também tinha acabado por adoptar. Pensei que se eu conseguisse voltar àquela perspectiva de estrangeira que tinha sido o meu inicial ponto de partida<sup>7</sup>, sem contudo

---

<sup>5</sup> Jorge de Sena, “Discurso da Guarda”, no seu *Trinta anos de Camões, 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*, II vol., Lisboa, Edições 70, 1980, p. 253.

<sup>6</sup> Jorge de Sena, *Trinta anos de Camões*, cit.

<sup>7</sup> E de que fica o testemunho em trabalhos como: Luciana Stegagno Picchio, “O Ocidente como sistema de valores. Para uma interpretação de *Os Lusíadas* de Camões”, in *Suplemento Literário do Comércio do Porto*, Porto, 13/6/1972; *id.*, “Camões: significado de um mostra”. Introdução ao catálogo *Camões e il Rinascimento italiano*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. IX-XVI. Já com interesse centrado unicamente sobre o texto, outros trabalhos como: “*Ars combinatoria* e algebra delle proposizioni in una lirica di Camões”, in *Studi Romanzi*, Roma, Società Filologica Romana, XXXV, 1973, pp. 7-39; “*Super flumina Babylonis*: ispirazione tematica e ispirazione formale nel canto di schiavitù del poeta Luís Vaz de Camões” in *Quaderni Portoghesi*, Roma-Pisa, 7-8, 1981. De todos estes trabalhos houve tradução francesa no primeiro volume da obra da autora *La Méthode Philologique*, 2 vols, Paris, Gulbenkian, 1982. Já numa perspectiva “portuguesa”, os trabalhos seguintes como: “O canto molhado: contributo para o estudo das biografias camonianas”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, XVII, 1981, pp. 243-265 (depois em italiano, “Biografia e autobiografia: due studi in margine alle biografie camoniane”, in *Quaderni Portoghesi*, 7-8, Pisa, Giardini, 1981, pp. 21-110); “Camões e Pessoa: due miti paralleli”, in *La Collina*, Siena, 9-10 dicembre-giugno 1988, pp. 39 s.; “*Alma minha gentil*: Estudo de variantes”, comunicação apresentada à Academia das Ciências de Lisboa, 22 de Outubro de 1987, in *Actas*, e depois: “Camões lírico: Variantes de tradição e variantes de autor. Exemplos para o estudo da movência em textos camonianos”, in *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, 20-24 de Junho de 1987, São Paulo: USP, 1992, pp. 285-309 e cf. também: “Camões Petrarca: studio di varianti”, comunicação apresentada ao *Convegno Internazionale di Studi su Petrarca*, Verona, 19-21 settembre 1991; “Turricano chi era costui? Note in margine al sonetto di Torquato Tasso per Vasco de Gama e Luís de Camões”, in *Studi di filologia e letteratura italiana*,

perder a informação até agora acumulada, se eu pudesse recuperar, num processo de alheamento, de *ostranienie*, o olhar inocente com que pela primeira vez tinha encarado a obra de Camões e com que muitos dos meus conacionais não especialistas continuam a encará-la, me seria talvez possível tornar a ver, no mito camoniano, coisas que agora a minha cultura especializada, isto é, o meu novo hábito cultural, me ocultavam. Além da exemplaridade do poema heróico, além da variedade da obra lírica, suspensa entre o sábio e divertido popularismo das redondilhas de medida velha e o luminoso petrarquismo dos sonetos e das canções, além de um teatro que soubera recuperar Gil Vicente com a sabedoria da comédia quincentista italiana, existia a personagem Camões. Existia o nó indissolúvel com que, muito mais do que qualquer poeta e escritor de outros países, Camões ligara a sua vida com a sua obra de forma a tornar praticamente inviáveis as proposições dos exegetas sabiamente decididos a cortar com a crítica oitocentista homem/obra e a concentrar-se unicamente sobre a realidade do texto poético<sup>8</sup>. Porque naquele nó, apesar de todas as tentativas de se julgar a obra camoniana só com categorias estéticas, só pela sua irradiação poética, residia o núcleo primigénio do mito, tema da nossa meditação de hoje. Era aí, com efeito, que o olhar do estrangeiro, mesmo do estrangeiro informado, podia divergir macroscopicamente do ponto de vista do português, do neo-lusíada. Porque o mito Camões era e é um mito essencialmente português, que é preciso estudar com precisas e muito dirigidas categorias semiológicas.

3. Disse uma vez Eduardo Lourenço, o grande crítico da nacionalidade e de seus mitos, o professor heterodoxo e genial, galordeado nestes dias com o prémio Camões e que a Universidade de Coimbra se prepara para honrar nos próximos dias como é justo e como lhe compete: «*muitas nações se revêem com natural complacência nos seus grandes poetas, a Itália em Dante, a Inglaterra em Shakespeare, a França em Molière, ou a Alemanha em Goethe, mas nenhum deles é Dante, Shakespeare, Molière, ou Goethe, como nós somos Camões... Só Camões, graças a Os Lusíadas se converteu para nós, ao longo do tempo, na imagem mesma de Portugal, e o Poema na tão celebrada 'biblia da pátria', alma da nossa alma*». Estas palavras pertencem ao discurso significativamente intitulado “Camões ou a nossa alma”, pronunciado em Leiria em 10 de Junho de 1980, no auge das comemorações oficiais do IV Centenário da morte de Camões<sup>9</sup>. Fascinada como

---

Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 311-320; “Ghéos: os antropófagos tatuados de Camões (*Lus. X*, 126, 5-8)”, in *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, nn. 13-14, 5ª série, Junho de 1990, mas 1992; “O *Thiasos* marinho na literatura portuguesa de Gil Vicente a Gonzaga”, in *Studies in Portuguese Literature and History in Honour of Luís de Sousa Rebelo*, Edited by Helder Macedo London James Book Limited, 1992, pp. 73-81; “Camões e la cultura europea”, in *L'Europa dei popoli*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1996. (Todos estes ensaios vão ser reunidos brevemente em volume, em edição italiana e portuguesa).

<sup>8</sup> Um dos primeiros e autorizados representantes desta atitude crítica foi, como sabido, António Sérgio que, nos dizeres de Eduardo Lourenço, “não se limitará a opor ao impressionismo crítico habitual, que só na contingência biográfica elevada paradoxalmente a princípio encontrava maneira de harmonizar as evidentes contradições camonianas, a existência de uma visão metafísica indeterminada ou vaga. A grande ideia de António Sérgio foi a de mostrar um Camões intimamente penetrado de platonismo”: Eduardo Lourenço, in “Camões-Actéon (para um estudo da mitologia cultural portuguesa)”, 1970, agora no seu *Poesia e metafísica*, Lisboa, Sá da Costa, 1983, p.12.

<sup>9</sup> Agora no livro cit. *Poesia e metafísica*, cit., “Camões ou a nossa alma”, p 89.

sempre pela capacidade de síntese metafórica daquele que foi nos últimos vinte anos o meu interlocutor privilegiado no território que ocupávamos, ele por direito de nascença e eu por prevaricação de conquista, senti então, como sinto agora, uma espécie de inveja para com essa impetuosa e quase inexorável identificação de um poeta, obra e homem, com a nação «em que por acaso de gerações»<sup>10</sup> tinha nascido. Efectivamente nenhum italiano diria hoje que ele é Dante. Nem o diria o italiano do passado, quando nem sequer existia uma Itália, uma dos Alpes até à Sicília. O italiano médio sabe, quando muito, quem foi Dante, frequentou, cada um segundo o nível da sua cultura, o poema e a demais obra dantesca, e, quando não a frequentou escolarmente ou a esqueceu como se convém ao italiano médio, mantém no seu imaginário o mito de Dante, sabe que ele esteve no Inferno e que por isso tinha a tez morena<sup>11</sup>, conhece uma ou outra anedota sobre a prodigiosa memória de Dante: por exemplo que tendo ele declarado um dia que a melhor comida era o ovo, sendo-lhe perguntado abruptamente, depois de um ano e quatro meses, «com quê?» respondeu sem hesitação «com sab». A anedota vem nos mais antigos biógrafos do poeta e vamos reencontrá-la brevemente aqui, no curso da nossa comunicação. Mas este italiano de qualquer camada não tem, nem pretende ter, uma qualquer identificação com Dante. A explicação contrastiva mais simplista é que Dante escreveu um poema sobre os aléns e os aléns pertencem a todos os povos da terra. Enquanto Camões escreveu um poema auto-referencial, um poema que trata dos lusíadas, que se intitula *Os Lusíadas* e os *lusíadas* são os portugueses de ontem e de hoje, os quais, hoje como ontem, se podem espelhar no poema, podem-se identificar com o livro que é eles próprios, podem-se ver a si próprios na prateleira, com o seu nome em letra de ouro gravado nas costas.

Há, como todos sabemos, outras explicações menos simplistas como a da história unitária de Portugal, um país de confins fixos desde a Idade Média até hoje, um país pequenino mas extremamente compacto culturalmente, etnicamente, linguisticamente, em que mesmo os mitos são unitários como o é a língua em que foi escrito o poema da nação. O que pôde a certa altura tornar-se motivo ideológico e político contra o espanhol: se é verdade que, em 1580, entrando em Lisboa, Filipe II declarou: «há entre nós e eles, os portugueses, para que eles adotem definitivamente a nossa língua, uma fronteira mais sólida que qualquer fronteira material: e é o poema da pátria escrito em português». Há contudo outros elementos, além da língua, que contribuíram para criar para os portugueses o mito Camões. E é o facto, a que já nos referimos, de Camões ser não só o poeta cantor dos *Lusíadas*, mas o *lusíada* ele próprio: de encarnar o mito do lusíada como se constituiu com um processo de diástole e síntese com base na sua própria biografia e na sua própria lenda.

4. Aos estrangeiros o mito de Camões chegou sempre, nos séculos, como trivialização do mito português, contaminado porém com os mitemas que a cultura específica de cada país podia acrescentar, em regime de analogias, ao seu núcleo inicial. E baste lembrar para isso a monumental biografia do poeta escrita em alemão, em 1890, pelo professor alemão Wilhelm Stork e restituída aos portugueses com notas correctivas

---

<sup>10</sup> Jorge de Sena, “Em Creta, com o Minotauro”, in *Poesia-III*, Lisboa: Edições 70, 1989, p. 74.

<sup>11</sup> A anedota vem em Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cap. 20.

pela alemã aporuguesada Carolina Michaëlis de Vasconcellos<sup>12</sup>. Não é este o lugar para estudar em base comparativa as fortunas nacionais do mito camoniano, para falar da incompreensão de Voltaire e de Pound, ou da influência que a sua obra pode ter exercido durante os séculos em várias literaturas<sup>13</sup>. Nem é o lugar para refazer o percurso, tantas vezes tentado nestes anos, da fortuna italiana de Camões, personagem e obra, poema, rimas e teatro. Limitar-nos-emos a indicar duas isotopias particularmente significativas para uma visão de estrangeiro do problema: uma isotopia que chamaremos culta, porque efectuada entre textos e autores da camada “alta” da literatura, e outra isotopia que chamaremos popular, porque exemplificada pela cultura de folhetim, das estampas populares, mais pormenorizadamente dentro da chamada literatura de cordel do Nordeste do Brasil.

Primeiro percurso. Quando das celebrações camonianas de 1980, a revista *Quaderni Portoghesi*, que então eu dirigia, decidi entrevistar algumas personalidades, especialmente seleccionadas, da cultura italiana sobre o que pensavam de Camões. É interessante voltar a ler hoje estes depoimentos porque podemos encontrar neles sugestões não comuns para um camonista português. O classicista Giorgio Brugnoli insistia assim na inclusão no cânone camoniano da *Farsalia* de Lucano de quem derivaria pelo menos o “Nilo frio” de *Lus.* X, 127,5, enquanto o italianista Asor Rosa introduzia novos elementos sobre o binómio maneirista Camões-Marino, baseado nas relações das endechas camonianas a *Bárbara escrava*, e os poemas de Marino *La bella pastorella* e *La bella schiava*. A estes depoimentos eu própria acrescentei então um estudo das biografias camonianas autosquediásticas, isto é, daquelas construções biográficas apoiadas em elementos que para se sustentar precisariam por sua vez de uma confirmação do exterior. «*Não conheço*, (dizia na altura José Hermano Saraiva), *nenhum outro escritor português desta época em que tanto insistentemente se afirme o carácter verídico e autobiográfico da obra poética*». O que constitui, para nós, outro encanto da obra camoniana. De qualquer forma, a minha visão de estrangeira permitiu-me então recuperar os que chamaremos os bastidores do mito ou do *topos* – mitema do naufrágio, apesar de se encontrar na base dele um real, histórico naufrágio de Camões no rio Mekong: naufrágio de que o próprio Camões fala na primeira pessoa e com acentos de verdade, no canto X, 127-128 dos *Lusíadas*:

“Ves, passa por Camboja Mecom rio...  
Este receberá plácido e brando,  
No seu regaço o Canto que molhado  
Vem do naufrágio triste e miserando  
Dos procelosos baixos escapado...”

---

<sup>12</sup> Aqui cit. da reprod. facs. da 1ª ed. port.: Wilhelm Stork, *Vida e obras de Luís de Camões*. Primeira parte Versão do original alemão anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Lisboa, Academia Real das Sciencias, MDCCCXVII, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

<sup>13</sup> É destes dias a publicação do bem documentado volume de George Monteiro, *The presence of Camões*. Influences on the Literature of England, America, and Southern Africa, Lexington: The University Press of Kentucky, 1996.

Sobre este testemunho autobiográfico tinham construído os pósteros, a começar pelos primeiros biógrafos, o *topos* do poeta que, nadando com a esquerda nas águas do Mekong, salva com a direita *Os Lusíadas*, “o tesouro do Luso” já desde então em forma de livro. E foi aqui talvez que a minha curiosidade de estrangeira me permitiu remontar o paralelo Camões-César, já indicado por Manuel de Faria e Sousa (que também tinha olhar de estrangeiro, embora de estrangeiro apaixonado), para quem Camões conseguira voltar a terra «*salvando del naufragio este Poema que traia como César en semejante trabajo sus Comentários*». E eis aí aparecer todos os bons nadadores da história numa linha que de Alexandre Magno, passando por César, chega até Camões. Mas este caminho já foi longamente percorrido e, por isso, é inútil voltar aqui nas suas etapas que ficam, portanto, como testemunho de uma pesquisa que, mais que de fontes, tinha sido de formas significantes.

5. Segundo percurso. O território batido foi aqui o da fortuna brasileira de Camões e, dentro dele, da fortuna do mito de Camões na literatura de cordel nordestina. No Nordeste do Brasil, Camões é, como sabido, personagem de primeira. É o vilão esperto, que sai sempre vencedor nos debates que ele trava ou com o Rei, ou, à presença do Rei, com personagens da Corte. Os folhetos intitulam-se *As perguntas do Rei e as respostas de Camões*, *O grande debate de Camões com um sábio*, *As astúcias de Camões*... No seu livro sobre Camões e a poesia brasileira, um autorizado crítico brasileiro como Gilberto Mendonça Teles<sup>14</sup> examinou e incluiu também alguns destes folhetins camonianos; mas não detectou a fonte do seu conteúdo. O facto é que, no leitor-espectador italiano (trata-se de literatura destinada à execução oral), estas peças populares evocam de imediato imagens do seu próprio imaginário colectivo, demonstrando ainda uma vez quanto a cultura popular do Brasil é alimentada pelas mesmas lendas, percorrida pelos mesmos *topoi* da cultura europeia. Já se disse isto muitas vezes e com competência a propósito do ciclo carolíngio e da difusão a nível popular da *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Mas aqui, com Camões, estamos num terreno relativamente virgem da *Quellenforschung*, ou melhor, da troca dos mitemas a nível popular. O mais ingénuo, e para assim dizer, autêntico dos nossos folhetos camonianos intitula-se: *As perguntas do Rei e as respostas de Camões*, autor Severino G. de Oliveira. Um leitor italiano pode descobrir facilmente que ele representa a banalização popular de um dos livros mais antigos e famosos da literatura popular italiana, o *Bertoldo e Bertoldino* de Giulio Cesare Croce com a sua continuação, o *Cacasenno* de Adriano Banchieri<sup>15</sup>. Um folclorista sério e apaixonado como Luís da Câmara Cascudo dedica no seu *Dicionário do folclore brasileiro* um verbete ao *Bertoldo* e ao seu autor<sup>16</sup>, cujas façanhas ter-se-iam popularizado em Portugal nas últimas décadas do século XVIII, tendo passado muito cedo para o Brasil e

---

<sup>14</sup> Gilberto Mendonça Teles, *Camões e a poesia brasileira*, Rio de Janeiro, MEC, 1977, p. 242.

<sup>15</sup> Aqui citado da edição: Giulio Cesare Croce, *Bertoldo e Bertoldino*, col. *Cacasenno* di Adriano Banchieri, Milano, Oscar Mondadori, 1984.

<sup>16</sup> Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, 2 vols., 3a ed., Rio, Instituto Nacional do Livro, 1972.

«constituindo, desde o séc. XIX, uma das leituras amenas para os sertanejos do sertão». Mas ele também não fala de quando e como à personagem do «rustico e jovial labrego [Bertoldo], na corte do rei Albuíno dos Longobardos», se teria substituído nos folhetos nordestinos a figura e o nome do vate português, Camões – Camonge (por assimilação com Bocage, outro “malandro” do Nordeste). E, porém, para nós Croce e as suas criaturas bem podem ser considerados entre os precursores dos actuais trovadores do sertão e da sua literatura. O mito de Giulio Cesare Croce conta que, ele, filho de um ferreiro nascido em S. Giovanni Persiceto, perto de Bolonha, em 1550, morto em Bolonha em 1609, depois de ter exercido durante um curto período a profissão paterna, fulgurado com a leitura de um exemplar das *Metamorfoses* de Ovídio deixara a ciência do martelo e com um violino a tiracol se tornara cantor ambulante, trovador. O seu repertório era o dos actuais poetas sertanejos: lendas históricas e hagiográficas, histórias de vida quotidiana, festas e delitos, carestias e farras. Além disso, ele próprio fixava os seus textos exemplares para a venda nas feiras em folhetins coloridos, que ele transportava na sua mala de rústico colportage *ante litteram* e que eram ditas *ventarole*, sendo elas tão levezinhas a poderem ser levadas pelo vento. As “ventarole” de Giulio Cesare Croce, de quem nenhum folclorista português ou brasileiro talvez hoje se lembre, muito mais pobres que os folhetins, os quais na Itália, na Espanha e em Portugal no século XVI unificavam, sob o comum denominador de literatura popular, as histórias carolíngias e as peças teatrais de ascendência culta, podem portanto ser justamente consideradas entre os antepassados das actuais *folhas de cordel* do Nordeste brasileiro. O Camões do Nordeste repete até hoje as façanhas de Dante, herói popular da lenda italiana, com seu ovo e com seu sal:

“O Rei disse a Camões  
tu és menino novo  
vou fazerte uma pergunta  
aqui perante o povo  
qual é o bom da galinha  
Camões respondeu o ovo  
Com um ano e quatro meses  
no dia de carnaval  
O Rei encontrou Camões  
e perguntou afinal  
Camões me diga com que  
ele respondeu com sal”

Mas repete sobretudo as astúcias que Bertoldo, herói plebeu, cumpria, no século XVI, na corte de Verona de um imaginado Albuíno, rei dos Longobardos. Tinha escrito Croce no seu livro, suma de todos os *cordéis* da sua vida, que quando Bertoldo, feio e enjeitado, tinha aparecido na corte do Rei, este lhe tinha incumbido «*che tornasse da lui il di seguente, ma che non fosse né nudo né vestito. Venuta la mattina Bertoldo comparve alla presenza del re involto in una rete da pescare*»: que vamos pontualmente reencontrar no poema do nosso poeta de cordel, como uma numolite encaixada num terreno atrás da nossa casa:

“Camões você vá na corte  
Antes do cantar o galo  
não vá vestido nem nu  
nem a pé nem a cavalo  
Camões pessava ali consigo  
o Rei comigo não pode  
vestiuse numa tarrafa  
e assanhou o bigode  
e para casa do rei  
saiu montado num bode...”

O exercício podia continuar, contar por exemplo de quando, condenado à morte, Camões, como Bertoldo, pede como última graça o direito de escolher a árvore em que deve ser enforcado e que, depois de várias tentativas, acaba por escolher uma roseira junta da qual sossegadamente se senta com o laço ao colo. Mas o que até agora se disse confirmou, parece-me, de quantos rios se alimenta um mito e como para um estrangeiro, provido de uma mundividência própria, fruto de uma cultura diferente da dos portugueses, um achado como este pode dar a mesma alegria da proporcionada pela descoberta dos precedentes, para não dizer das fontes, do naufrágio de Camões no rio Mekong.

6. Foi ainda Roland Barthes quem nos alertou acerca não só da mobilidade, mas também da provisoriedade dos mitos. E nisto a sua teorização coincide com a do maior estudioso de mitos na interpretação da antropologia histórica: Claude Lévi-Strauss. «*Não há, declarou Barthes, nenhuma fixidade nos conceitos míticos: eles podem formar-se, alterar-se, desaparecer completamente. E exactamente porque são históricos, a história pode suprimi-los facilmente*». O corolário é que os mitos podem vir a ser substituídos no imaginário colectivo por mitos equivalentes. Até certo ponto, para nacionais e estrangeiros, o mito representativo da *lusitanidade*, no sentido em que Barthes, na suas *Mythologies*, introduzia termos como *sinidade*, *basquidade*, etc., foi, durante séculos, Camões, com a sua coroa de louro, seu olho cego de vate homérico, seu destino romântico e venturoso, seus *Lusiadas* que os estrangeiros se obstinam a feminizar: *Les Lusiades* no assexuado francês, mas *Las Lusiadas* em espanhol, como *Le Lusiadi* em italiano<sup>17</sup>. Houve contudo no nosso século uma repentina viragem para outro modelo humano e poético: o Pessoa de chapéu e óculos, de eu dividido e poesia ubiqüitária. O mito Pessoa ergueu-se na nossa época como mito concorrente do mito Camões. E isto embora o próprio Pessoa tivesse tentado com o seu mitema do super-Camões canibalizar Camões, introjectá-lo para adquirir as suas virtudes. Na origem da mudança de mito houve também a secreta vontade dos portugueses que, depois da estação salazarista, gostavam de se mostrar ao mundo com um *look* diferente, com a face moderna e internacional do homem sem qualidades de Novecentos. O problema

---

<sup>17</sup> Sobre esse *topos* da nossa ignorância, cf. agora o meu ensaio, “Camões para estrangeiros”, a ser publicado brevemente em Portugal numa *Miscelânea de estudos em honra de Maria de Lourdes Belchior*, Lisboa, 1996.

seria agora verificar se também para os outros, os que não são portugueses, e em que medida, Camões coincide ainda com o nome de Portugal, se ainda ele é Portugal e se continua a sê-lo depois da improvisa, ubíqua fortuna de Fernando Pessoa.



## VERDADE E VEROSIMILHANÇA NA ÉPICA CAMONIANA

Julgo não ser hoje novidade para ninguém que entre as multímodas formas da cultura camoniana se inclui – e em lugar não despidendo! – um conhecimento muito profundo e pormenorizado do código poético vigente no seu tempo. Precisamente por isso lhe foi tão fácil, quase diria tão aliciante (e bem dentro de uma convicta consciência da sua capacidade de criação e do seu ecletismo estético de mago verbal) infringir os seus ditames, adequar as suas regras às pulsões da *vis* criadora e contribuir assim para a sua renovação, dando novo alento à dinâmica que em todos os períodos marca de maneira indelével o sistema literário, no seu permanente *fieri*.

Gostaria de, nesta breve intervenção, e apenas em jeito de apontamento, que nem o tempo dá para mais, nem os desconcertos da fortuna me permitiriam aprofundar devidamente o problema, trazer por minha vez uma achega ao melhor conhecimento da questão, no que toca ao uso que fez do conceito aristotélico de verosímil, tendo sobretudo em vista sustentar o primado da verdade como base essencial ao objecto que manifesta no seu discurso poético.

\*  
\* \*

É conhecida a profissão de verdade que, acerca do conteúdo do Poema, Camões faz, logo na dedicatória d' *Os Lusíadas* a D. Sebastião:

“Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,  
Fantásticas, fingidas, mentirosas,  
Louvar os vossos, como nas entranhas  
Musas, de engrandecer-se desejosas:  
As verdadeiras vossas são tamanhas  
Que excedem as sonhadas, fabulosas,  
Que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro  
E Orlando, inda que for a verdadeiro”

(I, 11)

E prossegue, contrapondo aos heróis imaginários das epopeias ferraresas, as personagens, em carne e osso, da História de Portugal.

Este respeito pela verdade, assim solenemente proclamado em lugar estratégico, pelo narrador que dá voz ao próprio autor literário, aparecerá, com significativa frequência, na boca do Gama, quando investido na função de narrador homo- ou autodiegético.

Assim, quando, para satisfazer o pedido do Rei de Melinde, inicia a *história da grão genealogia* da grei portuguesa, não deixa de acentuar a verdade do que vai contar, para se escusar a qualquer reparo suscitado pelo facto de estar a louvar glórias próprias:

“Além disso, o que tudo enfim me obriga  
É não poder mentir no que disser,  
Porque de feitos tais, por mais que diga,  
Mais me há-de ficar inda por dizer.”

(III, 5, 1-4)

Quando chama a atenção do seu destinatário para os trabalhos sofridos durante a viagem, volta o “ilustre Gama” a reafirmar a fidelidade do conteúdo narrado à realidade vivida, aproveitando o Poeta o ensejo para, bem no espírito do Renascimento português, pôr em confronto o saber livresco dos “antigos Filósofos” com o “Saber de experiência feito” ostentado pelo narrador:

“Se os antigos Filósofos, que andaram  
Tantas terras, por ver segredos delas,  
As maravilhas que eu passei, passaram,  
A tão diversos ventos dando as velas,  
Que grandes escrituras que deixaram!  
Que influência de signos e de estrelas!  
Que estranhezas, que grandes qualidades!  
E tudo, sem mentir, puras verdades.”

(V, 23)

E quando, quase no fim deste mesmo Canto V, entra na peroração do seu longo discurso, a verdade volta a ser para o navegador/narrador a marca que diferencia os seus erros dos de Ulisses ou de Eneias e, por conseguinte, a epopeia dos Portugueses das de Homero, de Virgílio ou de Ariosto:

“Julgas agora, Rei, se houve no mundo  
Gentes que tais caminhos cometessem?  
Crês tu que tanto Eneias e o facundo  
Ulisses pelo mundo se estendessem?  
Ousou algum a ver do mar profundo,  
Por mais versos que dele se escrevessem,  
Do que eu vi, a poder d’esforço e de arte,  
E do que inda hei-de ver, a oitava parte?”

Esse que bebeu tanto da água Aónia,  
Sobre que têm contenda peregrina,  
Entre si, Rodes, Smirna e Colofónia,  
Atenas, Ios, Argo e Salamina;  
Essoutro que esclarece toda Ausónia,  
A cuja voz, altíssima e divina,  
Ouvindo, o pátrio Míncio se adormece,  
Mas o Tibre co som se ensoberbece,

Cantem, louvem e escrevam sempre extremos  
Desses seus Semideuses, e encareçam,  
Fingindo magas Circes, Polifemos,  
Sirenas que co o canto à vela e remos  
Os Cícones e a terra onde se esqueçam  
Os companheiros, em gastando o loto;  
Dêm-lhe perder nas águas o piloto;

Ventos soltos lhe finjam e imaginem  
Dos odres, e Calipsos namoradas;  
Harpías que o manjar lhe contaminem;  
Decer às sombras nuas já passadas:  
Que, por muito e por muito que se afinem  
Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,  
A verdade que eu conto, nua e pura,  
Vence toda a grandíloca escritura!”

(V, 86-89)

Esta valorização da verdade histórica vivida prende-se intimamente, na épica camoniana, ao conceito e à importância da experiência, na configuração humana do herói, em perfeita sintonia, aliás, com a sinceridade vivencial do Camões lírico, ainda que sempre condicionada à dimensão autobiográfica própria do código petrarquista tão visível no soneto *Enquanto quis fortuna que tivesse*, significativamente colocado, logo na edição *princeps*, como poema proemial das *Rimas*. E não pode deixar naturalmente de relacionar-se, como já demonstrei noutra ocasião, com um conceito de épica que, enfatizando o lado humano do herói, se serve estrategicamente das fraquezas da sua humanidade para encarecer o grau da sua mesma heroicidade. Mas nem por isso a fidelidade à história deixa de ter outras motivações que não me parecem despidiendas para a hermenêutica do texto camoniano.

A íntima relação entre História e a Poesia Épica fora medularmente estabelecida na *Poética* aristotélica. De acordo com a teoria do Estagirita, a poesia épica mais não era do que a imitação de ações de homens esforçados, em verso, mediante o tratamento de um argumento próprio, e distinguindo-se da tragédia apenas por ser feita sob a forma narrativa, por utilizar um verso uniforme e por poder alongar-se sem limitação de tempo.

Na tradução latina de Antonio Riccoboni, dizia Aristóteles:

“Epoepia igitur tragoediam usque ad solum hunc termine consecuta est, quod sit cum sermone imitatio bonorum. In eo autem differunt, quod illa quidem metrum simplex habet, et enarratio est, pariter longa est: haec vero quam maxime conatur sub uno solis ambitu esse aut paulisper variare, cum epopeia indefinita est tempore. Atque in hoc differt. Etiam si in primis temporibus id similiter faciebant, tum in tragoediis tum in epicis”<sup>1</sup>.

A epopeia aproximou-se da tragédia enquanto imitação de acções de homens notáveis pelo esforço. Essa imitação devia ser em verso e através do tratamento de um único argumento. Mas distinguia-se dela por utilizar um metro uniforme e ser uma narração. E também pela extensão, pois a tragédia procurava o mais possível limitar-se a uma revolução do sol, ou pouco mais, enquanto a epopeia era ilimitada no tempo. E nisto consistia a diferença, ainda que nos primeiros tempos, tanto nas tragédias como nas epopeias, se faziam as mesmas coisas da mesma maneira

Desta definição resultava, para além de outras consequências, situadas no plano da *dispositio* e da *elocutio*, a virtual necessidade de proceder a uma cuidadosa selecção dos factos ou das acções a imitar, de modo que os aspectos negativos ou apenas vulgares fossem arredados da matéria diegética estabelecida pela *inventio*.

Como conciliar, então, a fidelidade à verdade histórica com esta necessidade de tomar apenas como matéria épica factos excepcionais do comportamento dos heróis, preocupação, aliás, explicitamente afirmada na proposição quando, ao definir o conteúdo da epopeia, o Poeta promete cantar “as armas e os barões assinalados” que tinham praticado feitos “mais do que prometia a força humana”, bem como as “memórias gloriosas” dos reis e quantos “por obras valerosas” se tinham libertado da lei da morte?

A solução estava no recurso ao verosímil, conceito a que Aristóteles conferira, na *Poética*, fundamental importância como meio de poetizar a banal realidade do acontecido.

Deixando o particular à História, a Poesia devia elevar-se a um tratamento da realidade já situado no plano abstracto e do geral, e, por conseguinte, numa perspectiva mais filosófica. Para atingir esse distanciamento em relação ao factual estrito dos acontecimentos, podia (e devia!) o Poeta tratar nas suas obras, não tanto o que acontecera, mas o que podia ter acontecido. O Poeta devia, pois, ser essencialmente um inventor de fábulas e se, por mero acaso, tratava de sucessos realmente acontecidos, fazia-o em função de uma finalidade própria e autorizado pela hipótese, sempre possível, de haver acontecimentos reais que se ajustassem ao possível, saindo assim do âmbito da realidade exterior, para alcançar o plano ficcional e imaginativo da poesia. O Estagirita levava tão longe a sua teoria que defendia peremptoriamente que o poema devia preferir o *impossível*, desde que verosímil, ao *possível*, caso este fosse incrível.

Esta teoria obtivera ampla divulgação no tempo de Camões, graças à versão de Alessandro de’Pazzi, aparecida em 1536, com o título de *Aristotelis Poetica per Alexandrum Paccium, Patritium Florentinum in latinum conversa*, e aos numerosos

---

<sup>1</sup> Riccoboni, Antonio, *Poetica Aristotelis Latine conversa* (1587) in *Compendium artis poeticae Aristotelis* (1591). München, W. Fink, 1970.

comentários que então circulavam, em especial as *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explanations*, de Francisco Robortello, saídas em 1548 dos prelos florentinos de Lourenço Torrentini.

Ora foi justamente o recurso ao verosímil que permitiu a Camões transcender o acidental histórico dos acontecimentos para, sem faltar à verdade e mantendo-lhes os fortes traços de humanidade indispensáveis à dimensão pedagógica que pretendia para o Poema, projectar a diegese da sua narrativa no poético universal.

Vejamos a questão um pouco mais de perto.

Começarei por sublinhar que é certamente com base na verosimilhança que o Poeta pode proceder a uma selecção dos factos a poetizar, de modo a concentrar em certos momentos da acção acontecimentos ou figuras que, sendo verdadeiras, lhe podiam por esse recurso acumular uma carga épica mais intensa; ou então de modo a conciliar ou fundir os vários planos diegéticos do poema, para assim poder inserir no discurso formas de conteúdo simbólico onde a mitologia e o mito, como é sabido, assumirão valores fundamentais que, nem por imaginosos, se vistos à luz da racionalidade factual, põem em causa a verdade fundamental da matéria narrada e dos significados que lhe são ínsitos.

Assim se compreende, por exemplo, a pouca atenção que o narrador presta à parte da viagem que decorre entre Lisboa e a Angra de Santa Helena ou a nenhuma atenção concedida à viagem de regresso, apesar de ter superado, em dificuldades, a de ida. Como por esse modo se explica a total obliteração da figura do Infante D. Henrique, apesar de consagrado desde Zurara como principal herói dos Descobrimentos, através de uma importante série de textos panegíricos. Apenas se lhe refere, muito de passagem, como descobridor das Ilhas do Atlântico:

“Assi fomos abrindo aqueles mares,  
Que geração algũa não abriu,  
As novas Ilhas vendo e os novos ares  
Que o generoso Henrique descobriu”

(V, 4, 4).

A própria organização estrutural do poema, através da criação de uma ordem narrativa que, embora artificial, permitia a obtenção de uma estrutura poética diferente da simples organização factual própria do relato histórico, se obtém pelo recurso ao verosímil.

Era, afinal, essa nova ordem artificial que lhe permitia toda uma série de metamorfoses dos factos históricos em ficção poética. Sem lhes alterar a marca profunda da realidade humana vivida, tão importante para a sua definição do herói, e sem lhes diminuir o grau de credibilidade que, contribuindo também para aumentar a dimensão épica do texto, assumia fundamental relevância para o cumprimento da função de pedagogia cívica, que, nos termos da teoria horaciana do *utile et dulce*, cabia à obra literária.

Vejamos, ainda que em síntese, alguns exemplos.

A transformação da verdade real em verosímil poético serviu não poucas vezes a Camões para dramatizar a acção narrativa e para enriquecer o épico graças ao aproveitamento do lírico e do dramático. O caso do Adamastor é talvez o exemplo mais significativo deste processo.

Tanto Barros (*Ásia*, Década I, Livro IV, cap. III), como Castanheda (*História do descobrimento e conquista da Índia pelos Portugueses*, L. I, cap. III) sublinham que a passagem do Cabo da Boa Esperança pela armada do Gama se fez sem o menor sinal de tempestade e até com ruidosas manifestações de alegria por parte dos marinheiros.

Diz o primeiro:

“... E posto que ali acharam negros de cabelo revoltado, como os passados, estes, sem receio, chegaram aos bateis a receber qualquer cousa que lhe lançavam na praia, e per acenos começaram logo de se entender com os nossos; de maneira que houve entre eles comutação de darem carneiros a troco de cousas que lhe os nossos davam. Porém de quanto gado vacum traziam, nunca puderam haver deles uma só cabeça; parece que o estimavam; porque alguns bois mochos, que os nossos viram andavam gordos e limpos, e vinham as mulheres sobre eles com umas albardas de tábua. E em três dias que Vasco da Gama se deteve aqui, tiveram os nossos muito prazer com eles, por ser gente prazenteira dada a tanger, e bailar, entre os quais havia alguns que tangiam com uma maneira de frutas pastoris, que em seu modo pareciam bem”.

Refere o segundo:

“...a gente é baça e cobre-se com peles, pelejam com azagaias de paus tostados, e cornos, e ossos de alimárias por ferros, e com pedras. Na terra há muitos alifantes e mui grandes, e assi bois que são muito mansos e gordos em extremo, e são capados, e deles não tem cornos. E dos mais gordos se servem os negros pera andar neles, e trazem-nos albardados com albardas castelhanas de tábua e sobre elas uns paus que fazem feição de andilhas e nelas andam...”

E vendo a mansidão dos negros saiu em terra com os seus, e fez com eles resgate de barretes vermelhos por manilhas de marfim. E logo ao sábado vieram obra de duzentos negros entre homens e moços que trouxeram doze bois, e quatro carneiros: e como os nossos foram a terra começaram eles de tanger quatro frutas acordadas a quatro vezes de musica, que pera negros concertavam bem...”

Todos sabemos como, bem ao contrário desta realidade histórica, o Gigante surge da cerração da tempestade para profetizar “Naufrágios, perdições de toda a sorte / Que o menor mal de todos seja a morte” (*Lus.*, V, 44).

Salgado Júnior<sup>2</sup> viu, com razão, no episódio da transposição da tempestade que, naquele mesmo ponto de percurso, saltara a armada de Pedro Álvares Cabral, em 1500, a do achamento do Brasil, e na qual havia de perecer Bartolomeu Dias. Mas mais do que essa realidade alheia estaria no seu espírito a lembrança da sua própria experiência, tão presente também na elegia *O Poeta Simónides falando*.

A criação foi aqui uma simples transposição de uma circunstância para outra, mas casos haverá em que a realidade se vê completada com elementos imaginosos que

---

<sup>2</sup> Cf. “*Os Lusíadas*” e a viagem do Gama. *O tratamento mitológico de uma realidade histórica*, Porto, Clube Fenianos Portuenses, 1939.

servem de expressão às vozes, juízos ou intenções do Poeta ou das suas personagens. É assim que aparece o Velho do Restelo.

Compare-se a narração que Barros (neste ponto mais completo do que Castanheda) dá da partida de Lisboa (Década I, Livro IV, cap. I) com as estrofes 84-104 do Canto IV e a primeira do seguinte, e não será difícil descobrir nexos evidentes de intertextualidade.

“Ao seguinte dia, que era sábado, oito de Julho, por ser dedicado a Nossa Senhora, e a Casa de muita romagem, assi por esta devoção, como por se irem espedir dos que iam na Armada, concorreu grande número de gente a ela. E quando foi ao embarcar de Vasco da Gama, os Freires da casa com alguns Sacerdotes, que da cidade lá eram idos dizer Missa, ordenaram uma devota procissão, com que o levaram ante si nesta ordem: ele, e os seus com círios nas mãos, e toda a gente da Cidade ficava de trás respondendo a uma Ladainha, que os Sacerdotes iam cantando, ‘té os porem junto dos batéis, em que se haviam de recolher. Onde, feito silêncio, e todos de giolhos, o Vigairo da Casa fez em voz alta uma confissão geral, e no fim dela os absolveu na Forma das Bulas, que o Infante D. Henrique tinha havido pera aqueles, que neste descobrimento, e conquista falecessem, (como atrás dissemos). No qual acto foi tanta a lágrima de todos, que neste dia tomou aquela praia fosse das muitas, que nela se derramam na partida das Armadas, que cada ano vão a estas partes que Vasco da Gama ia descobrir: donde com razão lhe podemos chamar praia de lágrimas pera os que vão, e terra de prazer aos que vem. E quando veio ao desfraldar das velas, que os marcantes segundo seu uso deram aquele alegre princípio de caminho, dizendo boa viagem, todolos que estavam promptos na vista deles com uma piedosa humanidade dobraram estas lágrimas, e começaram de os encomendar a Deus, e lançou juízos, segundo o que cada um sentia daquela partida. Os navegantes, dado que com o fervor da obra, e alvoroço daquela empresa embarcaram contentes, também, passado o termo de desferir das velas, vendo ficar em terra seus parentes, e amigos, e lembrando-lhes que sua viagem estava posta em esperança, e não em tempo certo, nem lugar sabido, assi os acompanharam em lágrimas, como em o pensamento das cousas, que em tão novos casos se representam na memória dos homens. Assi que uns olhando pera terra, e outros pera o mar, e juntamente todos ocupados em lágrimas, e pensamento daquela incerta viagem, tanto estiveram promptos nisso, ‘té que os navios se alongaram do porto.”

\*\*\*

“E já no porto da ínclita Ulisseia  
Cum alvoroço nobre e cum desejo  
(Onde o licor mistura e branc areia  
Co salgado Neptuno o doce Tejo)  
As naus prestes estão; e não refreia  
Temor nenhum o juvenil despejo,  
Porque a gente marítima e a de Marte  
Estão pera seguir-me a toda a parte.

Pelas praias vestidos os soldados  
De várias cores vêm e várias artes,  
E não menos de esforço aparelhados  
Pera buscar do mundo novas partes.  
Nas fortes naus os ventos sossegados  
Ondeiam os aéreos estandartes;  
Elas prometem, vendo os mares largos,  
De ser no limpo estrelas, como a de Argos.

Depois de aparelhados, desta sorte,  
De quanto tal viagem pede e manda,  
Aparelhámos a alma pera a morte,  
Que sempre os nautas ante os olhos anda.  
Pera o sumo Poder, que a etérea Corte  
Sustenta só co a vista veneranda,  
Implorámos favor que nos guiasse  
E que nossos começos aspirasse.

Partimo-nos assi do santo templo  
Que nas praias do mar está assentado,  
Que o nome tem da terra, pera exemplo,  
Donde Deus foi em carne ao mundo dado.  
Certifico-te, ó Rei, que, se contemplo  
Como fui destas praias apartado,  
Que apenas nos meus olhos ponho o freio.

A gente da cidade, aquele dia,  
(Uns por amigos, outros por parentes,  
Outros por ver somente) concorria,  
Saudosos na vista e descontentes.  
E nós, co a virtuosa companhia  
De mil Religiosos diligentes,  
Em procissão solene, a Deus orando,  
Pera os batéis viemos caminhando.

Em tão longo caminho e duvidoso  
Por perdidos as gentes nos julgavam,  
As mulheres cum choro piedoso,  
Os homens com suspiros que arrancavam.  
Mães, Esposas, Irmãs, que o temeroso  
Amor mais desconfia, acrescentavam  
A desesperação e frio medo  
De já nos não tornar a ver tão cedo.

Qual vai dizendo: — “Ó filho, a quem eu tinha  
Só pera refrigério e doce emparo



Desta cansada já velhice minha,  
Que em choro acabará, penoso e amaro,  
Porque me deixas, mísera e mesquinha?  
Porque de mi te vás, ó filho caro,  
A fazer o funéreo enterramento  
Onde sejas de pexes mantimento?”

Qual em cabelo: — “Ó doce e amado esposo,  
Sem quem não quis Amor que viver possa,  
Porque is aventurar ao mar iroso  
Essa vida que é minha e não é vossa?  
Como, por um caminho duvidoso,  
Vos esquece a afeição tão doce nossa?  
Nosso amor, nosso vão contentamento,  
Quereis que com as velas leve o vento?”

Nestas e outras palavras que diziam,  
De amor e de piadosa humanidade,  
Os velhos e os mininos os seguiam,  
Em quem menos esforço põe a idade.  
Os montes de mais perto respondiam,  
Quási movidos de alta piedade;  
A branca areia as lágrimas banhavam,  
Que em multidão com elas se igualavam.

Nós outros, sem a vista alevantarmos  
Nem a mãe, nem a esposa, neste estado,  
Por nos não magoarmos, ou mudarmos  
Do propósito firme começado,  
Determinei de assi nos embarcarmos,  
Sem o despedimento costumado,  
Que, posto que é de amor usança boa,  
A quem se aparta, ou fica, mais magoa.

Mas um velho, d’aspeito venerando,  
Que ficava nas praias, entre a gente,  
Postos em nós os olhos, meneando  
Três vezes a cabeça, descontente,  
A voz pesada um pouco alevantando,  
Que nós no mar ouvimos claramente,  
Cum saber só d’ experiência feito,  
Tais palavras tirou do experto peito:

— “Ó glória de mandar, ó vã cobiça  
Desta vaidade a quem chamamos Fama!  
Ó fraudulento gosto, que se atiça

Cũa aura popular, que honra se chama!  
Que castigo tamanho e que justiça  
Fazes no peito vão que muito te ama!  
Que mortes, que perigos, que tormentas,  
Que crueldades neles experimentas!

Dura inquietação d' alma e da vida  
Fonte de desemparos e adultérios,  
Sagaz consumidora conhecida  
De fazendas, de reinos e de impérios!  
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,  
Sendo dina de infames vitupérios;  
Chamam-te Fama e Glória soberana,  
Nomes com quem se o povo néscio engana!

A que novos desastres determinas  
De levar estes Reinos e esta gente?  
Que perigos, que mortes lhe destinas,  
Debaixo dalgum nome preminente?  
Que promessas de reinos e de minas  
D' ouro, que lhe farás tão facilmente?  
Que fama lhe prometerás? Que histórias?  
Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?

Mas, ó tu, geração daquele insano  
Cujo pecado e desobediência  
Não somente do Reino soberano  
Te pôs neste desterro e triste ausência,  
Mas inda doutro estado mais que humano,  
Da quieta e da simples inocência,  
Idade d' ouro, tanto te privou,  
Que na de ferro e d' armas te deitou:

Já que nesta gostosa vaidade  
Tanto enlevas a leve fantasia,  
Já que à bruta crueza e feridade  
Puseste nome, esforço e valentia,  
Já que prezas em tanta quantidade  
O desprezo da vida, que devia  
De ser sempre estimada, pois que já  
Temeu tanto em perdê-la Quem a dá:

Não tens junto contigo o Ismaelita,  
Com quem sempre terás guerras sobejas?  
Não segue ele do Arábio a lei maldita,  
Se tu pola de Cristo só pelejas?

Não tem cidades mil, terra infinita,  
Se terras e riqueza mais desejas?  
Não é ele por armas esforçado,  
Se queres por vitórias ser louvado?

Deixas criar às portas o inimigo,  
Por ires buscar outro de tão longe,  
Por quem se despovoe o Reino antigo,  
Se enfraqueça e se vá deitando a longe;  
Buscas o incerto e incógnito perigo  
Por que a Fama te exalte e te lisonje  
Chamando-te senhor, com larga cópia,  
Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia.

Oh, maldito o primeiro que, no mundo,  
Nas ondas vela pôs em seco lenho!  
Dino da eterna pena do Profundo,  
Se é justa a justa Lei que sigo e tenho!  
Nunca juízo algum, alto e profundo,  
Nem cítara sonora ou vivo engenho  
Te dê por isso fama nem memória,  
Mas contigo se acabe o nome e glória!

Trouxe o filho de Jápeto do Céu  
O fogo que juntou ao peito humano,  
Fogo que o mundo em armas acendeu,  
Em mortes, em desonras (grande engano!).  
Quanto melhor nos fora, Prometeu,  
E quanto pera o mundo menos dano,  
Que a tua estátua ilustre não tivera  
Fogo de altos desejos, que a movera!

Não cometera o moço miserando  
O carro alto do pai, nem o ar vazio  
O grande arquitecto co filho, dando  
Um, nome ao mar, e o outro, fama ao rio.  
Nenhum cometimento alto e nefando  
Por fogo, ferro, água, calma e frio,  
Deixa intentado a humana geração.  
Mísera sorte! Estranha condição!”

IV, 84-104

“Estas sentenças tais o velho honrado  
Vociferando estava, quando abrimos  
As asas ao sereno e sossegado  
Vento, e do porto amado nos partimos.

E, como é já no mar costume usado,  
A vela desfraldando, o céu ferimos,  
Dizendo: — “Boa viagem!”; logo o vento  
Nos troncos fez o usado movimento!”

V, 1

Mas se esse parentesco intertextual pode provar a fidelidade de Camões à verdade histórica, pode também comprovar como, pelo recurso ao verosímil, ele foi capaz de dar um corpo, uma voz e um significado “àqueles juízos segundo o que cada um sentia daquela partida” que o cronista menciona, mas não individualiza nem põe na boca de qualquer personagem que pudesse identificar-se com o “velho de aspecto venerando”.

De outras vezes, esse mesmo processo, acrescentando, com perfeita verosimilhança, factos inventados ao real acontecido, permite enriquecer a diegese com traços complementares, mas da maior importância para a constituição, por exemplo, do arquétipo que é o herói colectivo do Poema ou prepara, por contraste, a plena significação de certas figuras. É o que acontece com Fernão Veloso que, emprestando ao tal herói-arquétipo o seu *quid* de picaresco e de humorístico, prepara, após a referência aos perigos do mar exemplificados na tromba marítima e no fogo de Santelmo, a sequência fulcral, feita de tragédia, épica e lirismo, que é o episódio do Adamastor.

Seguira Camões, com fiel exactidão, o relato que Castanheda faz, no cap. II do Livro I da *História*, de uma escaramuça com indígenas no sul da costa ocidental africana, devida à curiosidade aventureira de um dos companheiros do Gama. No Poema o facto transforma-se (V, 27-36) no caso picaresco, graças à imaginação do Poeta que, sem atingir a verdade substancial do acontecido, completa-a pela verosimilhança, ao pôr na boca de Veloso a conhecida bravata, que nenhum outro texto, nem sequer o Roteiro de Álvaro Velho, regista.

Casos há em que a necessidade de recorrer ao valor simbólico de certas sequências narrativas obriga Camões a faltar por completo à verdade histórica, para, sempre dentro do possível verosímil, enriquecer a diegese de acontecimentos inventados ou deslocados que as fontes históricas lhe não davam. É o que acontece com a tempestade que, no Canto VI (70 e segs.), antecede imediatamente a chegada a Calecute.

Como antes da metamorfose da nuvem no Adamastor, os nautas estão descuidados, ouvindo da boca de Veloso a narração da aventura dos Doze de Inglaterra. Antes da consumação do feito glorioso que era a viagem, importava, porém, na concepção camoniana do heroísmo, fazer sentir aos heróis o travo amargo e a dificuldade do caminho áspero e difícil que precede sempre o encontro com a glória. Mais tarde, na Ilha dos Amores, Vasco da Gama e os companheiros hão-de também subir por um monte espesso, de “mato / Árduo, difícil, duro a humano trato”, até atingirem o plano onde refulge o globo cristalino da máquina do mundo (X, 76, 7-8).

A tempestade urdida por Baco no consílio dos deuses marinhos é, por isso, um símbolo da dificuldade inerente à caminhada para a glória.

A realidade histórica da viagem não comportava, porém, aquela dificuldade. Nem por isso o Poeta se lembrou de respeitar a verdade e inventou-a com tanto maior grau de verosimilhança quanto era certo – como refere Castanheda – que, apesar de já ser Inverno naquelas paragens, Deus lhe dera boa ventura:

“E deu-lhes Deos tão boa ventura que, fazendo já rosto ho inverno da India, pelo que faz naquele golfão grandes tormentas, ele não achou nehũa, antes vento à popa”

(Livro, I, cap. XIII)

Só quando se aproximaram da costa do Malabar sofreram grandes chuvadas e, segundo o Roteiro de Álvaro Velho, algumas trovoadas.

Não creio, ao contrário do que pretende Graça Moura, que seja o Roteiro o hipotexto da tempestade. Vejo-o antes na narração da tormenta que a armada sofrera logo à partida da Angra de S. Brás, que Castanheda refere nestes termos:

“E indo por sua viagem, dia de Santa Luzia, lhe deu hũa grande tormenta de vento à popa com que sofreu o frota todo dia com os traquetes muitos baixos. E nesta rota se perdeu Nicolau Coelho da conservam, e na noite seguinte se y tornou a ajuntar...”

Faria e Sousa, aliás, já relacionara o texto com um passo do cap. III do Livro IV da *Década I da Ásia* de Barros, onde a tempestade aparece referida. Dissera o cronista:

“Partido deste lugar dia de Nossa Senhora da Conceição, quando se viu ao quarto, que era véspera de Santa Luzia, saltou com ele tão grande temporal, que per outros tantos dias o fez correr a arvore seca. E como esta era a primeira tormenta, em que os mareantes se tinham visto em mares e climas não sabidos, andavam tão fora de si, que não havia mais acordo entre eles que clamar por Deus, curando mais na penitencia de seus pecados, que na mareagem das velas, porque tudo era sombra da morte.”

Lembre-mos de que também Vasco da Gama, na estrofe 81, perante tamanho perigo, apela para a “Guarda angélica celeste”. No plano da expressão literária, Virgílio e Ariosto lá estavam para lhe fornecerem abundantes formas estilísticas!...

\*\*\*

Na análise intertextual que tenho vindo a fazer, ative-me principalmente a um tipo de verosimilhança factual ou, pelo menos, sempre situada dentro daquele conjunto de acontecimentos reais, cuja ordem, localização no espaço ou situação no tempo o Poeta podia alterar, sem ultrapassar os limites de uma realidade, se não acontecida, pelo menos provável ou possível.

Caberá por isso, com alguma legitimidade, perguntar até onde vão, para Camões, as fronteiras do verosímil credível.

E aqui põe-se-nos com imediata acuidade a questão do maravilhoso!

O recurso ao maravilhoso estava autorizado (e em tom não menos preempatório!) por Aristóteles, quando na *Poética* (1460 a) o admitia, com certas limitações na tragédia, mas autorizando-o com tal generosidade na epopeia que permitia atingir as raiais do irracional:

“Ac oportet quidem in tragoediis efficere id quod admirabile est: sed magis in epopeia contingit id quod ratione vocat.”

Será, pois, que, em Camões, o mito se situa ainda no domínio do verosímil possível? Camões, com efeito, ao enveredar pela exploração estética do fantástico, sem com essa opção pôr em causa a sua fundamental fidelidade à verdade, como que engloba, na força da sua estesia, os mundos possíveis desse fantástico na sua própria realidade mental de criador. E a prova é que, em certas sequências do Poema, a realidade e o fantástico se conjugam com tal harmonia que se fundem numa simbiose onde o leitor, ou pela sua sintonia cultural com o criador, ou por uma espécie de arrastamento empático com que ele o seduz, quase tem dificuldade em destrinçar os dois planos. E foi esse talvez o segredo com que, antecipando-se à crítica vesga de barrocos e neoclássicos, ele conseguiu resolver tão perfeitamente a *vexata quaestio* da conciliação da mitologia pagã com a essência cristã do Poema.

Podíamos recorrer, para o comprovar, ao conúbio das ninfas e dos nautas nas sombras cúmplices da Ilha Namorada. Mas o exame desse problema exigiria vagares de que não disponho agora.

Permitam-me chamar a vossa atenção para um outro caso, onde se nota a relevância do papel da mitologia na transformação da história em poesia.

Ao chegarem a Moçamba, conta Castanheda:

“E disseram mais / os visitantes das naus / que apartado dos mouros avia muytos Christãos que moravão sobre si, com que Vasco da Gama folgou muyto, & então acabou de crer que avia Christãos naquela ilha / .../  
Tambem estes nossos / os degredados / forão levados a casa de dous mercadores Indios, parece que Christãos de sam Tomé: que sabendo que os nossos eram christãos mostrarão co’elles muyto prazer, e os abraçarão, e convidarão: & mostrarão-lhe pintada em hũa carta a figura de Spirito Santo a que adoravão. E perant’elles fizerão sua adoração em giolhos cõ geito d’omens muyto devotos, & que tinham dentro o que mostravão de fora”

A página do cronista é quase só metrificada nas estrofes 5 a 15 do Canto II, e o engano dos falsos cristãos preparados pelo Rei de Moçambique aparece no Poema atribuído à mesquinha emulação de Baco que

“Estava nũa casa da cidade,  
Com rosto humano e hábito fingido,  
Mostrando-se Cristão, e fabricava  
Um altar sumptuoso que adorava.

Ali tinha em retrato afigurada  
Do alto e Santo Espirito a pintura,  
A cândida pombinha, debuxada  
Sobre a única Fénix, Virgem pura.”

E diante do altar, cujo retábulo figurava o Pentecostes, logo nos lembramos como “o falso deus adorava o verdadeiro”.

Todos sabemos também como, levado pelo engano, Vasco da Gama determina que a armada entrasse no porto e como, pela força das correntes, os mouros, julgando descoberta a cilada, se precipitam no mar. O passo vem também narrado em Barros e Castanheda.

A convizinhança das divindades com a Trindade Santíssima dos Cristãos redundava na sujeição das primeiras à segunda!

E é deste modo que o verosímil acaba por abarcar, sem choque nem incongruência, mesmo para os ouvidos pios dos censores inquisitoriais, a própria alegoria mitológica, como já afirmou, embora por linhas travessas, o responsável pela *editio princeps* das *Rimas*, de 1595, fosse ele ou não Fernão Rodrigues Lobo Soropita, quando diz:

“y en las ficciones alegoricas (sin las cuales no puede haver Poema Heroico, según la opinión de Aristoteles, y de Plutarco, reprendiendo a Emédocles, Parménides, Nicandro y Teógnides, de que usurpasen el nombre de Poetas con versos desnudos de ficciones aunque ricos de doctrina), mostró (su Poeta, já se vê) un ingenio tan admirable, que casi se iguala a Homero”.

Daí que a alegoria mitológica se incorpore, no imaginário do Poeta, no corpo possível das verosimilhanças. E com tal força ou ilusão que Faria e Sousa, ao comentar as estrofes XXI a XXIV do Canto I, não hesita em afirmar:

“Por los siete planetas que el Poeta finge, acudieron al concilio, prosiguiendo en nuestra segurissima alegoría que descubrimos se pueden entender muchas cosas, i principalmente las que en la religión católica se reduzen a este numero septenario misterioso: como serán los Sacramentos della, que con esta acción se pretendían passar a la Índia, las siete virtudes, i los siete Dones”

Deste modo Júpiter é “el sumo Dios, uno i trino, i singularmente a Cristo”; Vénus, ora representa a Igreja, ora Nossa Senhora; Ninfas e Musas personificam virtudes e anjos. Baco, “el Infierno junto, i con singularidad a su Principe Infernal”, ou então Mafoma...

A ousadia hermenêutica de Faria e Sousa era tal que a Inquisição arreganhou o dente, valendo-lhe o testemunho amigo de D. Tomás Tamayo de Vargas...

A verdade exigida por um conceito de épica talhado pela justa medida do humano, e pela credibilidade imprescindível à função pedagógica da poesia conciliava-se, na mente do criador, com a estesia nele provocada pelo seu próprio texto. E o verosímil aristotélico, graças à sua interpretação, não tinha dificuldade nem escrúpulo em considerar como possíveis os mundos da fantasia, mesmo mitológica, como expressão suprema de uma capacidade estética onde vivência e cultura se fundiam no todo inconsútil do discurso poético.

(Página deixada propositadamente em branco)



## REFLEXÕES CAMONIANAS

A primeira das quatro Reflexões Camonianas que vou ler diz respeito à *Vida Ignorada de Camões* do Dr. José Hermano Saraiva, livro que na terceira edição, de 1994, aparece decorado do subtítulo de *Uma história que o tempo censurou*.

Do ponto de vista cultural, o Dr. Saraiva teve a infelicidade de considerar como um caso típico de nobreza ignorante (e até hoje não alterou a sua posição) um dos fidalgos mais cultivados do Portugal quinhentista: alguém que era familiar com Ovídio e lia Horácio, ambos no original, compunha versos latinos e falava latim.

Interpretando à sua maneira uma anedota<sup>1</sup>, o Dr. Saraiva chega a dizer que o Senhor D. Jorge não sabia o que era um **humanista**. Isto apesar de ter sido aluno dum humanista que seu pai, o rei D. João II, mandara vir de Itália para o ensinar.

Mais tarde, o mesmo Dr. Saraiva, num programa de televisão com grande audiência, confundiu D. Jorge, duque de Coimbra, com o duque de Bragança, D. Jaime. Encontrei posteriormente em lugares diversos pessoas que haviam dado pelo erro e que se recordavam de que o autor do programa televisivo nunca o corrigiu.

Já o disse, e repito, que faz muita falta no livro do Dr. Saraiva um índice de nomes próprios que permita mais facilmente verificar as suas afirmações.

Na *Vida Ignorada*, o Dr. Saraiva fala duma conspiração de silêncio em volta da personalidade de Camões, para não ofender a influente família dos Noronhas. Escreve, por exemplo: «*Mas, por outro lado, o seu nome recordava tristes histórias e todos os louvores ofendiam uma família poderosa e as muitas outras famílias que com elas se sentiam solidárias.*» (3ª edição, p. 480).

Como se explica então que Diogo Paiva de Andrade, sobrinho do protagonista desse **escândalo**, D. Violante de Andrade, e filho de seu irmão Francisco, num parecer publicado à frente dum livro de João Soares de Brito, composto expressamente para exaltar a reputação do poeta, tenha elogiado abertamente Camões?

Eis o parecer impresso: «*Senhor. Neste caderno que V. M. me mandou ver de João Soares de Brito, não achei cousa por onde se lhe possa negar a licença que pede, senão*

---

<sup>1</sup> Explicada em Américo da Costa Ramalho, *Para a História do Humanismo em Portugal II*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1994, pp. 67-68; e em *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra, Almedina, 1992, pp. 63-66.

*muytas porque (sic) se lhe deve conceder, poy a tenção foy acudir pello merito do nosso insigne poeta Luis de Camões, obedecendo a quem com zello tão generoso lhe pediu que o defendesse. e obra he feyta con tanta erudição, eloquencia, & doutrina que ficou o mesmo Poeta em grande obrigação a esta calunnia por lhe fazer alcançar a honra de tão excelente defensão. Lisboa, 10s 26. de Outubro de 1640.*

*Diogo Paiva d'Andrade.»*

O livro em defesa de Camões, cuja publicação Diogo Paiva d'Andrade apoiou, é a *Apologia em que defende Ioam Soares de Brito a Poesia do Principe dos Poetas d'Hespanha*. Na carta 4 de est. 67 à 75 e cant. 2 est. 21, «& responde à Censura d'hum Critico d'estes tempos. A Ioam Rodrigues de Sá de Meneses, Cavalleyro da ordem de Santiago, Camareyro-mor d'El Rey D. Ioam IV. N.S. Filho promogenito do Conde de Penaguião, & herdeiro de sua Casa, etc. Em Lisboa, na officina de Lourenço de Anveres, no Anno de 1641. O I. da Restauração de Portugal.»

Conheço de Diogo de Paiva d'Andrade o poema latino *Chauleida* (melhor que *Chauleidos*) sobre o cerco de Chaul de 1593/94, portanto muitos anos depois da morte de Camões, segundo provou o Lic.<sup>o</sup> António Lopes de Andrade na sua tese de Mestrado<sup>2</sup>. O Dr. Saraiva pensa que se trata do cerco de 1570/71, referido na *Década VIII*, de Diogo de Couto, onde há umas palavras sobre Camões. Mas o cerco de 1593/94 vem na *Década XI*.

Conheço a tragédia *Eduardus*<sup>3</sup> sobre a prisão, por influência dos espanhóis, e posterior morte na fortaleza de Milão, em 1649, do irmão de D. João IV, o infante D. Duarte.

Mas a mais conhecida obra de Paiva de Andrade está escrita em português e chama-se *Casamento Perfeito*. Estranha escolha de assunto, que a má-língua não deixaria de assinalar, se sua tia Violante fosse acusada de adultério com Luís de Camões!

Creio que o Dr. Saraiva ainda não explorou esta pista: com a sua viva imaginação, talvez lá descubra alguma coisa que sirva aos seus propósitos.

Poesia Novilatina

Fidelino de Figueiredo lamentou no seu livro *A Épica Portuguesa no Século XVI*<sup>4</sup> que os humanistas não tivessem dado importância à Expansão Ultramarina portuguesa, tratando-a em versos latinos. Como já acentuou Sánchez Marín, professor da Universidade de Granada, numa comunicação apresentada ao *Congresso Internacional Humanismo Português na Época dos Descobrimentos*<sup>5</sup>, realizado em Coimbra, em Outubro de 1991, essa opinião do investigador português é falsa.

E eu poderei acrescentar que os poetas do Humanismo em Portugal, se de alguma coisa podem ser acusados, é exactamente do contrário. Eles podem até ser responsabilizados moralmente, por terem tratado à saciedade certos temas como a

---

<sup>2</sup> António Manuel Lopes de Andrade, *A 'Chauleida' de Diogo Paiva de Andrade (canto oitavo)*. Introdução, tradução e comentário. Dissertação de Mestrado, apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, 1994.

<sup>3</sup> *Diogo Paiva de Andrade, A tragédia D. Duarte (Eduardus)*. Introdução, tradução e notas de José Nuno Pereira Pinto. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.

<sup>4</sup> São Paulo, 1987, p. 496.

<sup>5</sup> José A. Sánchez Marín, *Características de la obra poética de Manuel da Costa*, Actas, Coimbra, 1993, pp. 257-274. Nesta comunicação, o seu autor trata do poema *DE Nuptiis Eduardi atque Isabellae*.

expansão no Norte de África, incitando D. Sebastião, a bem dizer desde que nasceu, a castigar a audácia dos mouros que não se limitavam a atacar os estabelecimentos portugueses no Norte de África, mas tornavam extremamente perigosa a navegação no Mediterrâneo e no Atlântico Norte.

Temos poesia heróica novilatina desde os dias longínquos de Cataldo. Com efeito, o siciliano chegou a Portugal, trazendo na bagagem um poema, *Arcitinge*, sobre a conquista de Arzila e Tânger por D. Afonso V em 1472. Nesta empresa participou o príncipe herdeiro, o futuro rei D. João II, então com 17 anos de idade. E na intenção do humanista tratava-se exactamente de homenagear D. João II que o convidara a vir trabalhar em Portugal, onde terá chegado em 1485. Uma das finalidades, que o Sículo cumprirá escrupulosamente, será a de ensinar D. Jorge, o filho bastardo do rei, que ele tornou um fidalgo ilustrado, em que pese ao Dr. Saraiva.

Na *Arcitinge* temos um poema heróico em latim sobre a História de Portugal, anterior a qualquer das tentativas épicas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, publicado em 1516.

Mostrei já, noutra ocasião, que Cataldo se ocupou de *Arcitinge*, antes de vir para Portugal. O seu informador foi possivelmente Fernando Coutinho, futuro bispo de Lamego e Silves, que era então estudante em Itália e interveio na vinda de Cataldo para o nosso País.

Quanto a portugueses com matéria épica tratada em versos latinos, nas composições mais variadas, desde o pequeno epigrama ao longo poema heróico, posso citar Henrique Caiado, Lourenço de Cáceres, André de Resende, Inácio de Moraes, Diogo de Teive, Manuel da Costa, Jerónimo Cardoso, Aquiles Estaço, Diogo Pires, António e Miguel de Cabedo e outros mais. Todos eles contribuíram para criar o clima épico em que surgiu Camões.

Gostaria de ocupar-me aqui livremente de Manuel da Costa, famoso professor de Direito de Coimbra e Salamanca, e bom poeta novilatino, já referido em outros trabalhos meus, e agora tratado, no campo do epitalâmico, em dois artigos de Sánchez Marín<sup>6</sup>. Embora posteriores aos estudos do meu prezado colega e amigo granadino, as considerações que farei são independentes das suas. Aliás, aconselho a leitura de Sánchez Marín que, num jeito narrativo aliciante, conta o argumento dos dois poemas.

Pela minha parte, e dentro do âmbito da presente comunicação, prefiro insistir no aspecto épico.

A palavra **epitalâmio**, como todos sabem, é um helenismo que tem por base **qalamos (leito nupcial)**. É, portanto, o epitalâmio um género de poema dedicado ao casamento.

Na tradição greco-latina, havia um modelo célebre dum autor que era lido, estudado e discutido em meados do século XVI entre nós. E também considerado difícil<sup>7</sup>. Refiro-me a Gaio Valério Catulo e ao seu carme LXIV, o epitalâmio de Tétis

---

<sup>6</sup> Para o segundo artigo, ver a nota anterior. O primeiro foi «Um epitalâmio neolatino: el *Carmen Proteus* de Manuel da Costa» sobre o «In nuptiis Ioannis et Ionnae Carmen», publicado em *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1992, pp. 190-213.

<sup>7</sup> Por exemplo, no *Casamento Perfeito* de Diogo de Paiva de Andrade. Cf. a edição Sá da Costa, Lisboa, 1944, elaborada por Fidelino de Figueiredo, na p. 72.

e Peleu, um poema mitológico, muito conhecido na época, quer pelo tema, quer pela execução. Com efeito, nele se encontra a prática alexandrina de introduzir no corpo do poema um *excursus* que produz o efeito do poema dentro do poema. Assim, nas núpcias de Tétis e Peleu os convidados admiram a colcha que cobre o leito nupcial e descreve as aventuras amorosas de outro par mitológico, Teseu e Ariana.

Ora há sinais de que o carme LXIV de Catulo está presente nos dois epitalâmios de Manuel da Costa. São eles o *De Nuptiis Eduardi et Isabellae*, ao casamento do Infante D. Duarte, irmão mais novo de D. João III, com D. Isabel, filha do duque de Bragança, D. Jaime, falecido, e irmã do duque actual, D. Teodósio. Este casamento realizou-se em 1537.

E o outro, *In nuptiis Ioannis et Ioannae, Lusitaniae principum, carmen*, ao casamento do príncipe herdeiro D. João, filho de D. João III, com D. Joana, filha do imperador Carlos V, em 1552. São os pais de D. Sebastião, nascido dezoito dias depois da morte do seu progenitor, em 20 de Janeiro de 1554.

O primeiro poema é, como se vê, quinze anos mais antigo que o segundo. Tenho mesmo a impressão de que o segundo poema, aliás muito menos extenso que o primeiro, serviu para perfazer um pequeno volume que Manuel da Costa publicou no ano mesmo dessa união principesca, em 1552.

Em qualquer caso, neste poema ao casamento do herdeiro do trono de Portugal com sua prima, a filha do poderoso imperador, que era também rei de Espanha, os Méritos das duas casas reinantes, a portuguesa e a casa de Áustria, são devidamente postos em relevo nas pessoas dos seus representantes mais qualificados, D. João III e Carlos V ou Carlos I de Espanha.

Proteu, a divindade marinha profética de *Os Lusíadas* (X, 7), é quem conta às Ninfas as festas que se desenrolam em Lisboa, «cidade que recebeu o nome de Ulisses, e que, com grande esforço, estende o seu poder desde os territórios da Líbia até às terras desconhecidas do rico Oriente, graças aos navios dos Lusíadas»:

“sed enim de nomine Vlyssis  
Dicta urbs, Lysiadum ratibus quae cuncta subegit  
Finibus a Lybicis Orientis usque ad beati  
Ignotas terras grandí molimine uires  
Explicat...”

A travessia do Tejo, feita pela princesa, do Barreiro para Lisboa, dá ao poeta a ocasião de falar do sogro de Joana, o rei D. João III de Portugal, e dos seus acompanhantes. D. João III é apresentado como um árbitro da civilização, expressa nas trocas comerciais pacíficas. Pelo contrário, o pai da jovem esposa, o imperador Carlos V, aparece como o general vitorioso sobre alemães, mouros e o próprio rei de França a quem aprisionou.

A princesa Joana é mais bela que Tétis quando foi entregue ao rei Peleu, seu marido, e as Náiades, divindades marinhas, oferecem-lhe uma colcha nupcial em que estão representados os ascendentes da família de sua mãe, desde D. Afonso Henriques ao nascimento de D. João III, contemplado com horror pelos tiranos de África e das Índias, mas recebido nos braços da “Aurea Paz, cuja insígnia é a verde oliveira” «*uiridente insignis oliua / Aurea Pax*».

O segundo epitalâmio parece menos hierático e mais participado pelo poeta, cujos pais tinham sido súbditos da Casa de Bragança.

Os momentos de epopeia não faltam, quase desde o começo: a noiva, D. Isabel, é filha do glorioso duque D. Jaime «*que venceu os africanos, só com lhe ouvirem o nome e, apesar de ausente, fizera tremor as cidades atónitas. A cuja chegada, Azamor se inclinara, abrindo-lhe as portas de par em par, por não se atrever a contemplar as insígnias nefastas do tremendo Duque*»:

“cui gloria magna lametem  
Esset habere patrem, qui solo uicerat Afros  
Nomine, et attonitas absens tremefecerat urbes:  
Cuius in aduentu Zamor inclinata patentes  
Obtulerat portas, non ausa uidere tremendi  
Signa infesta Ducis.”

O infante D. Duarte, amante suspiroso, é apoiado por Vénus que, tal como em Virgílio e em Camões, visita Júpiter e que, com alguma chantagem bem humorada de permeio, lhe arranca a promessa de apresentar as núpcias. Vénus ameaça Júpiter com as habilidades de seu filho Cupido que, em ocasiões anteriores, já levava o pai dos deuses a metamorfosear-se no touro de Europa, na chuva de Dánae e no cisne de Leda.

Júpiter ri e dispõe-se a ceder, tanto mais que é esse também o desejo «*de João, rei dos Lusíadas, a quem os Destinos são favoráveis*» e a vontade de Teodósio, o duque de Bragança, irmão da noiva que é seguidamente elogiado.

A matéria épica aparece descrita nas tapeçarias que adornam o palácio dos duques de Bragança, em Vila Viçosa. Quase todos os episódios heróicos do Oriente são comuns aos *Lusíadas*: Duarte Pacheco em Cochim «*agens raros lusíadas*», comandando poucos portugueses, em luta com Samorim que foge, manchado de sangue (*Lusíadas*. X, 17); D. Francisco de Almeida na conquista de Granada e no Oriente, em Quíloa e Mombaça, sem esquecer a morte em Chaul, de seu filho, D. Lourenço de Almeida. A vingança de D. Francisco de Dabul e a sua grande vitória no mar em frente de Diu (*Lusíadas*. X, 26-36); Afonso de Albuquerque em Ormuz, Goa e Malaca (*Lusíadas*. X, 40-44).

Os deuses, disfarçados de homens, associam-se às festas no palácio ducal e pelas ruas de Vila Viçosa. Apenas o deus Apolo está ausente.

No carne LXIV de Catulo, nas núpcias de Tétis e Peleu, Apolo não comparece, por não querer honrar a festa com a sua presença. Nestas núpcias de Isabel e Duarte, Apolo não se mostra também, mas por um motivo plausível: «*fazia construir então, nas margens do rio Mondego, edifícios grandiosos em honra das Musas, para bem dos Lusitanos e para renovar Atenas em favor do rei luso*»:

“nisi tunc ingentia Musis  
Moenia iam Lysiis ad Mondae fluminis undam  
Conderet, ut regi Lysio renouaret Athenas.”

Depois do jantar nupcial, um outro vate Demódoco canta na lira andina ou virgiliana os primórdios dos reis dos Lusíadas (a palavra aparece repetidas vezes no

poema), desde D. Afonso Henriques, sem esquecer o milagre de Ourique, até D. João III, ali presente. Um lugar de relevo é reservado a D. João I, antepassado dos noivos e pai do fundador da casa de Bragança. E Nun'Álvares Pereira não é omitido.

Ao enaltecer o rei Venturoso, um trecho é dedicado a Vasco da Gama e à descoberta do caminho marítimo para a Índia. E o vate termina o seu canto profético, prevendo o futuro brilhante no Norte de África (sempre a preocupação africana!) do futuro da casa de Bragança, chamado Duarte como o infante seu pai.

Infelizmente, as previsões dos poetas nem sempre se realizam e o futuro Bragança, que no canto de Vila Viçosa ocuparia o lugar de Aquiles no epitalâmio de Catulo, nasceu já depois da morte de seu pai, falecido jovem, e veio ele mesmo a finar-se antes de Alcácer-Quibir.

Uma das notas mais impressionantes deste poema, publicado vinte anos antes de *Os Lusíadas*, é o número de concordâncias virgilianas em que se encontram Manuel da Costa e Camões, das quais, todavia, me não ocuparei aqui.

\*  
\*   \*   \*

## A tença de Camões

Ultimamente, alguma coisa se tem falado dos 15000 réis anuais da tença de Camões. Um bom resumo da questão encontra-se num artigo saído no *Correio da Manhã*, jornal de Lisboa, nos seus números de 21 de Fevereiro e de 2 de Março de 1996. O autor é o Dr. Joaquim de Montezuma de Carvalho, advogado e escritor, que se ocupa sobretudo de questões literárias e culturais.

A dificuldade maior – que já tem sido assinalada pelos que se preocuparam com a questão – consiste em saber se os beneficiários dessas tenças viviam apenas da tença que nós conhecemos ou se a acumulavam com outras que desconhecemos ou com fontes de rendimento de que não temos notícia.

Camões parece ter vivido apenas da sua tença. Outro que parece ter vivido só de seu vencimento e, depois de aposentado, só da tença régia, foi o seu amigo André Falcão de Resende, juiz de fora de Torres Vedras e poeta.

Existe o documento da sua nomeação e respectivo ordenado concedido por D. Sebastião, a partir de 9 de Outubro de 1577, data do falecimento da Infanta D. Maria, irmã do rei D. João III, e portanto tia-avó de D. Sebastião.

A vila de Torres Vedras pertencia à Infanta e daí o teor do documento que vou transcrever: «*Vedor de minha fazenda amigo ey por bẽ que o licenciado Andre Fallcão de Resende juiz de fora da villa de torres vedras tenha e aja de mantimẽto e apousetaria cõ o dito officio pera sj e seus equanto o servir conquoeta e ojto mil seiscentos e quarenta rs - scilicet - corenta mil rs. para seu mantimeto e doze mil rs pera mâtimento de dous homes que o hão de acompanhar e cõ elle servir nas cousas de Justiça a rezão de quinhentos rs por mz a cada hu e seis mil seiscentos e corente rs pera sua apousetarja de casas que tudo he outro tanto como tinha cõ dito offiçio a custa da Iffante dona maria, minha tia que santa gloria aja sendo ela uiua, pello que vos mando que lhes façais assentar os ditos conquoeta e ojto mil seiscentos e corenta rs no Liuro de minha fazenda e de noue dias do mez de outubro deste anno presente de bc lxxbjj é que a Iffante faleceo e diante Nos despacheis e*

*façais pagar no allmoxarifado da villa dalanquer cõ certidão dos vereadores da dita villa de torres vedras de como serue o dito offiçio cõ os ditos dous homes e que se mōtar dos ditos noue dias doutubro ate fim deste mes de dezembro lhe fareis pagar no dito allmoxarifado posto que ão fosse na folha do asetameto se em bargo do Regimeto e contrario pedro da costa o fez e lixboa a xj de dezembro de ybclxxljj Jorge da Costa o fez escrever*

concertada pedro castanho concertada

*Antonio daquiariar»<sup>8</sup>*

Este documento dá-nos o ordenado do juiz de fora, 40000 réis anuais e o de cada um dos dois auxiliares, 6000 réis por ano, além de 6640 réis anuais para ajudas de custo de ambos, o que perfaz 3320 réis para cada um. Assim sendo, os dois funcionários de justiça ganhavam cada um o total de 9320 réis por ano.

Mais tarde, em 1595, já no reinado de Filipe II de Espanha, André Falcão de Resende veio a aposentar-se com quarenta mil réis anuais que era o mesmo que ganhava, quando era juiz de fora. Sabemos o que ele pensava do seu ordenado, e da sua actividade profissional por uma carta que escreveu ao poeta Jerónimo Corte Real, cerca de 578:

“Que eu, por não mendicar, e lançar pedras  
À gente, rendido à fortuna e fado,                    185  
Lides julgo e componho em Torres Vedras.  
Mal respondido aqui, mal despachado,  
Desvalido de amigos e senhores,  
Remo já velho um remo tão pesado”.

E mais adiante volta a falar de si próprio:

“Cançado, pobre, farto de desgosto,                    202  
Isto te escrevo ou sátira ou elegia,  
Com puro amor e estilo mal composto.”

Os 40000 réis anuais de André Falcão não lhe traziam o sereno contentamento a que o seu natural de poeta horaciano o inclinava, mas enchiam-no de tristeza e frustração. Que devemos pensar dos 15000 réis de Camões?

\*

\*   \*

## Ilha dos Amores

Como tentei mostrar num capítulo do meu livro *Estudos Camonianos*<sup>9</sup>, a Ilha dos Amores é uma alegoria que corresponde em Camões aos Campos Elísios da Eneida virgiliana. Não há, por isso, que situá-la no espaço.

<sup>8</sup> Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1969, pp. 259-260.

<sup>9</sup> 2ª edição, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980, pp. 73-81.

Mas uma ilha existia, no percurso entre Goa ou Cochim e Lisboa, que aos olhos dos viajantes surgia como uma espécie de Ilha dos Amores camoniana. Era a única paragem, depois de meses de encarceramento nas cascas de noz que os conduziam, na sua maioria, em condições extremamente precárias e de perigo constante.

Dei-me conta disso ao traduzir o *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam... Dialogus*, ou seja, “Diálogos sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana”, publicado pelo Padre Duarte de Sande, S.I., em Macau no ano de 1590.

O roteiro do Pe. Sande é também uma história trágico-marítima. Para o jesuíta português, uma das maiores dívidas do Japão aos missionários jesuítas reside mesmo no facto de que, por amor a Deus e ao próximo, os apóstolos tenham consentido em realizar aquela viagem marítima de Lisboa ao Oriente.

Mas vamos à ilha, verdadeiro oásis num percurso infernal. Cito da minha tradução do Pe. Sande no “Colóquio Sexto”, dedicado à “navegação da Índia para Portugal”. Fala Miguel, um dos interlocutores:

«MIGUEL - Nesta viagem marítima para Portugal não se toca porto algum, nem se vai a terra alguma, a não ser uma ilha que tem o nome de Santa Helena e está muito distante do Cabo da Boa Esperança na rota da linha equinocial. Deus, na sua infinita providência, colocou-a no meio do mar como oportuna estalagem para os que fazem esta navegação. Ai costumam os viajantes fazer aguada, refazer as forças e renovar as provisões de carnes e frutos em abundância.»<sup>10</sup>

E mais adiante continua: «A ilha é completamente deserta de homens, a não ser por ventura algum daqueles que outrora se chamavam anacoretas que, entretanto, ficando na ilha, leva uma vida solitária e nela cultiva (como muitas vezes acontece) aquilo de que os portugueses que aí chegam podem necessitar. A não ser, portanto, um ou dois que por vezes aí habitam, é proibido por ordem régia que mais residam nesta ilha. Com efeito, poucos bastam para a cultivar e promover a sua fertilidade. Na verdade, se os habitantes forem muitos, facilmente consumirão tudo o que nela nasce, por causa da exiguidade da sua superfície.

Mas pelo que toca ao que aí se produz: abunda sobretudo em águas perenes muito apropriadas para fazer a aguada, abunda em gado, principalmente miúdo, como cabras, em aves tanto domésticas, por exemplo galinhas, como selvagens, por exemplo, perdizes e outras semelhantes que, de início, aí deixadas pelos portugueses, deram a maior descendência, com a passagem do tempo. Abunda finalmente em muitos e suavíssimos frutos de diversas árvores, tudo vitualhas de que os portugueses se servem com fartura, enquanto aí estão, e delas transportam a maior carga para os navios, para relaxação e alimento dos corpos. Além das utilidades mencionadas, há também nesta ilha a grande comodidade da caça e da pesca, com a qual não só se restabelecem os corpos, mas também se faz não pequena provisão de carnes salgadas para a alimentação na viagem.

---

<sup>10</sup> «MICHAEL – In hac Lusitanica navigatione nullus alius aditur portus, nulla que terra attingitur, nisi insula quaedam, quae a diua Helena nomen habet, et a promontorio bonae spei aequinoctii lineam uersus longe distat, quam in medio mari uelut opportunum quoddam illam navigationem obeuntibus diuersorium Deus prouidentissimus constituit, ubi et aquari et uires reficere, et ex carnibus, fructibusque non paucis uictum instaurare uectores solent.» (p. 49).



*Nós, portanto, depois de usarmos todas as comodidades (56) e delícias desta ameníssima ilha, durante onze dias, e de comprarmos não pequena quantidade de alimentos para o restante tempo das navegações, embarcámos de novo e no quarto dia antes dos Idos de Agosto (i.e. 10 de Agosto de 1584) sempre com os ventos a soprarem favoravelmente, chegámos ao desejadíssimo porto de Lisboa.»<sup>11</sup>*

A hipótese de identificação da Ilha dos Amores com Santa Helena não é nova. Encontra-se em João Soares de Brito no livro há pouco citado, e em Faria e Sousa, mas sem justificação convincente. Pela minha parte, não pretendi fazer essa identificação, mas apenas mostrar que, por detrás da alegoria, podia existir uma realidade factual.

Jan Huyghen van Linschotten, o famoso viajante holandês, observou que «*os portugueses mostravam tanta alegria, ao navegar para o seu porto, como se estivessem entrando as portas do céu.*»<sup>12</sup>

Quando *Os Lusíadas* foram publicados, Santa Helena estava prestes a acabar como base de apoio à navegação. Ia em breve tornar-se velhacouto de piratas ingleses e holandeses que aí aguardavam as naus portuguesas. Isso aconteceu sobretudo a partir de 1580, depois da perda da independência que nos identificou com os espanhóis com quem a Inglaterra e a Holanda estavam em guerra.

---

<sup>11</sup> «MICHAEL – *Insula est hominum habitazione omnino carens, nisi sit aliquis ex illis, qui olim anachoretæ dicebantur, qui interdum in ea insula manens solitariam uitam agit, et ei talem adhibet culturam (ut saepe accidit) qualem Lusitanorum eo deuenientium necessitas postulat. Vno ergo, uel duobus ad summum exceptis, qui ibi aliquando manent, regio iussu prohibitum est, ne plures in ea insula commorentur: pauci namque sufficient, ut eam colant, fertilitatemque eius promoueant: plures uero si sint incolæ, facile omnia, quæ in ea nascuntur, consumentur, propter soli, ambituque exiguitatem. sed quod attinet ad ea, quæ ibi proueniunt: abundat imprimis aquarum perennitate, ad aquationem ualde accomodata, abundat pecore praesertim minore, ut capris, deinde auibus, siue domesticis, ut gallinis, siue agrestibus, ut perdicibus, aliisque similibus, quæ initio a Lusitanis ibi relictæ maximum progressu temporis foetum ediderunt: abundat denique multis, suauiissimisque diuersarum arborum fructibus, quibus omnibus rebus ad uictum pertinentibus, Lusitani quandiu ibi sunt, abundantissime utuntur, et maxima earum onera in naues comportant ad corporum relaxationem et alimentum. Vltra superiores utilitates est etiam in hac insula uenatus et piscatus magna commoditas, ex qua non solum corpora recreantur, uerum etiam carnibus salsis ad nauigationis uictum non mediocre fit incrementum. Non igitur his omnibus commodis, oblectamentisque /56/ huius amoenissimæ insulæ per undecim dies utentes, nec parum alimenti ad nauigationis reliquum tempus comparantes, nauemrursus conscendimus, et quarto idus Augusti secundissimis uentis semper spirantibus optatissimum Olysiptonis portum tenuimus.» (pp. 55-56).*

<sup>12</sup> James Duffy, *Shipwreck and Empire. Being an account of Portuguese maritime disasters in a century of decline*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1955, p. 97.

(Página deixada propositadamente em branco)

## AINDA ACTÉON NA “ÉCLOGA DOS FAUNOS” E A CISÃO NA LÍRICA CAMONIANA

1. O «caso de Actéon» ganha valor culminante na construção textual da écloga artística “As doces cantilenas que cantavam”, enquanto o lemos sob o efeito da enaltecadora conotação que no poema multimodamente se gera. Recebendo conformação paralela à das narrativas heróicas, se não épicas – proposição, invocação (por litotes), dedicatória e narração (com seus sumários e cenas, com descrições, digressões especulativas e esboços de episódios, – a écloga vê-se autorizada com oportunas convocações de tópicos fundamentais da poética camoniana (nomeadamente a garantia do saber de experiência feito) e vê-se corroborada por via retórico-estilística na sua promoção de categoria genológica, na medida em que aqueles elementos técnico-compositivos são acompanhados por lances retóricos de eloquência grave e por estilemas de enfatização (hipérbolos, por vezes invertidas, acumulações, etc).

Esse valor culminante do «caso de Actéon», *assim sobredimensionado*, advém primariamente de esse breve (e truncado) episódio surgir a rematar a extensa e globalizante evocação de exemplos (históricos, lendários, míticos) da força imprevisível e incoercível, implacável e inapelável, do desejo amoroso e, no fundo, da omnipresença e omnipotência do Amor e das extremadas imposições da sua índole tão versátil como o *Banquete* platónico a induzia da filiação em Afrodite Pandemos, deusa do desejo brutal, e em Afrodite Urânia, deusa das afeições etéreas.

Nesse sentido, o comportamento e a (des) dita de Actéon vêm culminar a longa e omnifacetada evocação de histórias de grandes casos de amor – contrariados ou incorrespondidos, infelizes ou malditos *ab initio*, transgressores ou misteriosos –, conducentes ou conduzidos às mais violentas experiências de sofrimento psicológico-moral e de dor corporal pela interferência de outras paixões, pela acção de césaes e de deuses, de outros poderes ou interditos civis e religiosos, etc. A conseqüente metamorfose de Actéon em cervo vem culminar a conseqüente teoria de metamorfoses com que o discurso (pretensamente sedutor e inelutavelmente admonitório) do segundo sátiro ilustra a doutrina invocada pelo primeiro fauno: se este lembra que o Amor, como essência do divino, é fundamento e origem de toda a Criação e assim advoga, *pro domo sua*, a extensão da vivência do Amor a todo o criado, o segundo sátiro – após uma síntese inferencial daquela doutrina, objecto ainda de dois *rappels* amargamente irónicos (ou só contra-irónicos numa leitura da «amertume du coeur» em clave de ascese

e crescimento espiritual...) – evoca e descreve a metamorfose dos grandes e malditos amorosos nos seres brutos e nas coisas dos três reinos naturais, manifestando desse modo (tão ambivalente!...) a presença do Amor em toda a roda do horizonte.

Com essa disfórica ambivalência, a chamada «Écloga dos Faunos» contraria o mais provável horizonte de expectativas do leitor (... e da inércia histórico-literária). Julgando que, sobre aquele fundo de suavidade amorosa que desde a dedicatória da 2ª. edição das *Rimas* se enaltece nas églogas camonianas, vai encontrar uma apoteose da perspectiva eudemónica do Homem renascentista e das suas poéticas clássicas, acaba por constatar que esta «Écloga dos Faunos» afinal corrói esse modelo de conexão pletórica de amor e mundividência – aquele em que uma vivência desinibida de erótica hedonista integrava e culminava uma experiência de euforia naturalista num contexto de pansensualidade irradiante. Mas só à medida que se interna no universo ficto deste desinquietado e inquietante discurso bucólico é que o leitor gradativamente vai suspeitando e descobrindo que a égloga camoniana não vem corroborar a ode «Naquele tempo brando», enquanto sequência pletórica e consumação hedonista dos apelos propiciatórios dos sonetos «Está-se a Primavera trasladando» e «Se as penas com que Amor tão mal me trata» (com suas variações dos tópicos articulados de envolvente e estimulante *locus amoenus*, de acicatante *carpe diem*, de assediante *collige, uirgo, rosas*).

Assim, ao chegar ao «caso de Actéon», estará o leitor predisposto para nele contemplar a ironia trágica na personificação dolorosa da inconsumação do amor (e também para ponderar a ironia trágica na cisão íntima do sujeito) – sondando nesta reexploração camoniana do mito de Actéon uma «função projectiva» correlata da que Eduardo Lourenço pioneiramente evidenciou, ao caracterizar o poeta como «Camões-Actéon, homem de Desejo» e ao analisar a dialéctica existencial e ontognoseológica que como tal transfunde nos seus poemas<sup>1</sup>.

2. Começando a desenvolver a configuração da sua diegese por uma narração que, através de elementos descritivos e de remissões culturalistas, induz na leitura uma predisposição aprazível para recepção de relato ameno de experiências eufóricas, a égloga não deixa de se reconduzir à organização dialogal do discurso genologicamente canónico. Desde que o faz, empresta sensível dramatismo à elocução dos dois sátiros (sendo especialmente perturbante a ênfase emocional na longa e tensa fala do segundo fauno); mas ganha também a dramaticidade forte que remove a figura do narrador do horizonte receptivo da leitura linear e a sujeita até a esbatimento na memória da leitura tabular, em favor de uma sugestão empática de presentificação da acção e do conflito (exteriores e interiores). É na extrema dessa progressão dramática que sobressai a exemplaridade de «o caso de Actéon».

Lírica e dramática, a égloga especifica-se, entretanto, como tensão e ordem trágica, com sua acção elevada e seus conflitos de *personae* nobres a suscitarem o terror e a piedade – pela insuspeita vivência da liberdade na necessidade, num jogo existencial de que o *meneur* é o amor – e a propiciarem, por mitridática catarse, o aprofundamento da auto-consciência humana. É na extrema dessa experiência trágica da condição

---

<sup>1</sup> Eduardo Lourenço, «Camões-Actéon», ensaio de 1970 recolhido in *Poesia e Metafísica – Camões, Antero, Pessoa*, 1ª. ed., Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983, pp. 11-30.

humana e desse avanço na auto-reflexividade que «o caso de Actéon» surge como exponencial.

Todavia, essa feição trágica da experiência amorosa e existencial – ausente das *Metamorfoses* e dos *Salices* matriciais – só se concretiza porque o amor e a circunstância do eu (e o próprio comportamento com que o eu a si mesmo se surpreende ou controverte) assumem feição de envolvimento ominoso e de ironia trágica. É na extrema desse processo de envolvimento ominoso e de ironia trágica que se consuma «o caso de Actéon».

Em rigor, os sinais ominosos que vão pontuando, primeiro, a narração introdutória e, depois, a evocação das histórias exemplares de grandes amorosos metamorfoseados, são, eles mesmos, elementos da ironia estrutural da égloga, pois só mais tarde, em movimento retrospectivo da leitura, se torna perceptível o seu valor pressago e sinistro, bem como a sua integração no devir adverso e na derrogação das expectativas de apoteose da erótica hedonista e da euforia naturalista próprias do Classicismo renascentista, que primeiramente puderam ser alimentadas nas *dramatis personae* e no leitor, através da enganosa activação de convenções genológicas e periodológicas.

Tudo é dúplice no devir da égloga em que cada sujeito se encaminha (ou julga encaminhar-se por si mesmo) num trajecto que crê e quer de consumação eufórica do desejo do seu bem e, logo, de realização plena de si mesmo, mas que afinal se revela via armadilhada de engano e/ou de castigo. Assim cada um se vê arrastado para a fatal perdição de si mesmo – por vezes através da figura da fragmentação física, corporizando a desagregação ou a alienação em que, no fundo, desde o plano psicológico-moral até ao plano ontológico, consiste aquela perdição.

3. O narrador começa por propor-se cantar pela escrita as «*doces cantilenas*» dos semícipros deuses (vv. 1-2)... que só desgraças afinal evocarão. No dia votado à contemplação das ninfas no banho, com a aurora «já nacia / aos *ditos* amantes nova pena» (vv. 89-90)... afinal sem compensação. Aliás, o próprio narrador antepõe ao episódio de encanto e adversidade um princípio de *dolendi uoluptas* («que Amor de alegres mágoas se sustenta»), afinal versão mitigada da ameaçadora natureza paradoxal do Amor («Que o moço Idálio quis nesta ciência / que se compadecessem dous contrários» (vv. 127-128), que fica a pairar sobre a narração e as falas subsequentes.

A narração («consenti que a minha Égloga se conte»), inicia-se com as circunstâncias de lugar e tempo («No cume do Parnaso, duro monte») e prossegue com o episódio do casual achamento desse «encoberto» e ímpar *locus amoenus* por «ũa linda Ninfa por acerto / perda da fragueira companhia» (vv. 37-66). Apresenta-se, pois, à leitura linear como momento e espaço de vivência da euforia naturalista; e, mau grado a parcial dissonância, premonitória, da perífrase sobre a violeta, «a flor que dos amantes / a cor tem magoada e saudosa», e a insuspeitada *mise en abyme* ominosa da «espessa mata, mensageira / da futura cilada», parece preludear a sua intensificação em quadro de experiência de erótica hedonista (provavelmente mediante os tópicos do banho, do *carpe diem* e do *collige, uirgo, rosas*). Na leitura tabular, porém, valerá por abertura enganadora, pois tal não se consumará; e terá funesta desenvolvimento a efectiva comparência daquelas funções tópicas.

Essa ninfa, que depois consigo arrastará outras para uma situação a que terão de escapar-se, fez essa maravilhosa descoberta «cansada já da caça vindo um dia» (v. 70)...

tal como Actéon assim fará a descoberta da beleza feminina a cujo fascínio talvez não tenha podido eximir-se e que, em todo o caso, lhe acarretará terrível punição.

Antes da cena do banho, a narração do passeio das ninfas pelo paradisíaco monte (vv. 91-111) está semeada de excitantes pormenores de gozo sensível... e de insuspeitos prenúncios dos «casos» subsequentes. Uma ninfa faz tranças «havendo por pesado o desconcerto» dos cabelos, ao passo que depois serão os desconcertos do desejo amoroso e o máximo desconcerto do mundo constituído pela recusa desse desejo que funestamente imperarão. As primeiras ninfas a serem identificadas são Dinamene e Éfire «a que topara / nuas Febo num rio, e encobriram / seus delicados corpos n'água clara», tal como em breve a todas acontecerá sob os olhares cúpidos dos faunos. Indo «pelo viçoso monte alegres» semelhavam «no Céu largo as nítidas estrelas», quando seguidamente, após atíçarem o fremente enamoramento dos faunos, se mostrarão tão indiferentes ao seu apelo amoroso e ao seu sofrimento quanto o «luzente gado» sidério, que no remate da égloga será sinédoque daquele entorno físico de beleza tão plácida quanto ironicamente indiferente perante a angústia humana da dor e do abandono<sup>2</sup>.

A cena tópica do banho das ninfas (vv. 136-141) não se centra na excitante contemplação especular da beleza erógena do corpo feminino, em que investem a ode «Naquele tempo brando»<sup>3</sup> e outras representações da *Venus Naturalis* (distinta da *Venus Coelestialis*). Antes culmina o vão crescendo da euforia sensualista, desembocando depressa na fuga precipitada e na frustrante perseguição amorosa... e preludiando, por *mise en abyme*, a cena plausivelmente descrita nas duas oitavas expurgadas<sup>4</sup> à evocação do «caso de Actéon» e que fatal lhe seria.

Logo no início dessa amorosa perseguição, um dos primeiros requestos da fala do primeiro sátiro constitui rebuscada variante especular do tópico *collige, uirgo, rosas* («Posto que belas n'água vos vejais, / à fonte não creiais, / que vos traz enganada sua vingança / desta nossa esperança, que enganais.»)... e antecipa o que, em idêntico («Ninfas, digo que minto; / ...») reflexo fiel da evolução disfórica, acontecerá a Actéon «Tudo isto Acteon viu na fonte clara, / onde a si de improviso em cervo viu».

O início da *captatio benevolentiae* por parte do segundo sátiro enquadra a síntese das razões inferenciais que o primeiro fauno aduzira («onde não houve cousa que se achasse, / animal, erva verde, ou pedra dura, / que em seu tempo passado não amasse, / nem a quem a afeição suave e pura / nessa presente forma não mudasse») num desafio às ninfas – «Se vós fostes criadas na espessura, / ... / porque não deixareis também memória / de vós, em namorada e longa história?» – que preludia a evocação de numerosos casos de amores tão grandes quanto infelizes e se constitui, assim, mais em ameaça maléfica de risco e desdita do que em promessa benigna de ventura e gozo.

---

<sup>2</sup> Tal qual ocorre noutros poemas relevantes da lírica camoniana, mormente no magnífico e lancinante soneto «O céu, a terra, o vento sossegado».

<sup>3</sup> Como, aliás, *Os Lusíadas* (cf. Carlos Ascenso André, «O nu: o tratamento em *Os Lusíadas* de um tema renascentista», in *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, 1984, nº. 1, pp. 193-212).

<sup>4</sup> Porventura já sob o efeito da alteração anti-eudemónica da atmosfera histórico-cultural na Europa e, em particular, em Portugal, o censor das *Rimas* suspende, perante esse passo da Égloga dos Faunos, a inteligente compreensão adoptada em 1572 perante o «fingimento» poético d'*Os Lusíadas*. De facto, a edição de 1595 das *Rhythmas*, após a vigésima quinta estância da fala do segundo sátiro, anota (*Daqui se tiraram duas oitavas*), abrindo a oitava seguinte com o verso «Tudo isto Actéon viu na fonte clara, / ...».

Essa evocação, a que logo de seguida e longamente o catálogo poético do segundo sátiro procede (vv. 299 e segs.), constitui clamorosa ironia de falsa ilustração e de horrenda contradita daquela doutrina ontocosmológica que antes, com suas conseqüências interpessoais, fora expendida pelo primeiro sátiro. Em digressão glorificante, mas já com dissonante remate, esse primeiro sátiro entronizara o Amor como princípio da criação e lei da sustentação do mundo, da vida, da existência humana: «Das amorosas leis / com que liga natura os corações / andais fugindo, ó Ninfas, na espessura? / ... / Amor é um brando afeito / que Deus no mundo pôs e a Natureza / para aumentar as cousas que criou. / De Amor está sujeito / tudo quanto possui a redondeza; / Nada sem este afeito se gerou. / Por ele conservou / a causa principal o mundo amado, / donde o pai famulento foi deitado. / As cousas ele as ata e as conforma; / com o mundo reforma / a matéria. Quem há que não o veja? / Quanto meu mal deseje, sempre forma.»

Aliás, quando, em último recurso da sua condição de «desditoso amante», o primeiro sátiro inflectira para a persuasão por ameaça, ele mesmo dera a entrever a dúplice natureza do amor («Aquele amor *suave*, / aquele poder alto, que, forçados, / os deuses obedecem desprezais? / Pois quero que saibais / que contra o *fero* Amor nunca houve escudo: / o seu costume é *vingança* em tudo.»), tal como a seu modo fará o segundo sátiro («Já vos disse que de Amor sempre tiveram / as cousas insensíveis pena e glória.»).

No final da écloga, após «o caso de Actéon», a fala do segundo sátiro toca a amarga ironia ao remeter por antífrase para a recollecção de amores malditos ou defesos e de amorosos sancionados com metamorfose em elementos do entorno físico: «Aqui, ó Ninfas minhas, vos pintei / todo de amores um jardim suave; / ...». Passa, então, ao franco desabafo lamentoso; mas responde-lhe, como ao pescador Aónio e a outras *personae* do sujeito lírico camoniano, a solidão humana na indiferença do universo físico: «Mas com quem falo, ou que estou gritando, / pois não há nos penedos sentimento? / Ao vento estou palavras espalhando; / a quem as digo, corre mais que o vento». No *envoi*, em que o narrador regressa, essa indiferença torna-se mais irónica e magoante por a natureza se revestir de plácida beleza e ampliar ainda, de novo com o eco, aquele intransitivo pranto: «Aqui, o triste sátiro acabou, com saluços que a alma lhe arrancavam. / E os montes insensíveis, que abalou, / nas últimas repostas o ajudavam, / quando Febo nas águas se encerrou / cos animais que o mundo alumiam, / e co luzente gado apareceu / a celeste pastora pelo Céu».

4. Ao cabo desse alto exercício de virtuosismo retórico-estilístico e de culto paragramatismo que é a fala do segundo sátiro – na relação intertextual, por um lado, com todas as consagradas transmissões das fábulas mitológicas greco-latinas, com Ovídio obviamente, mas também com as mais relevantes obras mitográficas do pensamento, das artes e da literatura legadas pela Antiguidade, com as reexplorações medievais e *stilnuovísticas*, com a canção dita «delle transformazioni» (poema XXIII dos *Rerum Vulgarium Fragmenta*) e outros textos de Petrarca, com os modelos italianos e castelhanos da pastoral renascente e maneirista<sup>5</sup>, e, por outro lado, com as fontes

---

<sup>5</sup> Américo da Costa Ramalho, «O mito de Actéon em Camões» in *Estudos Camonianos*, 2ª. ed., Lisboa, INIC, 1980, pp. 45-72; Leonard Barkan, «Diana and Acteon: The myth as synthesis», in *English Literary Renaissance*, 10, 3 (1980), pp. 33-46.

da impregnação da égloga (como de toda a poesia camoniana) por platonismo e neoplatonismo, por petrarquismo e por augustinianismo –, «o caso de Actéon» podia ser escolhido por Camões não só para recurso retórico de encarecimento dos encantos perigosos da mulher (como em passos vários das *Rimas* e d’*Os Lusíadas*<sup>6</sup>), mas também e sobretudo para papel culminante de exemplaridade pela mesma razão por que Actéon surge no limiar do episódio da Ilha dos Amores n’*Os Lusíadas* a assumir uma decisiva função catalítica na motivação e desenvolvimento da narrativa, que está para além da alegorese moral e admonitória<sup>7</sup>. Essa razão não parece ser o seu valor simbólico como figura do Desejo, mas sim como suprema modalidade do desconcerto do mundo<sup>8</sup>.

Na verdade, embora Actéon se deixe imprevisivelmente arrastar para uma atitude transgressiva de espectralismo e, portanto, protagonize mais uma das histórias de culpa e castigo que desfecham em metamorfose punitiva, não é por esse impulso erótico desviante, mas pela precedente obstinação anti-erótica, que Actéon se torna (contra-) modelar, personificando o viver à margem dos ditames do amor (por alheamento, fechamento, recusa, depreciação, preterição libidinal) e assim contrariando o Amor como génese e ordenação do mundo, opondo-se à causa primeira e às causas segundas da existência segundo a doutrina neo-platónica<sup>9</sup>.

Curiosamente, visto que podia prevalecer-se da cultura e da memória literária dos leitores epocais, o texto desta égloga camoniana dá por adquiridos esses antecedentes comportamentais e psicológico-morais de Actéon. Dispensa-se, pois, quer do relato caracterizador desse apaixonado pela caça, quer de frisar a conexão entre presumível tendência misógina e efectiva atitude de desinteresse pela beleza e pelo potencial amoroso da mulher. Subentendida, essa história e caracterização de Actéon era conhecida dos receptores camonianos como semelhante à de Narciso e também, embora de modo diverso, à de Hipólito.

De facto, Actéon partilha com Narciso quer a descompassada e exclusivista paixão venatória e hípica, quer o consequente desafecto à beleza feminina e ao amor. Hipólito – o análogo do túrbido soneto «Fiou-se o coração, de muito isento,» – aproxima-se não só pela veneração casta e quase mística por Ártemis em detrimento de Afrodite (e, por isso, «vive num mundo idealizado, sem aprendizagem nem progresso, [...] avesso à condição humana»), mas também pelo «perigoso culto de auto-suficiência e narcísico comprazimento, que confunde com Ártemis»<sup>10</sup>. Actéon partilha em particular com Narciso a cena de auto-contemplação na especularidade aquática e o rasgo de auto-

---

<sup>6</sup> Américo da Costa Ramalho, *loc. cit.*, pp. 51-55. Note-se, no entanto, que na ode «Fogem as neves frias» já a evocação melancólica do destino de Actéon preludia o «treno à caducidade e incerteza da vida humana».

<sup>7</sup> Sobre esse valor alegórico, desde Faria e Sousa entendido como visando D. Sebastião, veja-se o ensaio citado de Américo da Costa Ramalho, pp. 55 segs.

<sup>8</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa, Ed. Cotovia, 1994, p. 137 (ensaio «Função e significado do episódio da “Ilha dos Amores” na estrutura de *Os Lusíadas*») e pp. 155-159 (ensaio «O mito de Actéon como alegoria e como símbolo na poesia de Camões»).

<sup>9</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «O mito de Actéon como alegoria e como símbolo na poesia de Camões», in *Camões: Labirintos e Fascínios*, pp. 157-159.

<sup>10</sup> Maria do Céu Fialho, «Afrodite e Ártemis no *Hipólito* de Eurípedes», in *Máthesis*, Viseu, nº 5, 1996, pp. 33-51 (especialmente pp. 38-39, 43, 47).



reflexividade... para um efeito reverso (mas porventura não de todo inverso<sup>11</sup>). Para a mitocrítica tradicional, a contemplação fascinada de Narciso nas águas leva à fixação objectal em si mesmo (e no mesmo de si); a vertigem especular de Actéon confronta-o com a cisão de si mesmo no outro (de si mesmo).

Narciso vê-se na água e, não obstante Ovídio sugerir que é na sombra da sua imagem que se revira, nela se reconhece embebecidamente, reforçando o seu sentimento de identidade até à fixação fascinada – e a fábula mítica torna-se uma síntese alegórica de hiper-identidade, mas de irónica apoteose (ilaquiante, esterilizante, destrutiva) dessa identidade do sujeito. Aliás, a lírica de Camões como que alerta para esta amarga ironia do exemplo de Narciso, quando na Écloga «Ao longo do sereno» nos mostra já como «nas águas cristalinas triste estava / Narciso, que inda olhava n'água pura / sua linda figura delicada», e sobretudo quando no soneto «Dizei, Senhora, da beleza ideia:» insere um insuspeitado *omen* no sibilino remate «fugi das fontes: lembre-vos Narciso.».

Por seu turno, o Actéon que se vê na água e nela se descobre transformado em cervo, não é evocado como na ode «Fogem as neves frias» apenas porque «perdeu (...) a natural figura», mas também, nesta écloga dos Faunos, porque nessa especularidade pávida se reconhece ainda, na medida em que ainda se pensa como Actéon, como sujeito outro no corpo e na voz, mas o mesmo no espírito. No fundo, tal fábula mítica, unindo o espelho da «fonte clara» ao espelho da consciência gradativamente mais lúcida, torna-se uma síntese alegórica de conhecimento pela cisão, enquanto experiência exponencial do *curarum conflictus* e do aprofundamento antropológico.

É nisso, de resto, que o texto desta écloga de Camões se concentra quando chega ao «caso de Actéon». De facto, logo no início da narração antecipa concisamente o desenlace da diegese no fundo mitográfico – «(...) escolher nos seus galgos sepultura»; e depois explora a metamorfose punitiva – «em cervo transformado» por Diana, como analogicamente Francesco por Laura no paradigmático *Canzoniere* petrarquiano – em favor de outros focos de atenção.

Um, canónico desde Ovídio, mas encadeado por Camões numa estruturante isotopia de ironia trágica, reside na cena do banho de Diana e da fruição libidinal (e da excitação concupiscente) de Actéon ao observar furtivamente a beleza esplendorosa do corpo desnudo da deusa caçadora – cena decerto contemplada nas duas oitavas retiradas, conforme nota de *editio princeps* de 1595, mas que, apesar desse expurgo, permanece alusivamente avivada na memória literária de receptores *a priori* adestrados (e depois estimulados pelo texto camoniano) a convocarem ao seu horizonte de cooperação interpretativa os intertextos hetero-autorais e os intertextos homo-autorais (fora e dentro desta mesma écloga) atinentes a tal *topos*, que releva primordialmente da encenação da euforia naturalista e da consumação da erótica hedonista peculiares dos surtos de eudemonismo clássico-renascentista (e que na ode «Naquele tempo brando» recebe esse tratamento).

---

<sup>11</sup> Na medida em que, sobretudo para o receptor cuja competência comunicacional está já informada pelas modernas explorações simbólicas dos mitemas partilhados, Narciso põe em cena, e do mesmo passo, permite pôr em causa mais a (hiper)identidade do que a sexualidade onanista; e na medida em que a condição de homem-Narciso, sobretudo quando a modernidade literária o cinde entre um *Eu* e um outro que também é *Eu*, conduz geralmente à morte ou à loucura...

Outro foco de atenção, qualitativamente inovador, e morfológicamente sobreposto à fábula mítica de Narciso, consiste na cena da contemplação especular de Actéon na superfície reflectora da água. Prevalendo-se do valor de indagação e adivinhação tradicionalmente atribuído à água-espelho, e deslocando em perspectiva moderna a antinomia do mito de Narciso<sup>12</sup> – o qual (sabemo-lo melhor desde Bachelard) *se pensa* ao mirar-se na imagem reflectida e, por vezes, para sublimar o desejo em ordem a um ideal<sup>13</sup> –, Camões explora insolitamente essa cena em processo cognitivo, com avanço da auto-reflexividade pela experiência da cisão<sup>14</sup>.

Assim, num Camões que (desde *Os Lusíadas* até às *Rimas*, passando pelo *Auto chamado dos Enfatriões*, com o criado Sósia «perdido em dois») problematiza a condição identitária do sujeito, com o «caso de Actéon» o que se vê posto em causa e lacerado é desde logo o ufano culto da identidade do eu, peculiar do Homem renascentista – orgulhoso da sua unidade coerente de dotes e potencialidades, da sua afirmação e expansão no espaço e no tempo, da sua capacidade de conhecer e dominar o mundo, de comandar e fruir na imanência terrena as relações interpessoais e a sua circunstância.

Assim, à luz do «caso de Actéon», a «hipertrofia do eu» só poderá exercer-se em regime agónico; e insolitamente agónica há-de ser a componente narcísica que comportar, na estratégia de auto-sobrevalorização do Poeta pela avocação de uma superior cota de sofrimento existencial, a construção de uma biografia paradigmática segundo a estética do desafogo<sup>15</sup>.

Assim, incorporando o «caso de Actéon» e explorando-o em lugar de cimeira importância estrutural, a chamada «Écloga dos Faunos» não só corrobora a sua valência de contra-apoteose do modelo eudemónico renascentista numa das suas conexões eufóricas de amor e mundividência<sup>16</sup>, mas corrói também esse modelo renascentista no plano ontognoseológico – minando o optimismo antropológico e a sua racionalidade de confiança na identidade pletórica do eu. De ambos os modos, esta écloga abre caminho para a condição de crise (e de busca noética, e de luta ética e espiritual pela superação) que será a do Homem na poesia do Maneirismo e no devir da lírica de Camões entre a *libido sentiendi* e a *libido sciendi*...

---

<sup>12</sup> Já em Sá de Miranda, o Gil da «Écloga Basto» chora ao ver-se na água da fonte, pois reconhece então que se tornara velho e não podia mais rever-se nessa imagem (muito menos enlevar-se com essa sua mudada figura), perdendo-se antes em amargurada meditação («... / a tal desacordo vim, / Que quando tornei em mim / Bom espaço o Sol correr.»).

<sup>13</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti, 17<sup>e</sup> Réimpression, 1981, pp. 31-40.

<sup>14</sup> Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Para o estudo das incidências augustinianas na Lírica de Camões*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984 (Sep. de *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*), pp. 446-448.

<sup>15</sup> Vide Maria Vitalina Leal de Matos, «Auto-retrato de Camões: o soneto “O dia em que eu nasci...”», in *Ler e Escrever. Ensaios*. Lisboa, I.N.C.M., 1987, pp. 33-47, e Thomas F. Earle, «Autobiografia e retórica numa canção de Camões», in *Arquivos do Centro Cultural Português* (Lisboa - Paris, Fundação C. Gulbenkian), vol. XXIII, 1987, pp. 507-521.

<sup>16</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra, 1971, pp. 290-291; veja-se, todavia, *idem*, «Amor e mundividência na lírica de Camões», in *Camões: Labirintos e Fascínios*, pp. 163-177.

Além disso, em nosso entender, o texto da écloga camoniana investe noutra vector, até agora inadvertido, de abertura inesperada da narrativa – inesperada, fora da glosa moralista dos remorsos do poeta-Actéon, que «anchor de' miei can' fuggo lo stormo» como Petrarca. Rápida e liminarmente desincumbida da informação sobre o destino de Actéon segundo a fábula mitológica, a écloga camoniana volta-se, de modo diferente do que a «Fábula do Mondego» mirandina ou os *Poemas Lusitanos* de António Ferreira, para o retrato em linha de fuga, focando o (anti-)herói na errância, não balizada, com que ele reage à consciencialização da metamorfose física: «Mas, como o triste amante em si notara / a desusada forma, se partiu.»

Esse enfoque acentua-se no processo irónico de desencontro e identificação, ou de identidade cindida no mesmo e no outro de si, até à suspensão indeterminada (no silêncio transicional que a composição da écloga faz seguir a «- *É este, é este*, o eco respondia.»). A ironia trágica que subtende toda a écloga acentua-se então subtilmente, graças ao jogo de lances de identificação (ipseidade, reiteração): as exclamações «É este, é este», o seu reforço pelo eco (fenómeno físico, aliás, resultante da metamorfose de Eco, a amorosa rejeitada por Narciso!...), a deixis pronominal e adverbial («a si [...] viu», «ali o topara», «em si notara», «Os seus, que o não conhecem, o vão chamando; / e estando ali presente, o vão buscando», «e a multidão dos cães contra ele vinha»).

Camões põe assim Actéon a viver – desde a afinidade narcísica até à perturbação anti-narcísica, ou, melhor, desde a vertigem narcísica eudemónica até à vertigem narcísica agónica – a experiência paradoxal de rever-se o mesmo e o outro (de si mesmo), de refração de si mesmo no outro de si mesmo, de chamamento para se dar à morte no outro de si mesmo...

Visto por esse prisma, o tratamento de «o caso de Actéon» nesta écloga camoniana parece antecipar o problemático reentendimento moderno da fábula de Narciso, cruzando a sua exploração com o tema do *duplo* – não porque a imagem desaparecida vá viver a sua vida própria (como em alguns modernistas) mas porque, por um lado, a experiência de Actéon implica o Eu e o transforma, e porque, por outro lado, o duplo de Actéon é diferente do Eu e, no entanto, a ele idêntico. Nessa perspectiva proto-moderna se integraria, então, o próprio eco que, no processo de reconfiguração ou reconstituição da identidade, encaminha para a verdade da existência.

5. Talvez se possa, por conseguinte, arriscar um pouco mais na hermenêutica prospectiva desse processo de exploração do mito de Actéon como contraface pós-renascentista do mito de Narciso na dialéctica amorosa e ontognoseológica da lírica camoniana.

Nesse sentido, convém ter presente que, iconologicamente ligado a Ártemis/Diana, o cervo é símbolo de agilidade e velocidade, de potência viril e desassossegante desejo<sup>17</sup>, mas também de turvação e medo – faceta simbólica talvez não despicienda numa écloga em que toda uma retórica do medo precede «o caso de Actéon» (medo de frustração do desejo ou de perda do bem desejado, medo perante forças alheias e medo perante si mesmo enquanto ser de desejo e memória).

---

<sup>17</sup> Como na nossa trovadoresca (cf. S. Reckerte e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1976, pp. 19, 59, 97-98, 113-114, 207, 213) e na tradição peninsular tão familiar a Camões.

Convém também ter presente que, tal como a beleza de Narciso (de quem Actéon é a contraface em cisão) morre para ganhar a forma de certa flor bela, o narciso, que, nascendo nas tumbas, evoca a morte mas também mostra a fertilidade da natureza e simboliza o devir da vida e o desejo, e tal como Eco (cuja fábula de amor trágico fora lembrada a meio da teoria dos metamorfoseados e, por *mise en abyme*, reemerge no eco que, com cruel ironia, fala a Actéon da identidade maldita) evoca a noção do duplo e vale como símbolo arquetípico de uma regressão e de uma passividade que podem não ser senão estado passageiro e via de transformação, também a iconologia do cervo, para além da associação emblemática à deusa caçadora, simboliza tradicionalmente a fecundidade, os ritmos de crescimento, os renascimentos. A essa luz, a metamorfose de Actéon actua como mais um elemento de ironia trágica se lermos a narrativa da égloga como votando Actéon à «sepultura» (na boca dos seus próprios cães), ou actua como potencial de avanço cognitivo e de ascensão amorosa se lermos esse episódio eglogal como narrativa aberta, que deixa indeterminado o destino do sujeito após a constatação especular da sua metamorfose e no decurso da reacção auto-reflexiva.

Nessa deriva, os valores co-textuais e intertextuais que condicionam a validade das concretizações literárias deste passo da «Écloga dos Faunos» não favorecem que a cooperação interpretativa convoque em clave eufórica a simbolização da atracção erótica e do ardor amoroso a que o cervo aparece associado noutras representações emblemáticas onde figura ao pé do par Afrodite e Adónis. Em contrapartida, essa cooperação interpretativa deverá ter presente que, sem se opor diametralmente ao valor simbólico de sexualidade viril que lhe atribui longa tradição pagã (depois cristianizada na literatura medieval), a figura do cervo aparece na arte, desde a Antiguidade, como ente de espírito melancólico e sujeito a um mal de amante – *malum immedicabile*, que em vão procura curar com certa erva que leva à boca (tão em vão como o sabia o Apolo a quem Dafne foge nas *Metamorfoses* de Ovídio e na égloga de Camões).

Ora, é com essa sensibilidade dilacerada e esse espírito melancólico que o Actéon-cervo se aproxima do Narciso maneirista e do próprio sujeito poético na lírica do Maneirismo e de Camões<sup>18</sup> – tanto mais quanto do potencial simbólico da iconologia do cervo faz parte também a representação figural da poesia lírica, pois muitas vezes o cervo ama e acompanha a musa Erato.

Assim sendo, para onde se deverão orientar as hipóteses interpretativas com que regressemos, após estes passeios inferenciais, à margem de indeterminação semântica do texto eglogal camoniano?

Se o leitor não esquece nem remove do devir da concretização da égloga o *rappel* de «escolher nos seus galgos sepultura», então na errância do acossado Actéon-cervo, mesmo que haja lugar para fugaz experiência do que vive o Duque shakespeariano de *Twelfth Night*<sup>19</sup>, não haverá tempo para que o eu (e o outro de si mesmo) siga evolução análoga à do universo sob o efeito da força genesiaca, ordenadora e ascendente que ao Amor, contra a lição da experiência adversa, atribuíam cosmogonias da cultura

---

<sup>18</sup> Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Camões: Labirintos e Fascínios*, especialmente pp. 159 e 227.

<sup>19</sup> «Nesse instante fui eu mudado em veado: / e os meus desejos como galgos cruéis e selvagens / não mais deixaram de perseguir-me» (cf. Américo da Costa Ramalho, *loc. cit.*, p. 54).

ocidental (em especial, de matriz helénica, desde Hesíodo, e de matriz cristã). Assim, Actéon-cervo e o Camões desta égloga (em que a ninfa primeira busca as irmãs «no centro») não dispõem de tempo para passar a viver o amor como demanda de um *centro* (re)unificador, que permitiria realizar a síntese dinâmica das suas virtualidades<sup>20</sup>.

Em contrapartida, no avanço da auto-reflexividade, mediante a experiência de cisão e de acoçada errância, não só se propicia a eversão dinâmica da fábula de hiper-identidade (bela mas frustrante) que o mito de Narciso comporta, mas abre-se também caminho<sup>21</sup> para a compreensão de que o amor se torna princípio de divisão e de morte quando se perverte e de que a perversão do amor consiste em o sujeito do enamoramento e do desejo destruir o valor do outro (e assim se destruir nessa lógica egotista, pela boca dos «seus cães») para tentar sujeitá-lo a si mesmo, em vez de enriquecer ao outro e a si mesmo por um dom recíproco e generoso, que faria cada um ser mais e lhe permitiria simultaneamente reconhecer-se em si mesmo, fiel a si mesmo.

Aliás, é na «fonte clara» que o Actéon da égloga camoniana vê Diana e as ninfas banhando-se; com a água da «fonte clara» é que, presume-se, Diana terá aspergido Actéon para o metamorfosear; é na «fonte clara» que Actéon, homem-caçador transformado em animal caçado, se vê a si mesmo e ao outro de si mesmo. Ora, pelas suas águas que mudam continuamente, a fonte não só activa uma *mise en abyme* da evolução na subjectividade humana<sup>22</sup>, como simboliza a *energeia* de perpétuo rejuvenescimento e/ou equivale a fonte de ensino e aprendizagem...<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> E, para a minha leitura estruturante da lírica camoniana com teleologia augustiniana (e sua integração superadora de petrarquismo e neo-platonismo), na «Écloga dos Faunos» não chega ainda o tempo em que, por uma valência psicológica da simbologia dos «cães» diferente da tradicional exploração moralista de remorsos, a libido atingiria na consciência aquela iluminação que a tornaria força espiritual de progresso ético e religioso, enquanto augustinianamente a *memoria rerum* conduziria à *memoria sui* e esta à *memoria Dei*.

<sup>21</sup> Mesmo sem especularmos com a hipótese de leitura da morte como passagem (em sentido pascal cristão ou em sentido iniciático), que os elementos determinados da semântica do texto desta égloga camoniana não parecem convalidar. O próprio desabafo final do segundo sátiro – «que só na morte tenho as esperanças» – parece dever ser lido como tópico para dizer o mero horizonte de findar dos tormentos pela aniquilação da existência... embora, em termos de imaginação simbólica ou de fenomenologia do imaginário, a leitura da morte como passagem a outro plano óptico jogasse no remate da égloga com a sugestão de fronteira (entre o mundo do movimento e da matéria sujeita a mudança e o mundo da eternidade imóvel e do espírito permanente) e com a sugestão de via de peregrinação ou deslocação espiritual que a Via Láctea simboliza tradicionalmente e que aqui poderia ser lida nos dois versos derradeiros: «e co luzente gado apareceu / a celeste pastora pelo Céu.»

<sup>22</sup> Por exemplo, em clave de especulação mitocrítica poderia aventar-se que na persistente ambivalência dos elementos simbólicos da diegese «o caso de Actéon» culmina o efeito do desejo pelas «ninfas», cujo fascínio (sobretudo como forma saindo do seio das águas) tanto pode levar à loucura ou provocar a abolição da personalidade, como pode exprimir simbolicamente os aspectos femininos do inconsciente no processo de desenvolvimento da personalidade. Neste caso, a água nefasta ou perigosa (do banho, da aspersão punitiva, da contemplação, da especularidade) ter-se-ia volvido em água fecundante – dando razão aos que, desde Hesíodo, consideram que é a intervenção do amor que distingue essas valências da água...

<sup>23</sup> Aliás, em simbologias edificantes do bestiário medieval, por vezes com inspiração no saltério davidico, o cervo, que deseja a fonte e nela se regenera, representa o homem que faz penitência e se salva. Cf. Ignacio Malaxecheverría (ed.), *Bestiário Medieval*. Madrid, Ediciones Siruela, 1986, pp. 42-45.

(Página deixada propositadamente em branco)

Maria Helena Ribeiro da Cunha  
*Universidade de São Paulo*

## UM DICIONÁRIO DA LÍRICA CAMONIANA

Um poeta e um texto podem ter dois destinos diversos. Um poeta e seu texto, em 1595, cumprem uma diversidade apenas aparente.

Dele, do seu texto, o poeta cego de um olho não viu impresso *num breve livro* seus *casos tão diversos*, segunda e suprema ironia da sorte de lhe suprimir à vista a glória de se ver lido, logo ele para quem a visão, que exaltou, era o caminho seguro para aferir as *verdades puras*.

O poeta já completara o sublime e desgraçado desterro; cabia agora ao texto segui-lo buscando na trajetória inversa o sucesso que não lhe concederam em vida. Às *Rythmas* seguem as *Rimas*, tão próximas no tempo que são marca inegável do êxito desse texto vindo à luz novamente três anos depois.

Mas não são tão diversos os fados, o do poeta e o do texto. Ao primeiro, tiraram-lhe um olho; o segundo furtaram-no antes e, depois, como vingança de algum *daimon* enraivecido, lhe vão acrescentando tantos e tantos pedaços e lhe escoimando outros que encontrar o *mais próprio que o Poeta queria dizer, sem violar a graça & termo particular seu*, é tarefa heróica da crítica embaraçada no garimpo dos erros que o zelo dos séculos lhe impôs. Missão difícil a de buscar por todos os meios a *forma própria*, a do *grande engenho*.

Por todos os meios cabe-nos por obrigação encarar o texto do poeta, desvendando-lhe a palavra, suas tensões, os sentidos, suas relações, as diferenças entre elas, suas referências, o significado. Em suma, traduzir a língua do poeta, traduzir a língua de Camões. Fruir o “prazer do texto”, entretanto traz o obstáculo da incerteza, do forjado, por vezes da desordem do acaso, que criou o enigma do enigma, o impasse do qual ainda não se conseguiu sair em boa parte.

Desembarçando-me das rebarbas de meu texto, digamos, portanto, o óbvio: que o grande problema de quem se debruça sobre a lírica camoniana é, em primeira instância, o de ter em mãos um texto apócrifo e descartá-lo; em segunda, o desdobrar o largo espectro de significados contextuais. A larga contribuição dos estudos de críticos consagrados e conhecidos, no primeiro caso, já nos vai dando certa tranquilidade e segurança impensáveis por longo tempo. Quanto a descobrir-lhe os significados, recônditos nas variadas formas poéticas, despertou-nos a ambição de levantar a matéria para um dicionário da lírica camoniana pelo qual se possa, palavra a palavra, trazer o entendimento do texto.

Abraçamos, entretanto, não sem certo temor e demora a idéia que nos sugerira Evanildo Bechara, há alguns anos, ao ministrar suas lições camonianas na Universidade de São Paulo. Não nos falta humildade; e cautela adquirimo-la para não irmos à empresa como mofina vicentina. Com uma pequena equipe de professores e alunos de pós-graduação da Universidade de São Paulo e com a orientação de Cleonice Berardinelli, iniciamos, depois de alguns retardamentos, as pesquisas instrumentais do empreendimento. Recentemente enviou-nos Antônio Geraldo da Cunha o volume do *Índice Analítico do Vocabulário dos Sonetos da 1ª edição (1595) das "Rythmas" de Camões* (Ed. Lucerna, Rio de Janeiro, 1995), obra que segue na trilha da anterior sobre *Os Lusíadas*, em 3 volumes (Instituto Nacional do Livro, 1966), livros que nos ajudarão sobremaneira no nosso trabalho, tanto quanto o levantamento e o registro já feitos pelas orientandas de Cleonice Berardinelli, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1976<sup>1</sup>.

Digamos ainda que a nossa intenção de realizar um dicionário das *Rimas*, sobre ser aparentemente pretensiosa e temerária, tem por objetivo contribuir com seus resultados, em mínima parte, para a crítica textual, e em sua principal missão revelar aos que não conhecem, ou conhecem pouco, a língua de Camões em sua variedade e riqueza.

Como critério básico ficaremos com as edições de 1595 e 1598, não obstante se lhe possa negar o benefício da cautela, conscientes da crítica que se tem dedicado aos textos dessas edições. Sabe-se perfeitamente que as duas edições não são "originaes", contudo não se esqueça o fato de que, publicadas ao final do século XVI, são a expressão mais próxima do Poeta e constituem exemplos inquestionáveis da língua quinhentista impressa. Foi com esse propósito que desenvolvemos o projeto do dicionário, circunstância, porém, que não impede as citações e o apelo a outras edições (especialmente as mais polêmicas como a de Faria e Sousa), e o auxílio às informações de teor variado como, entre elas, as de autoria duvidosa.

A seleção de palavras que constituirá a composição dos verbetes obedecerá à importância que o texto concede aos vocábulos, seja em número, seja em conteúdos, em suas relações sintáticas, causa de alguma reflexões acerca de problemas candentes de significado ainda não levantados. É inegável a presença preponderante e maciça de certas palavras no acervo vocabular da lírica camoniana de que se pode extrair um ideário, indicativo de sua visão de mundo e da cultura renascentista. Não é de admirar, portanto, o número de vezes em que surge a palavra *amor*, tema fulcral de sua lírica e agente da infelicidade do Poeta, ora como entidade cruel que impõe sua vontade, ora como sentimento contraditório que o leva à perplexidade. Mas outras não lhe ficam atrás em importância. Os verbetes selecionarão nos textos os diferentes vocábulos e situações como exemplo dos significados possíveis, carregados de sua tradição cultural. É o caso de vocábulos que frequentam de forma relevante o texto camoniano como

#### **alma**

"Se nela está minh'alma transformada" (RH 4.5, Ri 10.5)

"Alma minha gentil que te partiste" (RH 13.1, Ri 19.1)

---

<sup>1</sup> Fernanda Bastos Moraes, Amarilis Tupiassu Sampaio, Franca Alves, Maria Thereza Abelha Alves e Maria Elizabeth de Vasconcelos.



“E dar descanso ás *almas* condenadas” (RH 18.14, Ri 24.14)

“Que a branda e a viva *alma*” (este na ode VI)

### **desejo, desejar**

“Não tenho logo mais que *desejar*” (RH 4.3, Ri 10.3)

“Pede o *desejo* (dama) que vos veja” (RH 26.1, Ri 31.1 em RH Pedeme)

“Que bem delle esperais *desejos* tristes” (RH 50.14, Ri 55.14)

### **pensamento**

“O gosto de hum suave *pensamento*” (Ri 1.3)

“Está no *pensamento* com o idea” (Ri 10.12)

“Em fim nestes cansados *pensamentos*” (Ri 34.13)

aqui apenas para citar três exemplos de vocábulos e situações significativos. Impossível, por outro lado, ignorar as variantes que determinam dificuldades ou modificações de sentido como em *Rezão é já que minha confiança* por *Tempo é já que minha confiança* (em RH e Ri), cuja fortuna será sempre a de variar nas edições que se seguiram às duas primeiras.

Enfim, as espécies que o dicionário trará ao usuário ou leitor são numerosas e diversificadas, difícil de enumerá-las afastadas de seu contexto.

Não desejava terminar, entretanto, sem dizer que o nosso longo magistério na Disciplina e no Programa de Estudos Camonianos nos levou à consciência da grande dificuldade que o leitor moderno - pelo menos no Brasil -, sente diante de um texto de autor clássico, ainda que do século XVI, acostumado hoje, no seu dia a dia, a uma comunicação quase sem palavras e a uma relação lógica entre elas inexistente. Reabilitar a língua do poeta, é reabilitar uma linguagem “viva e pura”, como diria Camões, e inteligente, acrescentaríamos nós. Só esse fato justificaria um dicionário mínimo da lírica camoniana.

## **Revista Camoniana**

A Revista Camoniana surgiu na década de 60, os dois primeiros números da 1ª série, o 3º em 1970 como último dessa série, pelas mãos de Segismundo Spina, então Titular de Literatura Portuguesa e da Disciplina de Camonologia. Extinguiu-se a 1ª série nesse 3º número, por falta de apoio financeiro e institucional. A publicação só foi reabilitada em 1978, por iniciativa de Massaud Moisés, Diretor, na ocasião, do Centro de Estudos Portugueses que me confiou a sua direção e na qual permaneço até à data. Em 18 anos de existência da 2ª série, conseguimos publicar nove números, o que dá uma média estatisticamente, de um número a cada dois anos. Entretanto, a realidade é outra: o último número, embora com a data de 1994, saiu em 95 e até agora, em 1996, mal foi distribuído, até para os colaboradores.

Esse fato, apenas *um* e isolado, dá a medida das dificuldades da publicação da *Revista*, advindas da subtração de verbas, da ausência de colaborações, da boa vontade das Diretorias, da falta de infra estrutura, da inexistência de auxiliares, abnegados ou não, do emperramento da burocracia.

Algumas dessas dificuldades, os nossos recursos técnicos foram eliminando. Para compensar, outros há e mais sérios: a ausência de colaboração de autores e o esforço de fazer prevalecer a *Revista* no mar de pretensões da política universitária. Juro que preferia ficar com as primeiras.

Mas não sou dada às lamentações. Depois de algumas tentativas alienígenas não explícitas de terminar com a *Revista*, surge uma esperança no fim do túnel, com condições, é claro, que não terão o aval e a certeza: 1. entregarmos a colaboração em disquetes (em bruto), 2. de a publicação ser anual para permitir assinaturas.

Ora, em ambos os casos, precisamos de apoio que não depende só do alento interno: primeiro, a colaboração; segundo, até mesmo a garantia de uma aquisição paga (em assinatura), seja ela individual ou institucional. A publicação de 500 ou 1.000 exemplares, por exemplo, não é assim tão pretensiosa.

Para facilitar a colaboração sem entrar na “facilidade” e “descaracterização” da *Revista*, pensamos em abri-la aos artigos sobre o século XVI, além de Camões; para reabilitar a secção bibliográfica, pedir que a contribuição também viesse de fora. A secção de “documentos”, apenas iniciada, continuar e, finalmente, aceitar as sugestões que pudessem contribuir para a sua dinamização, atualidade, modernização etc.

É uma tentativa de que não sabemos o sucesso, mas único caminho para assegurar sua publicação.

## IDEOLOGIA E RETÓRICA N'OS *LUSÍADAS*

O poema epónimo de Virgílio está ligado a uma ocasião histórica proeminente, a vitória conseguida por Augusto frente a António e Cleópatra em Actium, no golfo de Ambrácia, a 2 de Setembro do ano 31 a.C. Dita vitória ocupa uma posição central no escudo que Vulcano, a pedido de Vénus, forja para Eneias. A partir da *Eneida*, as obras ligadas hipertextualmente ao poema de Virgílio cobram uma feição abertamente política vinculada a uma concepção específica da História que incorpora a ideia de dominação ecuménica, a afirmação do sistema monárquico e a conseguinte apologia dinástica, anulando a temporalidade e atribuindo ao devir histórico uma densidade ontológica, ecfrástica, que acaba por constituir um *immobile continuum*, no qual o passado se explica pela sua relação com o presente. Segundo afirma Julia Kristeva, a épica dá-nos a impressão de ser um discurso que modela o **Espaço**, mas que fica fora do Tempo. «*A duração épica seria um instante em extensão, sem balanço e sem inversão, sem surpresa e sem expectativa, ACRÓNICA e AHISTÓRICA, portanto.*» (Kristeva, 1984: p. 64). Como a batalha de Actium, a viagem de descobrimento do Gama representa uma viragem histórica que exige a estruturação de uma nova identidade nacional. Na peugada de Virgílio, numa época em que o processo de glorificação do Mantuano, empreendido durante a Idade Média e continuado por Vida, havia de atingir com Scalígero o grau de autêntica deificação literária (Spingarn, 1963: p. 9), Camões pretende escrever um novo texto cultural capaz de revelar os valores de uma comunidade política cuja acção, que passa a desenvolver-se a escala universal, se vê submetida a um necessário redimensionamento. Nesta comunicação, deixando a um lado os indiscutíveis valores estéticos do poema, tratarei de evidenciar a função ideológica assumida pelo narrador de *Os Lusíadas*, potenciada mediante procedimentos retóricos, procurando enquadrar acções e personagens em parâmetros de ordem axiológica reveladores de atitudes morais e didácticas.

Num artigo publicado em 1936 (Matejca-Titunik, 1976: pp. 20-32), Petr Bogatyrev refere um tipo de texto literário cuja dominante não é, em modo algum, a função estética. Quando se escuta um hino nacional, por exemplo, a função estética é inevitavelmente relegada a um lugar subalterno. O respeito solene que o hino desperta no auditório é equivalente à veneração que o Estado lhe merece. Bogatyrev atribui o mesmo papel às “chansons de geste”, às canções históricas russas – as bem conhecidas *byliny* que os camponeses chamavam *stariny* («coisas dos tempos antigos») – e às composições

épicas jugoslavas. Este tipo de textos admite dois tipos de recepção. Uma, submetida a um processo empático de participação, que bem se poderia qualificar de mística, na qual a consciência do receptor se identifica completamente com o texto em imediata comunhão social. Outra, a recepção do leitor forâneo, que, ao não colaborar neste processo empático, poderá manter o distanciamento necessário para privilegiar a função estética do texto. Como Stanley Fish (1980: p. 15) deixou bem assente, a recepção de um texto por diferentes «*interpretive communities*» compromete a estabilidade da mensagem. É evidente que o herói sinedóquico de *Os Lusíadas* só poderá ser «*o nosso Gama*» (V.99) ou «*o nosso Capitão esclarecido*» (II.83) para um leitor português imerso no espírito da comunhão social. O poema camoniano, ao fim e ao cabo, reveste-se de um carácter autobiográfico peculiar, na medida em que a consciência individual se funde na consciência colectiva. Como diz Bakhtine, «*se não me separo da vida cujo herói são os outros... eu próprio - o narrador dessa vida - pareço estar incorporado aos heróis dessa vida... e alcanço o estatuto de herói, anexando-me à minha narrativa; as formas pelas quais percebo os valores do outro se transferem para mim quando sou solidário com os outros. É assim que o narrador se torna herói*» (1984: p. 168). Segundo ensina Perelman, recolhendo um **topos** da Retórica clássica, a interacção entre grupo e indivíduo baseia-se numa relação que admite plena convertibilidade. O valor de um acto desempenhado por um indivíduo traduz-se no prestígio do grupo e, por outro lado, o valor das façanhas protagonizadas pelo grupo acaba por reverter no prestígio do indivíduo. (Perelman, 1983: p. 434). Diferentemente de Virgílio, que por razões óbvias não toma partido por nenhum dos actores do seu poema, a sensibilidade de Camões, sem ter em conta que «*elogio em boca própria é vitupério*» (Figueiredo, 1987: p. 383), pende completamente para o lado dos Portugueses. Já Menelau, na *Iliáda* (XVII. 19), denunciara a impropriedade do louvor em boca própria. «*Devemos considerar em presença de quem louvamos, porque, como Sócrates deixou dito não é difícil elogiar os Atenienses estando entre os Atenienses*», escreveu Aristóteles (*Retórica*, 1367b), citando o **Menexeno** platónico. Segundo o mesmo Aristóteles, o louvor dos próprios feitos traduz descaro, impudência (**anaiskhuntia**) e é indício de adulação (**kolakeia**). (*Retórica*, 1383b). «*Falar demoradamente sobre nós próprios... é sintoma de presunção*» (**alathoneia**), escreve o Estagirita mais adiante. (*Retórica*, 1384a). «*Omnis vitiosa iactatio est*», escreveu Quintiliano. (XI.I.5) «*Las propias alabanzas envilecen*», confessava o Quixote a Don Diego de Miranda, o Cavaleiro do Verde Gabão (1984, II. XVI: p. 151). Pelo ânimo do Gama, ao encetar o seu discurso analéptico perante o Rei de Melinde, perpassa a suspeita de que as suas palavras poderão ser indecorosas:

«Que outrem possa louvar esforço alheio,  
 Cousa é que se costuma e se deseja;  
 Mas louvar os meus próprios arreceio  
 Que louvor tão suspeito mal me esteja».

(III.4)

Camões, no entanto, não pode conter o impulso epidíctico. «*Quão doce é o louvor e a justa glória / Dos próprios feitos, quando são soados!*», exclamará mais tarde (V.92), arrumando definitivamente a questão.

É incontestável que o discurso demonstrativo de Camões tem uma base ideológica. António José Saraiva define *Os Lusíadas* como «o panegírico magnífico da nobreza nacional e a expressão fiel do ideal expansionista do Estado.» (1955, II: p. 150) e afirma que Camões, no plano histórico do seu poema, «desenvolve uma ideologia feudal» (1955, II: pp. 683-684). Não devemos, no entanto, proceder a uma paráfrase do conteúdo do poema para definir esta suposta ideologia, mas, depois de um exame aturado, tentar achá-la na complexidade textual que serve de veículo à sua semiotização. O poema de Camões parece adaptar-se ao modelo de análise proveniente do estruturalismo genético de Lucien Goldman, segundo o qual um universo mais ou menos coerente, cujos fundamentos são elaborados de um modo aproximativo por um grupo social privilegiado, encontra a sua objectivação plena na obra de um autor eminente, cuja consciência acabará por revelar ao grupo as tendências de que este era portador, sem ter capacidade para as sistematizar, tendências que definiriam o seu pensamento, a sua afectividade e o seu comportamento. (Goldmann, 1979) Será preciso ter em conta, todavia, como sublinha Max Weber (1944, I: p. 9), que, detrás das afirmações aparentemente positivas de qualquer autor, se podem esconder «*motivos*» pretextados e «*repressões*», de modo que o testemunho subjectivo de Camões, embora não tenhamos razões suficientes para duvidar da sinceridade do poeta, só possui um valor relativo. Como revela Duchacek (1975: p. 227), num sistema político impregnado de ideologia, o credo vigente, promovido e propagado do berço ao túmulo, pode funcionar como um **screen** que só permite a passagem de um determinado tipo de informação selectiva, de modo a destacar a observação de determinados pormenores e a impedir a captação de outros. Hoje sabemos perfeitamente que as chamadas «culturas nacionais» são muito frequentemente uma projecção sobre o exterior de uma cultura dominante representativa de determinadas capas sociais mais do que do conjunto da população. (Preiswerk, 1975: p. 41) No mundo de Camões, no qual o anonimato e a ignomínia se confundem, visto que no código épico o signo é análogo ao nome próprio, só os nobres são individualizados. Já Homero afirmava que os senhores são «*melhores, mais valentes*» (**pherteroi**) que «*os homens do povo*». Ao tratar daqueles que tombavam na batalha diz-nos Homero que não poderá mencionar nem nomear a **plethus**, a plebe, a gente comum (*Iliada*, II. p. 488). Camões, fiel à diferenciação que Virgílio estabeleceu entre «*bello clari*» e «*bello caduci*», distingue os «*Heróis esclarecidos*» (IX.95), que se imortalizam ao tombar na guerra, cujos nomes são sempre mencionados, da massa anónima dos soldados e marinheiros desconhecidos, o «*vulgo errante*» (VII.85), o «*vulgo vil sem nome*» (IV.41).

Camões vive dentro de um sistema dominado pelo que Krech (1948) chamou «*uniformidade de informação*». Neste sistema destaca, por um lado, a informação proveniente da Igreja, associação de dominação que aplica em seu proveito a coacção psíquica, ao conceder e recusar bens de salvação mediante o monopólio da «*coacção hierocrática*» (Weber, 1944, I: p. 54). Assim, n' *Os Lusíadas*, expansionismo territorial e expansão da Fé, a Fé e o Império que aparecem no poema unidos em série sindética bimembre, justificam-se reciprocamente. Estado e Igreja são complementares. O cristão, enquanto cidadão dos dois mundos, está organicamente afiliado a uma só organização social. Podem-se distinguir nesta organização dois elementos constitutivos, a Igreja e o Estado, que no fundo estão coadunados numa unidade indissolúvel pelo fim último de todos os actos terrenos: a união com Deus na «visão beatífica» a que

está destinado o homem. Camões, aderindo à doutrina de Santo Tomás e às ideias de Egídio Romano («*nulla temporalia sunt sub Cesare que non sint sub ecclesia*»), e opondo-se à tradição de Guilherme de Occam e Marsílio de Pádua, que negava as aspirações teocráticas do Papado, defende a unidade eclesiástica da civilização, sob o Império de Roma, considerando o Sumo Pontífice como o elo superior da cadeia que eleva o homem até Deus. Por outro lado, defende o poder político centralizado, arrogado em representante único e necessário da Nação, poder que, num grupo humano unido por uma comunidade de língua, de religião, de costumes e de «destino», permite a criação de um tipo especial de **pathos** no qual a consciência individual acaba por fundir-se na mentalidade colectiva. Segundo Weber, este tipo de orgulho patético costuma estar mais estendido numa comunidade de dimensões pequenas do que noutra de uma dimensão muito maior. O poema camoniano trata de legitimar unilateralmente um tipo de dominação simultaneamente tradicional e carismática para o qual Camões, nas suas intrusões metaliterárias, embora trate por vezes de corrigir os seus excessos e dislates, não pode encontrar alternativa válida. Assim, a História de Portugal relatada longamente por Vasco da Gama ao Rei de Melinde, que o escuta com uma paciência digna de Job, não é outra coisa que a história da Monarquia Portuguesa, sendo a monarquia a única modalidade política que Camões é capaz de conceber. E sempre de direito divino, modalidade de legitimação à qual nem sequer escapa o ínfido Rei de Melinde (II.79).

Os valores senhoriais, que impregnam todo o poema, apelam à «honra» e à «fidelidade» pessoal como motivos constitutivos da acção. O sentimento cavalheiresco da dignidade, segundo ensina Weber (1944, IV. p. 246), medra dentro do culto pessoal e representa, portanto, o pólo contrário de todo o tipo de relações objectivas, de relações de «negócio», vínculos que na ética feudal foram sempre considerados como algo especificamente indigno e ruim. O feudalismo menospreza a objectividade burguesa e o seu «modus vivendi» é totalmente alheio ao espírito económico racional. Na estruturação feudal de dominação tradicional, o soberano não é somente um superior hierárquico, mas um senhor pessoal. O seu quadro administrativo não é constituído por funcionários, mas por criados. As relações do quadro administrativo com o soberano não são determinadas pelas obrigações objectivas do cargo, mas sim pela fidelidade – a «*grão fidelidade Portuguesa*» (III.41) realizada paradigmaticamente por Egas Moniz –, que é um vínculo pessoal que une o servidor ao seu senhor. Fidelidade que se traduz na sua realização prática: a obediência. O **vassalo**, termo que aparece nove vezes n' *Os Lusíadas* (II.84; III.36; III.41; IV.19; VI.30; VIII.12; VII.13; X.25; X.146), está unido ao Senhor por laços de amor, fidelidade, lealdade e obediência. «Fidelidade, lealdade» e «amor» contrapõem-se a «traição, alevie» e «inimizade», termos que definem a quebra do compromisso vassálico. (Mattoso, 1989: p. 304) O engano e a injustiça são inconsistentes com o amor. «*Jo ne vous aim nient*», dizia o traidor Ganelon a Roland. Camões não duvida em retirar ao valente Fernão de Magalhães, que se pôs ao serviço do Rei de Castela, quebrando o compromisso vassálico, metade da sua nacionalidade: «*O Magalhães, no feito, com verdade, / Português, porém não na lealdade*» (X.140).

Do amor que une os heróis de *Os Lusíadas* à Pátria e ao Rei participa também o narrador do poema. «*Vereis amor da pátria, não movido / De prêmio vil, mas alto e quase eterno*», afirma ele na dedicatória a D. Sebastião. (I.10) No entanto, mais tarde, traídas

as suas expectativas, dá a entender que esse amor não será tão altruísta como isso ao dizer: «*A troco dos descansos que esperava, / Das capelas de louro que me honrassem, / Trabalhos nunca usados me inventaram, / Com que em tão duro estado me deitaram!*» (VII.81) Os poetas, em Portugal, estão longe de conseguir «*Honra, prémio, favor que as artes criam*» (VIII.39), já que a Pátria lhes nega «*O favor com que mais se acende o engenho*» (X.145). Só na Ilha dos Amores, e portanto a um nível utópico-transcendental, hão-de conseguir a merecida compensação, a glória e a riqueza que a realidade lhes nega, quando as Ninfas solidárias «*Os ornamentos de capelas deleitosas / De louro e de ouro e flores abundantes*». (IX.84) Os chefes da expedição chefiada pelo Gama, apesar do amor desinteressado que reclamam para si, «*Foram de Emanuel remunerados / Por que com mais amor se apercebessem*». (IV.83) Camões acaba por trair a magnanimidade excessiva dos Portugueses ao revelar, inadvertidamente, a sua base material. Benefícios e prebendas acrescentam o amor que os Portugueses nutrem pelo seu Rei.

A ideologia é o lugar simbólico onde o poder é incessantemente legitimado ou contestado, reforçado ou enfraquecido (Ansart, 1977, p. 11). A ideologia política, em particular, permite a constituição e renovação de um imaginário colectivo mediante o qual a comunidade define a sua identidade, as suas aspirações e as grandes linhas da sua organização. É bem conhecida a doutrina de Althusser, segundo a qual toda ideologia representa uma relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência. Toda ideologia contém, na sua deformação necessariamente fantástica, não as relações de produção objectivamente existentes, mas a relação imaginária dos indivíduos com as relações reais em que vivem. (Althusser, 1974, p. 71) Não quer isto dizer que toda ideologia seja falsa. Quer dizer, isso sim, que qualquer alusão ideológica à realidade objectiva se transforma, em certa medida, em ilusão. Ferruccio Rossi-Landi equipara ideologia a «*falsa consciência*». (1980: p. 144) Ou melhor, teremos «*falsa consciência*» a um baixo nível de elaboração conceptual e ideologia a um nível de conceptualização mais elevado. A ideologia será, pois, falsa consciência **convertida** em falso pensamento através da elaboração linguística, falsa consciência na qual a programação atingiu o nível linguístico. (Rossi-Landi, 1980: p. 146) Uma ideologia conservadora, como é a que informa o poema camoniano, não pretenderá mais que programar a prática social de acordo com um modelo de reprodução cuja definição parte de uma estrutura hierárquica centralizada. A ordem cantada por Camões, que implica a defesa e a justificação do imperialismo, numa sociedade regida pelo direito divino e pelo absolutismo monárquico, é um imenso artefacto que, segundo palavras que Octavio Paz (1993, p. 251) aplica à estrutura colonial espanhola, estava «*destinado a durar pero no a transformarse*». Esta construção eufrástica da História precisava, pois, de apresentar o seu próprio discurso como não-ideológico, como extra-histórico, atribuindo-lhe eficácia ontológica ao neutralizar a necessária evolução diacrónica, fundindo o presente no passado, assimilando o passado ao presente. Daí a recursividade isotópica, sobretudo a nível axiológico, da História de Portugal que Camões nos relata, numa sincronização absoluta de valores dominada pela axiologia quinhentista. Os valores do passado são assimilados aos valores do presente, facto que implica uma completa neutralização da diacronia e que acaba por desembocar numa sincronização paradoxal do devir histórico. Através da fixação linguística, Camões procede a um congelamento de representações conceptuais. No entanto, o código axiológico do Renascimento, na sua enorme distensão polissémica, é complexo

e contraditório e nem sempre se presta a sistematizações unívocas. Agnes Heller (1982, p. 23) expõe algumas destas contradições. Para Castiglione ou Maquiavel, a «*sede de glória*» é virtude destacada. Cardano, pelo contrário, rejeita-a. Para Vassari, a «*altivez*» deve ser objecto de respeito; para Thomas More é fonte dos maiores pecados. Petrarca e Shakespeare consideram a paixão pela vingança perversa e desprovida de sentido; Bacon coloca-a entre os valores positivos. O valor da moderação tem uma importância central para Pico de la Mirandola, mas Giordano Bruno defende a imoderação das paixões.

O código axiológico de Camões assenta num espaço no qual confluem valores medievais e valores renascentistas. Terá que conciliar, em primeiro lugar, as virtudes cardiais, de estirpe aristotélica, que dominam a tradição épica, com as virtudes teologais emanadas do Cristianismo. Se, como escreve Jaime Cortesão (1960, p. 106), «*não oferece hoje contestação possível que o objectivo supremo do descobrimento marítimo para a Índia foi o tráfico rico do Oriente*», Camões, na pegada dos cronistas do seu tempo, tratará de ocultar esta motivação positiva e laica. Quando os navegantes divisam finalmente terra de Calecut, Camões interrompe a narração para se espriar, ao longo de cinco estâncias, numa meditação sobre a glória e a virtude. (VI.95-99) Se, pouco depois, perante a visão imediata do proveito económico, Camões grita com mal contido alvoroço:

«Já sois chegados, já tendes diante  
A terra de riquezas abundante!»  
(VII.1)

não o faz sem ter antes afirmado que o prémio dos trabalhos e temores despendidos se cifra no acréscimo da *kalokagathia* dos Portugueses.

A determinação de nobilitar um empreendimento comercial leva Camões a atribuir-lhe dignidade épica, o que o obriga a suprimir o interesse económico como móbil da acção. Ao propor ao Samorim a aliança comercial que D. Manuel lhe tinha encomendado negociar, o Gama afirma que o êxito do contrato redundará em «*proveito*» do rei gentil e em «*glória ingente*» do monarca português. Vale a pena transcrever integralmente a estância em questão, que, a nosso ver, contém marcas evidentes de ironia:

«E, se queres, com pactos e *lianças*  
De paz e de amizade, sacra e nua,  
Comércio consentir das *abundanças*  
Das fazendas da terra sua e tua,  
Por que *creçam* as rendas e abastanças  
(Por quem a gente mais trabalha e sua)  
De vossos Reinos, será certamente  
De ti proveito, e dele glória ingente»  
(VII.62)

Alonso de Ercilla, o poeta de *La Araucana* (1569-1590), que descreve a conquista do Chile pelos Espanhóis partindo frequentemente da perspectiva dos vencidos, deconstrói, através do discurso do bárbaro Galbarino, o álbi religioso da evangelização.



Vale a pena transcrever parte desse discurso, já que ele vem complementar e acentuar a conhecida contra-argumentação do Velho do Restelo:

«Y es un color, es apariencia vana  
querer mostrar que el principal intento  
fue el extender la religión cristiana  
siendo el puro interés su fundamento;  
su pretensión de la codicia mana,  
que todo lo demás es fingimiento  
pues los vemos que son más que otras gentes  
adúlteros, ladrones, insolentes»

(1979, II, XXIII. p. 13)

Se, a nível interno, as relações de poder são definidas por um grupo primário, por uma **clique** cujos componentes se caracterizam pela tendência a fundirem-se num todo comum no qual se diluem os interesses individuais, ao nível das relações externas este grupo adopta um modo diferente de afirmação. Os valores da Comunidade Lusíada estão esteados numa visão etnocêntrica exclusivista. O etnocentrismo, como ensina Preiswerk (1975, p. 49), conduz a um comportamento projectivo estritamente monológico que interpreta o «out-group» de acordo com o modo de pensamento do «in-group», impedindo qualquer tipo de diálogo cultural. Como afirma Lotman (1992, p. 63), este tipo de cultura etnocêntrica, ao criar a sua organização interna, cria simultaneamente a desorganização externa. Assim, as estruturas situadas além dos confins semióticos adoptados são declaradas não-estruturas. O Português, cristão e civilizado, depositário de uma ordem (**kosmos**), opõe-se aos «*cafres selvagens*» (X.38), à «*selvática gente, negra e nua*» (X.93) que habita «*as terras viciosas / de África e de Ásia*» (I.2), gentes que, segundo Camões, vivem afundadas na desordem, no **caos**. Por outro lado, o Português opõe-se ao Mouro, a quem não pode negar entidade cultural, na medida em que a cultura se opõe à anticultura, ou seja, na medida em que a **verdade** se contrapõe à **falsidade**. Os representantes do Islão, da «*errada Seita*», sequazes do «*Profeta falso e noto*» (VIII.47), do «*falso Mahamede*» (II.50), que se opõe ao «*Cristo verdadeiro*» (X.111), são submetidos sistematicamente a uma adjectivação degradante. São «*bruta gente*» (I.92), «*malina gente*» (I.99), «*infel e falsa gente*» (II.6), «*Pérfida, inimiga e falsa gente*» (II.8), «*os Perros*» (III.48), «*o povo imundo*» (VII.2), e assim por diante. Este tipo de Retórica, na qual a afirmação da identidade do grupo passa pela negação e aviltamento da identidade alheia, renuncia a qualquer tipo de argumentação dialéctica, impedindo a visão da diversidade cultural como complexo de contrastes.

Tanto os Portugueses como os seus adversários são definidos no poema mediante procedimentos de estereotipização. Como ensina Preiswerk (1975, p. 238), o estereótipo é um tipo de representação que aplica automaticamente um mesmo modelo rígido a cada um dos membros de um grupo determinado. A visão estereotípica impede a captação da individualidade, ao diluí-la nas características globais do grupo, e acaba por constituir uma redução brutal da complexidade inerente à realidade. Camões, preocupado sobretudo por uma legitimação unilateral da história, utiliza uma terminologia hiperbolicamente positiva com relação ao «in-group» que tem como

pólo contrário uma terminologia negativa estereotipizada sempre que se refere ao «out-group».

A Retórica, antes que a Idade Moderna restringisse o seu âmbito, transformando-a num simples armazém de tropos, estava intimamente unida à dialéctica. E a dialéctica, como afirma Paolo Valesio (1986, p. 114), é a arma mais potente que pode ser utilizada contra os assaltos, subtis e contínuos, da Ideologia. Com a Retórica restrita, com a Retórica divorciada da dialéctica, a Retórica acaba por transformar-se em Ideologia. Em ideologia rígida, petrificada, que não é outra coisa que Retórica degradada. Claude-Gilbert Dubois (1979: p. 222), ao delimitar o Maneirismo, encontra marcas de paranóia nos sistemas absolutistas e totalitários, resultado de um delírio egocêntrico e megalómano que põe em cena uma representação unívoca e hiperbólica do sujeito, que muitas vezes não passa de ser uma reacção defensiva a um sentimento de angústia e frustração. É este delírio megalomaniaco o que o Velho do Restelo, na sua intervenção dialógica, trata de dismantelar, opondo à ideologia oficial marcas de uma ideologia periférica alternativa, e conferindo ao poema, por vez primeira, uma inesperada tensão dialéctica. Como escreve John Frow (1988: p. 63), se a função do investimento ideológico (no sentido freudiano de *Besetzung*) se traduz na aceitação ou tolerância da posição hegemónica da classe dominante, a resistência a essa aceitação acaba por inscrever-se, inevitavelmente, na estrutura do próprio discurso que se empenha em afirmá-la. Segundo Jacques Lacan (1966: p. 813; Bellamy: 1992, p. 10), qualquer declaração de autoridade não conta com outra garantia que não seja a sua própria enunciação, e de nada servirá procurá-la noutra significante. O Velho do Restelo, partindo de repressões inconscientes ou de ocultações deliberadas ínsitas no poema, faz uma leitura antitética do código épico, transformando os conceitos-chave da epopeia em noções divergentes e assintéticas. Assim, a glória de mandar é vã cobiça e esforço e valentia passam a ser cruzeza e feridade. Do mesmo modo, a sede de fama não é mais que vaidade mesquinha. Camões, ao longo do seu discurso, procura ineficazmente sintetizar tese e antítese. Maquiavel (1983: pp. 251-252), antecipando-se a Nietzsche, expõe perfeitamente uma das contradições que Camões se vê obrigado a encarar: «*La nostra religione ha glorificato più gli uomini umili e contemplativi che gli attivi. Ha dipoi posto il sommo bene nella umiltà, abiezione, e nel dispregio delle cose umana: quell'altra lo poneva nella grandezza dello animo, nella fortezza del corpo ed in tutti le altre cose atte a fare gli uomini fortissimi*». (Maquiavel, 1983, p. 251-52) É preciso ter em conta que Camões se inscreve numa tradição que acreditava nas qualidades detergentes do sangue islâmico. Os Infantes, aquando da conquista de Ceuta, segundo conta Zurara, gozavam sobremaneira «*lavando suas mãos no sangue dos infiéis*». (1992, p. 41) Diz o cronista mais adiante: «*E viam-se (os Infantes) no meio daquela cidade envoltos entre os mouros, alegrando-se com o espalhamento do seu sangue. E tanta doçura sentiam em tais imaginações, que lhes pesava, quando se lhe oferecia cousa por que se tiravam delas*». (1992, p. 64) Caridade cristã e violência expansionista, que como o vinho e o azeite não se misturam, aspiram a ser sintetizadas no «*Pois só por teu serviço navegamos*» de Camões (II.32) que procura diluir o pragma da violência no caldo espiritual da expansão evangélica, síntese desautorizada, sem ir mais longe, pelo irenismo erasmista do Quinhentos. Veja-se, a título de exemplo, as palavras que o sábio de Roterdão endereçava a Paul Voltz, em 1518: «*Et de vrai, le moyen le plus convenable por nous de prouver que nous sommes fortement chrétiens, ce n'est pas d'avoir tué le plus grand nombre*

*de Turcs, mais d'en avoir sauvé le plus grand nombre possible.... Et à supposer que tombent hereusement les dés de la guerre qui est toujours chanceuse, il arrivera que le pontife et ses cardinaux étendent peut-être leur empire, mais non pas que le Christ étende le sien, car son règne n'est florissant que si prospèrent la piété, la charité, la paix, la chasteté...»* (1971: p. 73) Não de outra maneira agia o governo dos Estados Unidos da América, durante a Guerra Fria, ao justificar as suas contínuas agressões com o argumento da cruzada em defesa da Liberdade, quando o que realmente estava em jogo eram os interesses da General Motors, da Standard Oil, da General Electric ou da Coca-Cola, receosas de que o comunismo lhes fechasse o acesso a determinados mercados. A visão antitética do Velho do Restelo tem uma grande importância no texto camoniano devido à sua estrutura dialéctica, na qual tese e antítese permanecem insolidárias, desobedientes a qualquer tentativa de unificação e superação sintética. Ao fim e ao cabo, e o Velho do Restelo sabe-o bem, da hiperbolização patética ao esvaziamento batético só há um passo. «*Misera sorte! Estranha condição!*» (IV.104)

## BIBLIOGRAFIA

- ALTHUSSER, Louis (1974), *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, Lisboa, Presença-Martins Fontes
- ANSART, Pierre (1977), *Idéologies, Conflits et Pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France
- ARISTÓTELES (1975), *The "Art" of Rhetoric*, tr. John Henry Freese, Cambridge, Mass.- London, Harvard University Press-William Heinemann
- BAKHTIN, Mikhail (1992), *Estética da Criação Verbal*, São Paulo, Martins Fontes
- BELLAMY, Elizabeth J. (1992), *Translations of Power. Narcissism and the Unconscious in Epic History*, Ithaca and London, Cornell University Press
- BOGATYREV, Petr (1976), *Folk Song from a Functional Point of View*, em Matejka-Titunik (1976), pp. 20-32
- CAMÕES, Luís de (1987), *Os Lusíadas*, ed. Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora
- CERVANTES, Miguel (1989), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia
- CORTESÃO, Jaime (1960), *A Política de Sigilo nos Descobrimentos*, Lisboa, Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique
- DUBOIS, Claude-Gilbert (1979), *Le maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France
- DUCHACEK, Ivo D. (1975), *Nations and Men: an Introduction to International Politics*, Hinsdale, Illinois, The Dryden Press
- ERCILLA, Alonso de (1979), *La Araucana*, ed. Marcos Morínigo e Isaias Lerner, Madrid, Castalia
- ERASMO (1971), *Enchiridion Militis Christiani*, tr. A.J.Festugière, Paris, Vrin
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1987), *A Épica Portuguesa no Século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- FISH, Stanley (1980), *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Mass.- London, Harvard University Press
- FROM, John (1988), *Marxism and Literary History*, Oxford, Blackwell
- GOLDMANN, Lucien (1979), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard
- HELLER, Agnes (1982), *O Homem do Renascimento*, Lisboa, Presença
- HOMERO (1988), *The Iliad*, tr. A. T. Murray, Cambridge, Mass-London, Harvard University Press-William Heinemann
- KRECH J., CRUTCHFIELD, W. (1948), *Theory and Problems of Social Psychology*, New York, MacGraw-Hill
- KRISTEVA, Julia (1984), *O Texto do Romance*, Lisboa, Horizonte
- LACAN, Jacques (1966), *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*, in *Écrits*, pp.793-827, Paris, Seuil
- LOTMAN, Jurij M. (1992), *La Semioesfera*, Venezia, Marsilio

- MACHIAVELLI, Niccolò (1983), *Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio*, in *Il Principe e altre opere politiche*, Milano, Garzanti
- MATEJKA, Ladislav, TITUNIK, Irwin P. Ed., (1976) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, Mass.-London, MIT
- MATTOSO, José (1989), *O Léxico Feudal*, in *En torno al Feudalismo Hispánico. I Congreso de Estudios Medievales*, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz
- PAZ, Octavio (1993), *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra
- PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1983), *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles
- PREISWERK, Roy, PERROT, Dominique (1975), *Ethnocentrisme et Histoire*, Paris, Anthropos
- QUINTILIANO, Marcus Fabius (1980), *Institutio Oratoria*, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press-William Heinemann
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1980), *Ideología*, Barcelona, Labor
- SARAIVA, António José (1955), *História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Jornal do Foro
- SPINGARN, J.E. (1963), *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, Harcourt, Brace & World
- VALESIO, Paolo (1986), *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino
- VIRGÍLIO (1953), *The Aeneid*, tr. H. Rushton Fairclough, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press-William Heinemann,
- WEBER, Max (1944), *Economía y Sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica
- ZURARA, Gomes Eanes de (1992), *Crónica da Tomada de Ceuta*, ed. Reis Brasil, Lisboa, Europa-América

Evanildo Bechara

UERJ-UFF. Rio de Janeiro

## CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO *USUS SCRIBENDI* DE LUÍS DE CAMÕES

À medida que se vão dando passos decisivos no apuro da fixação textual da obra épica e lírica de Luís de Camões, mais e mais se vão juntando os tênues e fragmentários elementos para o levantamento ainda e sempre provisório do *usus scribendi* do grande vate lusitano, cujo valor intrínseco e cuja repercussão literária, lingüística, estética e cultural, enfim, são os alicerces que incentivam e sustentam, mais uma vez, esta VI Reunião Internacional de Camonistas, ao abrigo da Universidade de Coimbra, desta Coimbra tão cara ao nosso poeta.

De importância primária entre os critérios internos a serem levados em conta na escolha de uma lição preferencialmente a outras lições distintas que apresenta a tradição manuscrita ou impressa, há-de o crítico não perder de vista que nada, neste terreno da crítica textual, tem caráter “universal”. Como judiciosamente comenta G. Pasquali,

“Facile e difficile non sono termini assoluti, e quel che è difficile, cioè inconsueto, per noi, può essere stato facile per nomini di altre età. Il giudizio sopra facilità o difficultà di una lezione sarà tanto più sicuro, quanto meglio il giudice conoscerà le consuetudini di linguaggio e di pensiero delle età che l’hanno trasmessa, che possono averla conosciuta (...) Un critico siffatto è un ideale che nessuno può incarnare in sé perfettamente, ma al quale ognuno ha il dovere di cercare di avvicinarsi”<sup>1</sup>

Graças a reiteradas leituras críticas dos textos e ao acúmulo de estudos no campo do pensamento e da arte, da gramática, da fonologia e da ortografia, do léxico e da

---

<sup>1</sup> G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*. 2ª ed. Firenze, 1952 (rist. anastatica, Milano, 1974).

métrica, vamos hoje conhecendo melhor a língua e o verso de Camões; mas estamos ainda longe do levantamento que nos permita falar, com a segurança que se deseja ideal, sobre *usus scribendi* ou *dicendi* do poeta, e dele nos servirmos na solução de problemas que a crítica textual nos impõe.

Se este *desideratum* é complexo quando o crítico trabalha com autor que se caracteriza por um monoestilismo – como é o caso, até certo ponto, de escritores que se pautaram pelo modelo da chamada *escola vicentina* ou por aqueles épicos que giraram em torno da influência e do prestígio da tradição de *Os Lusíadas* –, mostrar-se-á a questão muito mais complexa quando se trata de autores, como o nosso patrono, que nos legou textos pertencentes a vários gêneros literários. Optar, em casos assim, como às vezes se vem fazendo, por uma variante textual que tem a seu favor o peso quantitativo da maior frequência, pode ser um procedimento válido pelo que tem de objetividade, para não chamá-lo “mecanicista”, mas que poderá deixar na sombra uma particularidade de inovação estilística original, fruto que é do saber expressivo do autor<sup>2</sup>.

Estudos de língua e de crítica textual esquecidos da particular atenção que se deve dar a tais recursos inovadores, porque a norma não ofereceu ao artista aquilo de que precisava naquele momento de criação, têm chegado a lições e opções menos certeiras. Dois exemplos curiosos dão deste fato testemunho precioso.

A não flexão do adjetivo *português*, no conhecido verso de *O Hissope* «*A nossa português casta linguagem*» (canto V, verso 134), tem servido de fundamento à afirmação de filólogos e literatos de que este fato de gramática teria chegado até o século XVIII, testemunhado pelo uso de Cruz e Silva. Segundo até onde pude averiguar, a lição parece ter começado nesta nota, aliás mal interpretada ao depois, do erudito português José Maria da Costa e Silva a passagem de Sá de Miranda em texto recolhido e comentado no vol. II do *Ensaio biográfico sobre os melhores poetas portugueses*:

“Os adjetivos em *or*, em *ês* e alguns outros eram antigamente comum de dous; por isso achamos tantas vezes nos autores antigos e mesmo em João de Barros: *cidade competidor*, uma *português*, uma *holandês*, etc. Mesmo muitos tempos depois deste uso ter cessado, Antônio Dinis da Cruz e Silva, que decerto sabia a sua língua, não duvidou dizer no *Hissope*: “É [a] nossa português casta linguagem”, V, 133 (Lisboa, 1851, p. 48).

Do *Ensaio* o comentário transformou-se em lição nas excelentes gramáticas que para o português escreveram Carl von Reinhardstoettner<sup>3</sup> e J. Cornu<sup>4</sup>, e daí estava aberto o caminho para que a afirmação passasse às gramáticas, históricas ou não; assim

---

<sup>2</sup> Cf. as sensatas ponderações de Armando Balduino em *Manuale di filologia italiana* (Firenze, Sansoni, 1979) e, para os autores greco-latinos, de Bertold Maurenbrecher em *Grundlagen der klassischen Philologie* (Stuttgart, W. Violet, 1908).

<sup>3</sup> *Grammatik der portugiesischen Sprache* (Strassburg, 1879, p. 185).

<sup>4</sup> *Grammatik der portugiesischen Sprache* (Strassburg, 1888, p. 97).

está nos compêndios escritos por João Ribeiro, J. J. Nunes, A. Nascurtes, Ismael de Lima Coutinho, entre outros.

No caso da não flexão de *português* há aspectos interessantes a considerar, um para a cronologia da flexão nominal e outro para uma particularidade diafásica. Quanto ao primeiro, já o nosso primeiro gramático Fernão de Oliveira registrara a existência de *portuguesa* ao seu tempo como fato incipiente, depois de referir-se a invariabilidade de *português* como fato de norma. Em relação ao segundo aspecto, é curioso assinalar que João de Barros, em suas *Décadas* – talvez pelo caráter arcaizante de estilo e de língua do gênero histórico –, opta pela forma invariável do termo, mas na sua obra gramatical – em que o arcaísmo seria recurso destoante – só emprega o termo marcado *portuguesa*, bem como *francesa*, embora continue a usar, por exemplo, *espanhol* invariável.

Retornando ao recurso estilístico usado por Cruz e Silva, deveu-se, no meu parecer, a uma caracterização, com certa dose de ironia, do pensar e do sentir do padre Mestre que, dialogando com Lara, condena a invasão de expressões francesas a manchar a pureza do idioma pátrio, do padre Mestre que o autor orna com rica tradição haurida nos venerandos clássicos do português e do latim<sup>5</sup>. Não se trata, pois, de um fato vivo ainda na língua do seu tempo; é sim um belo exemplo do que Eugenio Coseriu<sup>6</sup> chama diacronia “subjativa” ou “diacronia dos falantes”, isto é, intuída como tal pelos próprios falantes e que muitas vezes não coincide com a diacronia objetiva que o historiador da língua estabelece.

Tanto é assim que, fora desse momento de discurso de apologia à antiga tradição, o padre Mestre só se socorre da forma *portuguesa*, com marca de feminino.

Tal recurso estilístico não perturbaria apenas a descrição linguística; refletir-se-ia também na crítica textual. Uma cópia d’*O Hissope* existente na Biblioteca de Coimbra, de 1795, a cargo de Domingos dos Santos Morais, estranhando naturalmente o fato, adota:

---

<sup>5</sup> “Desta audácia, senhor, deste descoco,  
Que entre nós, sem limite, vai grassando,  
Quem mais sente as terríveis conseqüências  
É a nossa português casta linguagem  
Que em tantas traduções corre envasada  
(Traduções que merecem ser queimadas!)  
Em mil termos e frases galícanas!  
Ah! se as marmóreas campas levantando,  
Saissem dos sepulcros, onde jazem  
Suas honradas cinzas, os antigos  
Lusitanos varões, que com a pena,  
Ou com a espada e lança pátria honraram,  
Os novos idiotismos escutando,  
A mesclada dicção, bastardos termos,  
Com que enfeitar intentam seus escritos  
Estes novos, ridículos autores  
(Como se a bela e fértil língua nossa,  
Primogênita filha da latina  
Precisasse de estranhos atavios)” (pp. 177-178 da ed. de 1879).

<sup>6</sup> Eugenio Coseriu, *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 296-297.

“E’ o nosso português, casta linguagem.

A edição de Lisboa de 1834 opta por:  
E’ a nossa portuguesa linguagem.”

O consciente editor José Ramos Coelho adota a versão mais difundida, aceitando registrar como intencional a não flexão do adjetivo e, muito agudamente, justifica sua opção desta maneira:

“Conservamos — a nossa português-feminino antiquado, por julgarmos que o poeta o pôs intencionalmente na boca do padre jubilado, o qual era, como se vê, inimigo do modernismo em matéria de língua” (p. 309 da ed. de 1879).

Outro grande sabedor da língua da qual extraía a seiva do seu estilo engenhoso foi, sabemo-lo todos, o Pe. Antônio Vieira. Entre os momentos de suspensão da norma para fins expressivos está o intrigante início de frase «*Me avisam que (...)*».

Numa carta dirigida a Capistrano de Abreu, datada de 9 de setembro de 1926, o notável sintaticista brasileiro M. Said Ali refere-se à estranha prática de linguagem e tece a seguinte engenhosa explicação<sup>7</sup>:

“O afamado *Me avisam que* não atribuo à influência do falar brasileiro. Está em carta datada de Roma. Por aquela época Vieira recorria às vezes a um modo de dizer estrangeiro, para cumprir o provérbio: “A bom entendedor meia palavra basta”. Queria o padre significar que a notícia procedia de boca italiana” (*Correspondência*, III, pp. 204-205)

Infelizmente o comentário ficou por aí, não tratando do problema nem em carta nem em artigo específico. Todavia, uma análise do contexto em que ocorre o fato sintático e de outras situações em que o missivista, em missão do governo português, pede descrição de seus avisos e informações, bem pode justificar a explicação dada por Said Ali. Eis o texto comentado até aqui:

“*Me avisam em muito secreto* [o sublinhado é meu] que Espanha tem resolute romper a guerra com França primeiro que ela o faça (...)”<sup>8</sup>

O missivista insiste na descrição em outras cartas:

---

<sup>7</sup> *Correspondência de Capistrano de Abreu*. Ed. de José Honório Rodrigues. Rio de Janeiro, MEC-JNL, 1954.

<sup>8</sup> *Cartas do Padre Antonio Vieira*. Ed. J. Lúcio d’Azevedo. Lisboa, Imprensa Nacional.



“Tive aqui notícias por via certa  
(mas de nenhum modo passe de V. S<sup>a</sup>) que  
o decreto se tinha mandado a Roma (...)  
(*Ibid.*, II, 414)

“(...) de que me pareceu avisar a  
V. S<sup>a</sup>. para que S. A. se confirme na cau-  
tela com que o não tem querido ouvir;  
mas, se esta notícia chegar a tempo,  
sirva-se V. S<sup>a</sup>. de que se não saiba o  
autor.

(*Ibid.*, II, 434)

Passando a problemas de crítica textual que podem encontrar solução no *usus scribendi* ou *dicendi* de Camões, começo por trazer à baila os discutidos versos de *Os Lusíadas* em que se procura ver falha do copista ou do editor por aparecerem versos rimados «à custa da mesma palavra»<sup>9</sup>:

“Das águas se lhe antolha que saíam,  
Par’ele os largos passos inclinando,  
Dous homens que mui velhos pareciam,  
De aspeito, inda que agreste, venerando.  
Das pontas dos cabelos lhe saíam  
Gotas, que o corpo todo vão banhando;  
A cor da pele baça e denegrada,  
A barba hirsuta, intonsa, mas comprida”  
(IV, 71)

O competentíssimo Epifânio Dias relutou em aceitar a hipótese de erro tipográfico nos lugares em que editores do passado interferiram na lição dos textos com data de 1572, sob a alegação de que, argumentavam, dificilmente o épico macularia o poema com versos rimados com repetição do mesmo significante, ainda que alguns tivessem significado diferente, quando a mácula teria seu peso atenuado. Num desses passos que registram a interferência abusiva de editores, Epifânio teve oportunidade de advertir:

“A rima da mesma palavra (ou de homófonos) - aqui de “profundo” empregado como substantivo com “profundo” empregado como adjetivo - ocorre em outros lugares do poema: “jeito” em I, 81, “pressa” em V, 32, “viram” (de “vir” e de “virar”) em II, 68, não falando da rima de palavras simples com um seu composto, como “fundo” e “profundo” em IX, 40. No suposto 1º manuscrito de FS lia-se “facundo” neste lugar (comentário a IV, 102)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Antônio Salgado Júnior, *Luís de Camões - Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1963, p. 884.

<sup>10</sup> A. Epifânio da Silva Dias, *Os Lusíadas*, 2ª ed., Porto, 1916, vol. I, p. 266. Acerca desta obra pronunciou-se Leite de Vasconcelos com o peso do seu saber: «A crítica poderá descobrir nesta, como em todas as obras

Com ter procedido com tanta cautela e acerto neste comentário, contudo inclinouse a aceitar a proposta de retificação do segundo *sáiram* do 5º verso da citada estança, alternando-o para *caíam*, sem apresentar nenhum argumento, limitando-se a informar: «a corr[ecção], nem por todos aceita, é já antiga».

Entre os que não o acompanharam na emenda está outro competente camonista, José Maria Rodrigues, que reuniu nos *Estudos sobre Os Lusíadas*, resenhando criticamente a 2ª edição do poema a cargo de Epifânio Dias, juntamente com os comentários deste grande mestre, o mais rico repositório de informações com que até hoje contamos para o *usus scribendi e dicendi* de Camões e, até certo ponto, para o nosso conhecimento da língua do século XVI.

Apesar do peso de sua autoridade, a contraposição de José Maria Rodrigues cingiu-se à questão meramente interpretativa, não indo, segundo suponho, ao âmago do problema:

“O contexto mostra que se deve manter o verbo primitivo. As gotas não “caíam” diretamente no chão; “saíam” dos cabelos e escorriam pelo corpo abaixo.”<sup>11</sup>

Acredito que as razões para a manutenção do *sáiram* que se quer destronar, por gralha tipográfica, se devem a motivos de ordem mais elevada e aí encontrar solução. Em primeiro lugar, não se pode perder de vista que os «*dous homens, que mui velhos pareciam*» representam a antropomorfização dos rios Ganges e Indo, que nascem de antigos e altos montes, como duas claras e altas fontes.

Ora, se nos lembrarmos de que, na expressão do competente mestre Orlando Ribeiro, Camões foi o mais geógrafo dos nossos poetas, será mais fácil compreendermos a habilidade com que usava a fraseologia náutica e marítima. *Sair o rio, a fonte* é expressão padronizada da fraseologia desse domínio semântico, onde *sair* concorre com *nascer* para indicar o lugar onde nasce ou surge uma fonte ou um rio. Dentre muitos outros exemplos que o poeta deve ter lido nas fontes históricas – e até ouvido na sua vivência no mar –, cite-se a seguinte passagem de João de Barros, onde *nascer* alterna com *sair*, com predominância deste último:

“O primeiro destes rios nasce de duas fontes ao Oriente de Chaul quase per distância de quinze léguas em altura entre dezoito e dezenove graus: ao rio que *sai* de uma das fontes, que jaz mais ao Norte, chamam Crusná; e ao que *sai* da que está ao Sul, Benhorá, e depois que se adjuntam em um corpo, chamam-lhe Ganga, o qual vai *sair* na foz do ilustre rio Gange entre estes dous lugares (...)” (*Da Ásia*, Década 1ª parte 2ª ,p. 292 da ed. de 1777).

---

*humanas, alguns senões; mas quando virá outra edição que derrube o glorioso monumento levantado a Camões pelo Sr. Epifânio?»* (*Epiphania Dias – Sua vida e labor científico*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1922, p. 31).

<sup>11</sup> José Maria Rodrigues, *Estudos sobre Os Lusíadas* (1ª ed. pela *Revista de Língua Portuguesa*, de Laudelino Freire, e, em 2ª ed., pela Editora Lucerna, Rio de Janeiro, 1991).

O próprio poema nos fornece mais de uma vez o emprego do verbo *sair* nessa aplicação especial; note-se o paralelismo descritivo da estança que acabei de analisar com esta do Canto VII, 18:

“Lá bem no grande monte, que cortando  
Tão larga terra, toda Asia discorre  
.....  
As fontes *saem*, donde vem marcando  
Os rios, cuja grã corrente morre  
No mar Índico (...)”

Dir-se-á que servir-se de tal sistema de explicação do *usus scribendi* pode chegar às raias do arbítrio; mas, como lembra G. Pasquali, é melhor uma conjectura engenhosa em que se crê ou em que se têm boas razões de crença, do que um sistema excessivamente mecânico.<sup>12</sup>

Aqui e ali a tradição manuscrita da lírica camoniana com que vem trabalhando o filólogo brasileiro Leodegário A. de Azevedo Filho, apresenta “o” em contextos em que a sintaxe padrão exigiria “ao”, forma esta que às vezes a tradição impressa documenta. É o caso de se perguntar se, em tais momentos, houve interferência corretiva de RH ou de RI, ou a fonte por que os editores se orientaram já apresentava a forma canônica “ao”.

Exemplo disto é a passagem que o filólogo brasileiro comenta no recente volume dedicado às *Canções*<sup>13</sup>. Na que começa por «*Com força desusada*», p. 129, o testemunho dos manuscritos LF e Ms. Jur. oferece:

“que asi como o doente,”

enquanto RH, RI e FS apresentam a lição *ao doente*.

Aqui está um uso que pode incluir-se como de possível responsabilidade do poeta, pois que se trata de fenômeno linguístico existente no seu tempo e que se prolonga até nossos dias, embora em estilo informal. À época de Camões o fenômeno podia ocorrer em estilo formal, e até em *Os Lusitadas* parece ter-se o poeta servido dele em duas passagens que a crítica textual resolveu alterar, subtraindo talvez o autor uma característica linguística que lhe era cara: a convivência equilibrada das formas antigas com as do moderno erudito ao gosto renascentista, convivência já posta em relevo, entre outros, por F. Adolfo Coelho e José Maria Rodrigues.

A primeira passagem, conservada nos dois textos com data de 1572 e em edições posteriores, está em IV, 41, 8:

“A sublime bandeira castelhana  
Foi derribada os pés da lusitana.”

---

<sup>12</sup> G. Pasquali, *op. cit.*, p. 125.

<sup>13</sup> Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, 3, tomo I - *Canções*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995, p. 129.

Epifânio Dias aceita a emenda *aos pés* e adianta que a correção «*é já antiga*».  
A segunda está em IX, 74, 3:

“Vendo rosto o férreo carro erguido  
Depois de agasalhar a emenda:  
Vendo no rosto o férreo cano erguido,”

anota o ilustre sintaticista:

“Man[uel] Corrêa escreveu “vendo no rosto”; a ed. de 1597 traz “ó rosto” (o que equivale, na pronúncia popular a “ao rosto”, lição que Trigos, ao que me parece, não muito fundamentadamente, acha preferível.”

Outra vez temos todos de lamentar não ter Epifânio explicitado as razões por que considerava com um pouco fundamento a preferência de Trigos, já que a preposição estaria a meu ver perfeitamente adequada: *erguer o cano à altura do rosto*.

Nas mesmas condições está o 3º verso do soneto “Alegres campos, verdes arvoredos”, segundo a lição ministrada por TT (manuscrito 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo)<sup>14</sup>.

“que en vós debuscais ô natural,”

contra o testemunho unânime de CrB e LF *ao natural*. O editor brasileiro, rejeitando – por coerência da norma que adotou – a lição de TT, atribui o *ô* a influência galega, pondo de lado a possibilidade de ser este um fato também do português.

\*  
\*   \*

Um caso que está à espera de maior investigação no esforço para o levantamento do *usus scribendi* e *dicendi* de Camões é o que toca a formas do tipo em que entram *-bil* e *-vel*, como em *afábil*, *impossíbil*, etc.

Epifânio Dias, no *Registo Filológico* de sua edição do poema, informa-nos:

“Os adjetivos derivados terminados em “-vel” têm nos *Lusíadas* a forma latina “-bil” (-bilis) (...)”

*Leodegário*<sup>15</sup>, rigorosamente de acordo com seu princípio de tomar, nas decisões relativas ao *usus scribendi* do poeta, o testemunho de *Os Lusíadas*, ao encontrar em manuscritos erigidos por básicos ou merecedores de crédito, lições discordantes, prefere rejeitá-las em favor da lição do poema épico. Assim é que, embora os versos 11 e 14, em rima, do soneto “Apolo e as nove Musas d[e]scantando”, ofereçam na tradição manuscrita de base os finais em *-vel* — *invisível* (aliás, feliz solução do editor,

---

<sup>14</sup> *Id.*, 2, *Sonetos*, t. 1, 1987, p. 76.

<sup>15</sup> *Id.*, *ibid.*, t. 2, p. 329.

em vez de *impossível*) e *possível* —, intervém no texto, alterando-o para *invisível* e *possível* respectivamente, sob o peso da lição unânime de *impossível* de *Os Lusíadas*.

Se o poeta preferiu, na épica, as formas alatinadas em *-bil*, isso não significa que, noutra gênero, não pudesse optar pelas formas com feição vernácula; é até possível que, aqui e ali, assim procedesse para marcar diafasicamente a natureza ou a feição formal de cada gênero, como, aliás, procedeu enquanto autor de peças teatrais e de cartas.

\*  
\*   \*   \*

Campo ainda mais escorregadio para o levantamento do *usus scribendi* e *dicendi* em obras desses tempos afastados é o que diz respeito a opções ortográficas, onde interferem não só fatores de ordem lingüística – como o privilegiamento da pronúncia à instável e débil norma ortográfica vigente, ou a alterações devidas a fenômenos de dissimilações e metafonias –, mas também fatores de ordem cultural e estética, como o peso da influência erudita nas grafias latinizantes.

De igual maneira, a observação se estende ao hábito de escrever juntos ou separados os elementos integrantes de palavras de formação secundária. Não se pode aceitar sem certo ar de suspeita a afirmação de que o *usus scribendi* do poeta impõe, por exemplo, grafias do tipo *em fim*, *em quanto*, em duas palavras, por ser esta a lição unânime de *Os Lusíadas*, o que denuncia, para os que adotam tal afirmação, que, na época do poeta, ainda não estava definitivamente consolidada a justaposição dos termos. Partindo dessa premissa, interfere-se na lição apresentada pela tradição manuscrita de base, quando não acerta o passo com o exemplo ministrado pelo poema. Faltam-nos estudos para adotar com tranqüilidade o preceito, ainda mais porque na própria epopéia aparece duplicidade de grafias do tipo de *atento/a tento*, *também / tão bem*, não faltando o par enfim *lem fim* (VIII, 77 e 78).

Lembra bem M. Barbi que são delicadas questões que não se podem resolver nem com o ouvido moderno nem os nossos hábitos ortográficos, mas com paciente e minucioso estudo do uso comum e do uso literário desses tempos passados<sup>16</sup>.

No estado atual do nosso conhecimento da língua do século XVI, são de muita prudência as seguintes ponderações de Antônio Salgado Junior na Introdução geral à *Obra completa*, de Luís de Camões<sup>17</sup>:

“Ao tempo de Camões não há lugar, ao que parece, para olhar as grafias como reveladoras da pronúncia particular a um grupo ou a um indivíduo, como sucede com as grafias dos séculos posteriores. Bem sabemos que a oscilação na grafia de certas palavras pode levar à conclusão contrária, isto é, que essa duplicidade indica dupla pronúncia e o direito em que cada um se sentia de a registar (...). Não podemos acreditar, efetivamente, que Camões tivesse tantas duplas pronúncias de vogais quantas são as palavras em que se manifesta dupla

---

<sup>16</sup> M. Barbi, *La nuova filologia*, Firenze, Sansoni, 1977, p. 4.

<sup>17</sup> *Id.*, *ibid.*, t. 1, p. 145.

grafia. Pensamos que a oscilação é, neste caso e nos casos similares, meramente gráfica, reveladora não da pronúncia oscilante do autor, mas das oscilações da simples pronúncia dos vários compositores tipográficos intervenientes. Se foi o autor quem reviu, cruzou os braços, atendendo a que, afinal, tanto fazia uma ou outra das grafias, porque uma e outra existiam”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> A. Salgado Junior, *op. cit.*.

## SÁ DE MIRANDA E O VELHO DO RESTELO

Francisco de Sá de Miranda (1487-1558) tem sido apresentado por alguns críticos como o exemplo acabado do poeta antiépico. Ora ninguém poderá duvidar, lendo a poesia mirandina, de que o seu autor foi um grande português e um sincero patriota. Não terá sido, mesmo, porque entranhadamente amava o seu País que denunciou, em cartas endereçadas a vários amigos e ao próprio Rei, a corrupção e a decadência, as prepotências e as injustiças na sociedade portuguesa do século XVI?

Luís de Camões, (c.1524-1580) por seu lado, é o poeta de *Os Lusíadas* que, segundo o juízo conhecido e nem sempre compreendido de Friedrich Schlegel, vale de per si toda uma literatura. No seu poema exalta o heroísmo dos argonautas comandados por Vasco da Gama, assim como elogia os reis e cidadãos que forjaram a comunidade nacional. Mas essa exaltação tem como objecto empreendimentos já realizados, cometimentos que pertencem à história da Pátria. Ora, nem por ser nacional, este encómio poético é menos universal. Não obstante, há, em *Os Lusíadas*, críticas duras à apagada e vil tristeza de que era testemunha. Dir-se-ia que verbera a mediocridade do presente com a mesma força com que exalta as glórias do passado.

2. Nos cantos III e IV de *Os Lusíadas*, pelas palavras atribuídas a Vasco da Gama, celebra Camões as gestas dos reis da primeira e da segunda dinastias até D. Manuel, parecendo ter-se inspirado nos versos de arte maior que canhestramente João de Barros compusera na última parte do *Crónica do Emperador Clarimundo*, “donde – segundo o autor – os Reis de Portugal descendem”. No sonho de D. Manuel, todo o Oriente é representado pelas duas figuras do Indo e do Ganges que o exortam, pela palavra do segundo, a enviar solicitamente para a Índia os seus homens “a receber [deles] tributos grandes”. Desperto, o Rei convoca o seu conselho e convida Vasco da Gama a aceitar a responsabilidade do comando da armada. Parafraseando à sua maneira a palavra evangélica “*Spiritus quidem proutus est, caro autem infirma*”, Vasco da Gama proclama com altivez: “Por vós, ó Rei, o espírito e carne é pronta”. Toma como companheiros de “valia e conselho” a Nicolau Coelho e a seu irmão Paulo da Gama e tudo se apresta para a navegação aventureira.

Pedro Nunes, num passo frequentemente citado do *Tratado da Esfera* de 1537 diz que os Portugueses não navegavam ao acaso, mas com instrumentos náuticos que tornavam a sua derrota um verdadeiro acto de experiência e de ciência. O Poeta não podia, pelas

próprias exigências do seu *épos*, fazer descer a sublimidade da arte à *secura* prosaica do concreto, ainda que, com o seu génio, talvez lhe não tivesse sido difícil transfigurar em poesia o seu conhecimento experiencial. Como quer que seja, porventura para engrandecer a decisão dos argonautas e a sua disposição de sacrificar a própria vida no serviço de uma grande empresa, Camões sublinha os riscos da viagem, os perigos incógnitos do “tão longo caminho e duvidoso”<sup>1</sup>, refere-se à fé religiosa dos mareantes e às suas preces no “santo templo” que “nas praias do mar está assentado”<sup>2</sup>, debuxa levemente o encaminhar-se processional para os barcos com “a virtuosa companhia / De mil religiosos diligentes”<sup>3</sup> e relata, logo a seguir, as cenas patéticas dos que ficavam, convencidos de que era aquela uma despedida para sempre. Os montes circundantes, respondendo às palavras de amor das mães, esposas, velhos e meninos, “Quási eram movidos de alta piedade”: “A branca areia as lágrimas banhavam / Que em multidão com elas se igualavam”<sup>4</sup>. É uma cena comovedora em que um frémito de dor e de protesto colectivos perpassa através dos grupos de homens e mulheres cujos sentimentos contrastam de algum modo com “o propósito firme começado”<sup>5</sup> dos marinheiros que se estão preparando para desafiar o *mysterium maris*, movidos por um heroísmo que o épico, neste passo, não pode elogiar. A exaltação tem por objecto não os feitos que já foram e serão depois celebrados num outro contexto – que é o da própria natureza específica da epopeia – mas o sofrimento das mães e das esposas, dos velhos e dos filhinhos, assim como a discordância daqueles que viam neste empreendimento um acto de loucura que, à luz da experiência, só poderia e deveria saldar-se em trágicos naufrágios. Todos os críticos aceitam que Camões se inspirou, para este passo, num relato histórico de João de Barros que D. Jerónimo Osório, cuja obra não pode ter influenciado Camões, retomou na descrição exemplar composta em latim ciceroniano do *De rebus Emanuelis gestis*.<sup>6</sup>

Inserese agora na arquitetura estrutural do poema o episódio chamado do “Velho do Restelo”. Melhor do que “inserese”, eu deveria ter escrito “segue-se”, porque, embora com um carácter de contraponto poético no arcabouço arquitectónico, situa-se de verdade e naturalmente na contextualidade epopeica, não sei se com a definição específica de “*vox rationis*” quais os coros da poesia trágica greco-latina – como defenderam Stork, Epifânio da Silva Dias, Afrânio Peixoto e Rebelo Gonçalves, principalmente este último<sup>7</sup> –, mas decerto como informação acerca das opiniões discordantes que corriam no Reino e sobretudo como recurso retórico para mais valorizar, a contrário, a grandeza dos argonautas. Da multidão das mães e das esposas, dos homens e dos

---

<sup>1</sup> *Os Lusíadas*, IV, 89, 1.

<sup>2</sup> *Os Lusíadas*, IV, 87, 1-2.

<sup>3</sup> *Os Lusíadas*, IV, 88, 5-6.

<sup>4</sup> *Os Lusíadas*, IV, 92, 7-8.

<sup>5</sup> *Os Lusíadas*, IV, 93, 4.

<sup>6</sup> D. Jerónimo Osório, *De rebus Emmanuelis regis Lusitaniae inuictissimi virtute et auspicio gestis*, Lisboa, António Gonçalves, 1571 (no Privilégio, *in fine*, 1572), *editio princeps* no exemplar da Biblioteca de Estudos Humanísticos de Lisboa.

<sup>7</sup> GONÇALVES, Rebelo. *Dissertações Camonianas*, S. Paulo/Rio de Janeiro/Recife: Companhia Editorial Nacional, 1837. p. 99-177.



meninos, ergue-se “a voz pesada” de um “velho d’aspeito venerando”<sup>8</sup>, voz que sobreleva o rumor e se dirige célere para os nautas que sobre as ondas a ouvem claramente, como se se tratasse de um milagre, porque uma voz de velho não pode ser pesada nem pode sobre as ondas fazer-se ouvir. É a voz sábia, de uma sabedoria feita de experiência, nascida – apesar do saber – não do intelecto, mas de um “peito experto”. Concentra-se nela a lição milenária de uma sapiência que é igualmente sentimento, intuição e previsão, se não quisermos falar de anúncio profético. Quem é este Velho?

3. Manuel Correia, um dos primeiros comentadores de *Os Lusíadas*, esclarece na sua edição de 1613: “Finge aqui o Poeta como hum velho honrado e de autoridade, vendo as nossos apostados a hũa empresa de tanto perigo e dúvida, soltou algũas palavras que o Poeta vai recontando. A verdade hé que a gente da armada, que serão até cento a setenta pessoas sairão da ermida de Nossa Senhora de Belem, acompanhados dos freires que alli estauão, e muita gente da cidade, aos quaes, como chegarão perto do mar, absolueo o Vigayro, postos elles de giolhos, de todos os peccados por hũa Bulla, que para este effeito o Infante Dom Henrique ouuera de Roma, para os que morressem neste decobrimento. Neste acto ouue muytas lagrimas de hũa e de outra parte.”<sup>9</sup> Apenas isto. O Velho do Restelo é um fingimento do Poeta, uma personagem, embora com honra e autoridade – e por isso a prefiguração é a de um velho que vai proferindo (“recontando”) “algũas palavras”.

Manuel de Faria e Sousa, na sua edição madrileña de 1639 – como já escrevi, “a mais importante contribuição da Espanha para o estudo da poesia de *Os Lusíadas*”<sup>10</sup> –, com a erudição imensa de um português residente no país irmão e que tinha visitado a Itália, escreve que o épico introduz neste passo da epopeia – fazendo-o excelentemente, em seu entender, e aqui ninguém deixará de estar de acordo com ele – “un viejo maduro, y prudente, a hablar contra esta resolución, de tentar el descubrimiento de la India.”<sup>11</sup> E sustenta logo a seguir apoditicamente, com a sua habitual convicção: “Esto viejo representa aqui el Reyno de Portugal.”<sup>12</sup> Para suscitar uma adesão imediata do leitor, escreve ainda que, no Canto VII, estância 77, verso 4, o poeta chama a Luso “velho branco, aspeito venerando”, como se uma perífrase análoga, ou até idêntica (“velho d’aspeito venerando”) pudesse, neste contexto, ser probatória. Logo a seguir, invoca o testemunho de João de Barros para confirmar a sua proposta: o historiador refere, com efeito, que no Reino corriam reparos e opiniões contrárias às aventuras indianas, o que não justifica, contudo, uma generalização. Faria e Sousa quer que tenha sido

---

<sup>8</sup> *Os Lusíadas*, IV, 94, 1.

<sup>9</sup> OS / LVSIADAS / DO GRAN / LVIS DE CAMOENS. / PRINCIPE DA POESIA HEROICA. / Commentados pelo Licenciado Manoel Correia, [...] [Brasão do Reino] [...], Lisboa, ed. Crasbeck, 1613, fl. 137v – 138r.

<sup>10</sup> *Os Lusíadas (1572-1972) – Catálogo da Exposição Bibliográfica, Iconográfica e Medalhística de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1972, p. 91, nº 144.

<sup>11</sup> LVSIADAS / DE / LVIS DE CAMOENS, / PRINCIPE DE LOS POETAS DE ESPAÑA. / [...] / COMENTADAS POR MANUEL DE FARIA, / i Sousa. [...], I e II tomos, Madrid, Juan Sanchez, 1639, columnas 420-423.

<sup>12</sup> *Idem, op. cit.*, col.ª 420-421.

todo o Reino. Portugal é um reino antigo, com uma história gloriosa mesmo antes da expansão marítima, e por isso pode ser prefigurado por um “velho d’aspeito venerando”. Entre o poder ser e o ser na realidade não há, para o categórico comentador de *Os Lusíadas*, qualquer diferença.

O escólio de Faria e Sousa não é uma glosa vazia de sentido. Vai prová-lo com uma citação feliz da carta de Sá de Miranda a António Pereira, Senhor do Basto: “Oid por vida vuestra um poco al buen Sá de Miranda, que era otro viejo como esto”<sup>13</sup> – e logo após transcreve vinte e seis versos mirandinos que podem constituir, de verdade, uma chave excelente para melhor compreender o admirável episódio do Velho do Restelo. Na interpretação da poesia de Sá de Miranda e de Camões, o escoliasta tem presentes especialmente os dizeres do primeiro; e, não obstante, insiste, em conclusão: “De todo esto se duele aqui esto viejo en profecía: y esto era lo que en aquella ocasión discurría el Reyno que el representa claramente, y del con singularidad el pueblo”<sup>14</sup>.

Ignacio Garcez Ferreira, por seu lado, na nota com que comenta brevemente o episódio na *Lusíada* com os argumentos de João Franco Barreto, Nápoles, 1731, observa<sup>15</sup>: “Faz este Velho a figura do Vulgo, que ignorando os segredos dos Gabinetes dos Principes, discorre nas resoluções delles, como lhe parece”. Ainda que tanto Sá de Miranda como Camões tivessem podido repetir – e fizeram-no – o verso latino “Odi profanum uulgu...”, a verdade é que, embora num contexto diverso e com outras acepções, tanto um como o outro entenderam o povo como significando o vulgo, e no próprio episódio camoniano podemos ler o verso “Nomes com quem se o povo néscio engana”<sup>16</sup>, falando de Fama e Glória.

Para Rebelo Gonçalves, “como o discurso do Velho representa um conjunto de muitas vozes, e como prolonga, segundo todas as aparências, a função reflexiva ou conselheira dos coros nas tragédias gregas e latinas – embora só aqui, atendendo aos vários coros que se compunham de velhos –, se pode achar o modelo dessa velhice em que a estância inicial figura a prudência”<sup>17</sup>. O reino, o povo, um conjunto de muitas vozes: Rebelo Gonçalves é o mais cauteloso dos comentadores, pois verifica e regista o que, em última análise, é a pura evidência. O Velho profere palavras que interpretam o sentir da multidão, presente à partida dos nautas e, portanto, na sua voz vibra um conjunto de muitas vozes. Ora, esta interpretação é adrede formulada, porque também o crítico se propõe, no seu discurso e com ele, defender uma tese.

Costa Pimpão limita-se a escrever: “desta estância (a 94ª do Canto IV) até final do canto é o episódio do Velho do Restelo, eloquente, filosófico e também político. Pela boca do Velho, Camões manifesta a sua predileção pela política africana”<sup>18</sup>. Embora,

---

<sup>13</sup> *Idem, op. cit.*, col.ª 420.

<sup>14</sup> *Idem, op. cit.*, col.ª 421.

<sup>15</sup> *LUSIADA / POEMA EPICO / DE LUIS DE CAMÕES / [...] /*, Nápoles: Officina Parriniana, 1731, p. 425, nota 343.

<sup>16</sup> *Os Lusíadas*, IV, 96, 8.

<sup>17</sup> Ver em *Dissertação Camoniana, ed. cit.*, sobretudo p. 106-107 no capítulo “O significado histórico do episódio” e as p. 129-130 de “A identidade geral da Fala com os coros trágicos antigos”.

<sup>18</sup> *Os Lusíadas de Luís de Camões*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Ministério da Educação, 1989, p. 369.

quanto à exegese da voz reprovadora, o intérprete expresse uma velada cautela, não se defina sem alguma ambiguidade. Se aqui o Poeta “manifesta a sua predilecção pela política africana”, identifica-se a voz do velho com a voz de Camões. Não teria sido mais rigoroso escrever: “Nas palavras que Camões põe na boca do Velho do Restelo, este manifesta a sua predilecção pela política africana”? Porque, com efeito, se Camões manifestasse aqui a sua predilecção pela política africana, criticaria implicitamente a descoberta da via marítima para a Índia. Ora, no seu poema, é exactamente a gesta desse descobrimento que o poeta exalta.

O Visconde de Juromenha, Storck e o próprio Teófilo Braga interpretam mais ou menos deste modo o episódio do Velho do Restelo, como já observou Rebelo Gonçalves: “É estranho que tal opinião – escreve o autor das *Dissertações Camonianas* – tenha feito tão longo curso. Os argumentos que o fundamentam caem à primeira análise, por isso mesmo que atentam contra a finalidade da epopeia, contra uma obra que, em todo o sentido, visa enaltecê-la o descobrimento”<sup>19</sup>. Como interpretar, então, o episódio, naquilo que ele representa, entendido à luz de uma leitura global – como hoje se diz – de *Os Lusíadas*? Leitura global, isto é, interpretação do episódio numa compreensão coerente do seu significado épico, porque se trata, efectivamente, do episódio de uma epopeia.

4. A crítica germânica oitocentista, a partir das lições sobre poesia da autoria de Frederick Schlegel, proferidas na Universidade de Paris em 1804, e editadas anos mais tarde em Viena, sublinhou a importância fundamental de *Os Lusíadas* como *épos* moderno, a única poesia épica verdadeiramente moderna, e por isso a mais alta, porque voltada para a realidade histórica e para a realidade cósmica<sup>20</sup>. Benedetto Croce, como já tive oportunidade de sublinhar num dos meus estudos<sup>21</sup>, incompreendeu o poema de Camões e recusou o juízo crítico de Schlegel justamente porque, ignorando a língua portuguesa, só pôde tomar conhecimento de *Os Lusíadas* através de versões espanholas e italianas. Na raiz da sua formulação crítica, o juízo do investigador alemão é movido exactamente pelo estudo da natureza genética e temática do poema: os homens que o poeta exalta são heróis de carne e osso, homens verdadeiros e que, com as suas qualidades e defeitos, operam gestas extraordinárias na perspectiva da história de uma comunidade; não são simples fabricações míticas ou imaginárias como as celebradas pela epopeia antiga. Além disso, o poeta transfigurou pela sua inspiração a beleza e a harmonia da Natureza (ou as revoluções naturais que subvertem esta beleza e esta harmonia), numa fidelidade essencial à verdade cósmica, sem, por outro lado, deixar de ser poeta, isto é, no sentido original da palavra, criador autêntico, na transposição de um real cósmico para um real literário que recria o mundo através do canto épico.

Atendo-nos ao primeiro aspecto, está implícita nos fundamentos que levaram Schlegel a formular os seus juízos crítico-literários uma dupla pressuposição racional: a de que o objecto desse canto, em *Os Lusíadas*, abraça o homem concreto no seu

---

<sup>19</sup> GONÇALVES, Rebelo. *op. cit.*, p. 107.

<sup>20</sup> MARTINS, José V. de Pina. *El Humanismo en su Obra Poética*. In: ASENSIO, Eugenio; MARTINS, José V. de Pina. *Luís de Camões*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. p. 4-6.

<sup>21</sup> MARTINS, José V. de Pina. *op. cit.*, p. 5-6, nota 5.

agir como ser universal e como cidadão integrado numa comunidade e num espaço políticos, isto é, uma *pólis* tanto universal como nacional. Sá de Miranda, na sua poesia, não poderia deixar de ser considerado um poeta anti-épico à luz de uma focagem crítica que levasse em conta apenas o segundo aspecto: o episódio do Velho do Restelo ostenta a especificidade desta característica anti-épica. Ela seria verificável, ainda, em passos relevantes dos Cantos VII e IX, quando o poeta sublinha que só aqueles que agem sem ambição e cobiça são dignos de ser imortalizados (VII, 84, 5-6), os que põem o bem comum acima dos próprios interesses, inimigos “da divina e humana lei” (84, 4) e, noutro passo (IX, 93, 3-4), ao estigmatizar o vício torpe e infame da tirania, que fere a essência da lei porque a transforma no des-serviço da comunidade por favorecer os poderosos (IX, 28, 7-8): “Leis em favor do Rei se estabelecem, / As em favor do povo só perecem”.

Somente com leis justas se alcança uma paz social duradoura, pois apenas desse modo os grandes não esmagarão os pequenos e estes se não revoltarão contra aqueles: “Ou dai na paz as leis iguais, constantes / Que aos grandes não dêem o dos pequenos”<sup>22</sup> (Canto IX, 94, 1-2). Camões, nos passos referidos do seu poema, denuncia as misérias de um presente mesquinho, “a apagada e vil tristeza” de que era testemunha<sup>23</sup>. Limita-se, aliás, a repetir Sá de Miranda que também, qual outro Velho do Restelo, preconizara uma filosofia moral e um comportamento cívico incompatíveis com aventuras e com um agir desprovido de bom senso. Um e outro estão voltados, nesta poesia, só na aparência anti-épica porque de facto dotada de um outro *épos*, o do homem universal – noção esta entendida no sentido da cidadania mais larga do mundo –, para o que poderíamos rotular de “humanismo cívico”, considerando o cidadão no duplo significado de membro de uma comunidade nacional que, antes de o ser, foi comunidade de todos os homens da Terra, portanto membros também de uma comunidade universal.

Nos passos referidos do poema, Camões visa o presente, exactamente como no episódio do Velho do Restelo, ou um futuro próximo que é ainda um presente mediato. O passado e o futuro são celebrados na poesia épica camoniana, mas o futuro é ainda, de facto, o passado, já que os heróis e os triunfos anunciados a Vasco da Gama, no rito da sua entronização (Cantos IX e X), só na poesia surgem como futuros: a acção ocorreu, com efeito, num passado ainda não muito longínquo, anterior, como é óbvio, aos eventos profetizados, os quais, deste modo, pertencem já a uma história realmente conclusa.

5. Quem é, então, o Velho do Restelo? Portugal? O Reino? O povo? Uma parte do país, do reino ou do povo? Ou consubstancia apenas um conjunto de pareceres discordantes, de vozes que se conexam e se uniformizam no protesto de uma única voz?

Manuel de Faria e Sousa – que não compreendeu, e por isso não amou, nem Sá de Miranda nem Diogo Bernardes nem, em meu entender, nenhum outro poeta com excepção do seu ídolo, porque concentrou todos os seus amores em “mi poeta”, o autor de *Os Lusíadas* –, podia ter descoberto que o Velho do Restelo é o “otro viejo”, aquele Francisco de Sá de Miranda que ao comentador parcial não couberam a lucidez nem

---

<sup>22</sup> *Os Lusíadas*, ed. cit. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, p. 246.

<sup>23</sup> *Os Lusíadas*, X, 145, 8.

a paciência para ler a sério. É possível que Camões tivesse representado na voz do Velho o testemunho dos que não estavam de acordo, mas esse testemunho só deveria poder interessá-lo se contribuísse para que o poema resultasse mais eficazmente o *monumentum aere perennius* na glorificação dos “heróis esclarecidos” (Canto IX, 95, 7-8). E assim foi realmente. A crítica não se tem apercebido até hoje de que, ao escrever este episódio como ao escrever toda a sua obra, Camões teve sempre a seu lado, com certeza na memória e – ainda que o não explicitasse – no seu coração, a poesia de Francisco de Sá de Miranda. Já o crítico Joaquim Ribeiro, no seu interessante florilégio de ensaios *Estética da Língua Portuguesa*, Rio – S. Paulo, 1964, procurou demonstrar, com um respigo copioso de passos mirandinos e camonianos, alguns evidentes e válidos, outros discutíveis, que a poesia de Camões não teria sido o que foi sem o magistério do Poeta da Tapada<sup>24</sup>, o que já Carolina Michaëlis de Vasconcelos havia sustentado no final do estudo introdutório da sua monumental edição das *Poesias de Sá de Miranda*, Halle, 1885<sup>25</sup>.

A *Carta a António Pereira, Senhor do Basto* não faz parte de um poema de elogio da vida campesina nem duma composição anti-épica em que seja posta em causa a grandeza de Portugal. É um texto a se, uno e completo, espontâneo porque autêntico, uma espécie de desabafo da amizade, composto por alguém que vê afastar-se um companheiro, o qual se retira da aldeia para a corte, essa “circe feiticeira”. Nessa carta, escrita talvez quando Camões não andava ainda pelos doze anos, podem ler-se versos conceituosos e – não apenas *topoi* – documentáveis mais tarde na poesia camoniana em geral e nas palavras do Velho do Restelo em especial.

Na biografia de Sá de Miranda, que figura no início da segunda edição das suas poesias, Lisboa, 1614 – biografia repleta de erros, como já foi assinalado por vários críticos –, o Poeta da Tapada é-nos apresentado como “homem grosso de corpo, de meã estatura, muito alvo de mãos e rosto, a barba muito povoada, e de seu natural crecida, os olhos verdes bem assombrados, mas com alguma demasia grandes, o nariz comprido e com cavalo, grave na pessoa e humano na conversação, engraçado nela com bom tom de fala, e menos parco em falar que em rir”<sup>26</sup>. Este retrato corresponde perfeitamente ao da gravura que nos transmitiu o seu rosto e o seu busto. Sá de Miranda podia ter sido “o velho d’aspeito venerando, / Que ficava na praia, entre a gente”, não só pela reconstituição dos caracteres somáticos do rosto, mas ainda porque preferiu, como opção existencial, ficar em Entre Douro e Minho, junto dos seus amigos camponeses.

Vejamos, agora, que ideias e que palavras atribui Camões ao Velho do Restelo.

O amor da fama e da glória do mando – hoje diríamos do poder – não é senão uma vaidade, isto é, uma ilusão, uma fátua, vã e errónea ilusão, que produz um gesto

---

<sup>24</sup> RIBEIRO, Joaquim. A influência de Sá de Miranda em Camões. *Estética da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro – S. Paulo, 1964. p. 437-443.

<sup>25</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, edição [...] por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Halle, Max Niemeyer, 1885, p. XXXVI: “Sem Miranda não tínhamos um Bernardes; sem Miranda não havia um Ferreira, um Caminha; sem Miranda não florescia um Camões.”

<sup>26</sup> AS / OBRAS / DO DOCTOR/ FRANCISCO DE SAA / De Miranda./ *Agora de nouo impressas com a Rela-ção de sua calidade, & vida./ Com todas as licenças necessarias./* Por Vicente Alvarez. Anno de 1614./ *Domingos Fernandez liureiro./* Tayxadada a 160. reis em papel. / 99<sup>r</sup> – 99<sup>v</sup>.

efémero e fraudulento. Se ainda ao menos fosse um simples engano sem consequências nefastas! Mas os seus efeitos cifram-se em perigos, mortes, tormentas e crueldades, uma teoria de males que as suas vítimas acabam por sofrer na sua carne e na sua alma. A viagem para a Índia saldar-se-á segundo o Velho por terríveis desastres para as gentes do reino de Portugal. Os que se apresentam a partir buscam a glória ou a riqueza, aspiram a ser ilustres ou a possuir minas de ouro, vão atrás da miragem de novos reinos, e o povo néscio acredita que da sua pobreza actual será promovido a grandezas apenas sonhadas. Tudo vão. As consequências poderão identificar-se com a tragédia no mar de uma existência aventureira ou no mar-oceano das tempestades revoltas. É o destino triste que herdamos do pecado original (a desobediência ao preceito divino), que foi punido com a expulsão de um reino paradisíaco que agora os homens se convencem enganosamente de reencontrar em miragens como as da Índia. Como, porém, afastar-se da idade guerreira de ferro, castigo da infidelidade, à idade de ouro da quieta e simples inocência? O estado de degradação que afecta o homem e a condição humana na sua opacidade espiritual leva a que tenhamos por esforço e valentia a bruta crueldade e feridade das guerras, a que seja prezado o desprezo da vida que o seu próprio Dador tanto temeu perder. É para combater os inimigos de Cristo que se empreende uma tal viagem, tão longa e perigosa? Por que motivo, então, se não toma a iniciativa de ir combatê-los no norte de África – tão perto! – onde há riquezas e terras sem fim e tantos ismaelitas? Ora, através de viagens tão longas, de desafios tão perigosos a ameaças desconhecidas, vai-se despovoando o reino antigo, vão morrendo, em naufrágios e combates desiguais, tantos pais e tantos filhos para que se tenha a ilusão falaz de um poder que só ganha consistência nas palavras, porque as riquezas se desfazem mais depressa do que o fumo e a exaltação da Fama não é mais do que fumo. É logo depois que o poeta amaldiçoa, repetindo um verso clássico, aquele que pela primeira vez “nas ondas velas pôs um seco lenho”, maldição invocada também para o filho de Jápeto que do céu trouxe aquele fogo que o mundo acendeu em armas, isto é, que suscitou as guerras, terminando por apresentar os tristes exemplos de Ícaro e de Faetonte.

A carta mirandina a António Pereira Marramaque pode resumir-se assim, numa paráfrase encurtada:

- Já no norte de Portugal corre a moeda indiana que os retornados a Cabeceiras do Basto trocam e ostentam. Quanto dinheiro e quantas despesas de cercas e de construções desnecessárias, quanto gasto inútil e quanta gente a trilhar um caminho que só pode levar a mau fim! Olhando para a casa antiga e para a Torre, símbolo da tradição vetusta, de uma vida sã e equilibrada, o poeta olha igualmente para o céu, pois só Deus pode valer perante um inimigo tão perigoso e sub - dolo. Não, não era a guerra de Castela que ele receava, pois daí não se enxergam ameaças. Era da própria capital do Reino, é de Lisboa, para onde partem os que desejam riquezas e glórias na Índia, que ele se temia, pois o cheiro da canela, suscitando miragens, alimentando esperanças de riqueza, “o Reino nos despovoava”. Já se não falava senão das grandezas orientais, de Cambaia e Narsinga das torres de ouro. Quão diferentes dos de hoje eram os tempos de antanho, em que leitões, mesas e lumes cheiravam apenas às ervas campestres, a estevas e a rosmaninho, enquanto, depois da Índia, os perfumes raros embriagavam e excitavam. Foi a austeridade que levou os Lusitanos de Viriato a vencer os fortíssimos Romanos. Da Índia entrou no porto de Lisboa a peçonha envenenadora das drogas do Oriente

e não há remédio que valha: pelos becos da capital “Uns dormentes, outros mortos, / Alguém polas ruas sonha”. Foi a pobreza que, no começo, levou os Portugueses a vencer ventos e mares. Mas é a riqueza agora o maior perigo, pois, de livres, pode reduzi-los ao estado de escravos: “Medo hei de novo à riqueza / Que nos venha a cativar”<sup>27</sup>. É verdade que entre serras e penedos, se é às vezes tomado do “enfadamento aldeão”. Ele bem sabe que “este mundo é armado em briga”. Não obstante, entre Cabeceiras do Basto e Lisboa há a sua diferença. Na aldeia, António Pereira era “o das sentenças”; em Lisboa, “outrem as dá”<sup>28</sup>. Através dos mares tempestuosos chegaram-nos do Oriente especiarias que tornam mais apetitosos os manjares. Mas as lautas ceias são ocasião de tudo se perder: dinheiro, fazendas, a saúde, a própria vida. Cheiros e cores por preços altíssimos aliciam e enlouquecem: “Os bons convites antigos / [...] Erão pera conversar / [...] Que não pera arrebentar”<sup>29</sup>. Prolongavam-se pela noite fora as ceias cortesãs. Falavam-se línguas exóticas, comiam-se misturas requintadas mas sem proveito e “novas potages” desconhecidas. Porque serviam para viver juntamente chamavam-se convites. E comer deve servir para matar a fome<sup>30</sup>.

Como não evocar a fonte da Barroca em Julho e Agosto, as refeições tão naturais com perdizes do campo, trutas da ribeira e a cachaça das vinhas ao lado? A fruta era colhida directamente das árvores nos pomares odoríferos<sup>31</sup>. As ceias eram paradisíacas, e aqui Sá de Miranda volta a inspirar-se em Horácio. Não havia má-língua, embora houvesse boa disposição. Liam-se poemas de Ariosto, diálogos de Bembo – os *Asolani* –, poesias bucólicas da *Arcádia* de Sannazzaro: “Líamos polo alto Lasso / E seu amigo Boscão”, sem falar dos poetas portugueses<sup>32</sup>. Tudo isso estava para desaparecer, o que tanto lhe pesava. E em Lisboa? Tratavam-se os livros divinos com desacatamento, quando só de joelhos deveriam ser lidos<sup>33</sup>, e tudo isso resultava das aventuras da Índia. Como haviam mudado os Portugueses! Quando eram lavradores, viviam do suor do seu trabalho e alimentavam os outros. A madre antiga é generosa e paga a quem a serve mais do que deve. Os nossos maiores, regidos da natureza, eram felizes realizando-se plenamente com equilíbrio do corpo e do espírito numa vida saudável. Era essa a verdadeira idade de ouro, mas logo se lhe seguiu a argentea: “Não tardou nada a de ferro / Que tudo pôs à espada”<sup>34</sup> com guerras e ódios. Esta última era a que se estava então vivendo. Lisboa transformara-se numa cidade macrocéfala, pois não era só ponto de partida para os que se aprestavam a viver uma vida de aventuras, mas ponto de chegada para os que regressavam desiludidos e vencidos. As dores de

---

<sup>27</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, edição de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle: 1885, p. 238, na “Carta a António Pereira” 4ª décima, versos 9-10.

<sup>28</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. De 1885, por Carolina Michaëlis, p. 239, vs. 69-70.

<sup>29</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, p. 241, vs. 101-105.

<sup>30</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, p. 211, vs. 110: “Ali [nos convites antigos] se matava a fome”.

<sup>31</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, p. 141, vs. 128-132.

<sup>32</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. cit., vs. p. 242, nota, visto que o passo, não figurando no Ms D, é colhido da edição de 1614, fl. 108 v, est. 30-31.

<sup>33</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. cit., pp. 242-243, vs. 153-154.

<sup>34</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. cit., p. 245, vs. 211-215.



todo um povo não podem concentrar-se numa capital. “Ao Reino cumpre em todo ele, / Ter a quem o seu mal doa, / Não passar tudo a Lisboa, / Que é muito o peso, e com ele, / Mete o barco n’água a proa”<sup>35</sup>. Haverá, não obstante, os que se deixarão sempre enganar e se sentirão atraídos pela vida excitada e dissipada da mítica cidade de Ulisses, esperando ter nela uma ponte simbólica para atravessar o Oceano em busca de miragens e de sonhos e de ilusões. Mas o próprio paço ficava às cegas enquanto se agitavam “Contínuos murmuradores / Polas praias de Enxobregas”<sup>36</sup>. No Tejo barcos à vela iam e vinham movidos pela “viração singela”. Os marinheiros que gostam de ser embarcações e de vadiar em aventuras pelo mundo, que têm pela vida um vil apreço, “Polas cordas dos navios / Volteam como bugios” e embora este espectáculo pudesse divertir, tinha um sentido de mau presságio para o futuro da Pátria. – Perda de vidas, decadência moral, esforços baldados, abandono da agricultura, abastardamento da estirpe, contágio de doenças tropicais, epidemias crescentes, carências, misérias, fomes intermitentes. O poeta termina o seu poema com uma evocação melancólica, síntese de tudo o que o coração lhe inspira – “Mas ao coração acudo” – confessando que a sua reflexão é apenas uma espécie de desabafo afectivo e uma forma de evitar a dor muda da saudade.

6. Resumi esquematicamente o mais característico da mensagem transmitida pelos dois escritos poéticos: primeiro o do Velho do Restelo, para que o essencial das ideias e das palavras seja retido com vista à comparação com o segundo, o da Carta mirandina a António Pereira Marramaque, apenas sintetizando aquilo que Camões em parte dele parece ter aproveitado. Há entre estes dois escritos uma similitude, desde o início, a qual não poderá deixar de ser assinalada: António Pereira parte de Cabeceiras do Basto para Lisboa, marcada pelos fumos da Índia; o Velho do Restelo lamenta a partida de Lisboa dos mareantes para uma partida certa, movidos pela glória e pela ambição.

O Poeta da Tapada evidencia os efeitos nefastos em Portugal e sobretudo em Lisboa da aventura indiana, enquanto Camões atribui ao Velho uma apóstrofe eloquente contra a empresa cujos efeitos preanuncia.

Sá de Miranda verifica uma situação lastimosa e denuncia as suas causas enquanto Camões a preanuncia situando o episódio cerca de 38 anos antes, pois o Poeta do Neiva escreve entre 1533 e 1536. Mas a filosofia é a mesma, já que o Velho do Restelo, no acto de profetizar desgraças e naufrágios, estava a prever o que já de há muito era evidente: compõe o seu poema cerca de três décadas depois da Carta a António Pereira. As coincidências surgem imediatamente através da leitura. Se as ideias são as mesmas, se o Velho do Restelo repete o Velho da Tapada – que em 1535 devia andar pelos 48 anos e já se encontrava no Minho desde pelo menos 1530 –, há também coincidências de versos quase inteiros e de alusões clássicas que, juntos, acabam por adquirir valor probatório:

---

<sup>35</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, p. 249, vs. 331-335.

<sup>36</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. cit., p. 250, vs. 349-350: - “Rousinois asoviadores / Polas hortas d’Enxobregas”. A lição de A (ed. de Manuel de Lya), [Lisboa], 1595, é, portanto, diferente.



- 1<sup>0</sup>) Sá de Miranda é autor de uma *Lamentación* em versos de arte maior – um dos seus mais altos e belos poemas que Eugenio Asensio restituiu à sua integridade numa lição crítica exemplar – cujos primeiros versos “Al son de los vientos que van murmurando, / Al son daquesta agua tan clara y tan pura”, assinalam o início das queixas amarguradas de um pastor<sup>37</sup>. Todo o espírito da composição e especialmente a oitava que começa “Ay generación perversa y malvada!” serviram de modelo a Camões para a última estrofe do Canto I de *Os Lusíadas* (“No mar tanta tormenta e tanto dano”)<sup>38</sup>, integrada por epifonemas que definem um conceito filosófico de pessimismo antropológico.
- 2<sup>0</sup>) Sá de Miranda, num passo de outro poema, explicita que não quer ser regido pelo povo (pelo vulgo), pois só a razão lhe dita as suas leis<sup>39</sup>; Camões, no episódio do Velho do Restelo, reconhece que, com a miragem da Fama e da Glória, o povo néscio é assim enganado.
- 3<sup>0</sup>) Na Carta a Mem de Sá, o Poeta da Tapada evoca os mitos de Faetonte e de Ícaro dizendo do primeiro: “Aperfiou e caiu / Fáeton do carro do dia / Que ele por seu mal pediu”<sup>40</sup>. Camões termina o seu episódio do Velho apostrofador referindo-se exactamente a estes dois mitos, e escrevendo do primeiro: “Não cometera o moço miserando / O carro alto do pai”<sup>41</sup>.
- 4<sup>0</sup>) Sá de Miranda teme-se de Lisboa porque “ao cheiro desta canela / o Reino nos despovoa”<sup>42</sup>. Camões lamenta, no seu episódio do Velho do Restelo que, com as aventuras da Índia, “se despovoe o Reino antigo”<sup>43</sup>.
- 5<sup>0</sup>) Sá de Miranda escreve que a Idade de Ouro foi sem malícia nem erro, enquanto a de Ferro, sua contemporânea, tudo pôs à espada<sup>44</sup>. Camões evoca a Idade de Ouro degradada na de Ferro, em armas e guerras<sup>45</sup>.

---

<sup>37</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. cit., p. 582, vs. 1-8. O texto, incompleto nesta edição de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, foi completado e fixado criticamente por Eugenio Asensio num estudo admirável, intitulado “Texto integral y comentario del poema de Sá de Miranda *Al son de los vientos que van murmurando*”, Lisboa, 1971, inserto na *Revista da Faculdade de Letras* da mesma cidade, 3ª Série, nº 13.

<sup>38</sup> *Os Lusíadas*, I, 106.

<sup>39</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, p. 15, vs. 6-7: - “E porque eu também em afaste / Do povo que me não veja”. Na edição de 1614 ver fl. 93r.

<sup>40</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, p. 226, vs. 26-28.

<sup>41</sup> *Os Lusíadas*, IV, 104.

<sup>42</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, p. 231, vs. 13-15.

<sup>43</sup> *Os Lusíadas*, IV, 101, 3.

<sup>44</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, p. 245, vs. 211-215.

<sup>45</sup> *Os Lusíadas*, IV, 98, vs. 7-8.

6<sup>0</sup>) Sá de Miranda descreve a situação do homem como sendo a de uma inquietação espiritual perpétua, sem que lhe seja possível encontrar paz<sup>46</sup>; Camões observa que à humana geração, de condição mísera e estranha, nenhum feito alto ou nefando escapa, porque o seu estado de alma é uma inquietação perene<sup>47</sup>.

7<sup>0</sup>) “Onde há homens há cobiça”, verifica Sá de Miranda<sup>48</sup>. “Ó glória de mandar, ou vã cobiça”<sup>49</sup>, exclama o Velho em versos de Camões.

Em conclusão: Camões, escrevendo as dez estrofes do seu episódio do Velho do Restelo, moldou-as pela poesia do grande Sá. Se não ousou afirmar, porque sou avesso a afirmações categóricas, que o Velho do Restelo é o Poeta da Tapada, estou certo de que Camões criou a personagem do seu Velho a pensar na personalidade do seu Mestre, já que lhe atribui expressões que coincidem no espírito e na forma com as que pôs na boca do apostrofador de Belém.

Há, em *Os Lusíadas*, um *épos* universal: aquele que move o poeta a insurgir-se, com indignada paixão, contra as injustiças que testemunha, e situando os próprios sentimentos condicionados pelo amor, que prima no agir. Salvo desrespeito da lei, como se Camões tivesse presentes estes versos lapidares de Sá de Miranda justiça e razão<sup>50</sup>. Leis justas<sup>51</sup> – diz Camões. Não as leis injustas, como as que aplicam tiranetes de Entre Douro e Minho, verificara, protestando, Sá de Miranda<sup>52</sup> que era jurista e até se julga que haja ensinado Direito no Estudos Gerais de Alfama, como refere a sua biografia inserta na edição de 1614.

Sá de Miranda é o vate de um *épos* cívico: defendendo os humildes e insurgindo-se contra tantas injustiças, apercebia-se profeticamente, com uma singular lucidez, no mais fundo da sua fé nos destinos da Pátria, de que o país era pequeno demais para uma gesta tão grande que abraçava o mundo inteiro. Camões, o vate de um *épos* nacional, encontrava-se com o seu Mestre quando, criando o episódio do Velho do Restelo para mais valorizar, através de um contraponto dialéctico, a universalidade dos feitos portugueses, acabava por também ele repetir as suas palavras num passo

---

<sup>46</sup> Em muitas composições mirandinas se documenta o estado permanente da alma inquieta. No pródromo da *Carta* a seu irmão Mem de Sá, o Poeta pinta com realismo a insatisfação do homem na sua condição. Ver, por exemplo, a Quintilha 9 no fl. 112 da edição de 1614 (*Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. cit., p. 226, vs. 41-45): Enquanto um busca os seus danos, o outro jaz abatido por toda a sorte de enganços, vem a morte e impõe ao homem o que lhe apraz.

<sup>47</sup> *Os Lusíadas*, IV, 96, 1-8.

<sup>48</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. cit., p. 188, v. 6 da est. nº 2 da Carta 1, *A El-Rei nosso Senhor*, pp. 187-204 da mesma edição.

<sup>49</sup> *Os Lusíadas*, IV, 95, 1.

<sup>50</sup> *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. cit., p. 168, v. 340.

<sup>51</sup> *Os Lusíadas*, IV, 102, 4: - “Se é justa a justa lei que sigo e tenho”. Ver ainda, no mesmo sentido mas ainda mais rigorosamente em função da justiça. IX, 28, referências aos mandantes que simulam “justiça e integridade”.

<sup>52</sup> Ver, na edição de 1614, fl. 159: - “Executores da lei, / Auey vergonha algum dia. / Este chama aqui del Rey, / Estoutro chama à valia, / O outro diz em Portugal. / De varas não há hi ningoa. / Desata a bolsa que val, / Traze sempre atada a língua”.

admirável como este, o qual só pode e deve, porém, ser interpretado e entendido no contexto global da epopeia, isto é, como parte integrante de *Os Lusíadas*.

Quem inspirou, portanto, Camões ao inventar o “Velho do Restelo”? Quem ditou ao Poeta de *Os Lusíadas* as palavras proferidas pelo ancião prudente acautelando os argonautas na previsão de desastres e naufrágios?

Perante uma rigorosa análise, comparativamente elaborada, não parece haver lugar para hesitações. Sem Francisco de Sá de Miranda não teria florescido Camões, como escreve Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Camões só foi o génio da poesia nacional e da Língua portuguesa porque recebeu e absorveu o magistério do Poeta Sá de Miranda.

O Poeta de *Os Lusíadas* delineou o perfil moral e profético do Velho do Restelo à imagem de Sá de Miranda. Talvez que uma única coincidência pudesse ser interpretada topicamente como tal, mas os numerosos exemplos intertextuais não deixam dúvidas. Em muitos passos da sua obra épica e lírica repete Camões palavras e conceitos mirandinos. No episódio do Canto IV dir-se-ia que Sá de Miranda desce de Entre Douro e Minho a Belém, para incarnar no paradigmático anti-herói que é o Velho do Restelo.

(Página deixada propositadamente em branco)

## COMUNICAÇÕES LIVRES\*

\* Apesar da falta de algumas comunicações, como as dos Profs. Brian Head e José da Silva Terra (o que muito empobrece o presente volume), e não obstante as alterações que, por conveniência dos participantes, tiveram de introduzir-se na ordem inicialmente prevista, procurámos manter tanto quanto possível, na organização das Comunicações Livres, a sistematização por temas constante do programa.

(Página deixada propositadamente em branco)

Silvano Peloso

Universidade de Roma «La Sapienza»

## ARTE E POÉTICA DA MEMÓRIA NAS *REDONDILHAS*

1 - A obra de Luís de Camões em geral, mas principalmente o *corpus* das *Líricas*, e nele o conjunto das *Redondilhas*, manifesta claramente a influência de um código cultural fundado sobre uma espécie de ciência das imagens, que reúne e harmoniza diversas formas expressivas e exalta fortemente a função da memória. A memória, em outras palavras, torna-se componente essencial daquele cânone classicista e tradicional que no próprio século XVI se define com exactidão, influenciando durante séculos a reflexão sobre a literatura: da natureza dialógica e intertextual das obras às relações entre escrita, tradição e recepção, tendo sempre como fundamento a estreita correspondência entre palavras e imagens que a memória contribui a criar.

Se, com efeito, a produção do novo passa através da imitação do antigo, a individualidade do escritor se manifestará muitas vezes através da apropriação de um discurso «outro» e escrever significará sobretudo recordar, numa perspectiva fundamentalmente baseada numa relação entre tradição e invenção, em que o papel da memória consiste em dar forma nova às imagens que ela conserva. Ao mesmo tempo a imitação dos modelos aparece como uma competição, um jogo virtuosístico de variações que se exercita sobre palavras e imagens herdadas do passado e seleccionadas pelo código literário. Os esquemas visivos se tornam cada vez mais máquinas para produzir textos em que o modelo retórico fornece o material já pronto para a *inventio*, oferecendo palavras e imagens predispostas a serem colocadas nos *loci* do texto. Tudo isto num quadro histórico e cultural onde o advento da imprensa contribui a dilatar aquela relação reflexa entre mente e escrita, entre *loci* interiores e *loci* do texto, entre interioridade e exterioridade em que a tradição aristotélica da imaginação (sobretudo o *De memoria et reminiscencia*, mas também o *De sensu et sensibilibus*) converge com a tradição neoplatónica e hermética do *pneuma*, do *spiritus phantasticus*: isto é, tudo aquilo que no homem torna possível a criação das imagens, dos «fantasmas» («*a fantasia dicitur fantasma*»), e constitui a matéria dos sonhos, das profecias e dos encantamentos da literatura.

Estes rápidos acenos podem dar a ideia de como, no século de Camões, praticar a arte da memória<sup>1</sup> chame em causa corpo e alma (e terra e céu, nos casos em que é

---

<sup>1</sup> Cfr. sobre o assunto P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960; F. A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul,

mais forte a influência neoplatónica): mesmo porque construir técnicas e imagens literárias significa reproduzir artificialmente alguns mecanismos primários da experiência humana para melhor observá-los e estudá-los. Se a fantasia e a imaginação se tornam ponto de contacto entre o homem e a realidade, entre particular e universal, a literatura e as práticas da memória reflectem ambiguidades e tensões presentes, desde uma longa tradição, não só entre corpo e alma, mas sobretudo entre mente e coração, isto é, na complexa alquimia que regula a dinâmica entre razão e emoção.

Por tudo isso, um estudo verdadeiramente aprofundado e ainda por fazer das esparsas redondilhas camonianas significa antes de tudo voltar a percorrer aqueles territórios, ainda em grande parte inexplorados, em que as técnicas da memória interagem com experiências diversas: a tradução de palavras em imagens e de imagens em palavras, a experimentação sobre o imaginário, a percepção de si e do mundo própria de toda uma época.

As mnemotécnicas greco-latinas se apresentam em primeira instância, no panorama renascentista, como sequência de critérios empíricos fundados sobre associações inspiradas em modelos retóricos que se apoiam, como indica Aristóteles (*De memoria et reminiscencia*, 451b, 18-20), em algo de símile, ou de contrário, ou de estreitamente relacionado. Assim como pode ser observado no comportamento natural, estes critérios utilizam três elementos essenciais: os lugares (*loci*), a ordem (*ordo*), as imagens (*imagines agentes*). Estas últimas, colocadas em posições devidamente ordenadas, estarão directamente relacionadas, através do jogo das associações, com as *res memorandae*. A retórica, por sua vez, ou pelo menos aquela parte dela que é constituída pela *elocutio*, permite qualquer tipo de substituição, seja por semelhança que por contraste, da parte pelo todo ou da causa pelo efeito e vice-versa; e até por contrariedade ou oposição, como o pouco pelo muito na litotes, o muito pelo pouco na hipérbole e o direito pelo avesso na ironia. Desta maneira os textos se abrem a inúmeras sugestões e as suas imagens se multiplicam reflectindo-se em espelhos diversos: o jogo da interpretação e da imitação/emulação os transforma em fontes de infinita riqueza. Jacques Gohory (1520-1576), literato francês profundo conhecedor da cultura italiana, tradutor de Maquiavel, amigo dos poetas da Pléiade, sequaz de Paracelso, fundador de uma academia onde se cultivava a botânica, a música e a alquimia, falou de textos/cornucópia referindo-se em particular ao «Teatro da memória» de Giulio Camillo: «*Miro ordine condebat velut copiae quoddam cornu quod promere promptum esset ad de quacumque re proposita ornate copioseque dicendum*»<sup>2</sup>. Deve-se observar que recentemente Terence

---

London, 1966; L. Bolzoni, “Il teatro della memoria”, *Studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova, 1984; M. Carruthers, “The Book of Memory”, *A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990; L. Bolzoni e P. Corsi (org.), *La cultura della memoria*, Il Mulino, Bologna, 1992; J. J. Berns e W. Neuber (org.), *Ars memorativa. Zur Kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, Max Niemeyer, Tübingen, 1993; L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Einaudi, Torino, 1995.

<sup>2</sup> J. Gohory, *De usu et mysteriis notarum liber in quo vetusta literarum et numerorum ac divinarum ex Sibilla nominum ratio explicatur*, Sertenas, Paris, 1550, c.C3v. No que respeita Giulio Camillo, uma ed. moderna da obra, publicada póstuma em 1550, que descreve o “Teatro da memória” foi realizada por L. Bolzoni, *L’idea del teatro*, Sellerio, Palermo, 1991. Sobre o assunto cfr. também L. Bolzoni, “Il teatro della memoria”, *Studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova, 1984 e *Id.*, “La stanza della memoria”, *cit.*



Cave<sup>3</sup> usou a mesma metáfora para descrever os mecanismos renascentistas da leitura e da imitação derivados da obra de Rabelais.

Se é verdade, portanto, que a ideia de uma mnemotécnica como semiótica, ou seja, como construção cujas estruturas reflectam as estruturas da realidade, afirma-se completamente só com Giordano Bruno e com os sequazes da pansofia barroca, é verdade também que no período quinhentista as tentativas de Giulio Camillo fazem parte de um contexto de grande fervor criativo: da *Logica memorativa* de Thomas Murner (Strasbourg, 1507) à *Ars memorativa* de Guglielmus Leporeus (Paris, 1520), do *Congestorium artificiosae memoriae* de Iohannes Romberch (Veneza, 1553) ao *Thesaurus artificiosae memoriae* de Cosma Rosselli (Veneza, 1579), até chegar àquela *Ars reminescendi* de Giovan Battista Della Porta (Napoli, 1602) que se situa no começo do século seguinte. É o período, em conclusão, em que a arte da memória conhece o seu momento de grande esplendor, tornando-se parte de um complexo movimento cultural que mira a uma refundação da enciclopédia e à conquista de uma chave universal de acesso ao saber.

2 - Neste quadro de fundo, as redondilhas camonianas, expressões daquela «medida velha» que vai da lírica tradicional dos cancioneiros medievais aos poetas espanhóis senhores da redondilha (de Carvajal, Francisco Bocanegra e Santillana a Rodrigo de Reinosa e Juan del Encina), apresentam-se ao mesmo tempo como refinados jogos de sociedade e como produto de um gênero poético menor, no qual se reflecte tanto o ideal cavaleiresco e cortês da época quanto um ponto de vista realístico que traduz uma sensibilidade nova. Os motes<sup>4</sup>, sobretudo, fundam-se num esquema, ao mesmo tempo conceitual e rítmico, através do qual as técnicas da memória realizam um sistema móvel de ecos e paralelismos que produzem uma espécie de poesia/cornucópia, para usar a sugestiva metáfora de Gohory. Se, por um lado, este tipo de estrutura poética universaliza o conteúdo num número em teoria ilimitado de situações, por outro, institui para os seus destinatários um código tradicional, virtual mas incontestável, que constitui um plano de referência insubstituível. Citação literal ou imitação paródica, locução estereotipada ou dito popular, este modelo de poesia epigramática tem a característica de repetir-se com infinitas variações através da máquina retórica, segundo os ritmos de uma performance sempre diversa e sempre igual a si mesma. Com relação à fonte, verdadeira ou fictícia, a função do poeta é de glosar a letra, de actualizar o modelo, muitas vezes segundo os procedimentos próprios da arte da memória. O elemento figurativo (*imago agens*) reenvia sempre a um comparante metafórico, a um fragmento de experiência extratextual (*locus*) e ao mesmo tempo a escolhas lexicais e sobretudo a esquemas sintáticos-rítmicos já prefigurados (*ordo*). Assim, por exemplo, um jardim florido é comparado com o rosto da dama para lembrar a força do amor em “Verdes são as hortas”<sup>5</sup>, ou o perigo dos olhos

---

<sup>3</sup> Cfr. T. Cave, “The Cornucopian Text”, *Problems of Writing in the French Renaissance*, Clarendon Press, Oxford, 1979.

<sup>4</sup> Sobre o assunto, cfr. S. Peloso, «Un circuito poetico alternativo: i motes ‘popolari’ di Luís de Camões», in *Quaderni Portoghesi*, n. 6, 1979, pp. 31-56.

<sup>5</sup> Os textos são indicados com o primeiro verso segundo a edição de M. de Lurdes Saraiva (*L. de Camões, Lírica completa*, prefácio e notas de M. de Lurdes Saraiva, vol. I, Imprensa Nacional, Lisboa, 1980). Salvo diversa indicação, a referência será sempre a esta edição.

verdes em “Sois fermosa e tudo tendes”; a serra florida remete aos olhos iluminados de amor em “Se Helena apartar” e a erva do pasto às «*graças dos olhos / do meu coração*» em “Verdes são os campos”; o peso do trabalho no campo alude às penas de quem «*semeava amor / e colhia enganos*» em “Quem ora soubesse”, assim como a imagem do caçador desesperado serve para introduzir os sofrimentos de quem fica preso nos laços de Amor em “No monte de Amor andei”.

Poderíamos evidentemente continuar, mas o que importa sobretudo sublinhar em todos estes exemplos é a estreita relação, não só nas Redondilhas mas em geral na lírica camonianiana, entre imagem e palavra, entre poesia e elemento figurativo, em função da recuperação, através do teatro da memória, de toda uma tradição. Inspirada no cânone do *ut pictura poesis*, a reflexão teórica quinhentista valoriza um património de memória que envolve palavras e imagens, enriquecendo e variando, através do jogo hermenêutico, os respectivos «depósitos» tópicos (*loci* mentais paragonados às prateleiras de uma biblioteca na *Plutosofia*, Padova, 1592, do franciscano Filippo Gesualdo). O próprio Pietro Bembo, aquele mesmo Bembo que Duriano, no “Auto de Filodemo”, mandará ao diabo junto com Petrarca e «*atoado a trezentos Platões*»<sup>6</sup>, nos *Asolani* (Veneza, 1505), tratando de como os poetas tentam dar forma ao domínio do múltiplice através de instrumentos tópicos, explica que eles às vezes falam de sentimentos que não provam «*ma fannolo per porgere diversi soggetti agl'inchiostri, acciò che con questi colori i loro fingimenti variando, l'amorosa pintura riesca a gl'occhi di riguardanti più vaga*»<sup>7</sup>. A estreita relação entre pintura, poesia e memória se reflecte também no mito do fundador da arte da memória: aquele Simónides de Ceos, poeta da idade pré-socrática, o primeiro, segundo Plutarco (*De gloria Athenensium*, II, 346f-347c), a afirmar que a pintura é poesia muda e a poesia pintura falada<sup>8</sup>. Camões também o recorda na sua célebre elegia:

“O poeta Simónides, falando  
Co'o capitão Temístocles, um dia  
Em cousas de ciência praticando,  
Ua arte singular lhe prometia,  
Que então compunha, com que lhe ensinasse  
A se lembrar de tudo o que fazia;  
Onde tão sutis regras lhe mostrasse  
Que nunca lhe passassem da memória  
Em nenhum tempo as cousas que passasse.  
Bem merecia, certo, fama e glória  
Quem dava regra contra o esquecimento  
Que enterra em si qualquer antiga história.  
Mas o capitão claro, cujo intento  
Bem diferente estava, porque havia

---

<sup>6</sup> L. de Camões, “Auto de Filodemo”, in *Obras Completas*, com prefácio e notas de H. Cidade, vol. III, Sá da Costa, Lisboa, 1946, p. 154.

<sup>7</sup> P. Bembo, *Asolani*, ed. crítica de G. Dilemmi, Accademia della Crusca, Firenze, 1991, p. 270.

<sup>8</sup> Cfr. G. Lanata (org.), *Poetica pre-platonica*, La Nuova Italia, Firenze, 1963, pp. 68-71.

As passadas lembranças por tormento,  
- Ó ilustre Simónides! - dizia -  
Pois tanto em teu engenho te confias  
Que mostras à memória nova via,  
Se me desse ua arte que em meus dias  
Me não lembrasse nada do passado,  
Oh! quanto melhor obra me farias!”<sup>9</sup>

Inútil sublinhar a importância destes versos para uma poética inspirada, como já vimos, nas «sutis regras contra o esquecimento»; vale a pena, no entanto, destacar que temos aqui um outro reflexo preciso da teoria quinhentista também na declarada vontade de esquecer de Temístocles. Uma rica tradição filosófica e médica, de origem clássica, considera, com efeito, as imagens através das quais nós pensamos e lembramos como «fantasmas» que agem na interioridade e podem escapar ao nosso controle. Como um sigilo na cera, diz Aristóteles, no *De memoria et reminiescentia* (I, 450a, 30), que as imagens e as sensações produzem na nossa interioridade uma espécie de desenho, que existe contemporaneamente em função da memória e da *virtus* imaginativa. Construir o teatro da memória, portanto, significará exaltar todas as potencialidades da *imaginatio*, mas também recriar o mundo com uma operação alquímica em que as diversas metamorfoses tomam forma, tornando-se imagens, fantasmas e simulacros. Temos um eco muito claro desta teoria na redondilha camoniana “Vejo-a n’alma pintada”, cuja glosa alude também à perda da alma e da identidade:

“Se só no ver puramente  
me transformei no que vi,  
de vista tão excelente  
mal poderei ser ausente  
enquanto o não for de mi.  
Porque a alma namorada  
a traz tão bem debuxada,  
e a memória tanto voa  
que, se a não vejo em pessoa,  
vejo-a n’alma pintada.”

(vv. 4-13, p. 174)

Não diverso, na citada elegia, o significado dos vv. 9-14, que aludem claramente ao mesmo processo:

“De que serve às pessoas alembrar-se  
Do que se passou já, pois tudo passa,  
Senão de entristecer-se e magoar-se?  
Se noutro corpo ua alma se traspassa,

---

<sup>9</sup> L. de Camões, *Obras completas*, com prefácio e notas de H. Cidade, vol. II, Sá da Costa, Lisboa, 1968 (1ª ed. 1946), p. 199.

Não como quis Pitágoras, na morte,  
Mas como manda Amor, na vida escassa [...]"

Giulio Camillo no "Discurso in materia del suo theatro" (1532), citando Avicena, afirma «*nell'anima nostra essere una certa virtù di alterare le cose, et farle obediendi a noi, mentre l'anima nostra è portata da alcuna grande affetion sopra esse. Et di qui credono alcun esser nate le incantagioni et le negromantie*»<sup>10</sup>. Segundo Avicena (*De Anima*, 4), com efeito, quando a alma se fixa numa imaginação, a matéria corpórea também pode receber uma forma que é ligada àquela imaginada através de uma qualidade ou similitude qualquer. A relação entre as capacidades mágicas da *virtus* imaginativa e a arte da memória, evocada por Giulio Camillo, funda-se portanto na possibilidade das *imagines agentes* imprimirem-se na nossa alma com êxito imprevisto. Nas Redondilhas de Camões temos inúmeros exemplos deste *topos* da tradição clássica e medieval:

"Eu para levar a palma  
com que ser vosso mereça,  
quero que o corpo padeça  
por vós, que dele sois alma.  
Vós do corpo vos queixais,  
eu queixar-me de vós posso;  
porque, tendo um corpo vosso,  
na minh'alma vos sangrais."  
(“Com razão queixar-me posso”, vv. 5-12, p. 63)

"Não vos guardei, quando vinha,  
em torre, força ou engenho;  
que mais guardada vos tenho  
em vós, que sois alma minha.  
Ali, nem frio nem calma  
não podem ter jurdição;  
na vida sim, porém não  
em vós, que tenho por alma."  
(“Ferro, fogo, frio e calma”, vv. 5-12, p. 139)

"Se me for e vos deixar  
(ponho, por caso, que possa),  
esta alma minha, que é vossa,  
convosco me há-de ficar.  
Assi que só por levar  
a minh'alma, se me for,  
vos levarei, meu amor."  
(“Se me desta terra for”, vv. 3-9, p. 189)

---

<sup>10</sup> G. Camillo, "Discurso in materia del suo theatre", in *Opere, Domenico Farri*, Venezia, 1579, p. 11.

“Amor, cuja providência  
 foi sempre que não errasse  
 por que n’alma vos levasse,  
 respeitando o mal de ausência,  
 quis que em vós me transformasse.  
 E vendo-me ir maltratado,  
 eu e meu cuidado sós,  
 proveio nisso, de atentado,  
 por não me ausentar de vós,  
 sem vós e com meu cuidado.”  
 (“Sem vós e com meu cuidado”, vv. 3-12, p. 196)

Em 1582, no *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, o cardeal Gabriele Paleotti chama a atenção para o perigo criado pela força da “imaginatio”, porque sendo «*la imaginativa nostra così atta a ricevere tali impressioni, non è dubbio non ci esser istrumento più forte o più efficace a ciò delle immagini fatte al vivo, che quasi violentano i nostri sensi incauti*»<sup>11</sup>. Não há duvida, nesta situação, que o único remédio pode consistir na elaboração de uma “ars oblivionis”, capaz de corrigir os excessos da “ars reminiscendi”, de que temos vários testemunhos no séculos XV e XVI. Giovanni Fontana, por exemplo, no *Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum* (1430) elenca vários métodos para eliminar as imagens da memória ou pelo menos atenuar a sua força vital, assim como mais tarde o florentino Cosma Rosselli no já citado *Thesaurus artificiosae memoriae* (1579), o franciscano vêneto Filippo Gesualdo em “L’arte de scordarse”, capítulo final da sua *Plutosofia* (1592) e o belga Lambert Schenkel (1547-1603) no *De memoria liber* (1595), depois publicado novamente em 1610 com o título *Gazophylacium artis memoriae*<sup>12</sup>. A disputa entre Simónides e Temístocles na já referida elegia camoniana se enquadra, portanto, numa problemática tipicamente quinhentista, que tem a ver com a relação entre alma, imagens e jogo da memória. Um outro *topos*, despercebido à maioria dos comentadores, que encontramos na redondilha “Pus meus olhos nũa funda”, refere-se ao mesmo tema:

“Mote seu  
 Pus meus olhos nua funda  
 e fiz um tiro com ela  
 às grades de ua janela.  
 Voltas  
 Ua dama, de malvada,  
 tomou seus olhos na mão

<sup>11</sup> G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Alessandro Benacci, Bologna 1582, p. 230.

<sup>12</sup> Cfr. a ed. do “Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum” in E. Battisti e G. Saccaro Battisti, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Arcadia, Milano, 1984, pp. 143-158; C. Rosselli, *Thesaurus artificialis memoriae*, Antonio Padovano, Venezia, 1579, c. 129v; F. Gesualdo, *Plutosofia*, Paolo Megietti, Padova, 1592, c. 64r; L. Shenkel, *Gazophylacium artis memoriae*, Antonius Bertramus, Strasbourg, 1610, p. 124. Sobre o assunto cfr. L. Bolzoni e P. Corsi (org.), *La cultura della memoria*, Cit. e L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit.

e tirou-me ua pedrada  
com eles no coração.  
Armei minha funda então,  
e pus os meus olhos nela;  
Trape! quebro-lh'a janela.”  
(vv 1-10, p. 232)

Aqui o verdadeiro sentido do texto só pode ser colhido no jogo de significados estabelecido entre a janela real e aquela «janela do coração» que, de Esopo até Sócrates, este último recuperado com base no prefácio ao terceiro livro do *De Architectura* de Vitruvio, funda-se numa longa tradição que chega até aos tratadistas do século XVI. Giulio Camillo, por exemplo, no *Pro suo de eloquentia theatro ad Gallos oratio* (1587) alude à mesma tradição, quando afirma: «*Nostra haec manufacta mens, nostra haec tanti operis fabrica, ita fenestrata est, ut apertiore non potuisset desiderari a Socrate*»<sup>13</sup>. No que respeita à interpretação do *topos*, sobretudo na sua versão quincentista, Mario Andrea Rigoni<sup>14</sup> o considera como exemplo de uma vocação profunda e de um inalcançável telos da tradição ocidental: abolir a separação entre interioridade e exterioridade e revelar o próprio mundo como domínio da máscara. Sem esquecer, acrescenta por sua vez Lina Bolzoni, que «*a imagem da janela aberta sobre o coração reuniu em si exigências e mitos diversos: a absoluta transparência do ser, de que ela exprime emblematicamente a fraqueza e as contradições, mas também a ideia que seja possível tornar visível o modo em que a ideia toma forma quando se deposita na imaginação, a maneira em que a linguagem reveste os conceitos, dando a eles consistência*»<sup>15</sup>. Quanto a Camões, o motivo revive, na redondilha citada, numa versão satírico-humorística em que, como sempre neste poeta, a tradição neoplatónica convive e se contamina com outras tradições e experiências.

3 - Outros textos nas Redondilhas são mais directamente relacionados com as regras de mnemotécnica referidas nos tratados quincentistas e herdadas da tradição clássica grega e romana. Já num fragmento de época pré-socrática, estudado por Hermann Diels<sup>16</sup>, são citados, por exemplo, dois procedimentos para lembrar um conceito abstracto ou uma personagem: o primeiro consiste num repertório estandardizado de imagens para recordar feitos e situações particulares (por exemplo a associação de uma prática ou de uma virtude à divindade ou ao herói que a representa); o segundo, com o mesmo objectivo, recorre à decomposição de palavras e nomes próprios em ideogramas que representam parte deles, como nos rébus. É claro que o primeiro procedimento levará através dos séculos à constituição de repertórios iconológicos depois utilizados

---

13 A citação se encontra na p. 39 do texto impresso em Venezia, em 1587, por Giovan Battista Somaschi. Sobre o assunto cfr. C. Bologna, *Esercizi di memoria*. Dal «Theatro della sapientia» di Giulio Camillo agli «Esercizi spirituali» di Ignazio di Loyola, in L. Bolzoni e P. Corsi, *La cultura della memoria, cit.*, pp. 169-221.

14 M. A. Rigoni, «Una finestra aperta sul cuore. (Note sulla metafora della 'Sinceritas' nella tradizione occidentale)», in *Lettere Italiane*, IV, 1974, pp. 434-458.

15 L. Bolzoni, *La stanza della memoria, cit.*, pp. 154-164 [a pp. 160-161]. A tradução é minha.

16 H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, II, Weidmann, Berlin, 1922, p. 345.

nos tratados da segunda metade do séc. XV e do séc. XVI. Camões utiliza este expediente mnemotécnico na composição “Ana quisestes que fosse”, um verdadeiro abecedário mitológico em tercetos em que os vários personagens representam os *loci*, ponto de referência para a construção de *imagines agentes*, de vícios e virtudes relacionadas com a paixão amorosa do poeta, segundo a ordem constituída pelo alfabeto:

“MM  
Minerva dizem que foi,  
e Palas, deusas da guerra:  
e vós, Senhora, da terra.  
Medeia foi mui cruel,  
mas não chegou a metade  
de vossa grão crueldade.”

(vv.67-72, p. 179)

O segundo procedimento, que dará vida a uma tradição não menos ampla e articulada, em que se realizará, entre caligrafia, cifra e rébus, a fantasmagoria de uma escrita que prelude à época barroca, é exemplificado em Camões nas trovas “Se derivais de verdade”:

“Se derivais de verdade  
esta palavra Sitim,  
achareis, sem falsidade,  
que após o si, tem o tim,  
que tine em toda a cidade.  
Bem vejo que me entendeis;  
mas, por que não fale em vão,  
sabei que a esta nação  
tanto que o si concedeis  
o tim logo está na mão.”  
(vv. 1-10, p. 147)

ou no mote:

“Vejo-a n’alma pintada,  
quando ma pede o desejo,  
a natural que não vejo.”

(p. 175)

que esconderia, come se pode ver, o nome Joana.

É claro que aqui o antigo expediente mnemotécnico se torna função daquela linguagem cifrada, que se exprime nos mitos, na poesia dos clássicos, nos textos dos alquimistas. No século de Camões esta espécie de paixão pelo espaço escuro que se abre entre significante e significado atravessa todas as camadas sociais, da praça ao palácio, exprimindo-se numa grande variedade de artifícios. Nas Redondilhas temos também o caso das “estâncias na medida antiga” “Sois ua dama”, em que a técnica

poética consiste em construir versos com uma leitura vertical e outra horizontal e dois códigos antonímicos e complementares. Desta maneira, observa Luciana Stegagno Picchio, «o Camões da 'medida velha' constrói para si, na sombra do vate nacional, um pequeno mito de inventor de criptogramas e de desenvolvimento homem mundano. E jogando sobre a montagem e a sucessão dos segmentos, isto é, sobre a cadeia sintagmática mais do que sobre as associações paradigmáticas próprias do estilo engenhoso, cria o seu enigma»<sup>17</sup>. Um exemplo não muito diferente é constituído pelo «labirinto» “Corre sem vela e sem leme”, que, como se sabe, pode ser lido indiferentemente do princípio para o fim ou vice-versa, com a possibilidade também de outras leituras emparelhadas, agrupando de maneira diferente versos e estrofes. Nestes e noutros casos temos a demonstração de que o entrelaçamento entre linguagem cifrada, *ars combinatoria*, *rebus* e técnicas da memória se, por um lado, contribui para uma experimentação literária e filosófica, alargando os confins da linguagem e misturando os códigos expressivos, por outro, numa cultura como aquela quinhentista em que é muito forte a tendência ao sincretismo, acaba por dar espaço às teorias neoplatónicas e herméticas sobre a «sabedoria encoberta», ocultada nos mitos e na poesia.

4 - Neste sentido as redondilhas “Sobre os rios que vão” aparecem como indicativas de todo um percurso, não só no interior da lírica camoniana, mas na cultura quinhentista em geral, cuja meta não será fácil de alcançar. Em termos de organização e de estrutura do texto deparamos com o mesmo esquema: em lugar dos motes temos os versículos do salmo 136 “Super flumina Babylonis”, em que as *res memorandae* são passos bíblicos, assim como na *Ars memorandi* (Pforzheim, 1502) tratava-se de passos do evangelho. Só que desta vez o cenário mudou completamente e o platonismo, absorvido através do neoplatonismo ficiniano e talvez com a mediação do *Breviarium* do pseudo Jerónimo, leva Camões àquela doutrina da reminiscência condenada em todos os Concílios:

“Mas ó tu, terra de Glória,  
se eu nunca vi tua essência,  
como me lembras na ausência?  
Não me lembras na memória,  
senão na reminiscência.  
Que a alma é tábua rasa  
que, com a escrita doutrina  
celeste, tanto imagina  
que voa da própria casa,  
e sobe à pátria divina.”

(vv. 201-210, p. 279)

Vasco Graça Moura, num trabalho de 1984 recentemente reproposto<sup>18</sup>, fala de esquemas pitagóricos-matemáticos aplicados ao texto, sobretudo a teoria do número

---

<sup>17</sup> L. Stegagno Picchio, «Ars combinatoria e algebra delle proposizioni in una lirica di Camões», in *Studi Romanzi*, XXXV, 1973, pp. 7-39 [a pp. 14-15]. A tradução é minha.

<sup>18</sup> Cfr. V. Graça Moura, *Camões e a divina proporção*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1994.



de ouro, que é tomada como modelo de uma sabedoria em condições de atingir a Unidade através de uma série de relações proporcionais, assim como sugere o *De divina proportione* (1509) de Luca Pacioli. Lembramos que o próprio Luca Pacioli e Sigismondo Fanti, astrólogo e matemático de Ferrara contemporâneo de Ariosto, eram na época, os principais intérpretes de uma linha que visava aplicar aos modelos gráficos as mesmas proporções que Vitruvius tinha proposto para a arquitetura. Mais tarde, em 1573, Silvio Belli, matemático e arquiteto amigo do Palladio, publicará uma outra obra intitulada *Della proportione et proportionalità communi passioni del quanto*, em que, assim como no *Triumpho di Fortuna* (1527) do Fanti, tenta-se encontrar, através da «geometrica ragione», a «vera e abdita proportione», que está na base da estrutura da natureza e do mundo<sup>19</sup>.

A busca de uma *clavis universalis* para resumir e interpretar a realidade é, portanto, o grande sonho da arte da memória, mas também do saber hermético com ela estreitamente relacionado no período renascentista. E aqui reside a insanável contradição, de que, em termos artísticos e culturais, encontramos uma grande ressonância também na obra de Camões. O fim da *ars reminiscendi* deveria ser aquele de reduzir a uma *ars combinatoria* muito económica e a uma regra de correlação elementar seja o universo dos artifícios expressivos que o universo das *res memorandae*; mas para fazer isso ela tem que recorrer àquelas *signaturae rerum* (ou seja àqueles aspectos formais das coisas que reenviam por semelhança aos aspectos formais de outras coisas) que estão na base da sabedoria hermética. Abre-se assim um jogo de correspondências proteiforme e sem fim que acaba por tornar inutilizáveis os vários «teatros da memória». Como escreve Michel Foucault, «a semelhança não demora nunca estável em si mesma: permanece fixada somente se reenvia a uma outra similitude, que por sua vez solicita outras; de maneira que cada semelhança tem valor só em virtude da acumulação de todas as outras, e o mundo inteiro tem que ser percorrido para que a mais tênue das analogias seja justificada e apareça, afinal, como certa... O saber do século XVI se condenou a conhecer nada mais que o idêntico, mas a conhecê-lo só ao cabo, nunca alcançado, de um percurso sem fim».<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> S. Fanti, *Triumpho di fortuna*, Agostino Portese, Venezia, 1527; S. Belli, *Della proportione et proportionalità communi passioni del quanto*, Francesco Patrizi, Venezia, 1573.

<sup>20</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, 1966. Cito da trad. italiana *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 44-45. A versão portuguesa é minha. Sobre o assunto cfr. também U. Eco, «Bruno: combinatoria e mondi infiniti», in Id. *La ricerca della lingua perfetta*, Laterza, Bari, 1993, pp. 145-155.

(Página deixada propositadamente em branco)

## O SONETO COMO PREÂMBULO CONFIDENCIAL NA POESIA CAMONIANA

Numa reveladora conferência proferida em 1980 no decurso dos actos de celebração do IV Centenário de Camões na *Fundación Juan March*, intitulada “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões”, o Prof. Aguiar e Silva defendia a tese tão sugestiva de se necessitar compreender o propósito original da poesia petrarquiana, e portanto da criação lírica de todos os poetas pertencentes a essa estética, de construir uma vida desde a palavra poética segundo os princípios modelares do tópico ideológico *imitatio vitae*<sup>1</sup>. Esta ideia basilar supôs com certeza um fértil sinal de alerta para trazer à memória dos investigadores camonianos uma via hermenêutica muito fecunda que é o ponto de partida crítico inevitável, aliás, que funciona com enorme produtividade respeito a todo o lirismo europeu com origem na obra vulgar de Petrarca. Um elemento de grande valor na teorização do Prof. Aguiar e Silva, talvez o de maior transcendência, inclusivamente nesta perspectiva hermenêutica, era a advertência de a relação amorosa estabelecida entre o escritor de Arezzo e a sua amada Laura não ser mais do que um dado de ordem ficcional, até ao ponto de merecer apenas uma estimacão relativa a discutível existência empírica da destinatária do amor do poeta, assim como a sinceridade psicológica, no âmbito amoroso quando não mais, do amante que a louva com apaixonado desígnio através dos versos do seu canto lírico.

Parece verdadeiramente adequado não esquecer que se este prodigioso fingimento é inerente à história amorosa que se refere no *Canzoniere* petrarquiano, todos os poetas com raiz lírica nessa fonte, com escassas excepções salientáveis, imitaram o princípio criador surpreendente, para aquela altura, de conceber a escrita do discurso poético como a transfiguração literária do próprio percurso biográfico em matéria amorosa, dando origem a uma mágica liga em que se fundem existência e literatura, verdade e invenção. E é preciso que não se produza tal esquecimento porque não raro a *imitatio vitae* como aspecto central da poesia petrarquista, a organizar de um plano superior

---

<sup>1</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Aspectos petrarquistas da lírica de Camões», em VV. AA., *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March - Cátedra, 1981, pp. 99-116. Trabalho reproduzido na sua recente colecção de artigos camonianos *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 179-190.

outros aspectos meramente estilísticos ou temáticos<sup>2</sup>, tem sido utilizada por meio de um ângulo leitor desviado, para se tirarem de numerosos textos interpretações biografistas que prescindiram do conhecimento da corrente literária tópica em que se inserem as criações poéticas derivadas do modelo ficcional inaugurado por Petrarca<sup>3</sup>.

É palpável o olhar biografista com que de modo insistente ao longo da história foi realizada a análise crítica da poesia camoniana, sem diferenciar o que pertence realmente ao âmbito da realidade e o que é próprio do âmbito da criação literária, misturando-se portanto elementos existenciais e elementos estéticos. O motivo principal da utilização dessa focagem errônea há que atribuí-lo à ausência de suficientes dados certos para reconstituir o percurso vital de Camões, o que originou uma via de estudo muito perigosa, empregada reiterativamente por uma boa parte dos biógrafos camonianos, que consistiu em construir conjecturas apenas alicerçadas na leitura subjectiva de trechos da sua obra. Mesmo isso seria um pormenor pouco importante se tal estratégia tivesse ficado na área restrita das pesquisas biográficas, mas estorvou embaraçosamente a interpretação literária dos poemas ao partir-se do falso preceito de julgar que as aventuras amorosas que se poetizam segundo o código literário petrarquista são verídicas. As consequências mais graves de tal comportamento crítico, uma vez trasladado esse pensamento pouco criterioso ao campo dos estudos literários, traduziram-se na consolidação de dois círculos viciosos: por um lado, a opinião de os textos conterem dados biográficos que podem servir, por sua vez, para interpretar melhor esses mesmos textos; por outra parte, a ideia de as hipóteses biografistas serem úteis para determinar a autoria segura de peças discutíveis que, depois de se considerarem camonianas, valem para fixar a autenticidade ou a falsidade de poemas ainda mais duvidosos.

No entanto, a experiência literária que define a lírica amorosa clássica europeia mostra-se como um repositório sistemático de textos com evidentes recorrências que respondem a uma colecção não muito ampla de motivos temáticos e de procedimentos expressivos, de tal modo que na sua cristalização apresenta grande importância a participação do contexto criador em que eles se originam<sup>4</sup>. Parece evidente que são as teorias estéticas italianas formuladas no período renascentista que funcionam com total supremacia como modelo que chegou a configurar, por seu turno, a ideologia estética

---

<sup>2</sup> Vid. Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, 2ª ed., Milano - Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1957, pp. 103-104.

<sup>3</sup> Diz Umberto Bosco sobre a confusão entre vida e criação literária que se transparenta nos mesmos versos petrarquianos: «*Il Petrarca, abbiám detto, non solo teorizza, ma attua la sua vita poetica. Ora, in lui è sempre estremamente difficile distinguere quel che fa e dice per impulso autonomo del suo sentire, da quello che invece fa e dice per suggestione diretta o indiretta dei suoi libri, cioè dei suoi classici*» (Umberto Bosco, *Francesco Petrarca*, Bari, Editori Laterza, 1961, pp. 111-112).

<sup>4</sup> É curioso observar como o conceito de *imitatio* da poesia petrarquista está já presente na própria poesia de Petrarca respeito aos clássicos: «*Ma è chiaro che, in questa stessa solenne ed eloquente dichiarazione, il concetto di originalità è per lui strettamente connesso con quello del necessario riattaccarsi alla tradizione letteraria: originalità è imitazione: sol che questa non dev'essere furto, ma emulazione. Siamo alle radici italiane della poetica che avrà nel maturo Rinascimento la sua particolareggiata formulazione, e dominerà sino al Romanticismo*» (Bosco, *Francesco...*, p. 129).

das restantes literaturas ocidentais<sup>5</sup>. A influência da tradição torna-se, portanto, de valor essencial na criação particular de cada texto dessa altura, já que se pode supor sem custo que o artista de essência petrarquista, ao realizar os seus poemas, levava inevitavelmente em conta os modelos literários imediatos mais prestigiados, entre eles a destacar naturalmente Petrarca. Faz-se necessário considerar que o escritor lírico petrarquista não submete por via de regra a feição dos seus poemas à pressão dos mecanismos sociais, que ficam em grande medida à margem do processo de criação, nem inclui como argumentos temáticos passos da sua própria experiência biográfica mais íntima, pelo menos de forma literal, mas concede interesse sobretudo aos factos da tradição literária, quer para imitá-los com muita aproximação, quer para transformá-los com originalidade<sup>6</sup>.

É indispensável ter em conta que existe uma diferença extraordinária entre a arte clássica e a arte moderna, cifrada no restrito conceito de sistematização tópica e formal que caracteriza aquela em oposição à concepção livre e aberta da literatura que surge após o Romantismo. Decerto nos séculos XVI e XVII há uma férrea e inflexível organização tópica tanto no plano temático quanto no plano expressivo que exige

---

<sup>5</sup> «*Quede de manifiesto el principio, universalmente aceptado, de la absoluta supremacía de la Teoría Estética italiana en el periodo renacentista. Siguiéndose, naturalmente, la condición de base modélica de la misma que configuró contemporánea y sucesivamente la ideología general estética en los demás países: Inglaterra, Francia y España. La proclamación anterior no es para nosotros una simple confesión de principio, obligada pero carente de novedad, sino que pretendemos alcance a justificar una eficaz identificación de la estética italiana con el programa general estético europeo imperante durante el periodo renacentista*» (Antonio García Berrio, «La teoría literaria en la edad renacentista», *Studia Philologica Salamantica*, 5 (1980), p. 101). Para uma excelente e completa análise da preceptiva literária italiana, nítida origem em muitos casos das preceptivas pertencentes a outras literaturas romances, *vid.* especialmente B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2ª ed., Chicago, University of Chicago Press, 1974, 2 vols; id., *Trattati di Poetica e Retorica del 500*, Roma - Bari, Gius. Laterza & Figli, 1970-1974, 4 vols.

<sup>6</sup> Cfr. Antonio García Berrio, «Tradición tópica y complejidad textual», *Acta Semiótica*, 3, 1 (1979), p. 90. Há diversos trabalhos de Antonio García Berrio para compreender cabalmente este aspecto fundamental da criação poética petrarquista. *Vid.*, por exemplo, «A Text-typology of the Classical Sonnets», *Poetics*, 8 (1979), pp. 435-458; «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico», *Revista de Filología Española*, 6 (1979), pp. 23-147; «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo (Un estudio de *forma interior* en los sonetos)», em *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 261-293; «Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro», em VV. AA., *Le personnage dans la littérature du siècle d'or: statut et fonction*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984, pp. 1-20; «Estructura y función del personaje en la lírica amorosa del Siglo de Oro», *Lexis*, IV, I (1980), pp. 71-77; «Lingüística del texto y texto lírico. La tradición textual como contexto», *Revista Española de Lingüística*, 8, I (1978), pp. 19-75; «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97, 1-2 (1981), pp. 146-171; «Nuevas perspectivas para el estudio de la lírica en los Siglos de Oro», em Francisco Rico, ed., *Historia Crítica de la Literatura Española*, vol. III, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, pp. 736-741; «Poética e ideología del discurso clásico», *Revista de Literatura*, XLI, 81 (1979), pp. 5-40; «Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro», *Anales de Literatura Española. Universidad de Alicante*, I (1983), pp. 135-205; «Text Linguistics and the Lyric Text», em E. Forastieri-Braschi et al., eds., *On Text and Context. Methodological Approaches to Context of Literature*, Puerto Rico, Universidad de Río Piedras, 1980, pp. 95-138; «Tipología textual de los sonetos españoles sobre el *carpe-diem*», *Dispositio*, III, 9 (1978), pp. 243-293; «Una tipología testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola», *Lingua e Stile*, III (1980), pp. 451-478.

comprender, de uma perspectiva hodierna, a presença em cada texto de um catálogo de normas limitado e concreto que é o que explica, em suma, o seu carácter artístico. Deve-se prestar especial atenção, por conseguinte, às diferentes conexões que cabe debruçar entre cada texto singular e o conjunto de preceitos da tradição literária em que ele se insere, de importância decisiva na sua elaboração por parte do criador<sup>7</sup>. Com essa estratégia metodológica poder-se-á ultrapassar com mais rigor a simples discriminação da natureza tópica ou inédita do texto, um objectivo que em muitos casos, aliás, o investigador moderno busca conseguir com o uso de aproximações actuais que baseiam erroneamente a qualidade estética do texto no seu grau de originalidade, concentrando-se melhor na análise do facto indiscutível de que o criador clássico tem como especial meta artística, digna de todo o mérito, a *retractio*, isto é, a disposição sob novos ângulos estéticos dos temas e das formas que herda legitimamente dos seus antecessores<sup>8</sup>.

Apesar de que possa suscitar alguma classe de resistência compreendê-lo nestes termos, a verdade é que cumpre aceitar que o ideal estético da poética antiga se compõe de um sistema definido e condicionado de preceitos bastante escassos em que a liberdade criadora do poeta fica constringida de uma maneira apreciável<sup>9</sup>. É por isso que parece equívoco e impróprio procurar exclusivamente na análise crítica de um autor petrarquista da época o seu suposto nível de originalidade, quando acontece que esse mesmo autor se achava fortemente determinado por uma regra, fundamental na ideologia estética predominante, que consistia em fazer da repetição e da reprodução dos modelos um indubitável valor e não, como hoje se poderia pensar falaciosamente, um sintoma de pobre capacidade literária para inventar novos universos líricos. Até se pode afirmar que a poesia de origem essencialmente petrarquiana, irradiada a todo o espaço europeu ocidental<sup>10</sup>, é, sem lugar a muitas dúvidas, mais do que mesmo uma escola literária bastante estereotipada, uma estética *sectária* - no melhor sentido do vocábulo, por antecipado - organizada a partir de um catálogo de assuntos e formas com uso continuado perante os quais o poeta selecciona aqueles que são da sua preferência com a colaboração imprescindível da própria memória cultural<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Vid. García Berrio, «Macrocomponente textual...», p. 146.

<sup>8</sup> Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 96-97.

<sup>9</sup> «En conjunto, pues, el ideal estético del discurso antiguo, al servicio de un mercado y explícito destino prefijado, se constituía como un juego limitadísimo de libertades e iniciativas del escritor. En su dimensión pragmática el arte clásico funcionaba dentro de un código sin sorpresas ideológicas. La libertad, como veremos, radicaba más bien en la dimensión estrictamente literaria, formal. Conscientes del poder social de la literatura, los poderes clásicos embridaron férreamente la libertad ideológica del artista, a través de un mosaico perfectamente delimitado de piezas semánticas fijadas de antemano, donde toda libertad fuera sintáctica, constructiva, combinatoria; y aun ésta, siempre que no enmascarara mínimamente el conservadurismo ideológico, sin sobresaltos, del discurso» (García Berrio, «Poética e ideología...», p. 29).

<sup>10</sup> É clara a admiração profunda por Petrarca em Portugal mostrada por numerosos poetas mesmo com dissímiles aptidões artísticas: «(...) il guardare al Petrarca è, come per gli altri paesi supergiù nella stessa epoca, l'aspirare alla perfezione, da parte di poeti minori e maggiori» (Giuseppe Carlo Rossi, «La poesia del Petrarca in Portogallo», *Cultura Neolatina*, XXII (1943), p. 175).

<sup>11</sup> Vid. Víctor Infantes, «En busca del lector perdido: la recepción de la poesía culta (1543-1600)», *Edad de Oro*, XII (Otoño 1993), p. 142.

Necessita-se aceitar, todavia, que o estudo das fontes literárias a respeito da poesia camoniana não tem sido uma prática crítica habitual como produto de diversas motivações de natureza apenas impressionista ou de índole mais objectiva<sup>12</sup>. Na primeira linha é preciso aludir o temor experimentado em ocasiões perante a descoberta de evidentes influências alheias nos versos de Camões que obedeceriam à *imitatio* como princípio fulcral da poética classicista, porquanto isso poderia significar alguma classe de desmerecimento para o poeta e a redução da sua glória literária<sup>13</sup>. Na segunda linha, a qual tem sido defendida mais razoavelmente, diga-se a verdade, há que fazer referência aos problemas levantados por aquelas aproximações tão-só baseadas em fontes, por vezes como consequência de vagas sugestões, que pretenderam provar a letigimidade de certas leituras interpretativas elaboradas com singeleza de uma perspectiva restritamente genética e não ajustadamente contextualizada. Tratar-se-ia de uma focagem positivista de orientação oitocentista, preocupada primordialmente com o cômputo de coincidências literais<sup>14</sup> através da simples indicação de hipotéticas influências sem aprofundar no sentido mais recto do texto analisado<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Naturalmente a perscrutação de influências neste tipo de criação poética não deve remeter exclusivamente à obra petrarquiana, como assinalou Jorge de Sena, mas é justo que atenda à obra de outros autores, mesmo menos decisivos, pertencentes à mesma escola lírica: «*Esta questão, porém, das fontes petrarquistas (e as outras italianas, de petrarquizantes, só são sempre referidas, pela crítica camoniana, as que Faria e Sousa, na sua inesgotável erudição, havia mencionado, às vezes mais num delírio de aproximações, que em crítica genética válida) está precisando de reforma... Porque os petrarquistas, em toda a Europa, duraram gerações e foram multidão, e é feio acusar Petrarca de tudo...*» (Jorge de Sena, «O Camões da Aguilar», em *Trinta Anos de Camões. 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*, vol. II, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 182).

<sup>13</sup> Até foi justificada a ausência de abundantes estudos de fontes no que atinge à lírica camoniana, com efeito, pelo desejo entusiástico de se salientar a sua originalidade: «*A investigação camoniana em Portugal (...) inclina-se antes a considerar uma bagatela a herança petrarquista do grande poeta nacional, para assim melhor poder destacar a sua originalidade. Esta atitude, que parte sem dúvida dum menosprezo romântico pela estética da imitação da Renascença, levou infelizmente a que só haja demonstrações positivistas da prática imitativa de Camões, (...)*» (Klaus Dirscherl, «Camões e a tradição do elogio feminino petrarquista», *Cadernos de literatura*, 11 (1982), p. 41, n. 13).

<sup>14</sup> Embora aplicada ao estudo de *Os Lusíadas*, é pertinente reparar na seguinte reflexão sobre o facto de Faria e Sousa ter realizado *avant la lettre*, no século XVII já, uma boa parte desse trabalho de erudição: «*O problema da tradição clássica em Camões tem sido tratado de variadas maneiras, na sua maior parte em estilo de investigação de fontes (Quelleforschung). Muito antes da existência da palavra, já Faria e Sousa fez exaustivamente o estudo, para cada passo, e quase para cada verso, dos autores antigos e modernos que Camões podia ter lido em cada caso particular, as fontes onde podia ter colhido uma sugestão, uma pista, um indício*» (Américo da Costa Ramalho, «A tradição clássica em *Os Lusíadas*», em *Estudos camonianos*, Coimbra, Instituto de Alta Cultura, 1969, p. 1).

<sup>15</sup> É um grave problema de alcance geral, próprio do campo da teoria literária do comparativismo, que não atinge portanto unicamente a lírica camoniana: «*Se, frequentemente, o estudo das fontes e das influências é mal visto, isso deve-se ao facto de fontes e influências serem muitas vezes apresentadas como meras hipóteses de trabalho e de leitura, o que nos parece correcto. É o seu carácter hipotético que repudia ao investigador. Perante uma parecença, uma semelhança, um ar de família entre dois textos, o investigador é tentado a estabelecer uma ligação entre duas séries de textos, uma relação directa de causa e efeito. E é neste plano que a crítica feita a tais conclusões deve ser criticada: a fonte, a influência não são explicações, são quando muito sintomas. A explicação que o investigador deve procurar, sem a qual se arrisca a cair na erudição gratuita ou no impressionismo, encontra-se no próprio texto e numa situação cultural e histórica susceptível de caucionar, de autenticar uma ligação possível entre um texto influente e um texto influenciado, entre uma fonte e a consequente influência*» (Álvaro Manuel Machado; Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 96).

Porém, ser poeta de filiação petrarquista, e Camões constitui um exemplo excelso desta maneira de conceber o cultivo da literatura durante a época quinhentista<sup>16</sup>, não significava na altura apenas imitar isoladamente assuntos ou formas, mas também compreender com sentido pleno, e isto é o importante, a transcendência exacta do significado que apresentava o *Canzoniere* de Petrarca, por uma parte, como história amorosa nascida da contemplação ligeiramente afastada, e recuperada por meio da memória, de um passado de entregas à paixão desde um presente de arrependimento correspondente ao tempo da escrita, e, por outra parte, como uma sucessão de intenso carácter narrativo constituída por factos e dados com frequência de tratamento lírico indispensável por parte dos imitadores deste modelo poético. É o conceito de *canzoniere* que tem causado precisamente um oceano de páginas impressionistas sobre muitos autores de estilo petrarquista, escritas a interrogar-se em volta da veracidade ou a falsidade da sua paixão sentimental, não se lembrando assim que se está diante de um amor de natureza literária, em consequência ilusoriamente vivido tão-só no território da criação poética, que supõe a base mais importante desta tradição literária.

Com efeito, é acostumado que um *canzoniere* petrarquista ofereça a aparência de uma autobiografia amorosa com importantes ingredientes vitais, em maior ou menor grau fruto da imaginação, que se vêem exagerados pelo alento confidencial que dá força à exposição do poeta. Essa sensação de confidencialidade que se acha mesmo implícita em qualquer *canzoniere* é o ponto de arranque que tem propiciado leituras em chave biográfica, mas a esquecer-se, na maioria de tais leituras, que o tom lírico intensamente pessoal adoptado pelo poeta tem a sua proveniência no acento com que se exprime o texto e não na identificação consciente da figura empírica do autor com a realidade fictícia do emissor lírico<sup>17</sup>. Não tem de surpreender que até alguns exegetas

---

<sup>16</sup> Sem chegar a ser abundante a bibliografia sobre as influências petrarquianas na poesia de Camões, é possível citar alguns estudos já clássicos em que se tentou anotar as dívidas camonianas respeito ao poeta de Arezzo. Vid. Arturo Farinelli, «Camões e i poeti d'Italia», em *Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo. Memorie e documenti*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1940, pp. 199-218; Antonio Padula, *Camões Petrarquista*, Napoli, Società Luigi Camões, 1904; Alberto Pimentel, «Petrarcha e Camões», em *Ninbo de Guincho*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1903, pp. 27-34; Feliciano Ramos, «A influência de Petrarca na lírica de Camões», em *Ensaio de crítica literária*, série 1ª, Coimbra, 1933, pp. 25-53; Giuseppe Carlo Rossi, «Ancora sul petrarchismo nella penisola iberica», em Giuseppe Bellini, ed., *Aspetti e Problemi delle Letterature Iberiche (Studi offerti a Franco Meregalli)*, Roma, Bulzoni Editore, 1981, pp. 319-329 e «La poesia del Petrarca in Portogallo», *Cultura Neolatina*, XXII (1943), pp. 175-190. Há que resenhar, aliás, os valiosos trabalhos realizados por José V. de Pina Martins em torno das ligações entre Petrarca e Camões. Vid. «Camões e il Rinascimento italiano», em *Camões e il Rinascimento Italiano*, Roma, Accademia Nazionale del Lincei - Fundação Calouste Gulbenkian - Instituto de Alta Cultura, 1975, pp. XVII-XXIV; «Camões lírico e o Renascimento italiano», em *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 329-348; «L'humanisme dans l'oeuvre de Camões», em *Camões à la Renaissance*, Bruxelles - Paris, Presses Universitaires de Bruxelles - Presses Universitaires de France, 1982, pp. 21-55; «O humanismo na obra de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI (1981), pp. XVII-XXIX; «Petrarca, esse primeiro moderno», *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII (1974), pp. 45-80.

<sup>17</sup> «(...) la estructura de un *canzoniere* comprende la agrupación de sonetos y de otros poemas cortos entrelazados con las canciones que extienden la narrativa amorosa cuya temática se explaya en un discurso paradójico de lamento y felicidad. La narrativa culmina en una resolución de arrepentimiento con la cual el poeta impone un cierre de conversión a su autobiografía literaria» (Anne J. Cruz, *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988, p. 66).



quinhentistas da obra petrarquiana tivessem lido as *Rime* do poeta de Arezzo como um autêntico romance amoroso de origem autobiográfica, como um experimentado trajecto existencial, uma tendência de que poderia ser paradigma ilustrativo Alessandro Vellutello nos comentários, sob o título *Il Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello*, que após às suas poesias líricas na edição da obra de Petrarca que publicou em 1525<sup>18</sup>. No entanto, cumpre interpretar um *canzoniere* petrarquista, e a esta afirmação talvez poucas ressalvas possam ser assinaladas ou até nenhuma, como a reelaboração muito brilhante de uma colecção restrita de normas poéticas e não como as fases diversas de um processo amoroso plausível. Além do exemplo transcendente que é a obra petrarquiana, qualquer colecção lírica com dimensão petrarquista de um poeta dessa altura é simuladamente uma espécie de diário ou memória individual de experiências amorosas organizado em tensão como uma confissão narrativa sequenciada com as partes próprias de um relato convencional, desde o preâmbulo até ao desenlace, sem deixar à margem o desenvolvimento linear que ficaria de permeio.

Ora bem, é exequível no caso editorial tão peculiar da poesia lírica camoniana desvendar a existência original de uma intenção compositiva devedora do *Canzoniere* de Petrarca? Como é sobejamente conhecido, a deplorável situação autoral e textual da poesia lírica de Camões não permite dispor confiavelmente de uma edição preparada pelo próprio escritor, a qual pudesse servir de fonte original, perfeitamente revista e corrigida, para outras reproduções posteriores que dela se realizarem. Também não existe um só documento autógrafo que recolha as suas composições, porquanto já a primeira vez que vêm a lume os versos camonianos, no ano 1595, o responsável das *Rhythmas*, de publicação fatalmente póstuma ainda no mesmo século XVI, se teve de socorrer de diversas colectâneas manuscritas e nem sempre com um nível de pureza suficiente no que atinge tanto à verdadeira autoria dos poemas quanto ao estabelecimento irrepreensível das suas lições<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Sobre a perspectiva biografista utilizada por Alessandro Vellutello para outorgar virtualidade corpórea a Laura, preenchendo de dados reais todas as composições do *Canzoniere*, *vid.* Antonio Prieto, «Introducción», em Petrarca, *Cancionero*, Barcelona, Planeta, 1985, pp. XX-XXI. Em todo o caso, é preciso não esquecer que por via de regra quase todo o petrarquismo europeu se nutriu em muitos casos não através da leitura directa de Petrarca, mas a partir do ambiente poético da Itália do século XVI, em que era um exercício comum a exegese e a imitação dos textos petrarquianos. Em torno de tal ideia, *vid.* Rogelio Reyes Cano, «Garcilaso desde la intertextualidad», *Ínsula*, 552 (Diciembre 1992), p. 3.

<sup>19</sup> Em qualquer caso, não se devem exagerar as dificuldades editoriais da poesia lírica camoniana desde que em nenhum momento supõem uma excepção assinalável no contexto da poesia europeia culta dos séculos XVI e XVII. Com respeito especialmente à poesia portuguesa, Aguiar e Silva tem chamado a atenção sobre o carácter póstumo de edições pertencentes a Sá de Miranda, Fernão Álvares do Oriente, Pêro de Andrade Caminha, André Falcão de Resende, Fernão Rodrigues Lobo Soropita ou Frei Agostinho da Cruz, para além dos casos específicos da obra de Camões e de António Ferreira. Visto isso, situar-se-iam fora do usual os exemplos daqueles poetas que contaram com a sua obra editada em vida graças ao seu próprio zelo textual, tais como Diogo Bernardes, Vasco Mousinho de Quevedo, Frei Bernardo de Brito, Baltasar Estaço ou D. Manuel de Portugal. *Vid.* Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. 49-52. Sem ter de ir muito longe, é possível trazer à baila o dado de os dois poetas espanhóis talvez mais importantes dessa época, Garcilaso de la Vega e Luis de Góngora, não publicarem jamais a integridade da sua própria poesia. *Vid.* Elías L. Rivers, «La poesía culta y sus lectores», *Edad de Oro*, XII (Outono 1993), p. 267. No concernente à poesia espanhola, José Manuel Bleuca também estabeleceu um extenso catálogo de poetas da literatura espanhola igualmente póstumos que

Cumprir trazer à memória a notícia da fabulosa lenda, um pouco afastada da certeza ou ao menos da verosimilhança, que o historiógrafo Diogo do Couto exprimiu na sua *Década VIII*, escrita em 1616 e publicada em 1673. Um fragmento desta crónica histórica, nascido para passar com êxito desmedido à posteridade, explica como o autor inesperadamente se encontrou em Moçambique com Camões ocupando-se, além de na correcção de *Os Lusíadas* com o objectivo de dar a obra à imprensa, em escrever «*muito em um livro que ia fazendo, a que intitulava Parnaso de Luís de Camões, livro de muita erudição, doutrina e filosofia, o qual lhe furtaram, e nunca pude saber no Reino dele, por muito que o inquiri, e foi furto notável*»<sup>20</sup>. Depois, em muitas oportunidades aduzida com jeitos romanescos, acaso como consolação perante o que se não descobria, surgiu daqui a hipótese prodigiosa do roubo da lírica camonianiana que confirmaria a crença esperançosa de Camões ter preparado também um suposto *Parnaso* para o prelo<sup>21</sup>. Porém, deixa de haver nesta altura qualquer outra notícia ou certificação, apta para receber confiança, que confirme a verdade tanto do roubo como, sequer, da existência de tal *Parnaso*, um facto que vem obstruir penosamente um dos caminhos que se apresentavam mais sugestivos

---

inclui Gutierre de Cetina, Francisco de Figueroa, Francisco de Aldana, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz ou Villamediana, nomes ilustres todos que levam a acreditar que as edições póstumas não foram um costume menor nem, por certo, insubstancial. Vid. José Manuel Bleuca, «Sobre el rigor poético en España», em *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 12-13.

<sup>20</sup> Diogo do Couto, *Epítome das décadas 8 e 9 da Ásia, apud IV Centenário de Os Lusíadas de Camões (1572-1972)*. Catálogo de la Exposición Bibliográfica e Iconográfica, preparado y redactado por António Coimbra Martins, Madrid, Biblioteca Nacional - Fundación Calouste Gulbenkian, 1972, p. 6. É sabido que deste texto há duas versões: uma impressa, a que pertence o trecho que se acaba de reproduzir, e outra mais extensa e de autenticidade muito incerta, já que, como demonstrou Costa Pimpão entre mais argumentações possíveis, a sua letra corresponde a fins do século XVII ou começos do XVIII. Esta última versão ficou inédita num manuscrito conservado na Biblioteca Municipal do Porto até que foi revelada em 1917. Vid. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, ed., Luís de Camões, *Rimas*, 3ª ed., Coimbra, Atlântida Editora, 1973, pp. LXIV-LXVI. Nesta última versão da *Década VIII* figura entre outras interpolações a menção, para além do *Parnaso*, de um surpreendente «livro de seus sonetos», do qual se recolhem os quatro primeiros versos da peça «Alma minha gentil, que te partiste» a propósito de um comentário apócrifo sobre a realidade de Dinamene como musa de Camões. Cfr. a respeito desta questão Charles R. Boxer, «Camões e Diogo do Couto, irmãos em armas e nas letras», *Ocidente*, LXXXIII (1972), pp. 25-37; António Coimbra Martins, «Camões e Couto», em *Les Cultures Ibériques en Devenir (Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977))*, Paris, Fondation Singer Polignac, 1979, pp. 691-705. Apesar de Coimbra Martins desvelar um novo manuscrito custodiado na Biblioteca Nacional de Madrid que é igual ao da Biblioteca Municipal do Porto, hodiernamente quase todos os investigadores acreditam que são falsas as duas versões inéditas do famoso fragmento, já referido, da *Década VIII*. Só cumpriria assinalar a excepção principal de Roger Bismut, que considera que são fidedignas as informações que esse manuscrito fornece. Assim, vid. Coimbra Martins, *IV Centenário...*, pp. 4-5; Roger Bismut, «Playdoyer pour Dinamene», *Bulletin des Études Portugaises*, 30 (1969), pp. 91-93; *La lyrique de Camões*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian - Publications du Centre Culturel Portugais - Presses Universitaires de France, 1970, pp. 522-524; «Recensão Crítica. Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, 3ª ed., Coimbra, Atlântida, 1973», *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII (1974), pp. 666-670.

<sup>21</sup> Filgueira Valverde interpretou o conceito de *Parnaso* como próprio da poesia culta em oposição ao de *Cancioneiro*, que pertenceria à poesia de raiz popular: «*A poesia humanística lê-se; a poesia tradicional canta-se. Também aqui as denominações revelam a diversidade de propósitos: as redondilhas tradicionais aparecem reunidas em Cancioneiros, nome especialmente aplicado às composições destinadas ao canto; os poetas italianizantes agrupam-se em Parnasos, nome que evoca uma aspiração humanística, antológica, superadora*» (José Filgueira Valverde, *Camões*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981, p. 81).

a fim de chegar à leitura directa de autógrafos do espólio poético de Camões<sup>22</sup>. Por conseguinte, pondo de parte o *Parnaso* que cita Diogo do Couto até que não o sustente uma nova documentação, a poesia camoniana permaneceu inédita enquanto viveu o seu criador e, por consequência, sem se imprimir com o objecto de a dar aos leitores<sup>23</sup>.

Para o que interessa ao propósito do presente trabalho, a verdade é que tal como foi sempre publicada a obra lírica de Camões, a utilizarem-se nas edições tanto clássicas como contemporâneas os mais diversos critérios no atinente à ordenação das peças que a integrariam, inclusivamente o alfabético dos *incipit* em cada forma compositiva ou estrófica, como é o caso da *Obra Completa* organizada por Antônio Salgado Júnior<sup>24</sup>, as composições camonianas mostram-se desorganizadas, de sorte que não é possível realizar uma leitura sequencial ininterrompida para compreender como exprimem o sentido de um percurso vital ficcionalizado por meio do discurso poético. Deve-se ter em conta que a divulgação de textos petrarquistas em forma desordenada ou através de antologias modifica de maneira inevitável o seu sentido mais literal, porquanto isolam os

---

<sup>22</sup> Para o episódio do roubo do *Parnaso*, *vid.* ainda Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Estudos Camonianos. II, O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1980, pp. 31-39. Reprodução fac-similada da 1ª ed. publicada em Coimbra pela Imprensa da Universidade no ano 1924.

<sup>23</sup> Jorge de Sena escreveu decididamente: «*Camões quase inteiramente póstumo*» (Jorge de Sena, «Camões e os Maneiristas», em *Trinta Anos de Camões. 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*, vol. I, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 59).

<sup>24</sup> Luís de Camões, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, G. B. Companhia Aguilar Editora, 1988. Organização, introdução, comentários e anotações do Prof. Antônio Salgado Júnior. 1ª reimpressão da 1ª ed. de 1963. Salgado Júnior propõe uma regra de escassa complexidade que tenta harmonizar os variados critérios utilizados pelos editores camonianos precedentes. Essa resolução conciliatória funda-se, em primeiro lugar, na disposição das peças líricas em diferentes grupos respeitando consecutivamente a sua procedência em cada edição donde são recolhidas, e, depois, no estabelecimento no interior desses mesmos grupos de uma ordem alfabética. Consegue-se com isso, pelos vistos, um posicionamento realmente neutral ao não se fixar uma seriação que obedeça, como tinha ocorrido nomeadamente na *Lírica Completa* de José Maria Rodrigues e Lopes Vieira editada em 1932, apenas a uma tese interpretativa concreta dos versos amorosos do poeta: «*Surgiu com isto novo problema: em que ordem dar essas composições dentro de cada uma das partes? Já dissemos acima que tínhamos resolvido dar todas as composições apresentadas pelos editores responsáveis posteriores a 1923. Claro que cada um deles tem também seu critério ordenador e não seria possível reduzi-los a um só. Por outro lado, tais ordenações são sempre o resultado dum ponto de vista pessoal, isto é, duma tese. Também nós insinuávamos uma nossa no caso de darmos uma ordenação diferente. Querendo ter nisto a maior imparcialidade, só tivemos possibilidade de uma solução aceitável: ordenar as composições, dentro de cada uma das partes em que o processo tivesse aplicação, em seriação rigorosamente alfabética*» (Salgado Júnior, ed., Luís de Camões, *Obra...*, p. XVII). Salgado Júnior sugere, em qualquer caso, ainda uma outra proposta possível de estruturação da ordem dos poemas e até da obra literária completa de Camões, integrando-se assim num mesmo conjunto tanto a vertente lírica quanto a épica, que dependeria de uma teorização explicativa geral sobre o processo de criação levado a termo pelo poeta. Embora se não cheguem a desenvolver completamente os resultados de tal hipotética teorização, para este editor, com efeito, é fácil de modo absoluto distinguir três ciclos sucessivos a respeito da literatura camoniana que podem facilitar grandemente a compreensão da sua natureza. Existiria inicialmente um ciclo caracterizado pelo domínio de uma preocupação de essência sentimental, baseada no relato dos diferentes estados anímicos habituais, desde o namoro até à desesperança, numa biografia amorosa. Em seguida, poder-se-ia delimitar um segundo ciclo em que se revela, como nota marcante, a ligação das actividades lírica e épica, com interferências recíprocas constantes e inevitáveis. Por fim, coincidente com os últimos anos da vida do Poeta e já composto o poema épico *Os Lusitadas*, dar-se-ia um terceiro ciclo presidido pela volta à criação eminentemente lírica, mesmo que tingindo-se os versos ora da cor do pessimismo e da angústia em troca da confiança e da alegria do passado.

textos respeito ao seu contexto, perturbando a compreensão que eles mereçam<sup>25</sup>. Neste sentido, é de esperar algum dia que uma edição para sempre rigorosamente definitiva da lírica de Camões, quando as circunstâncias forem mais favoráveis ou, pelo menos, desfavoráveis em menor medida do que na altura presente, procure especialmente a colocação de cada poema no lugar que lhe cumpriria dentro do conjunto editorial, além de resolver os problemas acostumados, que com certeza resultam de tão árdua solução no caso concreto do autor de *Os Lusíadas*, de atribuir autorias certas, evitar leituras erróneas ou falsas e sugerir linhas interpretativas bem encaminhadas. E isto porque, indubitavelmente, a adequada ordenação dos textos líricos camonianos pode chegar a influenciar decisivamente na compreensão mais literal dos poemas para avaliá-los com critérios estéticos numa análise esmeradamente correcta<sup>26</sup>.

Não é conveniente deixar sair da memória, como antes se sublinhou, o facto terminante de os poemas amorosos petrarquistas serem peças miúdas do vastíssimo mosaico construído por uma tradição literária, elevadamente normativizada, que se cimenta em idênticas ou muito semelhantes bases ideológicas, semânticas e formais. A ligação dialógica entre quase todos os textos pertencentes a tal tradição é evidente, e realiza-se através de uma complexa rede de relações que se estabelece tanto a nível do código poético de que participam quanto no seio das próprias peças comparadas entre si, quer dizer, essa ligação citada é dupla e pode-se perceber simultaneamente de uma perspectiva paradigmática e sintagmática. Com efeito, o criador petrarquista trata de guardar um complexo equilíbrio, conforme as normas artísticas do tempo, entre o respeito à tradição, primordialmente encarnada em Petrarca, e o desejo compreensível de ultrapassar originalmente o modelo a que se consagra a imitação, enquanto as peças líricas de um mesmo criador petrarquista, aliás, permitem advertir no plano da *dispositio* numerosos nexos entre elas de acordo com a feição típica de um *canzoniere*, os quais derivam da função que lhe é atribuída a cada composição como parte peculiar de um conjunto orgânico integrado por várias sequências de índole narrativa<sup>27</sup>. É manifesto que Petrarca ideou o seu *Canzoniere* como uma colectânea disposta com muito intensa coesão, e assim os *fragmenta* que o tornam inteiro apenas possuem o seu sentido mais satisfatório, que é de fundo unitário, quando contemplados reunidamente através de uma visão que considere todas as composições como conjunto<sup>28</sup>. Em definitivo,

---

<sup>25</sup> Cfr. Silvio Avalle D'Arco, «I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione», em *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce, Roma, 1985, pp. 363-382.

<sup>26</sup> A propósito desta abrolhosa necessidade de serem devidamente dispostos os textos poéticos de estética petrarquista, *vid.* Alfonso Rey, «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo en el siglo XIX», *Edad de Oro*, XIII (Primavera 1994), p. 133.

<sup>27</sup> No concernente ao modo de se sistematizarem a nível sintagmático as relações que ligam os textos numa colecção de poemas que fazem parte de um *canzoniere*, *vid.* Marco Santagata, «Connessioni intertestuali nel *Canzoniere* del Petrarca», *Strumenti Critici*, 26, I (Febbraio 1975), pp. 80-112

<sup>28</sup> «*Está claro que el Canzoniere es la historia de un proceso vital, más o menos autobiográfico, medularmente centrado en una relación amorosa que exige la presencia de una amada a la que dirigirse y que, con su muerte, divide la historia en in vita e in morte de la amada. Dentro de su relación con una obra total (importante en Petrarca), un cancionero es un sistema cerrado que (escribi historia) presenta un aspecto narrativo en el que van disponiéndose, según el orden del autor, las distintas composiciones, con su significación secuencial y el valor de distancia que señalan los espacios en blanco entre composición y composición*» (Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*), Madrid, Cátedra, 1984, p. 33).

o *Canzoniere* petrarquiano seria um exemplo magnífico de *macrotexto* literário onde todas as unidades textuais, mesmo a conservarem a sua própria identidade individual, patenteiam um alto grau de dependência temática e formal, não isenta de uma boa dose de narratividade<sup>29</sup>, verificável com relação às restantes unidades que fazem parte desta classe de colecção poética<sup>30</sup>.

É a sucessividade narrativa lógica que apresenta em especial qualquer *canzoniere* que exige um tipo específico de composição para desempenhar a importante função de preâmbulo dessa colecção poética. Eis o *soneto-prólogo*, um subgénero lírico intensamente codificado que resulta essencial no que diz respeito à unidade do *canzoniere* como repertório poético coesivo, já que fornece uma baliza inicial que justifica em grão medida a coordenação das demais peças num processo argumental coerente<sup>31</sup>. Este subgénero convencional da poesia petrarquista possui natureza de prólogo ou prefácio, garantida pela sua posição inicial privilegiada respeito aos poemas restantes, e costuma ser uma peça que se imagina desde uma fase do percurso humano do poeta dominado pela maturidade sentimental, quando experimenta a convicção íntima e profunda de ter errado na força da paixão durante o tempo da juventude. Por isso é um tipo de composição com algumas notas em certo modo provenientes dos *exempla* medievais, cumprindo como um *exordium* retórico o papel de introdução ficcional na qualidade de anúncio resumido daquilo que figura nas partes consecutivas que completam o livro poético concebido como *canzoniere*.

Com efeito, a fonte primigénia deste subgénero lírico, o soneto petrarquiano «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono», que ocupa o primeiro lugar no *Canzoniere*, como nem podia deixar de acontecer, desempenha a função de fazer sobressair, desde o presente fingido da escrita dos poemas, que os *fragmenta* sucessivos se colocam numa altura pretérita plena de vãs ilusões que não se corresponde com o arrependimento posterior do poeta<sup>32</sup>:

“Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core

---

<sup>29</sup> Em concreto sobre a ideia de *canzoniere* como narração, *vid.* G. Genot, «Strutture narrative della poesia lirica», *Paragone*, XVIII, 212 (1967), pp. 35-52; A. Jenni, «Un sistema del Petrarca nell'ordinamento del *Canzoniere*», em *Studi in onore di Alberto Chiari*, vol. II, Brescia, Paideia Editrice, 1973, pp. 721-732; Marco Santagata, *Dal Sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana Editrice, 1979; C. Segre, «Système et structures d'un *canzoniere*», em VV. AA., *Recherches sur les systèmes signifiants*, Paris, The Hague, Mouton, 1973, pp. 373-378.

<sup>30</sup> *Vid.* Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, 1976, p. 146.

<sup>31</sup> É importante destacar que a narratividade dos textos não procede de factores cronológicos, mas sobretudo do argumento da própria história que se constrói: «*Lo esencial, pues, no es la cronología sino el orden narrativo dado (o pensado) por el poeta, que implica unas conexiones entre los textos y la posibilidad de leer cómo avanzan el argumento narrativo y una serie de sintagmas o mitos o predilecciones que definen la individualidad del poeta*» (Prieto, *La poesía española...*, p. 33).

<sup>32</sup> Para uma análise muito completa deste soneto preliminar no *Canzoniere*, *vid.* Raffaele Amato, *Petrarca*, Editori Laterza, 1971, pp. 248-251. Sobre a extraordinária funcionalidade, aliás, que possui o soneto inicial do *Canzoniere* petrarquiano com relação ao conjunto da obra, *vid.* Francisco Rico, «*Rime Sparse. Rerum Vulgarium Fragmenta*. Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*», *Medioevo Romanzo*, III, 1 (1976), pp. 101-138.

in sul mio primo giovenile errore  
quando'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,  
del vario stile in ch'io piango et ragiono  
fra le vane speranze e 'l van dolore,  
ove sia chi per prova intenda amore,  
spero trovar pietà, nonché perdono.  
Ma ben veggio or sí come al popol tutto  
favola fui gran tempo, onde sovente  
di me medesimo meco mi vergogno;  
et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente  
che quanto piace al mondo è breve sogno.”<sup>33</sup>

A partir do exemplo original marcado por este soneto, em que se destaca a força do apelo moral aos leitores a fim de receberem atentamente e com proveito os versos que irão encontrar, é factível anotar em focagem diacrónica a voluntariedade de muitos poetas petrarquistas de incorporar um soneto com valor proemial às suas colecções líricas desde que lhes outorguem uma estrutura de *canzoniere*<sup>34</sup>. O investigador espanhol Juan Manuel Rozas tem delineado precisamente o percurso detalhado do *soneto-prólogo* a partir da sua origem na obra petrarquiana até às últimas amostras<sup>35</sup>, desvendando que se trata de um subgénero, de relevo crucial na história do petrarquismo peninsular, que com segurança alcançou enorme sucesso tornando-se mais rico de cada vez com os acréscimos semânticos que diversos autores apuseram ao modelo inicial. Antes de tudo, advirta-se que a influência posterior exercida pelo soneto “Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono” foi em importante medida modificada sem muita demora por uma peça amorosa de extensão média do poeta catalão Ausiàs March, *Qui no és trist, de mos dictats no cur*, em que aparece na primeira oitava como novidade mais saliente o conceito de não se ocuparem dos seus versos aqueles que não sabem de amores nem

<sup>33</sup> Jacobo Cortines, ed., Francesco Petrarca, *Canzonero*, vol. I, Madrid, Cátedra, 1989, p. 130.

<sup>34</sup> Provavelmente tem sido António Ferreira o primeiro poeta português a utilizar na sua obra poética o conceito de *canzoniere*: «Ferreira foi o primeiro poeta verdadeiramente petrarquista em Portugal, porque foi o primeiro a escrever uma sequência de sonetos com uma estrutura muito parecida com a do *canzoniere*» (T. F. Earle, *Musa Renascida (A Poesia de António Ferreira)*, Lisboa, Editorial Caminho, 1991, p. 122). Cfr. ainda o trabalho do mesmo autor «A Portuguese Sonnet Sequence of the Sixteenth Century», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIII (1986), pp. 225-234. Sobre a configuração do modelo petrarquiano de *canzoniere* na obra de diferentes poetas espanhóis, mas com valiosas informações teóricas aplicáveis a autores petrarquistas de qualquer literatura, *vid.* G. Cabello Porras, «Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (La serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)», *Analecta Malacitana*, IV (1981), pp. 15-34; J. Lara Garrido, «Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo en las *Diversas Rimas* de Vicente Espinel», em VV. AA., *Estudios sobre Vicente Espinel*, Anejos de *Analecta Malacitana*, 1, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, pp. 17-30; Antonio Prieto, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, S.G.E.L., 1975; «El cancionero petrarquista de Garcilaso», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 3 (1984), pp. 97-115; «Con un soneto de Gutierre de Cetina», *El Cróton. Anuario de Filología Española*, I, 1984, pp. 283-295.

<sup>35</sup> Juan Manuel Rozas, «Petrarca y Ausiàs March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», em *Homenajes. Estudios de Filología Española*, I (1964), pp. 57-75.

tristezas, isto é, um apelo discriminante apenas aos leitores que tenham experimentado sofrimentos amorosos:

“Qui no és trist, de mos dictats no cur,  
o n algun temps que sia trist estat,  
e lo qui és de mals passionat,  
per fer-se trist no cerque lloch escur:  
l·lija mos dits mostrans pensa torbada,  
sens algun art, exits d’hom fora seny,  
e la raó quen tal dolor m’empeny  
Amor ho sab, qui n’és causa estada.”<sup>36</sup>

Além destas duas poesias que se acabam de transcrever, certamente os modelos mais transcendentais que servem de inspiração às realizações ulteriores do subgénero *soneto-prólogo*, existem tanto na literatura portuguesa como na espanhola outros textos em quantidade numerosa que apresentam características semelhantes. Podem ser citados os sonetos de Diogo Bernardes cujos *incipit* são «*Vos que d’amor cruel nunca sentistes*» e «*Aqui de largos males breve historia*», em que se apela igualmente aos leitores para que a desgraçada história amorosa que lêem possa servir-lhes de exemplo, ou o soneto do mesmo autor cujo primeiro verso é «*Cantei um tempo, agora choro a guerra*», onde se contém uma chamada às musas para testemunharem a memória da sua desventura sentimental enquanto o Amor conservar o seu arbitrário poder<sup>37</sup>. Ou entre mais exemplos possíveis cabe trazer à baila «*Nunca d’amor estuve tan contento*», da autoria de Juan Boscán<sup>38</sup>, talvez o primeiro poeta peninsular a escrever um *soneto-prólogo*, assim como «*Cuando me paro a contemplar mi estado*», de Garcilaso de la Vega<sup>39</sup>, um poema de discutível adscrição ao subgénero, no entanto, já que não aparecem nele algumas notas normativas principais<sup>40</sup>, embora Fernando de Herrera, na qualidade de comentarista poético, numa altura quase coeva, o tivesse classificado

---

<sup>36</sup> Rafael Ferreres, ed., Ausiàs March, *Obra poética completa*, vol. I, Madrid, Editorial Castalia, 1979, pp. 258-260.

<sup>37</sup> Aníbal Pinto de Castro, ed., Diogo Bernardes, *Rimas Várias. Flores do Lima*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, pp. 41-43. Reprodução fac-similada da edição de 1597.

<sup>38</sup> Carlos Clavería, ed., Juan Boscán, *Las obras de Juan de Boscán (De nuevo puestas al día y repartidas en tres libros)*, 2ª ed., Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993, p. 235. Além desta composição, Juan Boscán ainda seria autor de mais três *sonetos-prólogo*: «Las llagas que, d’amor, son invisibles», «Mas mientras más yo de ‘sto me corriere» e «Quien terná en sí tan duro sentimiento».

<sup>39</sup> Elias L. Rivers, ed., Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Editorial Castalia, 1972, p. 37.

<sup>40</sup> «*Creo que por este morir inesperado, Garcilaso no preparó ningún soneto que funcionara como soneto-prólogo, como hizo Petrarca, y que es muy dudoso que pueda actuar como tal el «Cuando me paro a contemplar mi estado», (...)»* (Prieto, *La poesía...*, p. 65). Para caracterizar o soneto garcilasiano “*Cuando me paro a contemplar mi estado*», Glaser utiliza o vocábulo *rechenschaftssonett*. Vid. Edward Glaser, «*Cuando me paro a contemplar mi estado: trayectoria de un Rechenschaftssonett*», em *Estudios hispano-portugueses*, Valencia, Editorial Castalia, 1957, pp. 59-95.



como «*prefación de toda la obra y de sus amores, y proposición con la contemplación y vista de lo presente y pasado*»<sup>41</sup>.

Ora bem, no caso particular da obra lírica de Camões torna-se possível advertir a presença de alguma composição que cumpra os requisitos genéricos do *soneto-prólogo*?

Sabido é compridamente o problema decisivo no tocante às dificuldades editoriais da poesia camoniana derivado da infeliz circunstância de o escritor só ter publicada em vida uma porção minúscula da sua lírica<sup>42</sup>. Conviria assinalar, com precisão, somente as seguintes três peças conhecidíssimas pela sua condição de éditas não postumamente: em primeiro termo, uma ode endereçada a D. Francisco Coutinho, Conde do Redondo e Vice-Rei da Índia, encomiando os *Colóquios dos Simples e Drogas e Cousas Medicinais da Índia*, de Garcia d’Orta, e que se contém nessa mesma obra de natureza científica publicada em Goa em 1563<sup>43</sup>; em segundo lugar, os tercetos “Despois que Magalhães teve tecida” e o soneto “Vós, Ninfas da gangética espessura” oferendados a D. Leonis Pereira e recolhidos na *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Pero de Magalhães de Gândavo, que veio à luz em 1576 na oficina em que se imprimiram *Os Lusíadas*<sup>44</sup>; finalmente, até seria possível citar o soneto, embora muito duvidoso, «*Ditosa pena, como a mão que a guia*», intercalado sem nenhuma indicação autoral no tratado de caligrafia de Manuel Barata intitulado *Exemplares de várias sortes de letras*, de 1570<sup>45</sup>. É evidente, aliás, a carência de autógrafos a recolherem o espólio poético camoniano, um facto que reduz em grande medida a possibilidade de elaborar uma edição credora de toda a confiança.

Além destes obstáculos, que não permitem conhecer a disposição de cada peça que Camões tivesse decidido para o conjunto da sua obra lírica tendo em conta o conceito

---

<sup>41</sup> Antonio Gallego Morell, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 2ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1972, p. 315.

<sup>42</sup> Cfr. Emmanuel Pereira Filho, *As Rimas de Camões - Cancioneiro de ISM*, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora - MEC, 1974, p. 219. Edição póstuma aos cuidados de Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz. Por seu turno, escreveu Klaus Dirscherl: «*O facto de que ele não pôde mandar imprimir senão um número exiguo das suas poesias e de que também não as pôde publicar em forma cíclica tem feito até hoje do estabelecimento de um cânone seguro uma tarefa espinhosa: uma tarefa que não se torna mais fácil pelo facto de, desde a primeira edição póstuma de 1595, quase pertencer já à tradição da edição camoniana cada editor apresentar um novo cânone e, quase sempre obrigatoriamente ligadas a este, novas suposições sobre a base histórica de alusões, temas, pessoas descritas*» (Dirscherl, «Camões e a tradição...», p. 38).

<sup>43</sup> Um interessante estudo sobre esta «*Ode ao Conde do Redondo*» em concreto, dirigido a corrigir, restituindo-se o texto original, as muitas imperfeições que houve na sua edição, é o de Maria Helena da Rocha Pereira, «Sobre o texto da *Ode ao Conde de Redondo*», *Revista Camoniana*, série 2ª, VI (1984-1985), pp. 107-128. O texto da «*Ode do Conde do Redondo*» foi estabelecido excelentemente em edição crítica por Azevedo Filho. Vid. Leodegário A. de Azevedo Filho, «*Ode a Conde do Redondo*», de Luís de Camões. *Texto e estudo*, Rio de Janeiro, Presença, 1988.

<sup>44</sup> Sobre os poemas líricos de Camões não póstumos, *vid.* Roger Bismut, «Camões et son oeuvre lyrique», em VV. AA., *Visages de Camões*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 40-42.

<sup>45</sup> Cfr. Leodegário A. de Azevedo Filho, *Uma Visão Brasileira da Literatura Portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1973, p. 101.



petrarquista de *canzoniere*, através de uma leitura minuciosa do *universo*<sup>46</sup> sonetístico camoniano, na verdade seria factível registar, conquanto isso, a generosa cifra de doze possíveis peças a apresentarem elementos temáticos, mesmo que em variável proporção e com desigual ênfase, pertencentes ao subgénero *soneto-prólogo*. Os seus *incipit*, por ordem alfabética, são os seguintes: 1. «*Com grandes esperanças já cantei*», 2. «*De Amor escrevo, de Amor trato e vivo*», 3. «*Depois de haver chorado os meus tormentos*», 4. «*Depois que quis Amor qu'eu só passasse*», 5. «*Em quanto quis Fortuna que tivesse*», 6. «*Eu cantarei do Amor tão docemente*», 7. «*Eu cantei já, e agora vou chorando*», 8. «*Já cantei, já chorei a dura guerra*», 9. «*Los que bivís subjectos a la estrella*», 10. «*Quando os olhos emprego no passado*», 11. «*Sospiros inflamados, que cantais*» e 12. «*Vós que escutais, en rimas derramado*». É uma leitura particular e atenta à diacronia deste subgénero que deixa observar uma cifra como a indicada de *sonetos-prólogo* camonianos, mas existem indícios e provas suficientes de outra condição que vêm a confirmar esse cômputo. Não por acaso Agostinho de Campos, quando ordenou o seu *Camões Lírico*<sup>47</sup>, chegou a distinguir uma série específica de sonetos, a primeira precisamente entre os oito grupos apresentados na sua edição, que denominou, com critério intuitivo, *prologais*, formado por seis textos dispostos alfabeticamente: «*Depois que quis Amor qu'eu só passasse*», «*Emquanto quis Fortuna que tivesse*», «*Eu cantarei do Amor tão docemente*», «*No tempo que d'amor viver soía*», «*Pois meus olhos não cansam de chorar*» e «*Sospiros inflamados, que cantais*»<sup>48</sup>.

Os argumentos mais seguros que confirmam a hipótese anunciada de existirem doze possíveis *sonetos-prólogo* são, no entanto, de natureza topológica, quer dizer, produto da análise realizável sobre a colocação de tais poemas em diversos documentos textuais tanto na tradição impressa como na tradição manuscrita, já que a situação preliminar desta classe de subgénero em concreto é, como acima se advertiu, uma das suas características mais salientáveis. Observa-se assim, em primeiro termo, que, no âmbito da tradição impressa, os sonetos com mais decisiva colocação em todas as edições em que aparecem sem dúvida são «*Em quanto quis Fortuna que tivesse*» e «*Eu cantarei do Amor tão docemente*», visto como ocupam as posições primeira e segunda

<sup>46</sup> Com relação ao conceito de *universo* é preciso diferenciar o seu uso em oposição ao conceito de *corpus*, tal como tem sublinhado convenientemente Leodegário A. de Azevedo Filho. Por *universo* interpretar-se-ia a ampla totalidade de poemas imputados a Camões, ao menos uma vez e por qualquer motivo justificado ou não. O conceito de *corpus* estaria reservado, contrariamente, para aquela parte da totalidade de poemas referidos como camonianos que cabe discriminar com um elevado grau de confiança quanto à sua autenticidade. Vid. Leodegário A. de Azevedo Filho, «A Camões o que é de Camões», *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, 9 (1981-1982), pp. 13-24.

<sup>47</sup> Agostinho de Campos, ed., *Camões Lírico, IV. Sonetos Escolhidos*, Paris - Lisboa - Porto - Rio de Janeiro, Livrarias Aillaud e Bertrand - Livraria Chardron - Livraria Francisco Alves, 1926.

<sup>48</sup> Agostinho de Campos tentava oferecer com essa pequena quantidade de composições uma imagem realmente completa de Camões como extraordinário cultor do género sonetístico, um intuito para o que adoptou ainda um critério de ordenação temática que busca agrupar os textos segundo os seus assuntos em oito secções: «*Tendo de adoptar algum método no arranjo deste quarto volume, optámos pela coordenação por assuntos, que facilita a procura dos poemas, além de ministrar melhor visão crítica do carácter do Poeta. Vai assim o texto dividido em oito grupos, que sucessivamente intitulámos de: «Sonetos prologais»; «Filosofia do Amor»; «Madrigais»; «Despedidas e saudades»; «Erros seus, má Fortuna»; «Amor ardente»; «Dinamene»; «Deus, Vida e Morte»*» (Campos, «Introdução», em Camões, *Camões Lírico, IV...*, p. 9).

já nas *Rhythmas* de 1595 e inclusivamente conservam esse privilégio em quase todas as edições camonianas posteriores<sup>49</sup>, até ao ponto de Agostinho de Campos mesmo avançar a suposição respeito a “Em quanto quis Fortuna que tivesse” de ser a prova, pelo seu tom proemial, que justificaria a verdade do roubo do *Parnaso* citado por Diogo do Couto<sup>50</sup>. Também os sonetos “Com grandes esperanças já cantei” e “Depois que quis Amor qu’eu só passasse” gozam de suficiente garantia topológica, porquanto ocupam os lugares terceiro e quarto nas *Rimas* de 1598, em que foram incorporados pela primeira vez ao património lírico camoniano. A propósito de «Com grandes esperanças já cantei», Faria e Sousa indica nas *Rimas várias*, aliás, alguns conteúdos próprios do *soneto-prólogo*, como a sensação final de sofrimento amoroso que transmite talvez como fruto de ser uma peça escrita nos últimos dias da existência de Camões<sup>51</sup>, enquanto o mesmo editor julga sobre “Depois que quis Amor qu’eu só passasse”, além de relacionar este soneto pelo seu tema com o anterior, que se trataria de uma peça também de cronologia tardia<sup>52</sup>.

Como se pode ver nos exemplos aduzidos, o magno hermeneuta Faria e Sousa é o editor camoniano que mais testemunhos fornece no que diz respeito aos poemas que acima se citaram pela sua condição de supostos *sonetos-prólogo*. Inclusivamente se exprime com maior definação em torno da propriedade preliminar dos sonetos restantes, uma vez que «Vós que escutais, em rimas derramado», por exemplo, imitação manifesta do «Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono» como ele mesmo sublinha, está disposto na sua edição como primeiro do que denomina *Centuria Segunda* devido ao valor que mostra na qualidade de preâmbulo:

---

<sup>49</sup> Só cabe indicar a excepção que se reflecte em 1932 quanto ao soneto «Eu cantarei de amor tão docemente», a figurar com o número 38, na edição da *Lírica* de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, decerto para ajustar o seu sentido à teoria amorosa do primeiro dos editores sobre a relação entre Camões e a Infanta. Naturalmente, fica à margem do exame levado a cabo na edição *Obra Completa* arrumada por António Salgado Júnior porquanto nela se utiliza, como já se disse, uma ordenação dos textos alfabética.

<sup>50</sup> «Soneto evidentemente prologal ou introdutório, e como tal considerado por todos os editores e comentadores, que nêle vêem a prova indirecta do roubo do original manuscrito do Parnaso», mencionado por Diogo do Couto (Campos, ed., *Camões Lírico*, IV., p. 26).

<sup>51</sup> *Vid.* Manuel de Faria e Sousa, ed., Luís de Camões, *Rimas várias*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972, pp. 8-13. O Visconde de Juromenha diverge de Faria e Sousa quanto à data de composição deste soneto: «Pensa Faria e Sousa que este soneto foi escripto nos últimos dias do Poeta; porém eu julgo que foi na Índia, e antes da morte da amante, porque aliás não exporia a idéa de arrependimento por ter chorado a morte da sua amada, o que é inteiramente contrario com as sentidas poesias que a esse assumpto escreveu» (Visconde de Juromenha, ed., Luís de Camões, *Obras*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional, 1861, p. 364).

<sup>52</sup> «Son dós los argumentos deste Soneto (como en el antecedente), uno de penas amorosas, otro de ingratiudes injustas con sus meritos: y llevalos por orden, porque primero fue enamorado, y por ello perseguido; y despues fue buen soldado, y admirable Escritor; y en premio de todo se via morir a manos de la miseria, como al principio de essotro Soneto lo dijimos» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 14). O Visconde de Juromenha arrisca ainda mais a cronologia provável desta composição: «Depois de ter experimentado das mãos do amor e da fortuna toda a qualidade de tormentos, se contenta com declarar em verso os seus desvarios, e apresentar-se como exemplo. Este soneto foi escripto pela mesma ocasião da canção X, e acaba do mesmo modo que o final da mesma canção. Foi composto na Índia depois dos seus trabalhos, naufragios, prisão, e provavelmente da morte da amante» (Visconde de Juromenha, em Camões, *Obras*, vol. II, p. 364).

“Ya dixe sobre el Soneto 100 de la Cent. I y en el Prologo, que se imprimieron sin orden alguna estas Rimas: y la razon desto, y de no poder yo ordenarlas, como era menester en todo, y lo en que las puse en orden. Esta Centuria 2 de los Sonetos (conforme a aquella razon) pude ordenar, poniendo primero los amorosos, luego los tristes, luego los varios, luego los morales y sacros: porque como nunca fueron impressos los mas dellos, y los que lo fueron estavan muy viciados, y eran poco notorios, no avia el inconveniente de la mudança de los numeros, como allá diximos. Este Soneto es proposicion de los desta Centuria 2 y lo pudiera ser de todas estas Rimas, pues lo es de las de Petrarca, y el primero dellas, y mi Poeta gustò de traduzirle, y aviendolo hallado yo en un manuscrito le di este lugar.”<sup>53</sup>

É conhecido que a respeito da ordenação que têm todos os sonetos na sua edição, Faria e Sousa explica no final da *I Centúria* que os cem sonetos iniciais vão dispostos na mesma ordem com que apareceram na impressão de 1598 por causa de estarem assim citados em vários escritos que se referem a eles e não provocar por isso inúteis confusões. No entanto, clarifica ainda que a sua intenção é ordená-los depois por matérias segundo é o gosto do seu tempo, agrupando-os em amorosos, heróicos, morais e sacros:

---

<sup>53</sup> Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 193. Precisamente este poema é o primeiro dos últimos quarenta e três sonetos, integrados na «*Terceira Série*», que recolhe Álvares da Cunha na *Terceira Parte das Rimas*, um facto que salienta ainda o seu carácter introdutório. Com efeito, na «*Terceira Série*» reproduzem-se quarenta e três sonetos, todos eles completamente copiados ou, para melhor dizer ainda, saqueados da «*II Centúria*» da edição que fez Faria e Sousa através dos seus manuscritos inéditos, os quais aparecem respeitados na ordem original em que nesta fonte se relacionam, devendo-se indicar por outra parte que os intitulados «A morte, que da vida o nó desata», «Gentil Senhora, se a Fortuna imiga» e «Se me vem tanta glória só de olhar-te» foram já dados a conhecer com algumas variantes nas *Rimas* de 1616. É possível asseverar com toda a firmeza que é especialmente para esta «*Terceira Série*» que Álvares da Cunha, como já acima se disse, leu em parte os manuscritos em que Faria e Sousa arrumara as *Rimas várias*. Assim, dos primeiros sessenta e seis sonetos que integram a *II Centúria* nesta edição, Álvares da Cunha tirou proveito sem dúvida de quarenta e três, desprezando apenas aqueles recolhidos por Faria e Sousa que se continham sem variações na edição de 1616, como por exemplo os poemas «Senhor João Lopes, o meu baixo estado», «Árvore, cujo pomo belo e brando», «O filho de Latona, esclarecido» ou, entre mais possíveis, «Por cima destas agoas, forte e firme», e também os que já estavam incluídos na «*Primeira Série*», como ocorre com os poemas «Esses cabelos louros e escolhidos», «Quem pudera julgar de vós, Senhora», «Onde perei meus olhos que não veja» ou «Que doudo pensamento é o que sigo». Com respeito a isto, no entanto, são muito surpreendentes na «*Terceira Série*» os casos dos sonetos «Eu me aparto de vós, Ninfas do Tejo» e «Que modo tão sutil da natureza!», já com a mesma versão editados respectivamente em 1595 e 1616 e publicados também identicamente por Faria e Sousa. Necessita-se apontar que a maneira diversa que presidiu à compilação dos sonetos da «*Terceira Parte*», um simples exercício de transcrição dos manuscritos de Faria e Sousa, é o que serviu a Costa Pimpão para amparar por contraste a excelente opinião que tem de Álvares da Cunha como editor no que respeita à «*Primeira Série*» e à «*Segunda Série*»: «*Ao contrário, pois, do que se tem julgado, não é possível colocar no mesmo pé, no ponto de vista crítico, e no que respeita à edição de 1668, os sonetos das séries A e B, por um lado, e da série C, por outro. Esta, sendo mera transcrição de Faria e Sousa, tem este por único garante; e a admissão de cada um dos poemas da mesma série só pode fazer-se com cautelas infinitas, visto que, na melhor das hipóteses, sendo de Camões, não foi recolhido por aquele sem emendas profundas. Os sonetos comuns, das séries A e B, têm, a seu favor, a presunção de terem sido reconhecidos como de Camões por Álvares da Cunha e por Faria e Sousa, independentemente. É-lhes, por isso, devida maior confiança*» (Costa Pimpão, «Introdução», em Camões, *Rimas*, pp. LIII-LIV).

“Esta primer Centuria vá por la misma orden que tiene en las Impresiones, en respeto de los numeros, considerando que por ellos andan citados estos Sonetos en varios Escritos; y quedarian erradas las citas si alterassemos los numeros; como era necessario se alterassen si pusiessemos los Sonetos por materias; como se usa oy, y como es razon que sea, poniendo primero los amorosos, despues los heroicos, luego los morales, y sacros. Esta orden guardê en la Centuria 2 porque los Sonetos que ella contiene no andan citados. Despues de puesta ella, en orden hallé otros manuscritos de que nuevamente cogi 64 Sonetos, y los puse por la misma orden.”<sup>54</sup>

Por seu turno, a posição sucessiva do soneto «De Amor escrevo, de Amor trato e vivo» nas *Rimas várias* com relação a «Vós que escutais, en rimas derramado», a ocupar assim a segunda posição nesta centena de poemas, assegura de modo semelhante o carácter introdutório que possui<sup>55</sup>, enquanto “Eu cantei já, e agora vou chorando”, apesar de ser recolhido com o número 67 na *I Centúria*, Faria e Sousa o assinala como «*prohemio de los [sonetos] tristes*», destacando portanto a sua propriedade preliminar<sup>56</sup>. “Depois de haver chorado os meus tormentos” apresenta igualmente uma posição excepcional nas *Rimas várias*, pois não precisamente em vão é o soneto inicial da «*III Centúria*», segundo razoa o editor seiscentista ao oferecer novas indicações sobre a organização em que dispôs os poemas camonianos, depois de se lamentar de o escritor não ter dado ao prelo a sua obra lírica:

“Muchos regalos de entendimiento, y de buena orden en unas Rimas Varias, perdieron los entendidos, y amantes de la bien ordenada disposicion, en que mi Poeta no ubiesse dado a la estampa estas suyas: porque deste Soneto infiero yo que era proposicion de todos los que hizo a sus amorosas penas, y profundas tristezas, de que fue Pintor admirable. La orden (a mi parecer) era poner todos los amorosos debajo del primero con que entra la Centuria I. El con que entra la segunda, que es traduccion del primero de Petrarca, era tambien propio para otra de los amorosos. Este con que doy principio a esta que llamo Tercera, claramente està mostrando que era para que a èl siguiessen (como dixè) los tristes tambien de materia amorosa. A estos se devian seguir los Varios a diferentes propositos; y luego los Morales, y Sacros. En la Centuria segunda he obervado esta orden; y no lo hize en la primera, por la razon que ya di en el Prologo. Hizelo en esta que llamo tercera asta el Soneto 46. Los que corren asta 64 hallè despues, y puse los assi como los fuy hallando: y allá daré la razon.”<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 191.

<sup>55</sup> «*El asunto deste Soneto es quanto el Poeta nació para ser amante, pues lo es sin ser amado, y sin reparar en los mortales peligros de tal suerte de Amor, que aun es más peligroso quando es mayor con exceso la Amada, qual era la suya para él, como luego veremos*» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 195).

<sup>56</sup> «*He elegido este Soneto (por la proporcion que para esso tiene) por prohemio de los tristes que se siguen agora, aviendo dado fin a los amorosos, aun que estos tambien lo son en parte: èl es de los muy buenos de mi Poeta*» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 273). O Visconde de Juromenha aceita esse juízo de Faria e Sousa e comenta o tema do soneto: «*Possuido de um certo scepticismo amoroso chora o tempo que cantou não contentamentos, mas confianças; não se queixará nem porá culpa ás esperanças, poisque a fortuna injusta é maior que os erros*» (Visconde Juromenha, em Camões, *Obras*, vol. II, p. 456).

<sup>57</sup> Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 317.

Por outra parte, Faria e Sousa faz sobressair a notável ligação do soneto «Já cantei, já chorei a dura guerra» com as composições «Depois de haver chorado os meus tormentos», «Com grandes esperanças já cantei» e «Eu cantei já, e agora vou chorando», três possíveis *sonetos-prólogo* já analisados como possuidores de tal condição, mas o responsável das *Rimas várias* aponta ainda com mais nitidez a natureza proemial deste texto quando comenta os dois últimos versos da segunda quadra como palinódia, uma das notas essenciais do subgénero:

“De aqui se vê que el Poeta (a lo que parece) avia determinado cantar la Palinodia; esto es escribir otros tantos Poemas contra el Amor como por el avia escrito: y este Soneto venia a ser el Prohemio, ô introducción: y pudieran bien ir debaxo del algunos Sonetos que en estas Rimas ay, y otros versos en que predica desengaños de Amor.”<sup>58</sup>

A respeito das três peças restantes, *Quando os olhos emprego no passado*, *Sospiros inflamados, que cantais* e *Los que bivís subjectos a la estrella*, faz-se necessário dizer que Faria e Sousa assinala a influência exercida sobre a primeira pelo poema garcilasiano «Cuando me paro a contemplar mi estado», um hipotético *soneto-prólogo* como já se viu, até ao ponto de a composição camoniana reproduzir nas quadras as mesmas rimas que figuram naquele<sup>59</sup>, enquanto o Visconde de Juromenha lança a suposição de ser a segunda um soneto escrito numa fase de contemplação quase arrependida de apaixonados e lastimáveis amores passados<sup>60</sup>. O próprio Visconde de Juromenha, enfim, afirma que «*Los que bivís subjectos a la estrella*», poema que ele incorpora pela primeira vez à obra camoniana procedente do *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, tem uma clara natureza introdutória como provável encabeçamento de uma quarta centúria de sonetos<sup>61</sup>.

Há suficientes indícios no âmbito da tradição impressa, como se pode comprovar, que validam o rótulo de *sonetos-prólogo* para as composições assinaladas acima, um facto que se vê ainda ratificado com maior força ao realizar-se o labor de alargar a pesquisa àqueles documentos da tradição manuscrita que recolhem alguns desses poemas<sup>62</sup>. Por exemplo, além de se reproduzir nele a peça “Sospiros inflamados, que cantais” com o número quatro, “Com grandes esperanças já cantei” e “Depois de

---

<sup>58</sup> Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 286. O Visconde de Juromenha também revela a natureza deste texto como *soneto-prólogo*: «*Parece ser feito este soneto para proemio dos sonetos em que o Poeta cantava os desenganos de amor*» (Visconde de Juromenha, em Camões, *Obra*, vol. II, p. 461).

<sup>59</sup> *Vid.* Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 285. No entanto, Faria e Sousa destaca também a qualidade superior do soneto de Camões respeito ao seu modelo.

<sup>60</sup> «*Este soneto bem se vê que foi feito depois de soffrimentos fortes nos seus amores; provavelmente já no tempo que estava na Índia*» (Visconde de Juromenha, em Camões, *Obras*, vol. II, p. 414).

<sup>61</sup> «*Soneto de introdução, provavelmente á quarta centuria de sonetos, que devia comprehender os derradeiros acontecimentos da sua inclinação amorosa, os quaes remataram com a morte da amante*» (Visconde de Juromenha, em Camões, *Obra*, vol. II, p. 491).

<sup>62</sup> Desditosamente os sonetos «Depois de haver chorado os meus tormentos», «Eu cantei já, e agora vou chorando», «Quando os olhos emprego no passado» e «Vós que escutais, em rimas derramado» carecem de qualquer testemunho manuscrito.

haver chorado os meus tormentos” são os sonetos iniciais no *Appendix Rhythmarum* ou *Manuscrito Apenso*, um documento que não viera suscitando tradicionalmente a atenção adequada entre os investigadores até que o infeliz camonista brasileiro Emmanuel Pereira Filho, em perseverante e exigente análise, provou que todos os sonetos que foram adicionados nas *Rimas* de 1598 têm aí a sua procedência básica<sup>63</sup>. “De Amor escrevo, de Amor trato e vivo” figura igualmente, no primeiro lugar, do *Cancionero de la Real Academia de la Historia de Madrid*<sup>64</sup>, um documento quinhentista de elevada utilidade em que estão recolhidas quarenta e três composições camonianas, delas vinte e oito com autoria expressa e as quinze restantes com autoria indirecta<sup>65</sup>. Por sua vez, “Em quanto quis Fortuna que tivesse” também é o soneto que ocupa o posto primeiro no *Cancioneiro de Cristóvão Borges*<sup>66</sup>, um testemunho manuscrito extraordinário organizado em Lisboa no ano 1578, quer dizer, ainda em plena vida do escritor, onde figuram seis sonetos e três redondilhas explicitamente atribuídas a Camões, além de outras sessenta e seis peças em certas áreas do manuscrito nitidamente peculiares<sup>67</sup>. “Já cantei, já chorei a dura guerra”, por último, tem o terceiro lugar no “Índice” do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, utilíssimo documento textual copiado admissivelmente pela primeira vez em terras da Índia na altura de 1577, isto é, também em vida do escritor<sup>68</sup>.

---

<sup>63</sup> Vid. Emmanuel Pereira Filho, *As Rimas de Camões - Cancioneiro de ISM*, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora - Ministério da Educação e Cultura, 1974. Edição póstuma aos cuidados de Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz. Esta obra contém um fac-símile do *Manuscrito Apenso* acompanhado de lição diplomática. Custodiado na Biblioteca Nacional de Lisboa, hodiernamente o códice está encadernado como documento apenso a um exemplar das *Rhythmas* de 1595 que fazia parte da colecção do Cons. Thomaz Norton.

<sup>64</sup> Infelizmente não se tem por enquanto qualquer tipo de edição deste fértil manuscrito, conservado com a cota Ms. 12-26-8/D199 na Real Academia de la Historia de Madrid, só se podendo consultar através de cópia xerox.

<sup>65</sup> Vid. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Notas sobre o Cãnone da Lírica Camoniana», *Revista de História Literária de Portugal*, III (1968-1972), p. 186.

<sup>66</sup> Vid. *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Berkeley, University of California Press, 1979. Edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins.

<sup>67</sup> É muito perigoso e de graves consequências autorais, no labor de consulta de documentos manuscritos, o critério de se utilizarem como princípio de atribuição textual as denominadas *áreas* ou *zonas* mais ou menos pertencentes por dedução a um poeta concreto. Repare-se na perspicácia da seguinte reflexão de Víctor Infantes sobre esse assunto: «*La existencia probada de manuscritos ha permitido establecer que esta poesía se difundió así, en el cuaderno al gusto, copiado de otro, añadido con otras copias, aumentado con el tiempo; creaba un libro unitario, personal y particular para la lectura paciente y detenida, pues todo copista es lector real de lo que transmite. La carencia casi unánime de manuscritos autógrafos o completos de la obra de un solo autor (...) y de nuevo generalmente en copias tardías (...) que parecen revelar una paciente labor interesada de la ordenación de los papeles, se compensa con el códice misceláneo, por estrofas, por temas, por cronologías, por ubicaciones geográficas, a veces, por simple capricho; es, sin duda, el característico del período*» (Infantes, «En busca del lector...», p. 146).

<sup>68</sup> Carolina Michaëlis realizou um esplêndido estudo e uma impecável reprodução diplomática desse “Índice”. Vid. Michaëlis de Vasconcelos, *Estudos camonianos, II: O Cancioneiro do P. Pedro...* A ela nomeadamente se deve o mérito de contestar de modo firme as calúnias que Faria e Sousa lançara a respeito de Diogo Bernardes. Ainda sobre a obra de Diogo Bernardes e os seus vínculos autorais com a de Camões, vid. Pinto de Castro, «Nota introdutória», em Bernardes, *Rimas Várias*, pp. 7-23.

Contudo parece muito difícil aceitar que as doze composições resenhadas pertençam sem nenhuma classe de dúvida a Camões, e nem podia deixar de acontecer essa circunstância desde que uma cifra tão elevada de *sonetos-prólogo* converteria na verdade o autor de *Os Lusíadas* num caso anómalo, tendo em conta a história do subgénero através da poesia petrarquista europeia. Com efeito, há provas generosas relativamente a alguns sonetos, embora com diverso nível de gravidade, que obrigam a condiderá-los suspeitos ou duvidosos para integrarem um *corpus* de absoluta confiança autoral. Deve-se dizer nesse sentido que o momento actual da Camonologia apresenta, graças às propostas editoriais de Leodegário A. de Azevedo Filho, uma conjuntura extraordinária para possuir, porventura pela primeira vez em quatrocentos anos de difícil história, um ponto de partida sólido e seguro que permita obter uma imagem fidedigna de Camões como lírico<sup>69</sup>. Este camonista brasileiro, fiel continuador da linha de investigação aberta por Emmanuel Pereira

---

<sup>69</sup> Além de muitos artigos de enorme interesse em volta da poesia camoniana, é preciso salientar que a materialização mais extraordinária dessas propostas é ainda o monumental plano editorial que Azevedo Filho tem até agora em pleno processo de elaboração, a *Lírica de Camões*, em vários volumes. Deles já vieram a lume no presente os dois primeiros, destinados respectivamente, por um lado, a questões teóricas de índole geral que atingem a lírica do autor de *Os Lusíadas*, e, por outro, à editoração das peças do género sonetístico que fazem parte do cânone mínimo, sendo de recente publicação o primeiro tomo do terceiro volume, correspondente às canções. *Vid.* Luís de Camões, *Lírica de Camões. 1. História, metodologia, corpus*. Texto estabelecido à luz da tradição manuscrita, em confronto com a tradição impressa, por Leodegário A. de Azevedo Filho. Apresentação de António Houaiss. Revisão editorial e colaboração na adaptação ortográfica de Sebastião Tavares de Pinho, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985; *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. I. Apresentação de Sílvio Elia, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987; *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. II, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989; *Lírica de Camões. 3. Canções*, t. I, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995. O bosquejo previsto do projecto editorial de Azevedo Filho ainda observa a publicação de outros quatro volumes. Assim, o volume quarto incluirá os tercetos e as oitavas; o volume quinto, as éclogas e as sextinas; no volume sexto figurarão as redondilhas; por fim, o volume sétimo há-de ser um glossário com um índice analítico de todo o vocabulário da lírica de Camões. Necessita-se dizer, no entanto, que é altamente provável que estes sete volumes já realizados ou inicialmente conjecturados se vejam afinal excedidos. Com certeza, a *Lírica de Camões* é uma assombrosa obra feita com sumo desvelo e em muitas ocasiões tendo-se de ultrapassar com valentia os numerosos riscos inerentes à própria matéria estudada, mas, não obstante isso, há que indicar convictamente que Azevedo Filho tem assumido com alta responsabilidade esses mesmos riscos para conseguir oferecer um valiosíssimo instrumento que é, decerto, de uso imprescindível em qualquer abordagem analítica da lírica de Camões. Um dos maiores acertos do seu projecto editorial consiste, precisamente, em perceber com clareza as razões que explicariam os resultados pouco satisfatórios, ou pelo menos não absolutamente dignos de aprovação, das iniciativas que tiveram lugar ao longo da história das edições camonianas e até das teorizações modernas construídas com o mesmo alvo, sempre concentradas quase exclusivamente no exame obstinado e monótono da tradição impressa. Na realidade, perante esse quadro tão escassamente esclarecedor, o que Azevedo Filho propõe como valiosa premissa essencial é o sistemático regresso aos cancioneiros quinhentistas, decerto as fontes onde se acha em estado mais puro a genuína voz do Poeta, com o objecto, em primeiro termo, de constituir um *corpus* seguro, e, depois, de confrontar rigidamente as lições que neles se referem e as que procedem da tradição impressa. A partir dessa tarefa, é fácil de ver, o seguinte e mais importante objectivo tem de residir na revisão diligente e profunda, do ponto de vista tanto autoral quanto textual, de toda a poesia de carácter lírico atribuída alguma vez a Camões, de modo que em última instância esta nova edição possa fornecer, como uma contribuição capital que sirva de base sólida para estudos ulteriores de pendor literário, textos com garantia a respeito da sua autenticidade assim como da sua fidedignidade.



Filho<sup>70</sup>, dá um novo impulso às teorias que aquele expusera incompletamente, trazendo à colação mais códices com grande teimosia crítica para reconstituir o genuíno cânone de Camões e para reproduzir os textos consoante a sua pureza original. À vista disso parece indubitável que as condições actuais exigem necessariamente não adiar a tarefa urgente de caracterizar a prática literária do escritor na sua vertente lírica com maior nível de segurança, já que é possível dispor felizmente, após um árduo trabalho prévio desenvolvido com todo o rigor pelo Prof. Azevedo Filho, de uma ampla colecção de sessenta e cinco sonetos, a integrarem o “*Índice Básico de Autoria*», que constituem um material poético garantido tanto do ponto de vista autoral quanto textual, susceptível de ser reputado, em suma, como um campo de análise que fica alheio ao perigo de elaborar exames críticos sobre composições que não têm o selo da autenticidade.

Com relação aos supostos doze *sonetos-prólogo* que se apontaram acima, é possível advertir, assim, que “Com grandes esperanças já cantei”, “De Amor escrevo, de Amor trato e vivo”, “Depois que quis Amor qu’eu só passasse” e “Já cantei, já chorei a dura guerra” têm contestada a sua autoria camoniana hipotética. O primeiro soneto, acrescentado pela primeira vez à obra lírica do escritor nas *Rimas* de 1598 com origem no *Manuscrito Apenso*, aparece atribuído a Diogo Bernardes no “Índice” do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*<sup>71</sup>, enquanto o segundo soneto, publicado pela primeira vez na

---

<sup>70</sup> O acto inicial das pesquisas ecdóticas de Pereira Filho sobre a lírica de Camões tem a sua apresentação pública nas sessões desenvolvidas durante o *I Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa*, que se celebrou no Rio de Janeiro no ano 1967. Com a leitura da valiosa comunicação «Aspectos da Lírica de Camões (O Problema do Cânone)», o jovem estudioso começa a procurar, munido de uma excepcional cultura filológica, assinaladamente no campo da investigação textual, o estabelecimento do que possa ser um critério objectivo e rigoroso com o intuito de delimitar a autoria camoniana autêntica dos textos que através de séculos de acréscimos foram atribuídos ao Poeta, e para o qual, aliás, propõe um plano de actuação crítica resolutamente inovador que é de suma severidade. Assim, o seu ponto de partida reside na clara convicção de ser praticamente impossível manter a ideia tradicional de *cânone* como a quantidade absoluta de poemas escritos por Camões, já que a fragilidade dos dados documentais a respeito disso não permite sequer contemplar tal alvo colecionador. Ao invés, em sua opinião deve ser substituído esse pensamento que se faz inatingível pela necessária interpretação do conceito de *cânone*, neste caso, como a soma de elementos textuais possuintes da capacidade suficiente para fornecer afinal a feição de Camões na qualidade de poeta lírico. *Vid.* Emmanuel Pereira Filho, «Aspectos da Lírica de Camões (O Problema do Cânone)», trabalho publicado originalmente em *Atas do I Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1968, pp. 143-158. Depois recolhido em *Estudos de crítica textual*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1972; edição póstuma aos cuidados de Leodegário A. de Azevedo Filho. E também em *As Rimas de Camões...*, pp. 271-281. Além do método crítico que elaborou para esclarecer a questão autoral da lírica de Camões, é preciso citar outros seus trabalhos, publicados postumamente, como a edição diplomático-interpretativa, acompanhada da reprodução fac-símile do códice, do *Appendix Rhythmarum* ou *Manuscrito Apenso* a um exemplar da edição de 1595 das *Rhythmas* (*vid.* Pereira Filho, *As Rimas de Camões...*, pp. 15-210), ou a leitura crítica da canção “Tão suave, tão fresca e tão fermosa”, antes dele explicada sempre de modo errado como uma ode por todos os editores camonianos (*vid.* Emmanuel Pereira Filho, *Uma forma provençalêsca na lírica de Camões*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974; edição póstuma aos cuidados de Leodegário A. de Azevedo Filho).

<sup>71</sup> Embora apresente a sua autoria contestada, o editor Hernâni Cidade julga camoniano este soneto por não figurar impresso como obra de Diogo Bernardes nem haver constância de que este reclamasse a paternidade. *Vid.* Hernâni Cidade, ed., Luís de Camões, *Obras completas. Poesia Lírica*, 5ª ed., vol. I, Lisboa, Sá da Costa, 1985, p. 243. Por não confiar muito no «Índice» do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Jorge de Sena também o considera de autoria camoniana segura: «*Como se está vendo, o índice de Pedro Ribeiro (que ele mesmo é um dos poetas indiculados) não é um primor de segurança e de cuidado. Quer-nos parecer que*



*Terceira Parte das Rimas* de Álvares da Cunha, do qual Faria e Sousa declara aliás que o encontrou com algumas variantes num manuscrito sob a autoria de Luís Álvares Pereira<sup>72</sup>, está consignado no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* com o nome de Francisco de Sá. “Depois que quis Amor qu’eu só passasse”, impresso originalmente nas *Rimas* de 1598 procedente do *Manuscrito Apenso*, de novo surge no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* sob a autoria de Diogo Bernardes ao mesmo tempo que “Já cantei, já chorei a dura guerra”<sup>73</sup>, publicado inicialmente por Faria e Sousa, o último texto pertencente ao grupo de *sonetos-prólogo* com autoria controversa.

Além dos quatro sonetos citados, é possível determinar a existência de mais cinco composições sem qualquer prova de autoria camoniana devido sobretudo à carência de documentos manuscritos que as recolham: “Depois de haver chorado os meus tormentos”, “Eu cantei já, e agora vou chorando”, “Los que bivís subjectos a la estrella”, “Quando os olhos emprego no passado” e “Vós que escutais, em rimas derramado”. Nesse grupo cumpre destacar o caso especial do penúltimo soneto, atribuído a Camões

---

*mais vale - e nem sempre - como confirmação relativa de uma autoria do que como base absoluta para uma exclusão categórica; e foi segundo esse critério que o usámos ao estudarmos os sonetos de 1595»* (Jorge de Sena, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, 2ª ed., Lisboa, Edições 70, 1980, p. 71). E Jorge de Sena acrescenta: «O soneto é atribuído a Bernardes pelo Padre Ribeiro e não está, como tantos outros que lhe são atribuídos, nas suas obras impressas. E não figura no Cancioneiro Luís Franco Correa (onde, de resto, só os agrupamentos que reconhecemos autorais são indicio, já que as atribuições marginais são ulteriores)» (Sena, *Os Sonetos de Camões...*, p. 73).

<sup>72</sup> «En un manuscrito hallé este Soneto en nombre de Luis Alvares Pereyra, persona de conocida nobleza, y poca dicha para Poeta, como lo mostró en aquel Poema suyo intitulado Elegiada, en que llora la perdida del Rey Don Sebastian. Y tuvo animo para escribirle y publicarle a los ojos de Luis de Camões: osadia que tambien aconteció a Geronimo Corte Real con su volumen en verso suelto de la memorable Lepanto. O atrevimientos de la humana ceguedad! Mas dexado esso el Soneto está allí por de Luis Alvarez, pero muy diferente. Escuso copiarle; y digo desde luego que en este Tomo, y en los siguientes he de traer muchas cosas que andan en Impresiones y manuscritos por de mi Poeta, y de otros Escritores. Pero destas no traeré sino las que a toda buena luz parecieron: y tengalas cada qual por de quien fuere su gusto; que quando sean de otro, él recibirá esta honra de que las tengamos por de Camões; y el Letor nos deve agradecer el darle este luzido entretenimiento» (Faria e Sousa, em *Camões, Rimas...*, p. 196). Como se vê, Faria e Sousa revela a propósito deste soneto que o encontrou reproduzido numa fonte manuscrita indeterminada sob o nome de Luís Álvares Pereira, um poeta para ele de tão infeliz qualidade literária que jamais poderia ser o seu autor. O mais importante não está, porém, na justificação que o exegeta seiscentista desenvolve em concreto sobre a possível contestação autoral que concerne à peça “De Amor escrevo, de Amor trato e vivo”, mas na atrevida advertência, confessada não sem candura, de que vai puxar para Camões muitos poemas semelhantes ao seu estilo que em obras impressas e em cancioneiros aparecem atribuídos a outros poetas. Dando-se a conhecer que a lírica camoniana estava em boa parte prejudicada pela sua dispersão, e por conseguinte originando um problema de índole muito aberta, Faria e Sousa ainda acaba por dizer que tal manobra de atribuir ao seu Poeta versos que acaso pertenceriam a autores diferentes seria apenas uma honra para eles e que, afinal, tudo há-de ficar por conta do parecer deliberativo dos leitores.

<sup>73</sup> Este soneto chegou a ser impresso como obra de Diogo Bernardes, mas através de uma versão com numerosas variantes. De facto as interpretações que merecem inclusivamente podem ser diferentes, pois «o soneto de Diogo Bernardes (...) encaminha-se para uma solução religiosa: a guerra contra (e com) o Amor leva à certeza de que só a Deus se deve amar. O soneto camoniano (?) se encaminha, não em direção a Deus, mas às Musas, a cujo templo o Poeta consagrará a sua lira. São, evidentemente, dois caminhos divergentes que partem de um ponto comum» (Cleonice Berardinelli, ed., Luís de Camões, *Sonetos de Camões. ‘Corpus’ dos Sonetos Camonianos*, Paris - Rio de Janeiro, Centre Culturel Portugais - Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980, p. 597).

por Faria e Sousa depois de avisar que o encontrou redigido em espanhol com a autoria do Conde de Vimioso num manuscrito<sup>74</sup>, assim como a circunstância que atinge a “Los que bivís subjectos a la estrella” de figurar registado no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* sem indicação de autoria, donde o tirou o Visconde Juromenha para acrescentá-lo à obra camoniana.

Tendo em conta as dificuldades autorais que se acabam de expor em breves linhas, pode-se concluir que tão-só as peças “Em quanto quis Fortuna que tivesse”, “Eu cantarei do Amor tão docemente” e “Sospiros inflamados, que cantais”, as quais fazem parte dos sessenta e cinco sonetos agrupados no *Índice Básico de Autoria* do Prof. Azevedo Filho<sup>75</sup>, oferecem garantias razoáveis de pertencerem com fidedignidade a Camões, de tal modo que apenas estas irão constituir o objecto da análise. E isso porque resulta imprescindível para realizar qualquer exame de tipo hermenêutico, além de muito útil, tomar como ponto de partida textual um conjunto poético canónico digno do maior crédito quanto à sua genuidade. É conveniente lembrar a inexactidão ou a parcialidade de análises literárias que sejam feitas a partir de composições apócrifas e de autoria incerta, bem como de textos deficientes e erróneos.

Visto isso, pode-se dizer quanto ao primeiro poema seleccionado que “Em quanto quis Fortuna que tivesse” apresenta como característica notável a circunstância de ser um autêntico *soneto-prólogo* em que se cumpre a maioria dos requisitos que singularizam este peculiar subgénero temático da poesia de feição petrarquista. Entre tais requisitos tópicos, lembre-se, cabe citar a utilização preferencial da forma sonetística, a colocação destacada respeito às outras composições que formam o conjunto poético em que

---

<sup>74</sup> Com o alvo de deitar por terra a influência exercida pelo camonista seiscentista na tradição impressa ulterior, Aguiar e Silva repara neste caso que robustece sem lugar a dúvidas a opinião de Faria e Sousa ser um imprudente editor que vai longe demais no processo de fixação textual camoniana. Este investigador tem analisado, de tal maneira, o que acontece com o soneto “Quando os olhos emprego no passado” como notável exemplo que se mostraria bastante elucidativo da forma tão limitadamente recomendável de Faria e Sousa se conduzir sempre que assentar uma lição. Além da demonstração de não pertencer na verdade a Camões nem ser em origem redigido sequer em português, Aguiar e Silva comprova claramente, no tocante a esse soneto, que nas leituras que Faria e Sousa fornece estão introduzidas múltiplas correcções que vão desde arranjos léxicos ou substituições vocabulares até a importantes modificações métricas. Tal comportamento deixa transparentar, em opinião de Aguiar e Silva, que o propósito habitual de Faria e Sousa seria sobretudo lavar os versos com toda a teimosia, voltado como ele estava para o almejo de melhorar aquelas deficiências que de modo absolutamente impressionista chegasse a perceber indignas do estro camoniano. *Vid.* Aguiar e Silva, «Notas sobre o Cãnone...», pp. 188-201. Convém advertir que, na análise conjunta feita por Aguiar e Silva desta composição e do soneto “Nunca em amor danou atrevimento”, predomina entre as conclusões que se tiram o impulso de retirar a Faria e Sousa a autoridade editorial que teve no passado e, ao mesmo tempo, de validar a decisão de Costa Pimpão, enquanto editor camoniano, votando ao desprezo as lições do responsável das *Rimas várias* para acreditar mais nas que Álvares da Cunha proporciona no mesmo século XVII. Veja-se, assim, o que em definitivo afirma Aguiar e Silva quanto ao soneto “Nunca em amor danou atrevimento”: «*Eis agora, em breves palavras, o que nos parece poder-se concluir do que atrás ficou exposto. Em primeiro lugar, pensamos que é necessário excluir da lírica camoniana o soneto “Nunca em amor danou o atrevimento”; em segundo lugar, verifica-se que os factos e os problemas por nós analisados confirmam, mais uma vez, a pouquíssima ou nenhuma confiança que merece Faria e Sousa como editor de Camões. O que expusemos acerca do soneto acima citado confirma ainda, de modo bem claro, a justeza do critério editorial adoptado pelo Prof. Costa Pimpão relativamente aos sonetos que aparecem em lição comum nas edições de Álvares de Cunha e Faria e Sousa*» (Aguiar e Silva, «Notas sobre o Cãnone...», pp. 201-202).

<sup>75</sup> *Vid.* Azevedo Filho, *Lírica de Camões. 1. História...*, pp. 248-254.

aparecem, a invocação ao leitor como companheiro nos tormentos que o Amor causa mais do que como juiz literário, a influência de certos modelos fixados por Petrarca e Ausiàs March, o desejo, enfim, de servir de escarmenta para outros e, além disso, não se deve esquecer um requisito de carácter formal procedente do uso comum da rima em *-ento* nesta classe de sonetos<sup>76</sup>. De facto, “Em quanto quis Fortuna que tivesse” parece uma peça escrita com posterioridade a fim de figurar como preâmbulo adequado de uma colecção de poemas com assunto amoroso previamente escritos<sup>77</sup>, e poder-se-ia pensar mesmo que o soneto teria sido elaborado para começar uma provável reunião de poemas dispostos numa ordem determinada, como um *canzoniere* à maneira petrarquiana, que reflectisse o desenvolvimento do processo amoroso vivido pelo emissor lírico. A evidente natureza introdutória deste soneto foi notada regularmente por todos os editores camonianos, fazendo que aparecesse, já desde as duas primeiras colecções dadas ao prelo no século XVI, no primeiro lugar da série de composições que arrumavam. O próprio Faria e Sousa manifesta a qualidade introdutória do texto e expõe, aliás, um quadro bastante aproximado do subgénero *soneto-prólogo* traçando com linhas muito ajustadas a sua história:

“Este Soneto es la proposicion de estas Rimas; y la màs elevada que yo hallo en todos los Autores de semejantes Poemas. Parece que con dezir esto me obligava a copiar aqui las de los mejores. Escûsolo, por no despendier tiempo en cosas que no sirven a la explicacion a que me expongo; y más quando estoy viendo que esto solo me harâ ser bastante dilatado, aunque no he de dezir más de lo preciso: y tambien porque los eruditos lo pueden examinar, sino quisieren dar credito a este nuestro juizio. Petrarca es el primero que propuso en forma sus varias Rimas; y despues le imitaron el Bembo, el Casa, y otros quedandole inferiores. Nuestro Magisterio Garcilasso no ordenò las suyas para estamparlas, y si llegâra a hazerlo no fuera sino con todo acerto. Quien las ha publicado eligió de sus Sonetos el que realmente era más propio para el principio. Lope de Vega imitó bien a Petrarca, empeçando *Versos de Amor, conceptos esparzidos*. Yo en mi Parte I que consta de seis Centurias de Sonetos, de cada una hize proposicion, por la variedad dellos; y tambien en las seis partes que se siguen, conôrme a las materias, procurando imitar a los Maestros.”<sup>78</sup>

Esse carácter proemial de “Em quanto quis Fortuna que tivesse” faz que os seus argumentos estejam concebidos para servir de escarmenta, provada na experiência

---

<sup>76</sup> Vid. Juan Manuel Rozas, «Petrarquismo y rima en *-ento*», em A. Porqueras Mayo e C. Rojas, eds., *Filología y crítica hispánica. Homenaje al Prof. Federico Sánhez Escribano*, Madrid, Ed. Alcalá - Emory University, 1969, pp. 67-85. Assim, é visível que «*Em quanto quis Fortuna que tivesse*» apresenta nas rimas das quadras os vocábulos *contentamento / pensamiento e isento / tormento*, bastante frequentes nos *sonetos-prólogo* petrarquistas estabelecendo uma equação sentimental muito nítida que identifica no amor a paixão e a mágoa.

<sup>77</sup> Tendo em vista o conjunto da obra camonianiana, o soneto foi qualificado por Helder Macedo como «o pórtico mais adequado de toda a sua poesia lírica» (Helder Macedo, *Camões e a Viagem Iniciática*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 11).

<sup>78</sup> Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 1.

própria, perante aqueles que verdadeiramente amam, mostrando-se-lhes assim os perigos que encerra qualquer paixão. Com efeito, no tempo em que o emissor lírico ainda contemplava a esperança de alguma felicidade, a sua vontade amorosa levou-o a escrever poemas em que ficavam descritos os numerosos efeitos que tal sentimento nele provocava. Contudo, o Amor logo temeu que esses poemas pudessem revelar os seus enganos a alguma pessoa ingénuo ou desnorteada e é por isso que decidiu eclipsar-lhe a inspiração com distintas mágoas. O amante chama a atenção enfaticamente, em qualquer caso, de todos os que estão dominados por um desígnio amoroso e adverte-lhes que os poucos versos que irão ler somente contêm límpidas verdades:

“Em quanto quis Fortuna que tivesse  
esperanças de algum contentamento,  
o gosto de um suave pensamento  
me fez que seus efeitos escrevesse.

Porém, temendo Amor que aviso desse  
minha escriptura a algum juízo isento,  
escureceo-me o engenho, com o tormento,  
pera que seus enganos não di[ss]es[s]e.

Ó vós, que Amor obriga a ser sujeitos  
a diversas vontades, quando lerdos  
num breve livro casos tão diversos!

Verdades puras são, e não defeitos;  
e sabeí que, segundo o amor tiverdes,  
tereis o entendimento de meus versos.”<sup>79</sup>

A primeira quadra faz referência aos dias do passado do amante em que a excelente disposição da sua ventura, ainda boa naquele tempo, permitia que tivesse esperanças de alcançar a satisfação que provém do amor correspondido<sup>80</sup>. Era uma altura em que o emissor lírico, convertido aqui em *autor implicado* como responsável fictício da elaboração material dos poemas, sentia a necessidade de cantar através

---

<sup>79</sup> Azevedo Filho, *Lírica de Camões. 2.Sonetos*, t. I, p. 275.

<sup>80</sup> «Quando esperava gustos amorosos le obligò el gusto desta esperança a que escribiesse efetos de Amor. Esta esperança le fue concedida por la Fortuna, y luego abaxo dirà que a ella se le opuso el Amor» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 2). Sem reparar no carácter tópico que possui dentro do fundo temático da poesia petrarquista o jogo temporal derivado da contemplação arrependida do passado desde a desesperada perspectiva do presente, Agostinho de Campos sugeriu que este soneto teria sido composto por Camões nos últimos anos da sua vida: «Os versos 1 e 2 fazem supor que este Soneto foi escrito tarde, numa idade em que o Poeta estava já descrente e cansado de desilusões» (Campos, em Camões, *Camões Lírico, IV...*, p. 26). Aliás, Agostinho de Campos interpretou também de modo impressionista o sintagma *um suave pensamento*, supondo que desvendaria o facto de “Em quanto quis Fortuna que tivesse” estar concebido para servir de prólogo somente às peças inspiradas por uma dama isolada: «Este modo de dizer parece indicar que a compilação poética a que o Soneto havia de servir de Prólogo continha produções referentes a uma única inspiradora» (Campos, em Camões, *Camões Lírico, IV...*, p. 26).

da escrita<sup>81</sup> as emoções que tal sentimento lhe fazia experimentar, pois que a dita da doce paixão o convidava a esse acto. Porém o Amor, temeroso de que a sua mensagem servisse de fonte de conhecimento para os que ignoravam com inocência os seus enganos, tirou-lhe de súbito a inspiração, deixando à sua alma apenas a mágoa.

Após a descrição dessa fase pretérita do seu amor, o emissor lírico, transformado de novo em *autor implicado*, dirige nos dois tercetos uma dramática invocação aos leitores que são os destinatários dos seus poemas. Apelados exclamativamente com a apóstrofe pronominal expressa *vós*, eles hão-de se sentir obrigados pelo Amor a sujeitar-se a um desejo afectivo ao lerem os acidentes tão dissímiles que a paixão pôde mostrar através do seu breve livro. Porque os conteúdos dos versos não se apresentam como sentimentos fingidos<sup>82</sup>, mas como autênticas vivências<sup>83</sup>, e assim, segundo forem capazes de experimentar o amor, os leitores poderão obter em igual medida a compreensão das emoções que neles se recolhem<sup>84</sup>.

Dois sintagmas deste soneto têm sido especialmente problemáticos na história crítica da poesia camoniana, dando lugar a exageradas interpretações, baseadas em pouco sólidos fundamentos, que atingiram em concreto à própria constituição do cânone do escritor<sup>85</sup>, por um lado, e à obstinação dos biógrafos e dos investigadores por tirar episódios verídicos da ficção dos poemas, por outro. Desta maneira, deve-se assinalar em primeiro termo que a expressão *breve livro*, referida supostamente à

---

<sup>81</sup> A propósito do termo *escriptura*, Cleonice Berardinelli diz que «em Camões tem sempre o sentido de texto escrito, obra, poema» (Berardinelli, ed., *Sonetos de Camões. 'Corpus'...*, p. 499).

<sup>82</sup> Deve-se ter em conta que o significado da palavra *defeitos* no v. 12, em oposição semântica a *verdades puras*, é o de «desvio, afastamento da verdade, fantasia» (Maria de Lurdes Saraiva, ed., Luís de Camões, *Lírica completa*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1980, p. 14). À margem de qualquer fundamento textual documentado, e acaso forçado por uma interpretação errónea do último terceto, há que dizer que Wilhelm Storck propôs que *defeitos* fosse substituído por *conceitos*, já que com tal vocábulo, em seu entender, o verso teria melhor sentido. *Vid.* Wilhelm Storck, ed., Luís de Camões, *Sämmtliche Gedichte*, t. II, Pederborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh, 1880-1885, p. 367.

<sup>83</sup> É uma hipérbole quase imprescindível em certos poetas petrarquistas conceder aos versos uma maior aparência de sinceridade: «*Ante los tópicos y falsedades del petrarquismo, es necesario intensificar los conceptos, como los colores se intensifican en la conocida línea -Garcilaso, Herrera, Góngora-; es necesario demostrar que la tragedia amorosa de cada imitador es mayor que la de todos los modelos que ha tenido presentes*» (Rozas, «Petrarca y Ausias...», p. 67).

<sup>84</sup> A elucidação do significado dos dois versos últimos do soneto é aproveitada por Faria e Sousa para estabelecer uma avaliação comparativa das obras de Petrarca e Camões, indicando isso a circunstância de existir, desde o primeiro momento, a vontade de se destacar a originalidade da poesia camoniana perante os seus mais ilustres modelos: «*Agora se declara, y dize que el entendimiento de sus versos amorosos en quien los lee, ha de ser a medida del amor que tuviere. Si no fuere amante le parecerán mal; si amare algo, algo le pareceran; y pareceranle razonablemente si con mediania amare; y amando finamente le pareceran finissimos. De aquí resulta para quien entiende lo que es Amor, y la expression de sus efectos, no avra Poesia tan alta en materia amorosa, como la de Petrarca, y esta de mi Maestro, que tengo por ventajoso; porque en todo el no le cede, y en lances le excede con gran distancia. Es verdad que el Petrarca se queda con la Primazia; cosa más considerable: mayormente quando los que le han sucedido no pueden dar un passo sin éls*» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 3).

<sup>85</sup> Cumpre sublinhar, em tal sentido, que a presença da palavra *livro* no v. 11 tem sido utilizada inclusivamente como prova para justificar a veracidade do testemunho de Diogo do Couto sobre o roubo do fabuloso *Parnaso*, porque Camões estaria a referir-se a ele neste soneto.

extensão da obra lírica de Camões, serviu nomeadamente a Faria e Sousa para justificar a imaginativa crença de o poeta ter tido somente a intenção de publicar uma parte menor da sua produção, precisamente a de melhor qualidade, deixando os piores versos sem os dar ao prelo<sup>86</sup>. Em segundo lugar, há que frisar devidamente que a expressão *verdades puras*, lida ao pé da letra e sem se contrastar com o código ideológico da poesia petrarquista, tem sido julgada em numerosas oportunidades como um indício certo de a lírica camoniana se poder interpretar em função de pressupostos autobiográficos. Consoante tal perspectiva crítica de índole abertamente subjectivista, os versos de Camões estariam redigidos com toda a sinceridade, fornecendo um testemunho verdadeiro da existência vital da figura do escritor susceptível de ser crido até nos menores detalhes que se confessam ao longo da sua obra. Como é possível notar, segundo esta concepção que esquece gravemente já o fingimento como traço essencial da criação literária, tratar-se-ia de interpretar os argumentos dos poemas camonianos em chave meramente existencial, mesmo extraíndo daí aqueles dados biográficos que a ausência de suficientes documentos fidedignos não permite conhecer.

No que diz concretamente respeito a esta questão de grande relevo, torna-se necessário advertir, porém, que a pretensão de veracidade suma, contida poeticamente no sintagma *verdades puras* oposto a *defeitos*, está inscrita numa corrente tópica de natureza específica na lírica petrarquista que tem a ver com o desejo de aparentar, de modo abertamente fictício, que as confissões sentimentais do emissor lírico se podem identificar com as próprias vivências do autor que as escreve. A interpretação que Aguiar e Silva realizou do controverso desenlace deste poema sublinha esse sentido de uma perspectiva restritamente literária e alheia a qualquer tentativa biografista. Para ele, efectivamente, a mensagem dos dois versos últimos, em harmonia com a poética da *imitatio vitae* petrarquista, estabelecería uma relação de equilíbrio entre a fingida verdade que o emissor lírico proclama e o apelo à solidariedade sentimental que se pede ao receptor dos poemas<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> «No es breve este libro, aunque son diversísimos los asuntos, y los casos. Pero desto se puede inferir que el P. no determinava publicar quanto avia escrito deste genero, sino lo que tuviesse por mejor. En la primera Edicion fue más breve: en las otras creció un poco: y en esta es más otro tanto que en ellas, como se puede ver de lo que diximos en el Prologo; y las razones porque damos a la estampa todo lo que dël se ha descubierto; aunque algunas cosas no sean de tan elevacion» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 3).

<sup>87</sup> «Se a criação poética se autentica e ganha fundura humana pela sua ligação originária e substantiva com as verdades puras existencialmente vividas pelo amante sujeito da enunciação lírica, de análogo modo a recepção dos textos assim produzidos se encontra condicionada e regulada pelo substrato das experiências vitais do amor que os seus eventuais leitores possuem» (Aguiar e Silva, «Aspectos petrarquistas...», em VV. AA., *Cuatro lecciones...*, p. 111). De resto, ainda que com insuficiente firmeza talvez, Klaus Dirscherl confirma de maneira análoga a inconveniência de aplicar à poesia de Camões leituras críticas biografistas que tomam como ponto de partida a interpretação literal do sintagma *verdades puras*, já que se trata de um indiscutível estilema da lírica de raiz petrarquiiana que inclina a crer que não necessariamente os argumentos poetizados se têm de referir à própria vida do poeta que os cria: «Portanto um valioso documento biográfico? É possível. Em todo o caso o que não pode passar despercebido é que estes versos recebem o seu sentido, em primeiro lugar, do contexto em que se encontram. São argumentos num soneto que Camões evidentemente concebeu como introdução a um ciclo de poemas por ele planeado, mas depois possivelmente nunca editado em forma de livro. As convenções que se estabeleceram para este tipo de poesia depois do *Canzoniere* de Petrarca, e as quais evidentemente utiliza, são assim pelo menos tão importantes para o sentido dos seus versos como a eventual relação destes com factos da vida do poeta» (Dirscherl, «Camões e a tradição...», pp. 38-39).

Essa ilusão literária, de alcance geral no extenso âmbito da poesia proveniente do modelo fundado por Petrarca, faz-se ainda mais patente como um elemento fulcral do subgênero que constitui o *soneto-prólogo* e das suas convenções temáticas. Decerto é suficiente levar a cabo um confronto superficial de “Em quanto quis Fortuna que tivesse” com poesias da mesma natureza de mais autores, designadamente de Petrarca e Ausiàs March, para se dar conta da importância que encerram as semelhanças de tipo semântico que guardam entre si<sup>88</sup>. E em definitivo, como não deixa de resultar compreensível, essas mesmas semelhanças obrigam a desconfiar da tentação de acometer a leitura dos versos camonianos em chave puramente biografista. Embora não seja conhecido nenhum modelo concreto que Camões pudesse ter imitado em “Em quanto quis Fortuna que tivesse”, existem várias composições em que é perceptível a presença de indubitáveis analogias. A fonte do subgênero que se fixa com o *soneto-prólogo* encontra-se certamente em Petrarca, em particular no soneto “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”, o qual ocupa o primeiro lugar, como proêmio poético, no seu *Canzoniere*. A coincidência mais importante entre este soneto e “Em quanto quis Fortuna que tivesse” corresponde ao uso do vocativo pronominal *vós* para se referir aos leitores, convertendo-se assim as duas peças numa evidente invocação a eles como destinatários dos poemas. Além disso, também é notória a similitude marcada pela focagem temporal que permite ao emissor lírico contemplar os dias do passado desde o arrependimento do presente, determinando isso que os versos se apresentem como escarmenta amorosa para outros. Mas para lá do modelo primigénio fornecido por Petrarca, o poema camoniano oferece igualmente certas reminiscências do soneto de Boscán “Nunca d’amor estuve tan contento”, sobretudo no que atinge à utilização da forma *vós*, que precisamente aparece no mesmo lugar nas duas peças, isto é, no começo do primeiro terceto, ao realizar-se a apóstrofe aos leitores:

“Nunca d’amor estuve tan contento  
que ‘n su loor mis versos ocupasse;  
ni a nadie consejé que s’ engañasse  
buscando en el amor contentamiento.

Esto siempre juzgó mi entendimiento:  
que d’ este mal tod’ hombre se guardasse,  
y assí, porque ‘sta ley se conservasse,  
holgué de ser a todos escarmiento.

¡O! vosotros que andáys tras mis escritos  
gustando de leer tormentos tristes,  
segun que por amar son infinitos,

mis versos son deziros. «¡O benditos  
los que de Dios tan gran merced huvistes  
que del poder d’amor fuéssedes quitos!»<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Cfr. Rozas, «Petrarca y Ausiàs March...», p. 67.

<sup>89</sup> Clavería, ed., Juan Boscán, *Las obras...*, p. 235.



Aliás, “Em quanto quis Fortuna que tivesse” até exhibe alguns ecos dos versos iniciais da composição de Ausiàs March “Qui no és trist, de mos dictats no cur”, acima transcrito, designadamente no que diz respeito ao convite que se faz aos leitores para que leiam os textos consoante a intensidade do seu próprio sentimento amoroso<sup>90</sup>. Por último, resulta ainda possível destacar algumas afinidades evidentes entre a composição de Camões e o soneto de Hernando de Acuña “Huir procuro el encarecimiento”. Com efeito, uma leitura atenta dos dois textos consente delimitar como comuns o motivo temático derivado da intenção de poetizar apenas verdades e não enganos ou o argumento que procede do desejo de servirem os versos próprios como escarmenta perante os leitores:

“Huir procuro el encarecimiento,  
no quiero que en mis versos haya engaño,

sino que muestren mi dolor tamaño  
cual le siente en efeto el sentimiento.

Que mostrándole tal cual yo le siento  
será tan nuevo al mundo y tan extraño,  
que la memoria sola de mi daño  
a muchos pondrá aviso y escarmiento.

Así, leyendo o siéndoles contadas  
mis pasiones, podrán luego apartarse  
de seguir el error de mis pisadas

y a más seguro puerto enderezarse,  
do puedan con sus naves despalmadas  
en la tormenta deste mar salvarse.”<sup>91</sup>

Com uma boa parte também das características genéricas que pertencem à forma do *soneto-prólogo*, na composição “Eu cantarei do Amor tão docemente” realiza-se o canto ao Amor, sublimando a sua essência através da possibilidade de a recolher em poesia. O mesmo Faria e Sousa, implicitamente, torna saliente nos seus comentários a natureza desta composição como *soneto-prólogo*, pondo-a em relação com o soneto “Em quanto quis Fortuna que tivesse”<sup>92</sup>. O editor das *Rimas várias* estabelece como possível modelo deste

---

<sup>90</sup> Sobre as relações literárias que ligam Camões e Ausiàs March, *vid.* Nilva Mariani Gallo, «A concepção do amor em Camões e Ausiàs March», *Revista Camoniana*, série 2ª, IV (1981), pp. 67-91.

<sup>91</sup> F. Díaz Larios, ed., Hernando de Acuña, *Varias Poesías*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 89.

<sup>92</sup> «El soneto I [«*Em quanto quis Fortuna que tivesse*»] fue proposicion en general hablando con el Auditorio; este lo es en particular de los efectos que resultarán de su canto, y de qual sea el sugeto dél con quien empieça a hablar» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 5). A partir da mera leitura deste poema, aliás, é preciso relembrar que Agostinho de Campos lançou a conjectura biografista de Camões pretender a organização de uma espécie de *canzoniere* dedicado a uma única dama: «No entanto a composição não tem defeitos formais e é literariamente muito importante, porque mostra o propósito de organizar uma



poema camoniano o soneto de Petrarca “Io cantarei d’amor sí novamente”, chamando a atenção para o facto de esta peça preambular inserir-se com o número 102 no seu *Canzoniere*<sup>93</sup>. Com efeito, é factível comprovar com facilidade as afinidades que existem entre os dois textos, mas deve-se dizer que estas se reduzem principalmente ao que tem a ver com a estrofe inicial segundo se aprecia mediante a leitura do soneto petrarquiano:

“Io cantarei d’amor sí novamente  
ch’al duro fiancho il dí mille sospiri  
trarrei per forza, et mille alti desiri  
raccenderai ne la gelata mente;

e ‘l bel viso vedrei cangiar sovente,  
et bagnar gli occhi, et piú pietosi giri  
far, come suol che degli altrui martiri  
et del suo error quando non val si pente;

et le rose vermiglie infra la neve  
mover da l’òra, et descobrir l’avorio  
che fa di marmo chi da presso ‘l guarda;

e tutto quel per che nel viver breve  
non rinresco a me stesso, anzi mi glorio  
d’esser servato a la stagion piú tarda.”<sup>94</sup>

---

compilação metódica de poesias consagradas a uma só inspiradora, o que dá razão àqueles que querem achar, para entendimento da Lírica de Camões, o fio de um alto e único amor» (Campos, em Camões, *Camões Lírico, IV...*, p. 193). Cfr. ainda José Maria Rodrigues, *Camões e a Infanta D. Maria*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910, p. 42.

<sup>93</sup> «Imitacion del 102 de Petrarca, que aviendo ordenado sus Rimas, no sé yo con que fundamento quiso que fuesse 102 el Soneto que pudiera ser primero, o segundo, por ser proposicion; porque a la mitad del libro dezir: *Yo cantaré de amor tan nuevamente*, teniendo ya cantado tanto del poco proposito tiene» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 5).

<sup>94</sup> Cortines, ed., Francesco Petrarca, *Cancionero I*, p. 484. A circunstância de o soneto de Camões não prosseguir após a quadra inicial a *imitatio* com respeito à fonte do poeta italiano foi bem advertida por Hernâni Cidade: «A imitação, porém, não vai além desta primeira quadra, em Camões mais artisticamente constituída, em Petrarca com mais vigorosa expressão. Nestas restantes estrofes, segue o lusitano via diversa. Enquanto o mestre se detém na ideia de comover de amor aquela que ama, o seu discípulo enuncia os vários temas que o amor sugere e, relativamente à mulher, não é o desejo de comovê-la que exprime, mas a certeza de que, para lhe cantar o gesto, lhe falta “saber, engenho e arte”» (Hernâni Cidade, *Luis de Camões. O Lírico*, Lisboa, Editorial Presença, 1984, p. 123). Igualmente Maria de Lurdes Saraiva frisou no mesmo sentido a independência argumental ulterior de “Eu cantarei do Amor tão docemente”: «A 1ª estrofe adapta a de um soneto de Petrarca: “Io cantarei d’amor sì novamente / ch’al duro fianco il di milli sospiri / trarrei per forza, e milli alti desiri / raccenderai nella gelata mente”. Logo a seguir, Camões afasta-se do modelo petrarquista, e faz poesia própria» (Saraiva, ed., Camões, *Lírica...*, vol. II, p. 15). Cumpre não esquecer, porém, que o último verso do soneto de Camões ainda se inspira no fecho do soneto “Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno” (CCCVIII) de Petrarca (Cortines, ed., Francesco Petrarca, *Cancionero II*, p. 882):

“Le lode mai non d’altra, et proprie sue,  
che ‘n lei dur come stelle in cielo sparte,

No poema camoniano propriamente se acham ligados o louvor do Amor e o louvor da dama, em ordenada sucessão primeiro nas quadras e depois nos tercetos, mas o traço temático predominante que se observa no desenvolvimento argumental do texto é exactamente o compromisso de se empregar a poesia para glorificar o Amor por meio da apresentação das emoções mais evidentes que ele faz sentir. O emissor lírico faz prometimento de cantar com extrema doçura o Amor utilizando fórmulas de feitura harmoniosa, para obrigar a sentir aqueles que não experimentam a força emotiva que nasce dos sinais mais visíveis que se podem perceber no sentimento amoroso. Ele há-de fazer manifesto o Amor perante o olhar de todos os que escutem o seu canto, descrevendo os numerosos gestos atenciosos que a paixão suscita. Esses gestos cuja exposição precisa se anuncia são nomeadamente as pequenas e suaves raivas, os lamentos que se proferem desleixadamente, o tímido atrevimento e a mágoa da ausência, todos eles a constituírem emoções habituais da pessoa que ama. Além disso, o emissor lírico faz também promessa de cantar a dama que ele adora, dizendo poucos pormenores em especial do recatado desdém com que corresponde à declaração do seu amor. Reconhece ainda com toda a modéstia, contudo, que não há-de pronunciar o canto que à partida gostaria de fazer, porque confessa humildemente que carece de sabedoria, génio e talento para louvar a elevada e maravilhosa feição da dama:

“Eu cantarei do Amor tão docemente,  
per uns termos em si tão concertados,  
que dous mil acidentes namorados  
faça sentir ao peito que não sente.

Farei o Amor a todos evidente,  
pintando mil segredos delicados,  
brandas iras, suspiros descuidados,  
temerosa ousadia e pena a[u]sente.

Também, Senhora, do d[e]spre[z]o honesto  
de vossa vista branda e rigurosa,  
contentar-me-ei dizendo a menor parte.

Porém, p[e]ra cantar de vosso gesto  
a composição alta e milagrosa,  
aqui falta saber, engenho e arte.”<sup>95</sup>

Talvez a característica mais saliente deste soneto seja, como acima se disse, a associação concertada do elogio do Amor e do elogio da dama que o emissor lírico

---

pur ardisco ombreggiare, or una, or due:  
ma poi ch'ì giungo a la divina parte  
ch'un chiaro et breve sole al mondo fue,  
ivi manca l'ardir, l'ingegno et l'arte.”

<sup>95</sup> Azevedo Filho, *Lírica de Camões*. 2. *Sonetos*, t. I, p. 325.

promete cantar transformado em verdadeiro *autor implicado*, segundo sublinham com grande ênfase as marcas gramaticais que ocorrem de início nas duas primeiras estrofes, «*Eu cantarei do Amor*» e «*Farei o Amor*». De acordo com esse esquema temático, nos quartetos ele realiza o anúncio da execução do canto ao Amor de um modo muito comovedor, traçando em termos bem proporcionados a natureza de todos os sintomas que apresentam os namorados para, com tais exemplos, provocar que experimentem o mesmo fenómeno amoroso aqueles que se mostram insensíveis<sup>96</sup>. Como fica indicado na quadra segunda, é a sua intenção, efectivamente, evidenciar perante outros a totalidade das diferentes reacções que o Amor promove, comunicando-as de modo explícito através da escrita. No oferecimento do emissor lírico estão indicados diversos efeitos, porventura como modelos escolhidos do que logo se poderá encontrar ao longo do seu canto, e assim se citam em enumeração tetramembre, nos dois últimos versos desta estrofe, as iras, os suspiros<sup>97</sup>, as ousadias e a saudade na distância, que procedem da vivência do sentimento amoroso.

Se a primeira parte da peça, concentrada nos quartetos, está consagrada a recolher a promessa do canto ao Amor, nos tercetos muda-se o destinatário do encómio que o emissor lírico apresenta, o qual agora é a sua dama. Em qualquer caso, convém advertir que o canto à dama não se deve considerar de forma independente, já que se acha integrado, como uma circunstância natural, no próprio canto ao Amor. Conforme revelam as regras do canto poético amoroso, de uma perspectiva geral torna-se preciso que o emissor lírico disponha de uma amada que se converta em instrumento para a exposição dos acidentes que nascem do Amor, e é por isso que no primeiro terceto figura uma apóstrofe à dama em que se declara que ela irá ser também o objecto da sua escrita. Porém, faz-se adequado reparar no facto de o emissor lírico modificar agora até certo ponto o tom do seu anúncio, já que a firmeza reflectida nos quartetos quanto à sua capacidade para levar a cabo o canto se transforma neste momento em humildade, por causa do alto carácter da mulher amada<sup>98</sup>. Assim, o emissor lírico declara em primeiro termo que tão-só irá cantar especialmente os aspectos positivos do seu amor pela dama, dizendo<sup>99</sup> muito pouco da rigorosa e honesta serenidade com

---

<sup>96</sup> Faria e Sousa exagera a importância do significado que se contém no v. 5 e faz sobressair a índole maravilhosa do amor sentido realmente por Camões: «*Mi P. conoció bien quan Maestro era en la escritura amorosa, y assi pudo con gran seguridad dezir esto; porque no avrá quien tenga sentimiento humano que leyendo estos sus Poemas amorosos no se sienta assaltado de Amor*» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 6).

<sup>97</sup> O v. 7 apresenta até três palavras em rima diferentes nos diversos testemunhos que recolhem este soneto. Assim, no *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, escolhido por Azevedo Filho como texto-base, pode-se ler *descuidados*, enquanto nas duas reproduções do texto que estão no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* aparecem as lições *descuidados* e *cansados*. No que diz respeito aos documentos da tradição impressa, tanto nas *Rhythmas* quanto nas *Rimas várias* surge a versão *magoados*. Cfr. Azevedo Filho, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. II, pp. 328 e 333.

<sup>98</sup> Cfr. Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo de isotopia enunciativa*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, 1981, p. 499.

<sup>99</sup> A pertinente anotação semântica de Faria e Sousa quanto à acção verbal *dizendo* no v. 11 revela que o vocábulo se deve interpretar como sinónimo de *cantando*: «*Está aqui por cantando, como claramente se ve de lo con que entra "Eu cantarey y" de lo con que fenece "porém para cantar", como si al dezir, "dizendo", ubiera dicho, "cantando"; si no fuesse esto assi, dixera "diziendo la menor parte, pero para dezir"*» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 7).

que ela corresponde às suas solicitações amorosas<sup>100</sup>. Aliás, é no terceto segundo que acrescenta modestamente a falta de aptidão para celebrar com dignidade as elevadas e admiráveis virtudes da mulher que adora, por causa de o emissor lírico não possuir *saber, engenho e arte*, segundo se adverte no desfecho do soneto<sup>101</sup>.

Na última composição qualificada como de carácter prologal, “Sospiros inflamados, que cantais”, é exequível apreciar com clareza o propósito de se apresentarem aos leitores as criações próprias como experto aviso acautelado. Trata-se de uma nova palinódia poemática com alguns traços pertencentes ao subgénero *soneto-prólogo* em que o amante, como manifesto responsável da escrita dos textos na qualidade de *autor implicado*, se arrepende dos seus antigos erros passionais e solicita que o resto das peças sejam compreendidas de uma perspectiva exemplar e instrutiva<sup>102</sup>. Numa altura em que a morte já não está longe como remédio da doença amorosa, neste caso o emissor lírico dirige-se aos seus versos com a apóstrofe *sospiros inflamados*, dizendo-lhes que o seu destino há-de ser ficar neste mundo como ilustração perante outros dos males que a vivência do amor origina. Desta maneira, lendo uns escritos em que se patenteiam os prejuízos que causa um sentimento falso, eles conhecerão as manobras traiçoeiras do Amor e da Fortuna sofridas por uma experiência alheia<sup>103</sup>:

---

<sup>100</sup> «Honesto desprecio en dós maneras: una por defensa de la honestidad que es singularissima joya de la mayor belleza; otra, porque es tambien perfeccion della el despreciar con modestia al pretendiente; ni es muger noble, ni entendida la que le desprecia con palabras, o acciones descorteses haziendo gran ruido por alguna demonstracion amorosa» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 6).

<sup>101</sup> Apesar de o verso último constituir uma declaração de modéstia de carácter tópico, Faria e Sousa tenta tirar o sentido profundo de o emissor lírico não dispor de capacidade para gabar a elevada feição da amada: «*Todavía dize que si bien hará con su musica que ame quien no ama, ès tan sublime el objeto della que para los ojos llegará todo el caudal del saber, ingenio, i arte, quando mucho a dezir la menor perfeccion dellos; pero que todo queda incapaz en llegando a querer dezir la admirable composicion deste rostro y cuerpo: esto es lo proporcionado y sereno del semblante, y de la estatura, y lo ayroso della*» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, pp. 7-8). Parece adequado relembrar a primeira estrofe de “La fábula de Narciso” de Hernando de Acuña, em que o emissor lírico também confessa que a sua escassa aptidão poética não é suficiente para celebrar as altas excelências da dama (Díaz Larios, ed., Hernando de Acuña, *Varias...*, p. 91):

“Si un bajo estilo y torpe entendimiento  
merecieran llegar a aquella altura  
do, señora, llegó mi pensamiento,  
y tuviera en esto igual ventura,  
pudiera yo contar lo que es sin cuento,  
dando a vuestro valor y hermosura  
seguridad, cual nadie la ha tenido,  
de la ofensa del tiempo y del olvido.”

<sup>102</sup> Não obstante isso, Wilhelm Storck julgou que, em vez de prólogo, o soneto poderia ser melhor contemplado como um epílogo poético, composto de caso pensado para fechar a colecção de peças amorosas criadas por Camões. Cfr. Storck, ed., Camões, *Sämmtliche...*, t. II, p. 383. Em certa forma, é possível ligar essa consideração do erudito alemão com o seguinte juízo de M.<sup>a</sup> Vitalina Leal de Matos em volta do texto: «*Soneto “testamentário”, por assim dizer, já que, perante a situação de morte iminente, se dirige à obra em conjunto, impondo-lhe um sentido último, e, para além deste sentido, a encarrega de uma mensagem*» (Leal de Matos, *O canto na poesia...*, p. 501).

<sup>103</sup> Nas anotações que Faria e Sousa dedica a este poema, pode-se ler um surpreendente trecho em que o editor seiscentista e escritor desvenda a sã inveja com que examina em muitas ocasiões o alcance estético da obra camoniana. Assim, em clara lisonja à categoria literária do Poeta, Faria e Sousa confessa,

“Sospiros inflamados, que cantais  
 a tristeza com que vivi tão ledó!  
 Eu mo[u]ro e não vos levo, porque hei medo  
 que, ao passar d[o] Lete, vos percais.  
 Escritos p[e]ra sempre já ficais,  
 onde vos mostrarão todos com o  
 dedo,  
 como exemplo de males; que eu concedo  
 que, pera aviso(s) de outros, estejais.  
 E em quem virdes falsas [e]speranças  
 do Amor e da Fortuna, cujos danos  
 alguns terão por bem-aventuranças,  
 deze[i]-lhe que os servistes muitos  
 anos,  
 e que em Fortuna tudo são mudanças,  
 e que em Amor não há senão  
 enganos.”<sup>104</sup>

A primeira quadra abre-se já com uma apóstrofe enfática referida aos próprios versos, «*Sospiros inflamados, que cantais / a tristeza com que vivi tão ledó!*», em que através de uma expressão paradoxal de natureza conceituosa é revelado o tempo pretérito, quando o emissor lírico vivia feliz no meio das mágoas. A ponto de morrer, indica-lhes que não o irão acompanhar na viagem que está prestes a fazer, porque tem medo de que desapareçam no transe de passarem o rio Lete<sup>105</sup>. A oportuna alusão mitológica lembra, efectivamente, o perigo ameaçador das águas de tal rio para a memória, capaz de fazer perder todas as lembranças. Porém a intenção do emissor lírico é precisamente que não se esqueça o passado, de tal jeito que o seu testemunho poetizado possa ficar para sempre como mostra desesperada diante dos leitores<sup>106</sup>. É na segunda quadra que se exprime essa vontade de dar às criações próprias a oportunidade de não partir

---

a propósito de “Sospiros inflamados, que cantais”, que se trata de um texto que o obriga a aceitar as suas próprias carências artísticas como criador literário: «*Yo siempre estoy confesando que si a caso sè alguna cosa, lo devo a este Monstro de ingenio, de estudio, y de juizio; pero a toda verdad èl me lo descuenta bien, porque por otra parte me està siempre martirizando; porque si èl no ubiera nacido, ó, ya que naciesse, no obrára tanto, yo no estubiera siempre rabiando de embidia; y este Soneto me la haze de modo que me como las manos. Pero si el divino Apolo assi lo quiso, no ay sino tener paciencia: mas no se yo que la pudiesse tener sino con no aspirar a ser Poeta*» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, pp. 147-148).

<sup>104</sup> Azevedo Filho, *Lírica de Camões. 2.Sonetos*, t. II, p. 913.

<sup>105</sup> «*Tal coza como esta nadie pensó dezirla jamás. Yo, suspiros míos (dize) me estoy muriendo; y no quiero llevaros conmigo al otro mundo, porque tengo miedo de que os perdays al passar el rio del Olvido, en cuyo passaje perecen todas las memorias; y quiero que las aya siempre de vosotros; por tanto quedaos acá, para que siempre, como inmortalés seays oídos. Quiere dezir que si bien èl ha de morirse, no se moriran jamás sus Poemas, y singularmente estos de sus amorosas tristezas*» (Faria e Sousa, em Camões, *Rimas...*, p. 148).

<sup>106</sup> O desejo de alcançar fama póstuma através da poesia, um motivo temático que, embora esteja também sugerido na imagem mitológica do esquecimento que provoca o rio Lete, aparece presente nesta composição principalmente nos vv. 5-6, constitui um tópico de proveniência horaciana com ampla influência na literatura dos séculos XVI e XVII. O modelo primigénio bem pode ser a Ode IV-3 do autor latino, em

deste mundo, pois assim terão fama servindo de magnífica lição da desilusão e da dor amorosa.

Nos dois tercetos, interligados sem nenhuma pausa, surge o convite do amante aos suspiros acesos que nascem dos seus males, isto é, aos versos que brotam da sua pena, a fim de ensinarem aos que moram ainda no engano, cuidando ingenuamente que as desgraças são boas venturas, que o Amor e a Fortuna só consentem esperanças incertas. Em suma, cumpre que declarem com firmeza, a partir do exemplo que procede do submisso trato individual do emissor lírico com o Amor e a Fortuna durante muito tempo, as falsidades e as mudanças que estes fornecem<sup>107</sup>.

Como se pôde perceber através da análise levada a efeito destes três *sonetos-prólogo*, não raro existiu a tendência a interpretar com perspectiva impressionista alguns dos seus versos, decerto os de aparência mais humana, sobretudo pelo concentrado

---

que agradece muito satisfeito à Musa o favor de lhe ter outorgado a fama como poeta (Manuel Fernández-Galiano; Vicente Cristóbal, eds., Horacio, *Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 328):

“Quem tu, Melpomene, semel  
nascentem placido lumine videris,  
illum non labor Isthmius  
clarabit pugilem, non equus impiger  
curru ducet Achaico  
victorem, neque res bellica Deliis  
ornatum foliis ducem,  
quod regum tumidas contuderit minas,  
ostendet Capitolio:  
sed quae Tibur aquae fertile praefluunt  
et spissae nemorum comae  
fingent Aeolio carmine nobilem.  
Romae principis urbium  
dignatur suboles inter amabilis  
vatum ponere me choros,  
et iam dente minus mordeor invido.  
O, testudinis aureae  
dulcem quae strepitum, Pieri, temperas,  
o mutis quoque piscibus  
donatura cycni, si libeat, sonum,  
totum muneris hoc tui est,  
quod monstror digito praetereuntium  
Romanae fidicem lyrae;  
quod spiro et placeo, si placeo, tuum est.”

<sup>107</sup> Como um exemplo apropriado das tentativas que com diversos critérios pretenderam fixar a cronologia dos poemas camonianos, é conveniente registar que “Sosprios inflamados, que cantais” foi considerado por Maria de Lurdes Saraiva, do ponto de vista temático, um soneto de composição tardia em função do tom pessimista e dramático que revela. *Vid.* Saraiva, ed., *Camões, Lírica...*, vol. II, pp. 87-88. Contrariamente, Azevedo Filho julga que a data do texto, de acordo com fundamentos métricos, teria de ser em princípio menos tardia, porquanto nele são ainda perceptíveis encontros vocálicos da natureza arcaizante: «*Tal hipótese [Maria de Lurdes Saraiva] é provável, mas encontra uma dificuldade métrica na ocorrência de encontros vocálicos arcaizantes, ao contrário do que se vê nos sonetos do ciclo de Dinamene, sonetos de plena maturidade poética, onde o regime dos encontros vocálicos, normalmente, obedece ao uso moderno. Por isso, se o soneto pode ser um dos últimos, também pode ser um dos primeiros, pois é sabido que os poetas jovens também cantam desenganos amorosos e pensam na morte, prematuramente, deixando a sua obra e a sua experiência para meditação póstuma*» (Azevedo Filho, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. II, p. 930).

tom de confidencialidade que destilam, inerente como uma característica destacada a este subgénero da poesia petrarquista. Em tal sentido, torna-se interessante lembrar a existência de uma via de investigação muito perigosa que foi utilizada insistentemente pela maior parte dos biógrafos que se consagraram ao trabalho de apresentar de modo minucioso a vida do escritor. Com efeito, a penosa carência de documentos relativos a Camões levou muitos camonistas, já desde o século XVII, a formularem conjecturas baseadas apenas nos seus próprios versos, uma estratégia que não seria tão prejudicial se tivesse ficado no âmbito restrito do que é o desígnio de reconstruir o percurso existencial do escritor. Todavia, deve-se consignar que esse hábito infundadamente crítico se converteu sem dúvida numa actividade nociva, porquanto logo determinou que a interpretação de muitos textos e ainda, diga-se também, a atribuição do selo de autenticidade no caso de eles serem problemáticos se vissem danadas gravemente. De tal maneira se consolidaram dois arriscados círculos viciosos que em pouca medida contribuíram para a correcta análise de poesia camoniana: por um lado, cuida-se que os textos oferecem dados biográficos mais tarde considerados fulcrais para a leitura desses mesmos textos; e, por outro lado, julga-se também que as hipóteses biografistas estabelecem a autoria segura de textos discutíveis, os quais mais tarde, uma vez considerados irrefragavelmente camonianos, podem servir de apoio para estender o certificado de autenticidade a outros textos ainda mais duvidosos.

Não parece difícil acreditar que essas duas operações têm uma origem certamente romântica, a confundir-se nelas com clareza a personalidade real do criador literário e a sua actividade especificamente criadora. Tal identificação, obviamente errónea com respeito aos seus princípios essenciais, deve ser posta em causa com mais decisão quando se analisam em concreto os sonetos camonianos, porque é o conteúdo deste género lírico que nomeadamente foi considerado um registo fiel e indiscutível da experiência vital do escritor<sup>108</sup>, esquecendo com simplicidade que as relações entre o mundo do texto literário e o mundo empírico são altamente complexas e de aventurada equiparação, sem se poder dar sempre como certo na vida real o que se afirma na literatura<sup>109</sup>. De acordo com esta concepção romântica do exercício crítico, o labor interpretativo dos textos amiúde se reduz, num processo de intensa subjectivação dos factos poetizados, à análise conforme a letra do que há nos poemas como provável fonte de informação da própria experiência do escritor, de tal forma que se lhes confere um valor documental que não leva em conta a evidente operação transformadora que conduz da realidade à ficção. E se isto acontece de uma perspectiva geral com relação a qualquer criador, cumpre advertir que no caso de Camões a tentação de encontrar nos versos o que os documentos não podem demonstrar foi ao longo do tempo uma prática nefastamente habitual que, aliás, deu como resultado nele, como Jacinto do Prado Coelho tem indicado, a circunstância de ser quase relegado o escritor em prol do homem físico:

---

<sup>108</sup> «La produzione lirica e in particolare i sonetti costituiscono uno specchio della sua tormentata e avventurosa esistenza» (Leo Negrelli, *Il sonetto portoghese*, Firenze, Il Fauno Editore, 1964, p. 274).

<sup>109</sup> *Vid.* Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «... um Camões bem diferente...», *Colóquio-Letras*, 47 (Agosto 1979), p. 6.

“Quanto a Luís de Camões, o facto de sabermos tão pouco (e com uma ignorância aparentemente definitiva) sobre a sua vida exterior podia, e deveria, concentrar-nos no estudo da sua obra, por ela mesma, e não pela biografia que falta. Entretanto, o preconceito da literatura como documento, a subestimação do artista em relação ao homem (...), por outro lado o vício de pesquisar anedotas, o gosto de intuir almas à distância, continuam a aguçar o engenho de biógrafos e romancistas do passado. E não é sem um desolado sentimento de inutilidade que lemos páginas e páginas sobre os vazios e as variadíssimas hipóteses da biografia camoniana. Na verdade, nem o pouco que há nela averiguado nem o muito que falta averiguar permitem avançar um milímetro sequer no conhecimento da Lírica e da Epopeia como obras de arte.”<sup>110</sup>

Existe um pormenor marcadamente ilustrativo desta espinhosa particularidade que vem caracterizando há muito tempo, com lamentável frequência, o estudo de poesia lírica camoniana. Na segunda edição das *Obras* de Camões arrumadas pelo Padre Tomás José de Aquino, vinda à luz em 1782, figura um retrato do escritor de corpo inteiro que leva ao pé uma inscrição centónica feita com versos seus. Pois bem, isso é perfeitamente um símbolo muito apropriado da maneira semelhante de numerosos camonistas praticarem uma interpretação biografista da obra do poeta, tirando proveito dos seus versos à moda de um centão, sem concerto nem ordenação, para os fazer coincidir caprichosamente com as teses das suas exposições sobre a vida de Camões. Há que dizer que até certo ponto isso seria desculpável, no entanto, se é que, no que diz respeito a este obstinado e enfadonho costume de extrair dos textos camonianos leituras de índole biografista, estivesse a reflectir-se em último termo a influência do modelo poético-vital de Petrarca.

Como já se disse, o poeta italiano fixa uma nova e revolucionária conexão entre experiência pessoal e prática literária, de grande alcance se é que se tem em vista designadamente a tradição da poesia provençal e do *Dolce stil nuovo*, que faz que a distância entre o homem e o criador se torne menor por meio da ficção poética<sup>111</sup>. No *Canzoniere*, Petrarca elabora a «novela íntima de Laura»<sup>112</sup> libertando a poesia das rígidas convenções da ideologia cortês, as quais faziam que se considerasse em certa medida incrível qualquer desejo de ver nas realidades fingidas do poeta as verdades reais da pessoa empírica. Instaura-se assim na obra do escritor aretino um ar de indubitável autenticidade literária, apresentando-se a fábula dos próprios versos como se se tratasse de uma realidade literalmente vivida pelo criador literário que os escreve<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> Jacinto do Prado Coelho, «Camões, um lírico do transcendente», em *A Letra e o Leitor*, 2ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 16.

<sup>111</sup> Cfr. Pina Martins, «Petrarca, esse primeiro...», p. 45.

<sup>112</sup> Arturo Farinelli, «Petrarca en España y Portugal», em *Poesía y crítica. Temas hispánicos*, Madrid, CSIC, 1954, p. 44.

<sup>113</sup> «Petrarca (...) fue quien liberó el arte lírico del convencionalismo cortés, máxima distancia entre autor y poeta, y le hizo dar el paso decisivo hacia la subjetividad, es decir, hacia la distancia mínima. Con ese paso, Petrarca señaló la norma a la lírica de los siglos venideros» (Fernando Lázaro Carreter, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 37).



Com efeito, está a nascer um novo conceito de poesia que se destaca principalmente pela característica, ignorada até essa altura ou não explorada devidamente, de o *eu* do escritor que se reflecte nos versos revelar sinceramente as suas mais íntimas experiências amorosas particulares:

“De entre o legado do *dolce stil nuovo* que acolhe e reformula, Petrarca concede particular relevo ao princípio da autenticidade lírica: a poesia é expressão (sincera, isto é, que como tal se impõe ao leitor) de algo que foi vivido (sentido, sofrido) pelo poeta; se não, reduzir-se-ia à exploração (porventura dotada de mestria, mas inane) de convenções literárias (com matriz provençal). Petrarca integra este princípio na sua poética do desafogo, que por seu turno se tornará um tópico obrigado do petrarquismo mediato.”<sup>114</sup>

Não deve espantar que uma boa parte do petrarquismo europeu, por tal razão, recolha esse traço fundamental e o cultive com enorme entusiasmo através de inúmeros poetas que se não reduzem nas suas obras à imitação de elementos puramente formais e temáticos, mas também recolhem a imagem do amante sinceramente atormentado que Petrarca transmite no *Canzoniere*, estreitando as ligações entre obra e vida<sup>115</sup>. Decerto, é evidente que Camões não deixou de prestar atenção também a essa nota tão inovadora do modelo inaugurado pelo poeta italiano, reduzindo igualmente por seu turno a mesma distância entre obra e vida no campo da ficção, e até com ênfase mais dramática em muitos casos. Por isso seria mesmo aceitável que diversos camonistas se deixassem vencer pela inclinação de crer, de modo muito singelo, que a mensagem dos versos líricos do escritor de *Os Lusíadas* é na verdade a confissão fidedigna do escritor na qualidade de pessoa de carne e osso.

No entanto, e é aqui que bate decisivamente o ponto fulcral da tendência a ler em chave biográfica os textos de Camões, convém reparar em que a atitude extremamente confidencial que Petrarca desvenda nos seus poemas é apenas a primeira formulação de um tópico ideológico, a *imitatio vitae*, que consiste, em sentido preciso, em aparentar que as próprias criações literárias são o produto de uma experiência verídica vivida pelo mesmo emissor lírico. Como é natural, portanto, não se pode deduzir daí que as supostas confissões que descortinam os poemas camonianos sejam necessariamente mais do que uma outra perpetuação de um lugar comum de grande êxito, com origem no exemplo petrarquiano, porque está bem de ver que o grau da imitação que Camões realiza não se detém na apropriação de motivos temáticos e de estilemas, mas também atinge a essa sensação de magoante verdade que o autor do *Canzoniere* quis comunicar de maneira fingida na sua obra. Um detalhe curioso e muito revelador em tal sentido, digno de ser destacado pela sua significação, é que a maioria dos investigadores biografistas camonianos se tenham dedicado especialmente a realizar leituras existenciais apenas dos textos do escritor correspondentes à *medida nova*, quer dizer-se, de filiação petrarquista, sem submeter à mesma classe de exegese os textos

---

<sup>114</sup> José Carlos Seabra Pereira, «Para o estudo das Incidências Augustinianas na Lírica de Camões», em *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, p. 439.

<sup>115</sup> Vid. Cruz., *Imitación y transformación:...*, p. 26.

da *medida velha*, porventura com o pensamento, originado por imperfeitas focagens críticas, de serem os poemas escritos de acordo com esse código estilístico muito aptos para se descobrir a interioridade vital do escritor.

Certamente um comportamento habitual quando se realiza a leitura de textos literários petrarquistas, talvez provocado pelo especial carácter da linguagem de escola que é utilizada, consiste em imaginar que as aventuras amorosas que se poetizam foram inspiradas por sucessos idênticos pertencentes ao âmbito da realidade, ignorando-se assim que tais textos estão concebidos consoante um conjunto de normas que fazem parte de uma cultura literária determinada que possui as suas próprias chaves tópicas. Entre essas normas deve-se considerar que o amante que se retrata fingidamente nos versos não é na verdade uma transposição exacta, isto é, um *alter ego*, pontual e fiel, do escritor que lhe dá vida literária através da criação poética. A tentativa de identificar ingenuamente os pormenores sentimentais de tal amante e as hipotéticas vivências de tal escritor constituem uma prática ilusória e banal, além de supor um costume crítico perigoso para alcançar a correcta compreensão da essência literária da poesia petrarquista. De modo semelhante supõe ao mesmo tempo uma outra fabulosa inutilidade tentar estabelecer a personalidade real da amada que é cantada poeticamente, pois ela aparece também configurada ficticiamente segundo uma colecção de traços físicos e espirituais convencionais que a afastam afinal de qualquer modelo verdadeiro que a pudesse inspirar. A necessidade de não desprezar estes dois pressupostos teóricos no concernente à leitura que se deva fazer da poesia petrarquista, válidos aliás para a abordagem criteriosa de qualquer produto literário, foram bem destacados por Michel Dassonville, como principais conclusões, num excelente estudo em torno das peculiaridades do especial código psicológico que Petrarca fixa com o *Canzoniere*:

“La première est que l’amant pétrarquiste est un personnage de papier, qu’il est toujours illusoire d’identifier avec le poète. Il n’a d’autre individualité que celle de l’oeuvre écrite. De l’ordre du vécu, si tant es qu’il y participe un moment (et il y participerait si le poète nous faisait confidence à travers l’Amant d’une expérience qu’il a lui-même vécue), il est vite entraîné dans l’ordre du conçu et comme métamorphosé.

La deuxième conclusion qui s’impose est qu’il n’est pire erreur que celle qui, non contente d’identifier l’Amant au poète, s’acharne à rechercher l’état-civil de la Dame. Etait-ce Laure de Noves ou Laura de Sabran? Et qui étaient Olive, Cassandre, Marie, Délie? Qui ne se souvient de ce peintre de l’antiquité qui avait peint des cerises si merveilleusement que les oiseaux du ciel essayèrent de les picorer? Par dieu, comment s’appelaient *les demoiselles d’Avignon*?<sup>116</sup>

Apesar destas prevenções mesmo de lógica ilação, se se reflexionar em volta da própria índole imaginária da criação literária, é inegável, todavia, que no caso da poesia lírica de Camões se observa como um sem-fim de estudiosos, precisamente por causa da penúria documental que envolve a vida do escritor, têm sucumbido diante

---

<sup>116</sup> Michel Dassonville, «Réflexions sur le Pétrarquisme», em *Missions et démarches de la critique (Mélanges offerts au Professeur J. A. Vier)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1973, p. 593.

do desejo de tomar por verdadeiro o que muito provavelmente apenas seja ficção, não excluindo com esse comportamento crítico o homem biografiável do circuito restrito da comunicação poética. As tendências analíticas mais modernas promovem convictamente a necessidade de submeter a mensagem lírica, para assim elucidar melhor os seus aspectos puramente estéticos, a um implacável e rigoroso processo de despersonalização que é mais patente ainda em face de textos pertencentes a autores petrarquistas<sup>117</sup>. No entanto, a repercussão de tal pensamento teórico no estudo da obra camoniana não tem deixado sentir o seu efeito com grande intensidade mesmo na altura presente, embora haja que fazer sobressair diferentes ressalvas, devido de maneira fundamental ao peso da herança legada através de várias centúrias em que foi preponderante em sumo grau a preocupação de esquadriñar nos versos de Camões referências verdadeiras quanto à sua vida.

Em face de aproximações deste carácter, devedoras em excesso de costumes metodológicos que hodiernamente teriam de estar já ultrapassados, porventura um dos trabalhos de interesse mais sobressaliente no que atinge às relações entre verdade e poesia na obra camoniana seja o artigo intitulado ilustrativamente “Camões: biografia e lirismo”, de David Mourão-Ferreira, uma abordagem crítica certamente fundamental além de muito valente e perspicaz<sup>118</sup>. É um trabalho valioso em que se parte da lamentável comprovação de mesmo na actualidade se empregarem prolixamente focagens biografistas que visam mais à individualidade de Camões do que propriamente à essência da sua poesia, tratando de fantasiar o seu percorrido vital em lugar de concentrar-se no estudo dos elementos singulares que determinam o seu estro literário. Com uma atitude que em certos casos reflecte uma dura ironia, Mourão-Ferreira dá a alarme sobre o que é o espectáculo crítico de diversos camonistas chegar a ignorar propositadamente o sentido estético dos versos camonianos, a preferirem em espantosa decisão «o autor à obra, o criador à criação, o pré-texto ao texto»<sup>119</sup>. Em seu entender, parece absolutamente incrível que se possa acreditar com toda a singeleza que em Camões há um imediato elo de causa e efeito entre a sua vida e a sua poesia. Como ele próprio afirma com evidente sarcasmo, o terrível desta prática teórica não é apenas o simples pensamento de crer que o conhecimento biográfico seja crucial para ler em condições óptimas os textos, mas até a convicção de isso ser também de extraordinário relevo para determinar do ponto de vista estético o seu valor:

---

<sup>117</sup> Por exemplo, são sintomáticas as novas perspectivas que revelam as últimas investigações consagradas ao estudo da poesia do autor espanhol Garcilaso de la Vega, tradicionalmente examinada de acordo com pressupostos biografistas que prestaram especial atenção ao conteúdo vital que aquela transmitiria quanto à relação sentimental que ligou este poeta com a dama Isabel Freire, sua musa amorosa. *Vid.* Pamela Waley, «Garcilaso's Second Eclogue», *Modern Language Review*, LXXII (1977), pp. 585-596; Frank Goodwyn, «New Light on the Historical Setting of Garcilaso's Poetry», *Hispanic Review*, 46 (1978), p. 1-22; Nadine Ly, «Garcilaso: une autre trajectoire poétique», *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), pp. 263-329; David Quinn, «Garcilaso's *Égloga Primera*: Autobiography or Art», *Symposium*, XXXVII (1983), pp. 147-164; Luis Iglesias Feijoo, «Lectura de la Egloga I», em *Actas de la IV Academia Literaria Renacentista. Garcilaso*, Universidad de Salamanca, 2-4 de marzo de 1983, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, pp. 61-82.

<sup>118</sup> David Mourão-Ferreira, «Camões: biografia e lirismo», em Kurt Levy, Ricardo Sternberg and Laura Bulger, eds., *Camões and His Times*, Toronto, St. Michael's College - University of Toronto, 1987, pp. 157-168.

<sup>119</sup> Mourão-Ferreira, «Camões: biografia...», em Levy, Sternberg and Bulger, eds., *Camões and...*, p. 159.

“É evidente que tudo isto deriva de um arraigado preconceito romântico segundo o qual será indispensável o conhecimento da biografia de um autor, não só para interpretar a sua obra, mas ainda para devidamente a valorizar. E ninguém melhor -isto é, pior- que o crítico francês Sainte-Beuve assumiu e formulou semelhante preconceito ao considerar que, em relação a qualquer autor, se torna imprescindível tentar previamente devassar-lhe o rol de roupa suja, inventariar-lhe o bragal, registar os depoimentos de quantos o viram em perigos ou ouviram ressonar, coligir as anedotas que corram a seu respeito (...).”<sup>120</sup>

Segundo se pode deduzir facilmente, as lúcidas reflexões de Mourão-Ferreira marcam um ataque exasperado mas legítimo dirigido àquelas concepções que baseiam o seu desígnio na mera leitura realista e humana das peças camonianas, sem repararem na complexa operação de mudança que faz converter os materiais vitais em materiais literários. No seu dizer, fora do próprio âmbito da biografia como género independente, é uma tarefa desnecessária e perturbadora tentar decifrar conteúdos existenciais, com uma referencialidade nítida, no património artístico do escritor, e ainda mais procurar desesperadamente a identidade das supostas damas, se é que elas existiram na verdade, a que os seus poemas estariam dirigidos<sup>121</sup>. Realmente o importante para Mourão-Ferreira funda-se no facto obrigatório de concentrar o exame literário nos aspectos estéticos dos textos considerados de jeito isolado, sem cair na tentação de ver significados profundos que aludiriam fabulosamente a episódios mágicos da vida do autor.

Em definitivo, conforme é factível constatar através da breve panorâmica que se delineou ao longo destas páginas, um aspecto de imensa gravidade na análise mais habitual da poesia camonianiana, com especial repercussão nas três peças apresentadas como *sonetos-prólogo*, é a quase constante mistura de elementos existenciais e de elementos estéticos na sua focagem crítica. Tal como se disse, trata-se de um defeito metodológico que possui uma marcada origem romântica concretizada, de modo especial, em duas dimensões. Em primeiro lugar, tende-se a acreditar que o valor de uma obra literária é dependente estreitamente do grau de sinceridade que patenteia, de tal forma que se põe em prática com perniciosas consequências o axioma teórico de se considerar boa uma obra se é que nela se destaca um tom confidencial elevado, enquanto o juízo que essa mesma obra merece resulta inferior se é que aí está sugerida uma impressão de falsidade<sup>122</sup>. Por outro lado, convém acrescentar que a influência

---

<sup>120</sup> Mourão-Ferreira, «Camões: biografia...», em Levy, Sternberg and Bulger, eds., *Camões and...*, p. 160.

<sup>121</sup> «*Quem “era” a dama? Questão ociosa. Se fosse imprescindível sabê-lo, não haveria, tão-pouco, nos dias de hoje, poema de amor que dispensasse, em apêndice ou a abrir o próprio texto, o retrato e a fotocópia do cartão de identidade da respectiva musa, o que, como é óbvio, não deixaria de trazer, em muitos casos, as mais sérias complicações*» (Mourão-Ferreira, «Camões: biografia...», em Levy, Sternberg and Bulger, eds., *Camões and...*, p. 165).

<sup>122</sup> «*Ora isto põe, antes de mais nada, o problema do romantismo. Porque o romantismo - e melhor será talvez dizer, para reduzir as possibilidades de confusão: o romantismo do eu- ignora efectivamente a distinção entre autor e obra; não é por acaso que tão frequentemente se esquecem os críticos de nos dizer se é desta ou daquele que estão falando; é isso um remanescente do romantismo, que ainda fará muitas vítimas, e cuja eliminação nos livraria do falso problema da intenção do autor, e nos deixaria perante o verdadeiro problema de se inquirir o que seja uma obra sincera. Numa obra expressamente confessional a intenção será a própria sinceridade - mas o confessional*

da ideologia romântica na avaliação estética dos produtos literários também se torna manifesta quando se insiste em oferecer uma imagem do criador inteiramente intangível, genial e mítica, mesmo que intensamente humana, um retrato sempre extraordinário e dominado pela originalidade, o qual constitui uma noção que, pelo visto nas páginas antecedentes com relação a “Em quanto quis Fortuna que tivesse”, “Eu cantarei do Amor tão docemente” e “Sospiros inflamados, que cantais”, se aplicou em larga medida e com regularidade pasmosa ao caso específico de Camões.

No entanto, como é natural, as criações literárias precisam pelas suas condições inerentes um sistema analítico próprio que fixe restritamente o objecto de estudo no sentido mais literal possível do texto artístico concreto<sup>123</sup>. As leituras da lírica camoniana *autobiographico modo*<sup>124</sup>, com a sua insistência em focar os poemas consoante imaginárias chaves externas, não fazem mais do que revelar, no fim de contas, a imensa quantidade de invenções que suscita a pobreza documental que encerra a verdadeira existência de Camões. Além disso, mostram com pouco rigor uma espécie de anacronismo metodológico que, a interpretar sem custo o tempo passado sob uma perspectiva hodierna, buscando deitar luz em volta daqueles assuntos da vida camoniana que ficam mais sombrios, se fundamenta na projecção de concepções que são específicas do tempo presente sobre os factos estudados do pretérito.

Difícil parece saber com segurança, se é que os versos líricos camonianos são fidedignas confissões disfarçadas de passos autênticos da vida do escritor, mas, em todo o caso, cumpre não esquecer a diferença básica que se tem de estabelecer no campo da criação poética entre o *eu*, que funciona no texto como emissor lírico, e o autor real e empírico, de existência verdadeira como pessoa corpórea, uma discriminação muito habitual no âmbito dos estudos narratológicos, embora quase ausente nos estudos de poesia, e especialmente rara, ainda, no exame literário da obra lírica camoniana. Talvez um dos maiores erros que se tenha cometido na contemplação dos versos de Camões, em suma, seja acreditar, cedendo sob a força de muitas tentações, que se está perante mentiras verdadeiras e não verdades mentirosas. E as composições camonianas que se inserem especialmente na tradição petrarquista do *soneto-prólogo*, onde prevalece a mentira tópica sobre a verdade existencial, a confiança fingida mais do que a confissão sincera, até patenteiam com força irreprímível a insuportável leveza desse paradoxo.

---

não é “obra” senão do ponto de vista dos românticos, que trocaram as duas noções, e fizeram de “estético”, ou “construído”, sinónimo de “falso”, e de “sincero” fizeram sinónimo de “belo”, numa significativa equivalência com a assimilação dos neoclássicos entre “beleza” e “razão” (Adolfo Casais Monteiro, *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 44).

<sup>123</sup> «De facto, como sabemos, a literatura ainda não obteve um geral reconhecimento de algo que se diria óbvio, e que se pode formular desta forma elementar: visto que há literatura, deve haver também uma teoria e uma prática que lhe sejam específicas. Ora, pelo contrário, o que se verifica é a persistência com que estudos que prometem ser sobre ela, se ocupam afinal daquilo que “está antes dela”, e daquilo que “vem depois dela” (Casais Monteiro, *Estrutura e Autenticidade...*, p. 99).

<sup>124</sup> Vid. Iglesias Feijoo, «Lectura...», pp. 61-82.

(Página deixada propositadamente em branco)

Rita Marnoto

Universidade de Coimbra

## SOBRE O SENTIDO DO LIRISMO CAMONIANO

1. Na célebre obra *Les mots et les choses*, Michel Foucault considera a analogia princípio basilar da *episteme* da «idade clássica», conforme é sabido. Se o carácter abrangente desse sistema teórico facultou o alargamento das suas possibilidades de aplicação e de exploração a campos disciplinares muito vastos, é dessa mesma amplitude que decorre a necessidade de especificar algumas das suas vertentes críticas. Pelo que diz respeito à área dos estudos literários, Klaus W. Hempfer formulou, recentemente, certas reservas à teorização de Foucault, defendendo a necessidade de recorrer aos conceitos de «contextualização» e de «pluralização» para uma pertinente caracterização da *episteme* renascentista<sup>1</sup>.

Note-se, porém, que o período que Hempfer designa como Renascimento abrange autores que vão de Angelo Poliziano a Pietro Bembo e a Torquato Tasso. Na verdade, tanto os restritivos critérios de selecção advogados pelo Cardeal veneziano, nas *Prose*, como os objectivos que norteiam o Tasso que, nos *Discorsi dell'arte poetica*, reflecte sobre o cânone dos géneros literários, resultam da ponderação de um conjunto de factores que, tomado por si, é heterogéneo. Mas essa heterogeneidade só pode ser concebida à luz de uma leitura de ordem muito abstracta e generalizante, onde ficam compreendidos não só modelos de construção do saber distintos, como também contextos de índole histórica, literária e social diversificados.

Da preceituação teórica bembesca resulta a inequívoca marginalização do diverso, em nome de uma depuração rigorosa e elitista assente num sistema hierárquico que impõe a repetição do *mesmo*. O discurso é o microcosmos onde se reflecte a ordem de um macrocosmos perfeito:

---

<sup>1</sup> As considerações de Hempfer são de duas ordens: «Dies ist zum einen der ambige Diskursbegriff, der zugleich die Bedingungen des Redens, und zwar mit oder ohne Bezug auf eine soziale Praxis, und die Bedingungen dieser Praxis selbst meint. [...] Das zweite Problem resultiert aus dem allumfassenden Charakter der vorklassischen episteme, die Foucault über die Kategorie der Ähnlichkeit definiert und die bis ins 17. Jahrhundert reicht. Diese Konzeption ist weder empirisch — wegen der völlig ungenügenden Materialbasis — noch theoretisch — wegen der zeichentheoretischen Fundierung der episteme — 'strak' genug, um die im Selbstverständnis der Zeit manifeste Diskontinuität überspielen zu können. Vielmehr ist der Versuch zu unternehmen, eben diese Diskontinuität epistemologisch zu fundieren.» («Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische 'Wende': Renaissance Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen, hg. v. Klaus W. Hempfer. Stuttgart, Stein, 1993, pp. 27-28).

“e molto meglio faremo noi altresì, se con lo stile del Boccaccio e del Petrarca ragioneremo nelle nostre carte, che non faremo a ragionare col nostro, perciò che senza fallo alcuno molto meglio ragionarono essi che non ragioniamo noi. Né fie per questo che dire si possa, che noi ragioniamo e scriviamo a’ morti più che a’ vivi. A’ morti scrivono coloro, le scritture de’ quali non sono da persona lette giamai, o se pure alcuno le legge, sono que’ tali uomini di volgo, che non hanno giudizio e così le malvage cose leggono come le buone, perché essi morti si possono alle scritture dirittamente chiamare, e quelle scritture altresì, le quali in ogni modo muoiono con le prime carte.”<sup>2</sup>

Diversa a óptica à luz da qual Tasso perspectiva o conceito de eleição:

“Fra tutte le operazioni de la nostra umana ragione, illustrissimo signore, niuna è più malagevole, niuna più degna d’esser lodata de l’elezione: però che le operazioni fatte a l’improvviso possono peravventura come divine e maravigliose esser considerate, ma non meritano lode di maturità e di consiglio e di prudenza; ma l’eleggere è cosa propria de l’uomo che si consiglia fra se stesso; e ’l bene eleggere propriissimo del prudente: tanto maggiore nondimeno si mostra la prudenza del far l’elezione, quanto è minore la certezza de le cose elette. Ma qual’è più incerta, quale più instabile, quale più incostante de la materia? Prudentissimo dunque conviene che sia colui il quale non s’inganni ne lo scegliere dove è tanta mutazione e tanta incostanza di cose; e la materia è simile ad una selva oscura, tenebrosa e priva d’ogni luce. Laonde se l’arte non l’illumina, altri errarebbe senza scorta e sceglierebbe peravventura il peggio in cambio del meglio.”<sup>3</sup>

O autor da *Liberata* parte do reconhecimento do valor desse conceito, que é um princípio basilar da estética bembesca, ciente, porém, de que as dificuldades inerentes ao seu manejo não são de somenos importância. Em seu entender, a aplicação do crivo vê-se perturbada pela *mutazione* e pela *incostanza* inerentes à própria *materia*, e que só a arte pode sublimar. O princípio de imitação continua a erigir-se em referência fundamental, alicerçada, tal como o fora para Poliziano ou para Bembo, a partir da heterogeneidade dos pressupostos em causa. Mas à certeza da relação entre texto e texto, que os vários intervenientes nas polémicas *de imitatione* nunca puseram em causa, sobrepõe-se a inquietude decorrente não só da inquirição dos elos que ligam modelo e cópia, como também da eclosão, que lhe é concomitante, da *materia*, a qual, por essência, se encontra submetida às leis da mudança. Se, nas *Prose della volgar lingua*, a heterogeneidade é reconduzida ao idêntico, neste caso, qualquer tentativa de assimilação ao mesmo se vê perturbada pela irrupção da diferença — do outro. Em causa, duas

---

<sup>2</sup> Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua: Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti. Torino, Unione Tipografico-editrice Torinese, 1978, 2ª ed., rist., p. 122.

<sup>3</sup> Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico: Scritti sull’arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali. Torino, Einaudi, 1977, 1, p. 168.



interpretações distintas do princípio de analogia, que correspondem à *episteme* de dois períodos literários também eles distintos: Renascimento e Maneirismo<sup>4</sup>.

A segurança do percurso traçado por Bembo é garantida pela excelência dos modelos (Boccaccio e Petrarca no domínio da prosa e da poesia em vernáculo, Cícero e Virgílio no âmbito da prosa e da poesia neolatinas), pese embora o seu alto preço — a exclusão, do horizonte do homem de Letras, da *favella*, bem como de todas as manifestações linguístico-literárias conotadas com o *volgo*. O lirismo renascentista leva a chancela de um Pai que, se não se encontra *morto* (para retomar a expressão de Bembo), encontra-se ausente da Língua do quotidiano, da Língua materna<sup>5</sup>. Num contexto marcado pela homologação do signo linguístico e dos meios de socialização do produto literário, a intimidade do sujeito não pode ocupar uma posição de primeiro plano. Sintomático, pois, que os cortes operados por Pietro Bembo, na segunda redacção dos *Asolani*, incidam sobre os passos dotados de mais relevantes implicações pessoais e biográficas<sup>6</sup>. Se a linguagem carrega dentro de si uma *ausência* que é dupla — a ausência da autoridade que a ditou (Petrarca, os *auctores*, o Pai) e a ausência do quotidiano, do comum (a *favella*, a Mãe) —, a repetição do semelhante, da palavra escrita a partir da Palavra (a autoridade do Pai), ao mesmo tempo que passa pela remoção do objecto (do quotidiano, da Língua materna), implica a tentativa de recuperar esse mesmo objecto através da escrita da Escrita.

A cosmovisão maneirista, por sua vez, é marcada pela premência da *materia* (para utilizar a expressão de Tasso, incida ela sobre uma realidade linguístico-literária, ou sobre o plano extratextual), fruto da qual são postos em destaque os espaços de não coincidência que brotam dos interstícios da própria homologia. A fractura que assim fica rasgada incide sobre a semelhança, mas sem a negar, ou melhor, servindo-se da diferença para a perquirir. Embora os fundamentos do princípio de analogia não sejam, de forma alguma, postos em causa, a obnubilação dos reflexos especulares que fundamentam a codificação linguístico-literária faz emergir a dissemelhança da semelhança, sobrepondo à relação de identidade entre modelo e cópia um outro tipo de relação, cujos contornos são mais vagos e esfumados. Neste contexto, a perda de confiança na harmonia cósmica que é característica do Maneirismo encontra a sua solução mais clara e radical na valorização da ideia inicial, a verdadeira experiência autêntica, afastada da *copia rerum*, que tem a sua suprema expressão no Criador.

Platão continua a ser uma referência primordial, mas a interpretação do seu pensamento efectua-se sob uma nova perspectiva. Sintomática, a este propósito, a forma como Stefano Guazzo, personagem do tratado de Gregorio Comanini *Il Figino overo del fine della pittura*, concebe a distinção platónica entre imitação *icastica* e imitação *fantastica*:

---

<sup>4</sup> Para uma definição destes períodos, *vd.* Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1982, 4ª ed., cap. 6. Pelo que diz respeito à situação italiana, *vd.* Amadeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*. Modena, Ferrara, Panini, Istituto di Studi Rinascimentali, 1991.

<sup>5</sup> Cf. *ib.*: «Nascita della grammatica. Appunti e materiali per una descrizione analitica».

<sup>6</sup> *Vd.* Pietro Floriani, Bembo e Castiglione. *Studi sul classicismo del Cinquecento*. Roma, Bulzoni, 1976, p. 89.

“e l’imitazione sappiamo essere di due sorti: una chiamata da lui [Platone] nel *Sofista* rassomigliatrice ovvero icastica, e l’altra pur dal medesimo e nell’istesso dialogo detta fantastica. La prima è quella che imita le cose le quali sono, la seconda è quella che finge cose non esistenti [...]”<sup>7</sup>

Os louvores serão colhidos pela segunda dessas modalidades imitativas, a qual, em sua opinião, desfruta de particular incidência no domínio da arte, tendo por grande exemplo o «*ingegnossissimo pittor fantastico e commendabile sommamente*» Arcimboldo, ao qual Guazzo não poupa encómios<sup>8</sup>. Na verdade, as suas telas ilustram bem a atracção pela *sforciatura* e pela novidade morfológica das imagens que é característica da *episteme* maneirista. Neste sentido, o princípio de analogia reafirma a sua vigência.

2. Camões é um poeta de transição entre Renascimento e Maneirismo. Os momentos em que a sua poesia se integra na harmonia do ciclo que liga objectividade e subjectividade, ou modelo e cópia, são raros e pontuais. O lirismo brota do cerne de uma inquietude que o leva a interrogar-se, a cada passo, acerca dos signos que maneja. Aliás, em Camões, a reflexão em torno do sentido da palavra é inerente à própria feitura do discurso poético, entranhando-se nas suas pregas de um modo tão perturbante, que pode levar à delação da falsidade encoberta sob a sua capa.

Perante a Senhora a quem é oferecido um pedaço de cetim para a filha, lamenta «*Um dom que anda enxertado / no nome, e nas obras não*»<sup>9</sup>, ciente de que através da linguagem é possível *enxertar nos nomes* qualidades que as obras desmentem. Entre palavras e coisas, abre-se a brecha que põe em causa a linguagem enquanto instrumento de Verdade, que «*muitas vezes diz a boca / o que nega o coração*»<sup>10</sup>, e que, ao mesmo

---

<sup>7</sup> *Trattati d’arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*. 3, a cura di Paola Barocchi. Bari, Laterza, 1962, p. 256. Para uma interpretação deste passo à luz da filosofia de Platão e de Ficino, bem como no contexto do diálogo epocal travado por Comino, Mazzoni e Tasso, *vd. ib.*, pp. 526-28; *vd. também* Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell’arte nell’ultimo Cinquecento*. Firenze, Olschki, 1971.

<sup>8</sup> *Il Figino ovvero del fine della pittura*, p. 257.

<sup>9</sup> Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra, Almedina, 1994, 18 Trovas, p. 26.

<sup>10</sup> *Ib.*, 32 Glosa, p. 40. Este tema encontra-se presente em toda a obra de Camões. Apesar de, nas canções, ser desenvolvido com grande profundidade (citem-se, a título de exemplo, os versos da canção décima: «*aquí, sombras fantásticas, trazidas / de algumas temerárias esperanças; / as bem-aventuranças / nelas também pintadas e fingidas*», p. 225), também nas redondilhas ele é recorrentemente tratado, de forma directa e incisiva, o que muito terá a ver com o facto de a tradição poética peninsular andar associada a uma prática de jogos de palavras e de agudezas susceptível de funcionar como substrato a partir do qual se desenvolve este tipo de reflexões. Recorde-se o início da cantiga ao mote «*Minina dos olhos verdes, / porque me não vedes?*»: «*Eles verdes são, / e têm por usança / na cor, esperança / e nas obras, não.*» (12 Cantiga, p. 17); a primeira volta das trovas «*a uma Dama que lhe jurava / sempre pelos seus olhos*»: «*Quando me quer enganar / a minha bela perjura, / para mais me confirmar / o que quer certificar, / pelos seus olhos mo jura. / Como meu contentamento / todo se rege por eles, / imagina o pensamento / que se faz agravo a eles / não crer tão grão juramento.*» (23 Trovas, p. 31); ou os versos ao mote «*Quem se confia em olhos / nas mininas deles vê, / que mininas não têm fê*»: «*Enganam ao parecer, / porque, no caso de amar, / são mulheres no matar / e mininas no querer. / Quem em seus olhos se crer, / cem mil graças neles vê; / vê-las, sim, mas não ter fê.*» (36 Cantiga, p. 46); *vd. também* 56 Cantiga, p. 58; 70 Cantiga, pp. 65-66; ou os *Disparates*, 114 Trovas, pp. 97-102.

tempo, fundamenta a Verdade que é dita em função da palavra do sujeito que a enuncia — «[...] *Quando lerdas / num breve livro casos tão diversos, / verdades puras são, e não defeitos...*»<sup>11</sup>.

Transpondo esta questão para o sistema conceptual peirceano, dir-se-ia que tais interrogativos incidem sobre a relação entre o *representamen* e o seu *objecto*, ou seja, sobre o *interpretante*. Recorde-se que, de acordo com o esquema triádico do filósofo americano, o *interpretante*, quando considerado numa acepção lata, abarca o sentido do signo. É nesse hiato — isto é, no espaço metafórico de não coincidência que medeia entre significante e significado, entre o signo e o seu referente, entre o poeta e o mundo que o rodeia — que germina a poesia, Verdade da consciência sónica que a indaga e que a diz.

3. Na *Carta a uma dama*, a génese da escrita é relacionada com a experiência amorosa e com o ditado de Amor:

“Querendo escrever um dia  
o mal que tanto estimei,  
cuidando no que poria,  
vi Amor que me dizia:  
5 — Escreve, que eu notarei.  
E como para se ler  
não era história pequena  
a que de mim quis fazer,  
das asas tirou a pena  
10 com que me fez escrever.  
E, logo como a tirou,  
me disse: — Aviva os espíritos,  
que, pois em teu favor sou,  
esta pena que te dou  
15 fará voar teus escritos.  
E dando-me a padecer  
tudo o que quis que pusesse,  
pude, enfim, dele dizer  
que me deu com que escrevesse  
20 o que me deu a escrever.  
Eu, qu’ este engano entendi,  
disse-lhe: — Que escreverei?  
Respondeu, dizendo assi:  
— Altos afeitos de ti,  
25 e daquela a quem te dei.  
E já que te manifesto  
todas minhas estranhezas,  
escreve, pois que te prezas,

---

<sup>11</sup> *Ib.*, Soneto 1, p. 117.

milagres dum claro gesto  
 30 e, de quem o viu tristezas.  
           Ah! Senhora, em quem se apura  
 a fé de meu pensamento!  
 Escutai e estai a tento,  
 que, com vossa fermosura,  
 35 iguala Amor meu tormento.  
 E, posto que tão remota  
 estejais de me escutar,  
 por me não remediar,  
 ouvi, que, pois Amor nota,  
 40 milagres se hão-de notar<sup>12</sup>.”

Nestas estrofes, que têm uma função introdutória, é explanada a articulação entre duas fases de elaboração do discurso, *inuentio* e *dispositio*, utilizando a terminologia da Retórica<sup>13</sup>. Camões retoma o *topos* do escriba, consagrado pela abertura da *Vita nuova*, e que também na poética dos *Rerum uulgarium fragmenta* assume um importante significado<sup>14</sup>, mas para lhe conferir um outro sentido.

A escrita dantesca nasce da tensão entre o poder do poeta e o poder da linguagem, configurando-se, pois, como reduplicação, como jogo especular, em consonância com as célebres palavras do primeiro capítulo da *Vita nuova*:

“In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendmento d’assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.”<sup>15</sup>

<sup>12</sup> *Ib.*, 6, pp. 7-8.

<sup>13</sup> Ao manejo dos conceitos de *inuentio* e *dispositio* subjazem as considerações de Lausberg: «A *inuentio* não é compreendida como um processo de criação (como em certas teorias poéticas dos tempos modernos), mas sim como um encontrar por meio da recordação (análoga à concepção platônica do saber): os pensamentos, aptos para o discurso, já existem, no subconsciente ou na semi-consciência do orador, como *copia rerum*, e só precisam de ser despertados por uma hábil técnica mnemônica e mantidos, o mais possível, conscientes por meio de uma exercitação permanente [...]. Neste caso, a memória é compreendida como uma totalidade espacial, por cujas diferentes divisões (*‘lugares’, τόποι, loci*) os diferentes pensamentos estão distribuídos.»; «A *dispositio* ([...] οικονομία) é constituída pela escolha e ordenação favoráveis ao partido, as quais, no discurso concreto, se fazem dos pensamentos (*res*), das formulações linguísticas (*verba*) e das formas artísticas (*figurae*). Os pensamentos estão à disposição do orador na *copia rerum* [...], as formulações linguísticas, na *copia verborum* [...], e as formas artísticas, na *copia figurarum* [...]» (H. Lausberg, *Elementos de retórica literária*. 3ª edição, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 91 e 95). Para a interpretação do conceito de *inuentio*, numa perspectiva diacrônica, *vd.* Mariantonia Liborio, «Les glissements progressifs de l’invention»: *Annali dell’Istituto Orientale di Napoli*, 26, 1, 1984.

<sup>14</sup> Sobre o sentido da linguagem, em Dante, Petrarca, Giordano Bruno e outros autores mais recentes, *vd.* Adelia Noferi, *Il gioco delle tracce. Studi du Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi, l’informale*. Firenze, La Nuova Italia, 1979, cujas sugestões metodológicas foram fundamentais para a elaboração deste trabalho.

<sup>15</sup> *Opere*, a cura di Fredi Chiappelli. Milano, Mursia, <sup>2</sup>1965, p. 5.

O sujeito é possuidor do *libro de la memoria* — o livro que pertence à memória e foi escrito pela memória —, propondo-se organizar a matéria que nele fica contida. Por consequência, a entidade que fala na primeira pessoa é, da mesma feita, o escriba que transcreve as palavras já registadas num primeiro livro, e a personalidade responsável pela sua selecção («non tutte»), pelo comentário do seu sentido simbólico («la loro sentenza») e pelo preenchimento das lacunas nele contidas («assemplare») — ou seja, pela passagem da *inuentio* à *dispositio*. Esta operação não se limita a responder, porém, a uma mera necessidade de ordenação cronológica, dada a relevância concedida ao objectivo de construir um *iter* perfectivo<sup>16</sup>. A palavra nasce, pois, num contexto dialógico onde intervêm, além do próprio escriba, a memória, Amor, Beatriz e Deus. O amante recebe o *saluto* através de Beatriz quando é reconhecido pelo absoluto que é Deus.

Na *Commedia*, por sua vez, a ordem do cosmos é representada como uma estrutura piramidal que tem no seu vértice Deus, o *primiloquium* inscrito na dimensão dialógica mediante a qual «*il soggetto-uomo si istituisce come destinatore / destinatario di una interrogazione in cui l'Altro è l'alterità assoluta di Dio: l'Altro come assoluto*»<sup>17</sup>. Daí que o poema culmine com a presença imediata do objecto supremo — a Verdade, Deus, o Outro —, pondo em relevo a parábola da escrita que assim se conclui.

Se, no grande poema dantesco, a palavra é acção (do Outro, do escriba, etc.), mediante a qual é possível ascender até Deus, na poesia de Petrarca a palavra reenvia para ela mesma, expondo a subjectividade do sujeito que a diz. O outro é o *vazio* que em si contém a interrogação sobre a própria linguagem. Laura é uma criatura inevitavelmente ausente, ou melhor, a criatura cuja ausência fundamenta a sua intensa e eterna presença, através das palavras que lhe dão forma. Existe porque o discurso é construído pelo poeta e é lido pelos destinatários dos seus versos — que é dizer, existe como *alieniloquium*. O soneto dos *Rerum uulgarium fragmenta* onde são sugeridos, pela primeira vez, os sons que compõem o seu nome é, da mesma feita, aquele onde fica contida a primeira referência ao mito de Apolo e Dafne — «*Quando io movo i sospiri a chiamar voi*». Fruto desta imbricada relação de alteridade, a correspondência linear entre Dafne e Laura e entre Apolo e o poeta esvanece-se, pois se o significado de Laura não se esgota na simbologia de Dafne, na célebre canção das metamorfoses também o amante se representa como ninfa perseguida pelo Deus solar, transformado em loureiro<sup>18</sup>. Desta feita, o fio da palavra arrasta-o por um labirinto sem fim, cujo centro aparente se desdobra especularmente através da própria proliferação do dizer. O poeta procura a amada fora de si, quando afinal ela é uma alteridade impossível, constrói um discurso sobre um objecto que é também ele um discurso, e, ao repetir a sua angústia, assegura a perenidade do desejo. Assim se compreende que, nessa

---

<sup>16</sup> Conforme mostrou Michelangelo Picone, «La *Vita nuova* sarà, in questo senso, la manifestazione di un'analoga prospettiva supra-personale e universale assunta dalla vicenda dell'io nell'ambito della ricerca soteriologica della civiltà romanza.» («Rito e *narratio* nella *Vita nuova*»: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. 1. Dal Medioevo al Petrarca*. Firenze, Olschki, 1983, p. 144).

<sup>17</sup> Adelia Noferi, *Il gioco delle tracce [...]*, p. 10.

<sup>18</sup> «*e i duo mi trasformo in quel ch'i sono, / facendomi d'uom vivo un lauro verde, / che per fredda stagion foglia non perde*» (*Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli. Torino, Einaudi, 1964, 23. 38:40.).

mesma canção, Actéon não seja representado no momento em que é devorado pelos cães, mas como cervo que foge eternamente dos seus latidos<sup>19</sup>. O objecto de desejo é, por essência, inatingível, visto que, se, por um lado, Petrarca não tem confiança no *itinerarium mentis ad Deum* seguido por Dante, por outro lado, intersectando-se o objecto de desejo com o discurso, daí resulta a infinita perpetuação do dizer.

Neste âmbito, o modo como explora o *topos* do escriba erige-se em sinal sintomático do processo de citação e de *desconstrução* da poética dantesca que fica contido nas páginas dos *Rerum uulgarium fragmenta*. É o que resulta da estrofe inicial da canção 127<sup>20</sup>:

“In quella parte dove Amor mi sprona  
conven ch'io volga le dogliose rime,  
che son seguaci de la mente afflicta.  
Quai fien ultime, lasso, et qua' fien prime?  
5 Collui che del mio mal meco ragiona  
mi lascia in dubbio, sí confuso ditta.  
Ma pur quanto l'istoria trovo scripta  
in mezzo 'l cor (che sí spesso rincorro)  
co la sua propria man de' miei martiri,  
10 dirò, perché i sospiri  
parlando àn triegua, et al dolor soccorso.  
Dico che, perch'io miri  
mille cose diverse attento et fiso,  
sol una donna veggio, et 'l suo bel viso.”

A possibilidade de «re-dizer» implica um processo de mediação que em muito ultrapassa o jogo especular do *proemium* dantesco. A perspectiva supra-pessoal inerente à estrutura em pirâmide fruto da qual a *narratio* culmina no *primiloquium*, através de um *iter* perfectivo ritualizado, não é facilmente conciliável com uma poética centrada sobre a expressão das várias cambiantes de uma intimidade lírica. Aliás, considerações da mesma ordem poderiam ser feitas a propósito da *Carta a uma dama*. No plano da *inuentio*, Petrarca começa por adaptar a célebre imagem descrita no *Fedro*, mas invertendo-lhe os pólos. Platão concebia a alma enquanto tríade formada por dois cavalos alados, um dócil e racional, outro indomável e sensual, e pelo seu auriga<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> «Vero dirò (forse e' parrà menzogna) / ch'i' senti' trarmi de la propria imago, / et in un cervo solitario et vago / di selva in selva ratto mi trasformo: / et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.» (ib., 23. 156:60).

<sup>20</sup> Cf. Adelia Noferi, «La canzone 127»: *Lectura Petrarce*, 1, 1981-82; pelo que diz respeito ao processo de citação e «desconstrução» da poética dantesca, *vd.* p. 378. Sobre a relação entre Dante e Petrarca, *vd.* também Michele Feo, «Petrarca, Francesco»: *Enciclopedia dantesca*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, bem como a bibliografia apresentada; e Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*. Bologna, Il Mulino, 1990, «Parte prima».

<sup>21</sup> «L'uno dei cavalli, dicemmo, è nobile, e l'altro no [...]. Ora l'uno, e cioè quello in miglior forma, è di figura dritta e snella, ha la cervice alta, le froge regali, il mantello bianco e gli occhi neri, ama la gloria temperata e pudica, ed è amico dell'opinione verace; lo si guida senza frusta solo con l'incitamento e la ragione. Ma l'altro corsiero ha una struttura contorta e massiccia, messa insieme non si sa come, ha forte cervice, collo

Neste caso, porém, o cavaleiro é Amor e o cavalo passa a ser o sujeito dominado pela paixão — «[...] *Amor mi sprona*» (1.). Todavia, as dúvidas que nutre são também partilhadas pelo próprio Amor — «*mi lascia in dubbio, si confuso ditta*» (6.). O seu ditado é confuso porque a posição que ocupa não é dominante em relação ao sujeito. Ambos partilham do mesmo nível de conhecimento e das mesmas dúvidas, envolvidos como se encontram num diálogo denso, mas que traduz uma experiência não isenta de sobressaltos. O ditado de Amor não pode ser, pois, como o é na *Vita nuova*, garante da Verdade do contado (5:6.), visto ser posta em causa a possibilidade de conceber uma estrutura narrativa à luz de uma ordem sequencial una e coesa — e, enquanto tal, ritualizada («*Quai fien ultime, lasso, e qua' fien prime?*», 4.). A passagem da *inuentio* para a *dispositio* (4.) suscita dúvidas que incidem quer sobre a própria possibilidade de «re-dizer», quer sobre os fundamentos lógicos e cronológicos do discurso<sup>22</sup>.

Também na *Carta a uma dama* a passagem da *inuentio* para a *dispositio* é como que perturbada pelas circunstâncias em que se efectua o ditado de Amor, adquirindo, porém, implicações que em muito superam a letra do texto dos *Fragmenta*.

*Inuentio* e *dispositio* coincidem parcialmente, enquanto subordinadas à égide de Amor, o que é linguisticamente traduzido pela homonímia entre *locus a re*, no plano da *inuentio*, e *locus ab instrumento*, no plano da *dispositio* — a «pena» (9:10. e 19:20.). Apesar disso, o ditado de Amor de forma alguma se erige em garante da coerência lógica da escrita. Se, por um lado, a sua «nota» é previamente definida revelação de *estranhezas* (26:27.), como se de uma *sforciatura* se tratasse, por outro, nela fica contida uma série de casos que ora encontram paralelo na experiência sentimental do poeta, ora não, ou seja, ora funcionam como *locus a simile*, ora funcionam como *locus a contrario*.

Reentram no primeiro grupo a comparação entre os povos que habitam junto da fonte do Ganges e se alimentam do odor das flores que aí existem, e o poeta, que

---

tozzo, froge vili, mantello nero ed occhi chiari e sanguigni, compagno di insolenza e di vanità, peloso fino alle orecchie, sordo e a stento dà retta alle sferzate della frusta. Quando l'auriga alla vista del volto amoroso, tutto infiammato l'animo di quella sensazione, è invaso dalla mania e dal pungolo della passione, il cavallo docile all'auriga, costretto ora come sempre dal pudore, si trattiene dal lanciarsi sull'amato, ma il cavallo sordo alle sferzate della frusta, scalpitando è spinto di forza e, mettendo in grande imbarazzo il compagno e l'auriga, li costringe ad avanzare verso l'amato e a rammemorare i piaceri dell'amore afrodisiaco. E i due da principio resistono, infuriati d'esser forzati ad azioni mostruose e proibite, ma alla fine, non trovando un freno al male, spinti ad avanzare cedono e lasciano fare ciò che gli è imposto. E si fanno vicini all'amato e ne vedono la folgorante visione. A tal vista la memoria dell'auriga è ricondotta alla natura della bellezza e di nuovo la vede alta su un sacro soglio a fianco della Temperanza, e al ricordo di questa visione l'auriga preso dal timore e dalla venerazione cade riverso all'indietro: perciò è costretto a trarre indietro le redini con tale violenza che i cavalli si accosciano sulle anche, senza resistenza il corsiero docile, ma a forza il violento.» (Platone, Fedro 253 c-254 c: Opere complete. 3. Parmenide, Filebo, Simposio, Fedro. Bari, Laterza, 1971, pp. 255-56).

<sup>22</sup> A confrontar com a interpretação levada a cabo por Dante, no *Convivio*, da imagem platónica dos cavalos e do auriga: «Veramente questo appetito conviene essere cavalcato da la ragione; ché si come uno sciolto cavallo, quanto ch'ello sia di natura nobile, per sé, sanza lo buono cavalcatore, bene non si conduce, così questo appetito, che irascibile e concupiscibile si chiama, quanto ch'ello sia nobile, a la ragione obedire conviene, la quale guida quello con freno e con isproni, come buono cavaliere. Lo freno usa quando elli caccia, e chiamasi quello freno Temperanza, la quale mostra lo termine infino al quale è da cacciare; lo sprone usa quando fugge, per lui tornare a lo loco onde fuggire vuole, e questo sprone si chiama Fortezza, o vero Magnanimitate, la quale vertute mostra lo loco dove è da fermarsi e da pugnare.» (26. 5:7.: Opere, p. 281).



vive da contemplação daquela que ama; ou a comparação entre o braço do pescador, imobilizado pelo veneno colocado na sua cana, e os seus olhos, absorvidos pela amada. Já o exemplo do doente que é curado pela visão de uma ave, quando confrontado com a situação do amante que vê a sua Fénix, e «quanto mais, mais deseja» (80.); ou o exemplo da fonte que condena à cegueira quem junto dela jura falso, ao contrário da amada, que, ao ouvir as verdades que vão na alma do poeta, o impede de a ver, se integram no segundo desses paradigmas. Neste sentido, a «nota» de Amor corresponde a uma *amplificatio* das *estranhezas* a que fora feita alusão nas estrofes introdutórias.

A imagem do escriba, com as suas ressonâncias dantescas, gera, pois, uma espécie de efeito de *trompe l'oeil*, na medida em que as próprias alterações da lógica do discurso decorrem da proximidade entre *inuentio* e *dispositio*. Mas é também neste ponto que Camões vai mais além do que Petrarca, e não só pela maior importância que confere ao acto de escrita, como também pelo modo segundo o qual se intersectam *semelhança* e *diferença*, *ordem* e *desordem*, *prazer* e *dor* decorrentes da *escrita* — através de uma linha serpentina cuja dinâmica decorre da reversibilidade dos vários momentos que integra. Creio, pois, que o princípio da dialéctica camoniana, tal como o concebeu Jorge de Sena<sup>23</sup>, é também extensível ao plano hermenêutico.

A *inuentio* incide sobre a memória de uma experiência pessoal anterior («o mal que tanto estimei», 2.) e de uma experiência que é correlata ao ditado de Amor («E dando-me a padecer / tudo o que quis que pusesse», 16:17.). O instrumento de escrita é a matéria da escrita, a «pena». A «fermosura» feminina é o «tormento» do amante («que, com vossa fermosura, / iguala Amor meu tormento», 34:35.). E, enfim, o poeta é Amor («Quantos contrários consente / Amor, por mais padecer!», 171:72.). Tal como a experiência constrói a escrita, assim também a escrita constrói a experiência.

A palavra reenvia para ela mesma, mas enquanto reflexo de reflexos animado por um dinamismo inesgotável, que em muito supera o sentido do texto dos *Rerum vulgarium fragmenta*. Se, na canção «In quella parte dove Amor mi sprona», Amor é situado ao mesmo nível do sujeito, na *Carta a uma dama* as funções assumidas por essas duas entidades integram-se dialecticamente: «Que escreverei?» (22.), «De quem me irei queixando, / ou quem direi que m' engana?» (96:97.).

«Que me quereis, perpétuas saudades? / Com que esperança ainda m' enganais?»<sup>24</sup>; «Que levas, cruel morte?»<sup>25</sup>; «De quem me queixarei, que tudo mente? / Mas eu que culpa ponho às esperanças / onde a Fortuna injusta é mais que os erros?»<sup>26</sup>. Observa Blanchot:

“Trouver, chercher, tourner, aller autour: oui, ce sont des mots indiquant des mouvements, mais toujours circulaires. Comme si la recherche avait pour sens de s'infléchir nécessairement en tournant. Trouver s'inscrit sur cette grande “voûte” céleste qui nous a donné les premiers modèles du mouvant immobile. Trouver, c'est chercher par le rapport au centre qui est proprement l'introuvable. [...]”

---

<sup>23</sup> «A poesia de Camões — ensaio de revelação da dialéctica camoniana»: *Trinta anos de Camões. 1948-1978 (estudos camonianos e correlativos)*. 1. Lisboa, Edições 70, 1980.

<sup>24</sup> *Rimas*, Soneto 107, p. 170.

<sup>25</sup> *Ib.*, Soneto 158, p. 195.

<sup>26</sup> *Ib.*, Soneto 109, p. 171.



Errer, c'est tourner et retourner, s'abandonner à la magie du détour. L'égarré, celui qui est sorti de la garde du centre, tourne autour de lui-même, livré au centre et non plus gardé par lui."<sup>27</sup>

4. Uma das consequências da reversibilidade dialéctica que é característica do sentido do lirismo camoniano consiste na dificuldade em construir um relato de fundo biográfico enformado por uma ordem narrativa sequencial e coesa. A vontade de contactar com uma experiência originária leva a *fantasia* e a *inuentio* a deambularem por uma série de imagens que surpreende pela sua novidade morfológica, mas cuja autenticidade passa pela constatação de que a *materia* é, por essência, instável. Continuando a utilizar as palavras de Tasso, poder-se-ia dizer que também na poesia camoniana a arte *ilumina* essa inconstância, na medida em que a reproduz, em nome de um diálogo que se quer verdadeiro.

Os sobressaltos da *inuentio* incidem sobre a *dispositio* e perturbam-lhe o andamento, instituindo a *ordem da desordem*:

“que do penar a ordem desordeno,  
porque não mo consente o sofrimento.<sup>28</sup>  
mas a dor do desprezo recebido,  
que a fantasia me desatinava,  
estes enganos punha em desconcerto”.<sup>29</sup>

O narrativo deixa lugar ao metafórico, como acontece naquele tipo de projecção biográfica que Beaujour designa como *autoportrait* (auto-retrato)<sup>30</sup>. Nele fica contido um sistema de reenvios, de sobreposições, ou de correspondências entre elementos homólogos e substituíveis, cuja aparência é de descontinuidade, como se se tratasse de uma montagem, em oposição a uma sintagmática narrativa.

A experiência inaugural do autor do auto-retrato é a do *vazio* — um *vazio* que, em Camões, vai sendo rasgado, e, da mesma feita, vai sendo colmatado, com a «pena» através da qual «Amor deu ao poeta com que escrevesse o que lhe deu a escrever», parafraseando a *Carta a uma dama* (19:20.)<sup>31</sup> «[...] *Tourner et retourner, s'abandonner à la magie du détour [...] livré au centre et non plus gardé par lui*», escreve Blanchot. Construção e obscurecimento de *copia rerum*, representação do sujeito através do confronto com o *outro* — o *alieniloquium* de Petrarca, *l'Autre-Même* de Montaigne, ou aquele espaço autobiográfico suprimido por Pietro Bembo, entre a primeira e a segunda redacção dos *Asolani*.

---

<sup>27</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, p. 36.

<sup>28</sup> *Rimas*, Soneto 21, p. 127.

<sup>29</sup> *Ib.*, Canção 10, p. 225.

<sup>30</sup> M. Beaujour, «Autobiographie et autoportrait»: *Poétique*, 32, 1977.

<sup>31</sup> Seria sugestivo ilustrar o lugar desempenhado pela abertura ao feminino, no âmbito do preenchimento desse *vazio*, a partir da leitura da cantiga ao mote «*Quem disser que a barca pende / dir-lhe-ei, mana, que mente*». Mas muitos são os problemas de autoria suscitados pelo seu texto, pela primeira vez publicado na terceira parte das *Rimas*, em 1668.

Neste contexto, através do auto-retrato institui-se um paradigma ao qual é sempre possível acrescentar elementos homólogos. *Discours en miettes* — chama-lhe Beaujour<sup>32</sup>. *Rerum uulgarium fragmenta* — é o título que Petrarca dá ao livro de poemas sobre o qual se debruça até ao fim dos seus dias, para deixar gravado, no Vat. Lat. 3195, o último dos códices em que trabalhou, o silêncio das páginas em branco, onde tencionava registar outras composições, interpostas entre a primeira e a segunda partes do cancionero. Uma *contínua saudade*<sup>33</sup>, uma vida *pelo mundo em pedaços repartida*<sup>34</sup>, feita de *males em pedaços*<sup>35</sup>, confessa o *peregrino vago e errante*:

“agora, peregrino vago e errante,  
vendo nações, linguages e costumes,  
Céus vários, qualidades diferentes,  
só por seguir com passos diligentes  
a ti, Fortuna injusta, que consumes  
as idades, levando-lhe diante  
uma esperança em vista de diamante,  
mas quando das mãos cai se conhece  
que é frágil vidro aquilo que aparece.”<sup>36</sup>

— «*C'est probablement cela, errer: aller hors de la rencontre*»<sup>37</sup>.

Actéon não é o cervo que escapa eternamente à laceração, como na canção das metamorfoses de Petrarca, mas o caçador cujo desdobramento de alteridade (o cervo, o *outro*) coincide com a redução do *alieniloquium* à sua ínfima expressão (o eco, o *mesmo*):

“Cos olhos e co gesto lhes falava,  
que a voz humana já mudada tinha.  
Qualquer deles por ele então chamava,  
e a multidão dos cães contra ele vinha.  
Que viesse ver um cervo, lhe gritava;  
Actéon, aonde estás? Acude asinha!  
Que tardar tanto é este (lhe dizia)?

— *É este, é este*, o eco respondia.”<sup>38</sup>

— E o mesmo e o outro só fora do centro podem coincidir. A questão permanece e prevalece,

---

<sup>32</sup> «Autobiographie et autoportrait», p. 444.

<sup>33</sup> *Rimas*, Elegia 2, p. 238.

<sup>34</sup> *Ib.*, Canção 9, p. 221.

<sup>35</sup> *Ib.*, Canção 10, p. 228.

<sup>36</sup> *Ib.*, p. 227.

<sup>37</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 37.

<sup>38</sup> *Rimas*, Écloga 7, p. 378.

“[...] fascinante, elle règne par l’attrait de sa présence qui est présence de quelque chose qui ne devrait pas être là — qui, en *vérité*, n’est pas là — et devant quoi l’on ne peut pas être là, demeurer, se tenir droit: présence d’une image qui vous transforme en l’énigme d’une image. [...] Elle ne permet pas qu’on l’entende; on peut seulement la répéter, la réfléchir sur un plan où elle n’est pas résolue, mais dissoute, renvoyée au vide d’où elle a surgi. C’est là sa solution: elle se dissipe dans le langage même qui la comprend.”<sup>39</sup>

5. Esta espiral que gira sobre si mesma, envolvendo a gênese do lirismo camoniano, para projectar o sujeito no *vazio* da palavra que o diz, além de arrastar consigo os grandes temas e motivos da obra do poeta, vincula a própria feitura do discurso.

No início da canção décima, assistimos ao fazer e desfazer da trama que sustém a escrita:

“Vinde cá, meu tão certo secretário  
dos queixumes que sempre ando fazendo,  
papel, com que a pena desafogo!  
As sem-razões digamos que, vivendo,  
5 me faz o inexorável e contrário  
Destino, surdo a lágrimas e a rogo.  
Deitemos água pouca em muito fogo;  
acenda-se com gritos um tormento  
que a todas as memórias seja estranho.  
10 Digamos mal tamanho  
a Deus, ao mundo, à gente e, enfim, ao vento,  
a quem já muitas vezes o contei,  
tanto de balde como o conto agora;  
mas, já que para erros fui nascido,  
15 vir este a ser um deles não duvido.  
Que, pois já de acertar estou tão fora,  
não me culpem também, se nisto errei.  
Sequer este refúgio só terei:  
falar e errar sem culpa, livremente.  
20 Triste quem de tão pouco está contente!  
Já me desenganei que de queixar-me  
não se alcança remédio; mas quem pena,  
forçado lhe é gritar, se a dor é grande.”<sup>40</sup>

A primeira estrofe rodopia em torno das possibilidades sublimativas do canto. O papel proporcionará o desafogo da pena, mas é «*água pouca em muito fogo*» (7.), de tão grande que é o mal. O que de excessivo em si contém o significado — o «*mal tamanho*» (10.) — transborda da capacidade expressiva do significante. Então, a «falta

<sup>39</sup> Maurice Blanchot, *L’entretien infini*, p. 22.

<sup>40</sup> *Rimas*, Canção 10, p. 223.

do significante», associada ao «excesso do significado», desencadeia a proliferação do próprio significante. O grito sai forçado, conforme é dito nos primeiros versos da segunda estrofe.

A canção décima é, de entre as canções de Camões, aquela que tem não só um maior número de estrofes, como também um maior número de versos por estrofe e um maior número de decassílabos por estrofe. O seu esquema formal segue o da canção 23. do *Canzoniere*, «Nel dolce tempo de la prima etade», retomado por Jacopo Sannazaro («Spirto cortese, che sì bella spoglia»<sup>41</sup>) e por Pietro Bembo (“Alma cortese, che dal mondo errante”<sup>42</sup>) em chave fúnebre, e igualmente utilizado por Garcilaso, na composição “El aspereza de mis males quiero”<sup>43</sup>. Camões modela o esquema da canção das metamorfoses, mas nem alude directamente aos exemplos da mitologia antiga patentes em “Nel dolce tempo de la prima etade”, nem faz da morte cerne dos seus versos, como o haviam feito Bembo e Sannazaro. Em “Vinde cá, meu tão certo secretário”, temas e motivos do lirismo camoniano são perspectivados em função de uma outra trama metamórfica, através da qual a morte se converte em vida, e vice-versa — a da escrita. O seu comiato tematiza, precisamente, o prolongamento e a expansão do canto:

“Nô mais, Canção, nô mais; qu’ irei falando  
sem o sentir, mil anos. E se acaso  
te culparem de larga e de pesada,  
não pode ser (lhe dije) limitada  
a água do mar em tão pequeno vaso.  
Nem eu delicadezas vou cantando  
co gosto do louvor, mas explicando  
puras verdades já por mim passadas.  
Oxalá foram fábulas sonhadas!”<sup>44</sup>

De outra forma, também a expansão do significante pode ser moderada pela necessidade de *silenciar* o significado, ou porque a sua explicitação iria corromper os gostos, conforme se diz no final da *Carta a uma dama*,

“Faz-me este mal infinito  
não poder já mais dizer,  
por não vir a corromper  
os gostos que tenho escrito  
cos males que hei-de escrever.  
Não quero que se apregoe  
mal tanto para encobrir,  
porque, em quanto aqui se ouvir,

---

<sup>41</sup> *Rime*. Padova, Giuseppe Comino, 1723, pp. 432-33.

<sup>42</sup> *Rime: Prose e rime*, pp. 623-30.

<sup>43</sup> *Obras completas con comentario*, edición crítica de Elias L. Rivers. Madrid, Castalia, 1981, pp. 190-202.

<sup>44</sup> *Rimas*, Canção 10, p. 229.

nenhuma outra cousa soe  
que a glória de vos servir.”<sup>45</sup>,

Ou porque a amargura carregada pelo significante coloca o sujeito junto ao abismo da morte,

“Canção, nô mais, que já não sei que digo;  
mas porque a dor me seja menos forte,  
diga o pregão a causa desta morte.”<sup>46</sup>

*Significante e significado, uoluptas canendi e uoluptas dolendi*, rodopiam um sobre o outro, sustentando-se mutuamente. O prolongamento do discurso arrasta o risco de autodestruição, como acontece com o cisne, que eleva o seu mais belo canto antes de morrer. Mas esta ave, ao mesmo tempo que lamenta o fim dos seus dias, exprime o desejo de que a sua vida se prolongue<sup>47</sup>:

“O cisne, quando sente ser chegada  
a hora que põe termo a sua vida,  
música com voz alta e mui subida  
levanta pola praia inabitada.  
Deseja ter a vida prolongada,  
chorando do viver a despedida;  
com grande saudade da partida,  
celebra o triste fim desta jornada.  
Assi, Senhora minha, quando via  
o triste fim que davam meus amores,  
estando posto já no extremo fio,  
com mais suave canto e harmonia  
discantei pelos vossos disfavores  
La vuestra falsa fe, y el amor mío.”<sup>48</sup>

Escreve Petrarca acerca do amor que o consome: «*Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme*»<sup>49</sup>. Esta situação encontra o seu correspondente genérico na poesia de Camões, dado que também neste caso a recusa da morte está para a defesa do princípio de prazer — que é dizer, para a eternização do desejo. Mas, para o poeta português, morte e vida sustêm-se no seu âmag, de modo intrínseco, fruto da relação dialéctica que os

---

<sup>45</sup> *Ib.*, 6, p. 12.

<sup>46</sup> *Ib.*, Canção 2, p. 207.

<sup>47</sup> E recorde-se também o comiato da terceira canção: «*Canção de cisne, feita n' hora extrema: / na dura pedra fria / da memória te deixo, em companhia / do letreiro de minha sepultura; / que a sombra escura já m'impede o dia.*» (*ib.*, p. 209).

<sup>48</sup> *Rimas*, Soneto 54, p. 143.

<sup>49</sup> *Canzoniere*, 207. 40. *Vd.*, sobre este tema, Adelia Noferi, «*Voluptas canendi, voluptas scrivendi: divagazioni sulla vocalità in Petrarca*»: *Paradigma*, 7, 1986.

une, e que é entretecida através dessa palavra que «[...] *dissoute, renvoyée au vide d'où elle a surgi* [...] [,] *se dissipe dans le langage même qui la comprend*»:

“Assi vivo; e se alguém te perguntasse,  
Canção, como não mouro,  
podes-lhe responder que porque mouro.”<sup>50</sup>

O *discanto*, na sua dimensão dialógica, exhibe todas as dúvidas, todas as perplexidades e todas as incertezas próprias da cosmovisão maneirista:

“Mas com quem falo, ou que estou gritando,  
pois não há nos penedos sentimento?  
Ao vento estou palavras espalhando;  
a quem as digo, corre mais que o vento.”<sup>51</sup>

— Entre *uoluptas canendi* e *uoluptas dolendi*, entre *pulsão de vida* e *pulsão de morte*, «*Cette coupure de la chaîne signifiante est seule à vérifier la structure du sujet comme discontinuité dans le réel*»<sup>52</sup>.

O fio do labirinto feito com as palavras do nome de Laura é perturbado pela irrupção dessa descontinuidade, pelos obstáculos que minam a sua trajetória e engrandecem a complexidade da errância, forçando o discurso a descrever movimentos bruscos ao longo das grandes volutas da espiral que o garante e o põe em causa. Com elas se cruza uma série de outras vias que não leva, necessariamente, de Apolo a Dafne.

6. Se o poeta *engana com palavras o desejo*, é porque também a palavra é objecto de desejo:

“E assi, de enleada, a esperança  
se satisfaz co bem que não alcança.  
Se com razões escuso meu remédio,  
sabe, Canção, que porque não vejo,  
engano com palavras o desejo.”<sup>53</sup>

O desejo esboça-se na margem onde a procura rasga a carência. Essa margem é aberta pela procura, cujo apelo incondicional incide sobre o espaço do Outro, enquanto falta decorrente da carência, dada a impossibilidade de encontrar satisfação universal: a chamada angústia, diz Lacan. Margem que, apesar de linear, deixa a descoberto a vertigem, «[...] *pour peu qu'elle ne soit pas recouverte par le piétinement d'élephant du caprice de l'Autre*»<sup>54</sup>. É este capricho que introduz o fantasma do Poder absoluto,

---

<sup>50</sup> *Rimas*, Canção 9, p. 223.

<sup>51</sup> *Ib.*, Écloga 7, p. 379.

<sup>52</sup> Jacques Lacan, *Ecrits II*. Paris, Seuil, 1971, p. 160.

<sup>53</sup> *Rimas*, Canção 1, p. 205.

<sup>54</sup> Jacques Lacan, *Ecrits II*, pp. 174-75.

não do sujeito, mas do Outro visado pela procura. Com este fantasma, sobremem a necessidade do seu domínio através da Lei.

Na poesia camoniana, também o desejo não é (nem seria) susceptível de ser satisfeito através de nenhuma das formas que o atrai, ou porque, na sua *vertigem*, as excede, ou porque supera os seus limites *angustos*, ou porque, em virtude de tantos outros motivos, um e outras não se coadunam, e a procura continua a rasgar a margem onde se gera o desejo — entre *signo linguístico e referente*, entre *Verdade e poesia*, entre *inuentio e dispositio*, entre *vazio inicial e auto-retrato*, entre *acção e conhecimento*, entre *destinador e destinatário*, entre *sujeito e objecto*.

O que deseja o poeta?

“Aquele não sei quê,  
que espira não sei como,  
que, invisível saindo, a vista o vê,  
mas para o compreender não acha tomo;  
o qual toda a Toscana poesia,  
que mais Febo restaura,  
em Beatriz nem em Laura nunca via”<sup>55</sup>

Através desta referência ao *topos* do inefável, é expresso um princípio fundamental da poética camoniana, cujos pressupostos hermenêuticos remontam a Santo Agostinho<sup>56</sup>. Se o inefável é fonte de todos os efáveis, então não se poderá esgotar em nenhum dos efáveis. Aquilo a que o poeta aspira — *aquele não sei quê* — não há tomo que o compreenda. Nem o exemplo literário de Dante, nem o modelo cunhado por Petrarca o poderiam traduzir em palavras.

A *angústia* que atormenta o sujeito vincula-o a uma *procura* que não lhe permite reconduzir o seu trabalho à arte do *mesmo* — a autoridade do cânone literário ditado por Dante e Petrarca<sup>57</sup>, a autoridade do *Pai* ausente, diria Quondam, «[...] *le piétinement d'éléphant du caprice de l'Autre*» que introduz o fantasma do *Poder absoluto* e a concomitante necessidade do seu domínio através da *Lei*, pontifica Lacan. Apesar de, na ode sexta, se vislumbrar o caminho da ascensão ao Bom e ao Belo ideais através dos sentidos, nos termos em que fora postulado por Ficino na *Theologia platonica*, o final desta composição perpetua o fantasma do Poder absoluto do Outro:

“O campo não o esmaltam  
flores, mas só abrolhos  
o fazem feio; e cuido que lhe faltam  
ouvidos para mim, para vós olhos.  
Mas faça o que quiser o vil costume;

---

<sup>55</sup> *Rimas*, Ode 6, p. 271.

<sup>56</sup> Sobre a filosofia agostiniana da linguagem e as suas repercussões, *vd.* João Maria André, *Sentido, simbolismo e interpretação no discurso de Nicolau de Cusa*. Universidade de Coimbra, 1992, cap. 10 e 11.

<sup>57</sup> *Vd.* Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*. Universidade de Coimbra, 1994, cap. 4. 4. e 5. 3.

que o sol, que em vós está,  
na escuridão dará mais claro lume.”<sup>58</sup>

Aquilo a que o poeta aspira é um *infinito* —  
“aquele gesto imoto e repousado,  
que estando n’alma propriamente escrito,  
não pode ser em verso trasladado;  
aquele parecer que é infinito  
para se compreender de engenho humano,  
o qual ofendo em quanto tenho dito,  
me inflama o coração dum doce engano,  
m’enleva e engrandece a fantasia,  
que não vi maior glória que meu dano.”<sup>59</sup>

— Que, como tal, não pode ser alcançável, por essência, através do *finito*.  
Mas é no mundo do finito que o poeta se move, é sobre a sua experiência que  
fala —

“Metido tenho a mão na consciência,  
e não falo senão verdades puras  
que m’ ensinou a viva experiência.”<sup>60</sup>

— E é sobre um objecto que, sob o ponto de vista cultural, simboliza o finito no  
que tem de fragmentário e de lábil, que concentra o seu desejo — a mulher.

Ao afirmar que «*La femme, ça ne peut s’écrire qu’à barrer La. Il n’y a pas La femme puisque [...] de son essence, elle n’est pas toute*»<sup>61</sup>, Lacan perpetua uma tradição antropológica cujas raízes se perdem na origem dos tempos. De acordo com esse legado cultural, a mulher é definida a partir de uma oposição (masculino / feminino) que depois se reduplica e se desdobra, por si, em muitas outras dualidades: alma / sentidos, espírito / matéria, verdade / mentira, divino / diabólico<sup>62</sup>. Segundo Platão, a matéria, que é feminina, caracteriza-se por ser, da mesma feita, inteligível e incompreensível, potência absorvedora, que recebe no seu seio outro género, e potência geradora, que cria as formas<sup>63</sup>. Esta concepção será retomada por Aristóteles e Plotino, que a associam

---

<sup>58</sup> *Rimas*, Ode 6, p. 271.

<sup>59</sup> *Ib.*, Ode 4, p. 243.

<sup>60</sup> *Ib.*, Soneto 93, p. 163.

<sup>61</sup> Apud Adelia Noferi, *Il gioco delle tracce [...]*, pp. 122-23.

<sup>62</sup> Cf. *ib.*, p. 117; e Ph. Lacoue-Labarthe, «L’irreprésentable»: *Poétique*, 21, 1975.

<sup>63</sup> «[...] quella natura che riceve tutti i corpi [...] si deve dire che è sempre la stessa, perché non perde affatto la sua potenza, ma riceve sempre tutte le cose, e in nessun modo prende mai una forma simile ad alcuna di quelle cose che entrano in essa: perché essa di sua natura è la materia formativa di tutto, che è mossa e figurata dalle cose che vi entrano, e appare, per causa di esse, ora in una forma e ora in un’altra»; «[...] dicendo ch’è una specie invisibile e informe e ricettrice di tutto, e partecipa in qualche modo oscuro dell’intelligibile, e incomprendibile, non c’inganneremo.» (Platone, *Tim.*, 50 b-c e 51 a: *Opere complete*. 6. *Clitofonte, La Repubblica, Timeo, Crizia*, pp. 404 e 405).



à dispersão e ao plúrimo, ao ser e ao não ser<sup>64</sup>. Na *Bíblia*, por sua vez, diz-se que a mulher é formada a partir de uma costela de Adão<sup>65</sup>.

Na lírica camonianiana, a figura feminina é representada através de imagens de índole dispersiva, sendo-lhe frequentemente atribuídas características que são, entre si, contraditórias. A mulher é associada ao que de mais fluido existe na natureza: aos raios da aurora, na terceira canção e nas glosas ao mote “Pastora da serra”; às águas que se dispersam pelos campos; às profundidades que guardam irremediavelmente o seu corpo<sup>66</sup>. A evocação da sua presença ou da sua figura implica, quase sempre, um distanciamento espaço-temporal que esbate a recordação, imergindo a imagem numa atmosfera de contornos evanescentes.

Mas esta fluidez representativa encontra-se intimamente relacionada com um outro aspecto da sua caracterização, que diz respeito à cisão por planos e vertentes absolutamente diferenciados. Ela é dotada da “celestes formosura” de uma Circe feiticeira<sup>67</sup>. Tem forma humana e cintila espíritos divinos, é fera e ama, cria o poeta, de pequeno, com veneno, e duplica-se na figura daquela que ele há-de amar em idade madura<sup>68</sup> — o que só poderá ser compreendido em virtude da dualidade que é própria do

---

<sup>64</sup> «Difatti, essendovi un divino e un bene e un ente desiderabile, noi da una parte affermiamo che la materia è il loro contrario, ma dall'altra che essa ha la disposizione a desiderarli e ad accoglierli in conformità con la propria natura. Da ciò conseguirebbe che il contrario sia proteso alla propria distruzione. Eppure nemmeno la stessa forma può desiderare né se stessa, per il fatto che non ne ha bisogno, né il contrario (per il fatto che i contrari son tra loro causa di distruzione), ma tale desiderio lo ha la materia, come la femmina ha desiderio del maschio o il brutto del bello, tranne che essa non è brutta di per sé, ma per accidente, né femmina se non per accidente. E, in un senso, essa si corrompe e si genera, in un altro no. Infatti, in relazione a ciò che è in essa, di per se stessa à corrotta (perché quello che in essa è corrotto è la privazione); ma, in relazione alla potenza, essa né si genera, né si distrugge di per sé, bensì è necessariamente incorruttibile e ingenerata. Se, invero, fosse generata, occorrerebbe che le soggiacesse qualcosa, dalla cui immanenza essa risulterebbe; ma proprio questo soggiacere è la sua natura, e quindi essa è prima di essere generata (giacché io chiamo materia il primo comune sostrato di ciascuna cosa e ciò dalla cui immanenza non accidentale un qualcosa è generato);» (Fig. 192 a: Aristotele, *Opere*. 3. Fisica, *Del cielo*. Bari, Laterza, 1973, p. 24).

«La materia [...] [è] non essere in senso schietto e proprio, vale a dire un'ombra e una parvenza di massa; una pura ansia a far da substrato; un riposante che non sta quieto; uno che invisibile in se stesso, sfugge altresì a ciò che vorrebbe vederlo; e qualora uno non veda, gli sorge dinanzi, ma se quegli scruta attentamente, ritorna invisibile; e fa affiorare su di sé, perpetuamente, i contrari: piccolo e grande, meno e più, difetto ed eccesso; fantasma evanescente che, d'altro canto, non riesce neppure a svanire; vogliam dire che neppure in questo mostra vigore, giacché non trasse vigore di sorta dallo Spirito e, per contro, essa nacque proprio nella mancanza di tutto ciò che dicesi essere. Perciò, in tutto che di sé professa, ella è bugiarda: e se appare grande, ella è piccola; se preponderante, è sopraffatta; e l'essere che si rivela nelle sue sembianze è, di fatto, non essere: quasi gioco fuggente: ond'è che le cose, le quali apparentemente s'ingenerano in essa, non son che trastulli, vere ombre nell'ombra, come in uno specchio l'oggetto appare in un punto mentre è situato altrove: esso, ben gremito all'apparenza, è vuoto; e non ha nulla, ma sembra aver tutto.» (Plotino, *Enn.* 3. 7.: *Enneadi*. 2, prima versione integra e commentario critico di Vincenzo Cilento. Bari, Laterza, 1948, pp. 93-94).

<sup>65</sup> «Immisit ergo Dominus Deus soporem in Adam. Cumque obdormisset, tulit unam de costis eius et replevit carnem pro ea; et aedificavit Dominus Deus costam, quam tulerat de Adam, in mulieram et adduxit eam ad Adam»; «Dixitque Adam: Mulier, quam dedisti sociam mihi, ipsa dedit mihi de ligno, et comedi.» (Gen. 2. 21:22.; e 3. 12.: *Nova vulgata bibliorum sacrorum*. Sacros. oecum. Concilii Vaticani II, 1986, editio typica altera, pp. 7 e 8)

<sup>66</sup> *Rimas*, Canção 3, p. 208; 5, Cantiga, p. 6; 10, Cantiga, p. 16; e Soneto 86, p. 159.

<sup>67</sup> *Ib.*, Soneto 90, p. 161.

<sup>68</sup> *Ib.*, Canção 10, pp. 224-25.

feminino, fruto da qual o processo de geração se desdobra em processo de degeneração. Não é *uma* Laura, nem *uma* Beatriz — é Catarina, Guiomar, Isabel, Leanor.

A impossibilidade de aceder ao infinito pela via do finito imerge o discurso numa descontinuidade que, associada à circularidade dialéctica que caracteriza o universo camoniano, vai protelando a possibilidade de ascender ao *primiloquium* e à resposta final que encerra a Verdade suprema. O momento da obra de Camões em que o poeta mais claramente se aproxima desse Infinito etéreo é representado pelas redondilhas «Sóbolos rios». A ascese tem por determinante, porém, o corte de todas as amarras que ligam o sujeito ao plano do terreno, o que implica a recusa de todos os «*afeitos [...] / que encendem alma e engenho*»,

“porque não podemos nós,  
nem com eles ir a Vós,  
nem sem Vós tirar-nos deles”<sup>69</sup>

— «*Cette entente qui regarde, ce jeu de l'entente et du voir est jeu où se joue 'ce qu'il y a de plus haut et de plus profond': L'Un. La question de l'être qui s'éteint comme question est question qui s'éteint dans l'entente de l'Un. L'Un, le Même restent les premiers, les derniers mois. Pourquoi cette référence à l'Un comme référence ultime et unique? En ce sens, la dialectique, l'ontologie et la critique de l'ontologie ont le même postulat: toutes trois se remettent à l'Un*»<sup>70</sup>. Desta feita, a superação da questão dialéctica processa-se em conformidade com as premissas do próprio sistema dialéctico que lhe dá forma, sem necessidade de recurso a soluções de continuidade.

Apesar do movimento circular que subjaz a esta projecção muito dever, nos seus fundamentos, ao pensamento neoplatónico, não é, uma vez mais, nas páginas de Marsílio Ficino e dos seus sequazes que vamos encontrar o seu directo correspondente filosófico. De acordo com o ideário exposto na *Theologia platonica*, princípio e fim coincidem porque cada coisa tende para a sua origem, que é Deus, em nome da perfeição e da harmonia que regem o universo. Se nada é inútil, todo o apetite deseja o Bem, ou seja, Deus, e é transformado em certeza de posse. O percurso ascendente que assim fica delineado processa-se, pois, de forma contínua e sem rupturas, ao contrário do que acontece em «Sóbolos rios». As implicações perfectivas da dialéctica ascensional ficiniana traduzem a confiança que é própria da cosmovisão renascentista, mas são substancialmente alheias às *estranhezas* do discurso camoniano, bem como à fragmentação e à descontinuidade que lhe são próprias. Só depois de despojado «*[...] do vil contentamento / cá deste mundo visível*» o homem poderá ascender ao «divino aposento» Etéreo<sup>71</sup>.

O pensamento de Camões é essencialmente sincrético. A forma como concebe a circularidade dialéctica poderá ter alguns pontos de contacto com o neoplatonismo da escola de Chartres, nomeadamente com o dualismo de Bernardus Silvestris, muito

<sup>69</sup> *Ib.*, 117, *Super flumina*, p. 112.

<sup>70</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, pp. 33-34.

<sup>71</sup> *Rimas*, 117, *Super flumina*, pp. 113 e 114.

próximo de Calcídio e dos herméticos<sup>72</sup>. Aliás, em 1463, Ficino traduziu o *Corpus hermeticum*, muito provavelmente por instância do próprio Cosimo de' Medici<sup>73</sup>. Mas a fundamental impossibilidade de ascender ao inefável e ao infinito através do efável e do finito não decorre, conforme muitas vezes se faz crer, do neoplatonismo ficiniano, mas daquele filão neoplatónico que se desenvolve a partir da filosofia e da hermenêutica de Santo Agostinho.

Esta vertente espiritualista enforma vastas áreas da cultura portuguesa de Quinhentos, assumindo importantes repercussões não só no campo religioso, como também no campo do conhecimento científico. Valha por todas a remissão para os trabalhos de Jaime Cortesão onde é colocada a tónica quer sobre o papel desempenhado pelos Franciscanos, quer sobre a grande divulgação do pensamento de Ramón Lull e do lulismo, durante o período dos Descobrimentos<sup>74</sup>. Recorde-se, além disso, que se, em termos filosóficos, a crise espiritual que se abateu sobre o Portugal de finais do século XVI, inícios do século XVII, levou a uma reviviscência do ascetismo medieval, esta faixa cronológica corresponde, em termos literários, ao período do Maneirismo, o qual se caracteriza pela recuperação de muitos dos elementos da linguagem poética da Idade Média<sup>75</sup>.

Segundo Lull, o falso amor gera-se a partir de uma rede de contradições<sup>76</sup> que gira circularmente sobre si mesma, sem oferecer possibilidades de redenção, pois «*Plus*

---

<sup>72</sup> Sobre a escola de Chartres e o dualismo de Bernardus Silvestris, *vd.* Eugenio Garin, *Studi sul platonismo medioevale*. Firenze, Le Monnier, 1958, cap. 1. Aliás, Paul Oskar Kristeller, em *Renaissance thought and its sources*, ed. by Michael Mooney. New York, Columbia University Press, 1979, p. 117 s., chama a atenção para a revitalização dos pensadores medievais que, no século XVI, é levada a cabo em Portugal e Espanha.

<sup>73</sup> Pelo que diz respeito à divulgação do pensamento hermético, no período do Renascimento, e ao papel desempenhado por Marsilio Ficino, *vd.* Eugenio Garin, *Ermetismo del Rinascimento*. Roma, Editori Riuniti, 1988.

<sup>74</sup> Cf., além do mais, «O Franciscanismo e a expansão geográfica» e «O espírito laico e a expansão da cristandade»: *História dos Descobrimentos portugueses*. 1. Lisboa, Círculo de Leitores, 1979. Acerca da difusão do lulismo, na Literatura e na Cultura portuguesas do século XVI, *vd.* também: Abílio Martins, «A Literatura árabe e a Corte imperial»: *Brotéria*, 26, 1, 1938 (e, pelo que diz respeito ao período medieval, *vd. id.*, «A filosofia de Raimundo Lulo na Literatura Portuguesa medieval»: *Brotéria*, 34, 5, 1942); Mário Martins, «Em torno da História da Filosofia cristã espanhola»: *Revista portuguesa de Filosofia*, 3, 1947, bem como a bibliografia indicada; e António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*. 1. Lisboa, Jornal do Foro, 1950, cap. 6 e 7.

<sup>75</sup> Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 440 s. A influência do pensamento de Ramón Lull sobre a poesia espanhola ao divino é documentada através dos trabalhos de: Helmut A. Hatzfeld, «The influence of Ramon Lull and Jan von Ruysbroeck on the language of the spanish mystics»: *Tradition. Studies in ancient and medieval history, thought and religion*. 4, ed. by Stephan Kuttner and Anselm Strittmatter, New York, Cosmopolitan Science & Art Service Co., Inc., 1946; Miriam Thérèse Olabarrieta, S.C.N., M.A., *The influence of Ramon Lull on the style of the early spanish mystics and Santa Teresa*. Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1963; e Louis Sala-Molins, *La philosophie de l'amour chez Raymond Lulle*. Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1971.

<sup>76</sup> «*L'ami désirait avec tant d'intensité les louanges et les honneurs de son aimé, qu'il se demandait s'il s'en souvenait. Et il haïssait avec tant d'intensité les déshonneurs de son aimé, qu'il se demandait s'il les haïssait. Et l'ami restait donc perplexe entre l'amour et la crainte de son aimé [...]. L'ami se mourait de plaisirs et vivait de langueurs. Et les plaisirs et les tourments s'assemblaient et s'unissaient pour être une seule chose dans la volonté de l'ami. C'est pourquoi l'ami vivait et mourait dans le même temps.*» (Lulle, *Livre de l'ami et de l'aimé: L'arbre de philosophie d'amour, Le livre de l'ami et de l'aimé et choix de textes philosophiques et mystiques*, traduction, introduction et notes par Louis Sala-Molins. Paris, Aubier, Montaigne, 1967, p. 373). Cf. o excerto citado com a imagem lacianiana da margem.

*contrariété de mal amour est touchée, plus elle multiplie le vice et le péché*»<sup>77</sup>. O verdadeiro amor é o que «[...] dit à l'ami de ne pas le faire durer en aimant les biens particuliers, qui durent peu, mais les biens généraux, qui durent beaucoup»<sup>78</sup>.

Na *Historia de las ideas estéticas en España*, Menéndez y Pelayo afirma que o pensamento dos sequazes de Ramón Lull teve grande influência sobre a poesia de Ausias March, bem como sobre a lírica espanhola do século XVI, conforme o mostra a obra poética de Boscán e Garcilaso. Eis como este crítico sintetiza as linhas mestras do pensamento de um insigne membro da escola lulista, Sabunde:

“Siendo el amor de Dios y el amor propio la causa de todos los demás amores, infiérese que de ellos depende todo conocimiento de los bienes y de los males, porque el amor de Dios es el principio para conocer todos los bienes del hombre. El amor de Dios es luz iluminante. Por el contrario, el amor propio, como es tinieblas y obscuridad por su naturaleza, se esconde y se oscurece á si mismo, y obscurece y ciega el entendimiento, para que no vea el amor en sí. Quien tiene tal amor ignora todos los bienes y males del hombre. El amor de Dios, por ser su objeto uno tan solo y común á todos los hombres, produce amor y concordia entre ellos. El amor propio, por no ser su objeto uno y común á todos los hombres, los separa, y engendra división y discordia. [...] el gozo que nace del amor propio es sofisticado y deceptivo, y lleva siempre oculta cierta manera de tristeza. Pero tal cual sea, este gozo todavía nos atrae, puesto que por causa del placer nos movemos y buscamos toda cosa, y nadie se engaña sino por falsa razón de deleite. De onde se infiere que el gozo es apetecible por sí mismo, y que el gozo malo atrae, no por lo que tiene de malo, sino por la razón de deleite que lleva consigo. El alma ama y desea naturalmente la hermosura, la limpieza y la amenidad, y aborrece la torpeza, la inmundicia, la obscuridad y la deformidad.”<sup>79</sup>

Tal como, para Sabunde, entre amor por Deus e amor próprio não há conciliação possível, dado que o primeiro é Uno e comum a todos os homens, e o segundo dispersivo, assim nas páginas do lirismo camoniano afectos terrenos e comunhão com o Divino são colocados em planos distintos. Pelo contrário, Marsílio Ficino e os neoplatónicos renascentistas sustentavam que através da contemplação sensitiva do Belo era possível ascender até à felicidade Divina, sendo o Belo e o Bom indissociáveis. Além disso, de acordo com o discípulo de Lull, a atracção que desencadeia o amor próprio não anda associada ao apetite de mal, mas antes à vontade de experimentar um prazer que posteriormente se vem a revelar nefasto, porque o que deseja é fátuo

---

<sup>77</sup> *Arbre de philosophie d'amour: ib.*, p. 260.

<sup>78</sup> *Ib.*, p. 252.

<sup>79</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. 2. Madrid, Hernando (S. A.), 1928, 4ª ed. corregida y aumentada, pp. 214 e 218. Aliás, este crítico relaciona o contraponto entre aspiração ao infinito e confronto com o plano do finito, patente na poesia de Ausias March, com o pensamento luliano: «*Si com aquell qui per sa in finitat / no pot esser de res finit content, / [...] / axi Amor vos amant m'asegura, / tot lo restant del mon me fá gran nosa.*» (*ib.*, p. 231).

e enganador. É este o perno em torno do qual volteia a dialéctica camoniana, «o mal que tanto estimei» (2.), conforme escreve na *Carta a uma dama*:

“Quantos contrários consente  
Amor, por mais padecer!”  
Que aquela vista excelente,  
que me faz viver contente,  
me faça tão triste ser!  
Mas dou este entendimento  
ao mal que tanto me ofende,  
como na vela se entende  
que, se se apaga co vento,  
co mesmo vento se acende.”<sup>80</sup>

Sob este ponto de vista, Camões não segue exactamente nem os trilhos de Ficino, que considerava bons ambos os cavalos através dos quais Platão representara a alma, nem o exemplo de Platão, que entendia que um deles era sensato e outro desvairado. O apetite, tomado por si, nada tem de mal, o mal está naquilo por que é atraído — o lábil, o finito, o fragmentário.

São os fragmentos deste mosaico que o discurso vai tentando recompor, ao mesmo tempo que relança ao infinito um desejo que nunca poderá ser saciado. Se o sujeito busca o infinito através do finito e do fragmentário, o amor não poderá ser, de forma alguma, gratificante. Mais do que um amor em palavras, com palavras, é um amor *por entre as palavras*. O discurso camoniano é, pois, um discurso descentrado, quer sob um ponto de vista biográfico — já que é fora do centro que o mesmo e o outro coincidem —, quer sob o ponto de vista existencial — por ter como centro declarado um objecto finito, quando aquilo a que o sujeito aspira é um infinito —, quer sob um ponto de vista lírico — visto ter por centro aparente a figura feminina, quando o seu verdadeiro centro é o *poeta*, o *desejo* e o *canto*. «*En ce sens, raconter est le tourment du langage, la recherche incessante de son infinité. Et le récit ne serait rien d'autre qu'une allusion au détour initial que porte l'écriture, qui la déporte et qui fait que, écrivant, nous nous livrons à une sorte de détournement perpétuel*»<sup>81</sup>.

7. “E tu também, ó Dafne, que trouxeste  
primeiro ao monte o doce verso agreste.”<sup>82</sup>

Emblema da palavra poética, na *Écloga dos faunos* Dafne converte-se em imagem da irredutibilidade da distância que separa o desejo da sua satisfação. Camões não é, nem poderia ser, o amante que, na canção 23, dos *Rerum vulgarium fragmenta*, se metamorfoseia em loureiro. Se, para Petrarca, a palavra é o fio do labirinto do

---

<sup>80</sup> *Rimas*, 6, p. 11.

<sup>81</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 564.

<sup>82</sup> *Rimas*, Écloga 7, p. 374.

discurso, em Camões a palavra plasma a descontinuidade inerente à gênese e à feitura do próprio discurso.

Actéon mira-se nas águas. Vê espelhada a série de exemplos descrita pelo Sátiro, nessa bucólica, vê Diana, e, ao mesmo tempo, vê-se a si próprio, transformado em cervo:

“Tudo isto Actéon viu na fonte clara,  
onde a si de improviso em cervo viu;  
que quem assi destarte ali o topara,  
que se mudasse em cervo permitiu.”<sup>83</sup>

Nas águas claras, as imagens desdobram-se umas sobre as outras, como reflexos de reflexos aos quais se sobrepõe a metamorfose de Actéon. Daqui decorre, pois, a instauração do ponto de vista que Deleuze designa *différentiel*. O devir infinito converte o princípio de analogia em espaço do eterno *détour*, ao mesmo tempo que define a distância que separa Camões quer de Platão, quer da normatividade bembesca e da dupla *ausência* que carrega, a autoridade e o quotidiano. A premência do sujeito no discurso arrasta o *simulacro*, a *angústia*, a *vertigem*:

*“Le simulacre inclut en soi le point de vue différentiel; l’observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue. Bref, il y a dans le simulacre un devenir-fou, un devenir illimité comme celui du Philèbe où ‘le plus et le moins vont toujours de l’avant’, un devenir toujours autre, un devenir subversif des profondeurs, habile à esquiver l’égal, la limite, le Même ou le Semblable: toujours plus et moins à la fois, mais jamais égal. Imposer une limite à ce devenir, l’ordonner au même, le rendre semblable — et, pour la part qui resterait rebelle, la refouler le plus profond possible, l’enfermer dans une caverne au fond de l’Océan: tel est le but du platonisme dans sa volonté de faire triompher les icônes sur les simulacres.”*<sup>84</sup>

O discurso camoniano não é alicerçado a partir da ordem do *mesmo*. Actéon, o caçador, apenas pode observar Diana obliquamente, no espelho das águas, e Diana, por sua vez, é reflexo do deus-sol, Apolo, o eterno cantor de Dafne:

*“Però a nessun pare possibile de vedere il sole, l’universale Apolline e luce assoluta per specie suprema ed eccellentissima; ma sí bene la sua ombra, la sua Diana, il mondo, l’universo, la natura che è nelle cose, la luce che è nell’opacità della materia, cioè quella in quanto splende nelle tenebre. De molti dunque, che per dette vie ed altre assai discorreno in questa deserta selva, pochissimi son quelli che s’abbattono al fonte de Diana [...] gli Atteoni alli quali sia dato dal destino di posser contemplar la Diana ignuda, e dovenir a tale che dalla bella disposizione del corpo della natura invaghiti in tanto, e scorti da que’ doi lumi del gemino splendor de divina bontà e bellezza, vegnano trasformati in cervio, per quanto non siano piú cacciatori ma caccia. Perché il fine ultimo e finale di questa venazione è de venire allo acquisto di quella fugace e selvaggia preda, per cui il predator dovegna preda, il cacciator doventi caccia”*<sup>85</sup>

<sup>83</sup> *Ib.*, p. 378.

<sup>84</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1969, p. 298.

<sup>85</sup> Giordano Bruno, *Dialoghi italiani. Dialoghi metafisici e dialoghi morali*, nuovamente rist. con note da Giovanni Gentile, 3ª ed. a cura di Giovanni Aquilecchia. Firenze, Sansoni [s. d.], pp. 1123-24.

— Lê-se no final do segundo diálogo dos *Eroici furori*. Diana resplandece na superfície aquática, e o caçador só a pode espreitar escondido. O Uno espelha-se nas partes que o compõem — caçar e ser caçado, ver e ser visto, aspirar ao uno e ser condenado à laceração. Desta feita, no sistema conceptual de Giordano Bruno, Actéon converte-se em imagem da *coincidentia oppositorum*<sup>86</sup> por excelência — anseia à Unidade, mas apenas a pode entrever de forma esparsa, nos fragmentos de Apolo reflectidos em Diana, na sua *imagem-outra* projectada nas águas.

Quando, na *Écloga dos faunos*, Actéon observa no espelho da fonte clara a metamorfose das ninfas, também o desejo latente sublimado em poesia se vê reconduzido à parcialidade fragmentária do discurso e do sujeito que o constrói. Todavia, o movimento dialéctico donde brota o sentido, ao mesmo tempo que inviabiliza a *coincidentia oppositorum*, impede-o de se fixar em formas estáveis. «*Tanta mutazione e tanta incostanza di cose*» só através da imitação *fantastica* pode ser dita.

---

<sup>86</sup> Desta feita, gera-se um mecanismo de reversibilidade mediante o qual a ruptura da unidade se faz um só com a recomposição dos fragmentos: «*Itaque si quemadmodum uno perfracto speculo propter partium multiplicationem animalium animarum multiplicata sunt supposita, si accidat iterum partes omnes in unam massam coalescere, unum erit speculum, una forma, una anima, sicut si omnes fontes, flumina, lacus et maria in unum concurrant oceanum, unus erit Amphitrites.*» (Iordani Bruni Nolani, *Lampas triginta statuarum: Opera latine conscripta*, curantibus F. Tocco et H. Vitelli. Florentiae, Le Monnier, 1891, p. 60). Consequentemente, o sentido adquire uma «multiplicabilidade» e uma «metaforicidade» infinitas, e a metamorfose assume uma importância proeminente, ao representar a construção e a destruição das formas. *Vd.* Adelia Noferi, *Il gioco delle tracce [...]*, cap. 3.; e, sobre as implicações especulares da autobiografia, na sua relação com a filosofia, *vd.* Michele Ciliberto, «Bruno allo specchio. Filosofia e autobiografia nel Cinquecento»: *Rinascimento*, s. 2, 34, 1994.

(Página deixada propositadamente em branco)



T. F. Earle

*Universidade de Oxford*

## OS POETAS E O VICE-REI: AS POESIAS DE CAMÕES E DE ANTÓNIO FERREIRA DEDICADAS A D. CONSTANTINO DE BRAGANÇA

Ao longo dos anos tem-se debatido muito as possíveis relações entre Camões e António Ferreira, os melhores poetas da língua portuguesa dos anos 50 e 60 do século XVI. Foi o Visconde de Juromenha o primeiro a sugerir que fossem rivais, e esta noção, embora tenha sido recebida com reservas por certos especialistas, perdurou até aos nossos tempos<sup>1</sup>. Não é fácil provar a existência de rivalidade entre os dois escritores. Porém, a persistência da hipótese tem a consequência funesta de fazer parecer que não havia espaço no mundo literário português de então para dois poetas de talento florescerem ao mesmo tempo e que, necessariamente, um deles devia ter tentado destruir o outro.

Assim, se Ferreira critica dois maus poetas, a quem dá os nomes clássicos de Cherilo, ou Quérilo, e Magálio, é porque tem Camões em vista. Mas não existem provas concludentes para a identificação de Camões nem com Quérilo nem com Magálio, e há indicações em contrário. Como diz o Prof. Costa Ramalho, “Quérilo é um nome simbólico de mau poeta, na tradição humanística, tirado de versos de Horácio” e, além disso, o nome aparece numa carta de 1554, ou mais tarde, época em que Camões já se encontrava na Índia<sup>2</sup>. Magálio é uma personagem da Écloga *Títiro* de Ferreira, que é, sem dúvida nenhuma, uma imitação da Écloga 7<sup>a</sup> de Virgílio. Em ambas as poesias aparece um poeta que se rompe de inveja e que em latim se chama Codro e em português Magálio<sup>3</sup>. Porque mudou Ferreira o nome do mau poeta? O Prof. Costa Ramalho sugeriu uma explicação engenhosa baseada no que diz Sêrvio,

---

<sup>1</sup> Ver bibliografia em Adrien Roig, *António Ferreira: études sur sa vie et son oeuvre* (Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979), pp. 144-6. Mais recentemente o Prof. Américo da Costa Ramalho voltou ao assunto, em *Camões no seu tempo e no nosso* (Coimbra, Almedina, 1992), pp. 9-12.

<sup>2</sup> Costa Ramalho, *Camões...*, p. 10. A carta I.8 de Ferreira, dedicada a Pero de Andrade Caminha, foi escrita depois da morte do Príncipe D. João, em Janeiro de 1554. Os “Cherilos” mencionam-se no fól. 146v. Todas as referências às poesias de Ferreira são feitas através de António Ferreira, *Poemas Lusitanos* (Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1598). Modernizaram-se a ortografia e a pontuação.

<sup>3</sup> Virgílio, *Écloga VII*, l. 26. Ferreira, fól. 78v.

o comentador da *Eneida*, acerca da palavra latina *magalia*: “Sim, *magalia*, “tendas rústicas de pastores” ... era, segundo Sérvio, ... uma palavra *africana*. E é realmente de admitir que Ferreira a utilizasse com a ... finalidade de diminuir Camões” que, como sabemos, passou um tempo em Ceuta<sup>4</sup>. É claro, das próprias palavras do Prof. Costa Ramalho, que tal explicação não passa de uma hipótese. Uma explicação alternativa da mudança do nome do mau poeta podia ser a arbitrariedade e o descuido habituais de Ferreira em tudo o que se relacionava com os nomes próprios gregos ou latinos, questão a que voltaremos mais tarde.

A busca de imitações feitas por Camões de textos de Ferreira, ou *vice versa*, é, na minha opinião, outra maneira de insinuar que havia só uma voz poética na literatura portuguesa da época. Contudo, é certo que tais imitações não existem. Os Professores Adrien Roig, Paul Teyssier e Aníbal Pinto de Castro provaram já, com documentação abundante, que as correspondências que se descobriram entre a *Castro* e a obra lírica e épica de Camões derivam da tradição literária clássica e italiana a que os dois poetas pertenciam<sup>5</sup>. Na verdade, Camões e Ferreira têm muito em comum. Mas quando, no curto espaço de dois anos, cada um deles dedicou uma poesia a D. Constantino de Bragança, vice-rei da Índia, conseguiram transformar os códigos literários que herdaram para exprimir opiniões bem divergentes acerca da gesta portuguesa no Oriente.

As oitavas “a Dom Constantino, Vizo-Rei da Índia” são uma obra autenticamente camonianiana, mas relativamente pouco estudada<sup>6</sup>. É razoável supor que ele tenha composto a poesia em 1560, ano em que D. Constantino chefou, em pessoa, uma expedição militar a Jafanapatão, reino do Norte de Ceilão<sup>7</sup>. Não é fácil determinar a causa imediata da composição da poesia. Camões nega que tenha sido a esperança de “prémio algum vil”, mas os louvores que dedica ao vice-rei por ter mandado pagar os salários dos soldados responsáveis pela tomada de Damão (1559) sugerem que tenha tido em vista o dinheiro. Com certeza queria também defender D. Constantino dos seus detractores que, segundo Diogo do Couto, atacaram o vice-rei enquanto estava na Índia e depois do seu regresso a Portugal<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Costa Ramalho, *Camões...*, p. 11.

<sup>5</sup> Ver bibliografia em Paul Teyssier, recensão crítica de Roger Bismut, *António Ferreira, le plagiaire malgré lui*, em *Arquivos do Centro Cultural Português*, 32 (1993), 417-76 (pp. 419-20). Se Bismut se enganou quando pensou que há palavras e frases tiradas de Camões em *Castro*, John R. C. Martyn fez o mesmo erro de interpretação ao julgar que a tragédia é a fonte do episódio inesiano d’*Os Lusíadas*. Ver António Ferreira, *The Tragedy of Ines de Castro*, ed. de John R. C. Martyn (Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987), pp. 87-93.

<sup>6</sup> Acerca da autoria das oitavas, ver Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões: 1. História, metodologia, corpus* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985), p. 384. Para o texto da poesia consultámos Luís de Camões, *Lírica Completa*, ed. de Maria de Lurdes Saraiva, (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981), III, pp. 219-26.

<sup>7</sup> Camões não menciona nem Jafanapatão nem Ceilão directamente. Mas o “reino neptunino, / lá no seio gangético” (Il. 117-8) que foi assaltado pelo Vice-Rei só pode ser em Ceilão. A ilha encontra-se no que modernamente se chama o Golfo de Bengala, mas a que no século XVI também se dava o nome do rio mais importante daquela zona da Índia, o Ganges. João de Barros, por exemplo, chama-lhe a “enseada gangética”, *Década Quarta da Ásia* (Madrid, Imp. Real, 1615), p. 556.

<sup>8</sup> Diogo do Couto, *Década Setima da Ásia* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1616), fols. 105v, 208v, etc.

Segundo nos informa Adrien Roig, Ferreira escreveu a sua carta “a D. Constantino, filho do duque de Bragança, indo governar a Índia” antes de 7 de Abril de 1558, dia em que o vice-rei partiu de Lisboa e, portanto, antes de Camões ter escrito as suas oitavas<sup>9</sup>. Assim não há qualquer possibilidade de o poeta menor ter imitado o maior. Também é difícil averiguar porque Ferreira se tivesse dirigido a um membro de uma família a que não devia favores. As lealdades do poeta iam para a casa rival de Aveiro, e a carta a D. Constantino é a única dedicada a um Bragança<sup>10</sup>. Porém, nos fins da década de 50, Ferreira meditava muito na aventura portuguesa no ultramar. Escreveu três poesias, todas elas relativamente extensas, a indivíduos que estavam na Índia durante o vice-reinado de D. Constantino e a carta ao Conde de Redondo, do mesmo período, trata do abandono da fortaleza de Arzila, em Marrocos<sup>11</sup>.

Temos, portanto, dois poemas, escritos dentro de um período de dois anos e dedicados ao mesmo homem. Como já foi dito, as duas composições partilham, entre outros, dos códigos literários da época. Nelas emprega-se o mesmo verso, o decassílabo, que os poetas combinam em formas estróficas italianas, oitavas, no caso de Camões, e tercetos, no caso de Ferreira. Tanto um como outro compara constantemente os portugueses com os deuses e os heróis da Antiguidade clássica. Os dois liam os mesmos autores romanos. Por trás da abertura das oitavas camonianas e das linhas acerca da inveja, II. 33-48, é visível a influência de uma epístola de Horácio<sup>12</sup>. Ferreira imita a mesma poesia, e até as mesmas linhas, na carta de 1563 ou 64 ao Cardeal D. Henrique (II. 1-12) e na *Congratulação* de 1554 dedicada a D. João III (II. 95-114).

É inevitável que os dois se tenham referido a D. Constantino em termos quase idênticos. Ambos insistem nas ligações entre a Casa de Bragança e a família real; ambos (Camões com mais entusiasmo que Ferreira) fazem lembrar ao vice-rei o seu antepassado mais famoso, Nun'Álvares Pereira. Tanto um como o outro falam da necessidade do supremo governador da Índia brilhar como juiz, chefe militar e modelo da virtude. Ambos estão convencidos da fama imorredora que ele ganhará. Mas por trás da formalidade das duas poesias e das expressões estereotipadas da grandeza moral e da glória militar, cada poeta tem o seu próprio projecto político e literário. Não quero dizer com isso que Camões tenha tido uma concepção da função do monarca (ou do seu substituto na Índia) e do valor da poesia muito diferente da de Ferreira. Ambos acreditavam no poder absoluto do monarca, com a ressalva de que devia ser exercido em nome da virtude e do bem-estar público, e ambos estavam igualmente convencidos que a função da poesia, quando dirigida a uma figura pública como D. Constantino, era a de conferir a imortalidade aos que a mereciam. Mas tais convicções deixavam um amplo campo de manobra aos escritores e não os obrigavam a uma conformidade estéril.

---

<sup>9</sup> Adrien Roig, *António Ferreira: études...*, p. 123.

<sup>10</sup> Em contrapartida, enviou ao menos oito poesias a membros da casa de Aveiro: a História de Santa Comba, Sonetos II.18-20, Cartas I.5 e 9, Ode I.3, Écloga 12.

<sup>11</sup> As três poesias referidas são Elegia 4, Ode II.4, Carta II.7. Para a temática da Carta ao Conde de Redondo, II.11, ver T. F. Earle, “Not the enemy without but Stoic virtue within: António Ferreira and Islam”, in *Portuguese Studies* XII (1996), pp. 12-24.

<sup>12</sup> Horácio, Epístola II.1, especialmente II. 1-14.

Tanto Camões como Ferreira tinham também como axiomático que o vice-rei devia alargar o domínio português no Oriente. Mas aqui aparece uma divergência de opiniões importante, porque Camões previa conquistas feitas por força das armas, enquanto que Ferreira esperava que aumentasse a influência moral dos lusitanos. Segundo ele, o capitão que tivesse ganhado a vitória importantíssima sobre si próprio venceria os inimigos sem a necessidade de derramar sangue: “cair-lhe-á ante os pés o imigo duro, / vencido do grã nome” (fól. 186v.). Quando, mais tarde, louva os feitos dos comandantes portugueses na Índia, volta à mesma ideia:

“de uns o conselho, de outros nos perigos  
o ânimo invencível, de outros a arte  
de sem sangue vencer cem mil imigos” (fól. 187r.).

As palavras do poeta não parecem ter nenhuma relação com a realidade. Mas com estes versos Ferreira lembrou a D. Constantino um feito do pai que prova o contrário. Com efeito, em 1513, D. Jaime de Bragança tinha comandado um exército português que entrou na cidade marroquina de Azamor sem encontrar resistência alguma dos habitantes mouros. As palavras do poeta foram até proféticas porque, alguns meses depois da composição da sua carta, D. Constantino conseguiu capturar uma cidade indiana da mesma maneira que D. Jaime se apoderara de Azamor<sup>13</sup>. Em 1559 o vice-rei foi persuadido a conduzir em pessoa uma armada poderosa contra Damão porque, nas palavras de Barbosa Machado, “julgavam seria escusada a violência do ferro e do fogo, quando sobejava o eco do seu venerando nome para a reduzir”<sup>14</sup>. Conforme as expectativas do conselho, no dia 2 de Fevereiro a cidade rendeu-se sem ser combatida. Na realidade, a presença do comandante supremo no campo da batalha era uma indicação das intenções sérias dos portugueses, as quais os orientais nem sempre queriam pôr à prova<sup>15</sup>.

Nas oitavas, Camões menciona também a tomada de Damão por D. Constantino. Mas nada diz acerca da maneira pacífica pela qual a vitória se efectuou. Eram os feitos bélicos que o inspiravam, como se vê da oitava seguinte, em que o poeta descreve o assalto por mar a Jafanapatão. Dirigindo-se ao rei desta área de Ceilão, diz:

“Bem viste contra ti nadantes naves  
cortar a espumosa água, navegando;

---

<sup>13</sup> As semelhanças entre os feitos de pai e filho são notadas por Couto, *Decada Setima*, fól. 108r. e por Diogo Barbosa Machado, *Memorias para a historia de Portugal que comprehendem o governo delrey D. Sebastião*, 4 vols (Lisboa, Academia Real da Historia de Portugal, 1736-51), I, p. 236.

<sup>14</sup> Barbosa Machado, I, p. 158.

<sup>15</sup> Há um outro exemplo em Diogo do Couto. Quando, em 1572, o imperador mongol ameaçou Damão e Baçaim, o vice-rei D. António de Noronha decidiu ir a Damão em pessoa, acreditando “que só o nome de estar o visorey da Índia em Damaão havia de enfrear muito os Mogores, no que se não enganou”. Ver *Decada nona* em *Decadas da Asia*, vol. 3, (Lisboa, Domingos Gonçalves, 1736) p. 510. Quero agradecer à Dra. Celeste Andrade a gentileza de me ter concedido esta referência.

ouviste o som das tubas, não suaves,  
mas com temor horrífero soando;  
sentiste os golpes ásperos e graves  
do braço lusitano, nunca brando;  
não sofreste o grão brado penetrante,  
que os trovões imita do Tonante” (ll. 121-8).

É curioso ler, em Diogo do Couto, que o primeiro assalto dos portugueses a Jafanapatão, que ocasionou a fuga do rei, também quase não encontrou resistência<sup>16</sup>. Mais tarde, porém, D. Constantino viu-se obrigado a abandonar a cidade, facto que Camões não menciona. Ele preferiu concentrar-se, não, como Ferreira, no “grã nome” do vice-rei, nem nas realidades de uma campanha pouco gloriosa, mas no aparato bélico da armada portuguesa.

É evidente que os dois poetas viam a eventual expansão do império português no Oriente com olhos diferentes. Divergem também nas suas ideias acerca da maneira de actuar do vice-rei. As oitavas de Camões, vistas como estrutura retórica e como reflexão sobre o poder, têm como fundamento um único conceito literário. Através deste conceito, D. Constantino, homem sobre todos virtuoso, valente e justo, fica contrastado com o que Camões se deleita em chamar o “vulgo errado”, “plebe ignara”, “baixo vulgo”, “rudes gentes”, “povo indómito”, “povo ignaro e ingrato”, “povo injusto” e “vil povo horrendo”. Todos estes insultos vêm numa poesia de menos de 200 versos. As calúnias de tal caterva só servem para realçar a grandeza do chefe que se lhe oponha. Diz o poeta: “O vitupério vil das rudes gentes / é louvor dos reais e sublimados (II. 51-2)” e, mais tarde, “mas sabeis que é sinal de serdes claro / serdes agora tão malquisto dele [do povo ignaro] (II. 139-40)”.

Tais palavras apoiam a opinião de Martim de Albuquerque de que “o *Lusíada-Maior* em parte alguma faz o rei compartilhar o poder”<sup>17</sup>. O monarca justo e virtuoso é detentor do poder absoluto. O tom apaixonado com que Camões proclama o individualismo de D. Constantino é reminescente dos versos finais da conhecida ode, “Pode um desejo imenso”. Aí Camões diz da amada cuja beleza tinha celebrado na poesia:

“Mas faça o que quiser o vil costume;  
que o sol, que em vós está,  
na escuridão dará mais claro lume.”<sup>18</sup>

A imagem do poeta solitário, convencido do próprio génio mas pouco compreendido pelos outros, é uma constante na obra de Camões. Mas quando se aplica ao poder político, como nas oitavas, revela da parte do poeta uma convicção quase fanática na necessidade do governo pessoal forte.

---

<sup>16</sup> Couto, *Decada Setima*, fól. 177v.

<sup>17</sup> Martim de Albuquerque, *A expressão do poder em Luís de Camões* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda), p. 142.

<sup>18</sup> Camões, *Lírica Completa*, ed. Saraiva, III, p. 88.

No Portugal dos meados do século XVI era possível conceber outras imagens do poder. Para o poeta de *Castro*, a grandeza solitária do vice-rei é concebida como a fonte de possíveis riscos graves:

“Tua fé, teu rei, tua terra, teu nome ama.  
Dos bons te ajuda, em Deus espera e crê:  
acenderás de amor ua viva chama...  
Qualquer pequena culpa que pareça  
em ti logo se vê, logo se sente.  
As obras vem-se, o peito Deus conheça.  
Aos olhos posto estás de toda a gente.  
Num descuido vê quanto se aventura  
teu nome e o alto império do Oriente” (fóls. 185v.-186r.).

Com efeito, D. Constantino tem de tomar os outros em consideração, porque qualquer defeito o diminuirá a seus olhos. Deduz-se daí que à volta do vice-rei haverá, não uma plebe ignorante e malévola, mas indivíduos capazes de lhe reconhecer as faltas, homens bons cujas normas de conduta são idênticas às do seu chefe.

Sabe-se que Ferreira, como Camões, tinha um desprezo pelo vulgo, especialmente pelo vulgo que não apreciava os seus versos. Mas não se achava a si próprio, nem considerava D. Constantino como um ser solitário num mundo incompreensivo e hostil. Havia sempre o grupo de pensadores afins, os chamados “bons engenhos”, de quem o poeta - ou o vice-rei - esperava receber apoio e críticas também, se as merecesse. Para Camões, o soldado, o vice-rei era, ou devia ser, um herói; para Ferreira, doutor da Universidade que, desde 1556, trabalhava no desembargo real, ele não passava do presidente duma comissão.

Já se mencionou o papel importante que têm as referências clássicas no código literário da época. Os nossos poetas manipulam-no, cada um à sua maneira. Camões cria uma série de pequenas cenas, extremamente vívidas, que mostram como os homens verdadeiramente grandes são sempre mal compreendidos. No exemplo a seguir, o herói grego Aristides passa a ser exactamente como D. Constantino, um indivíduo exímio cujas qualidades o “povo ignaro” não consegue apreciar:

“Pois ao justo Aristides um robusto,  
votando no ostracismo costumado,  
lhe disse claro assim: porque era justo,  
desejava que fosse desterrado” (II. 145-8).

Mesmo se Camões fosse buscar exemplos como este numa antologia de literatura clássica, como afirma o Prof. Pina Martins, consegue dar-lhes uma viveza admirável<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Para as leituras antológicas de Camões, ver Eugenio Asensio e José V. de Pina Martins, *Luís de Camões* (Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), pp. 14-16.

Ferreira deve ter tido também um conhecimento profundo da mitologia e da história clássicas. Mas é muito mais reticente que Camões e não responde às lições do passado com a imaginação do poeta d' *Os Lusíadas*. As referências clássicas nos *Poemas Lusitanos* são frequentes, mas vagas e até, muitas vezes, incorrectas. Há um exemplo frisante na figura de Dario, rei persa que para ambos os nossos poetas representa os inimigos orientais dos portugueses. Ao tratar este monarca, Camões revela a erudição que lhe é característica, servindo-se de um incidente tirado da Bíblia<sup>20</sup>. Ferreira, muito menos erudito, faz uma referência pouco precisa a um encontro entre o rei e um “grego pobre”, cuja fonte não pode ser descoberta.

Mas tal falta de precisão podia ter um valor retórico importante. Na carta, Ferreira não compõe quadros tirados das biografias dos grandes homens de Roma ou da Grécia, porque não julga que D. Constantino seja equivalente a eles. Para Camões, o vice-rei é um herói envolvido numa luta solitária com a incompreensão que o cerca. Para Ferreira, por outro lado, é um membro dum grupo dominante a cujos valores tem de obedecer. Portanto, não o compara com nenhum indivíduo; em vez disso, aponta para as semelhanças entre os comandantes portugueses na Índia, vistos como um grupo, e os deuses e os heróis da república romana, também tomados como uma colectividade:

“Tantos varões ilustres, que igualados  
com razão devem ser aos mais antigos...  
a que Baco, a que Rómulo, a que Marte  
concederam vantagem? Mil Scipiões,  
Fábios mil, Paulos mil, em toda parte” (fól. 187 r.-v.)

As oitavas de Camões, com as suas descrições cheias de vida e os seus conflitos dramáticos, têm maior poder de atracção que a carta de Ferreira. Mesmo assim, é possível reconhecer a subtiliza pela qual os conselhos que o poeta de *Castro* oferece a D. Constantino se transformam em louvores não dele, mas do grupo a que pertencia. Há até uma nota subversiva na maneira em que o poeta se esquivava de lisonjear o vice-rei. E podemos reconhecer também a moderação e o sentido da realidade de Ferreira quando fala das responsabilidades do chefe ou quando prefere a influência moral à força das armas. De qualquer modo, as duas poesias, tão semelhantes mas, ao mesmo tempo, tão diferentes, são mais uma prova da existência de um debate a sério acerca do papel de Portugal no Oriente nos meados do século XVI<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Ver as Oitavas, ll. 25-8. A referência é a I Esdras 4. 42-7.

<sup>21</sup> No seu livro *The Portuguese Empire in Asia 1500-1700* (Londres, Longman, 1993), pp. 80-106, o historiador indiano Sanjay Subrahmanyam também fala de “The Mid-Sixteenth-Century Crisis” e das discussões havidas em Portugal e no Oriente acerca da melhor maneira de resolvê-la.

(Página deixada propositadamente em branco)



Sebastião Tavares de Pinho  
*Universidade de Coimbra*

## A DESCRIÇÃO CAMONIANA DA EUROPA E A CARTOGRAFIA GINECOMÓRFICA<sup>1</sup>

Eis aqui, quási cume da cabeça  
De Europa toda, o Reino Lusitano.  
(Camões, *Lus.* III, 20, 1-2)

Uma das marcas de maior evidência no estilo da epopeia camoniana é o carácter visualista de grande parte do seu discurso narrativo e, em particular, de algumas das suas frequentes e amplas descrições. Tal feição é explicitamente denunciada pela repetida presença de léxico demonstrativo sob a forma de pronomes, adjectivos, advérbios e partículas de função eminentemente dítica, e sobretudo pela acumulação de verbos de sentido visual como “ver”, “olhar” e mesmo “atentar”, que aparecem, no seu conjunto, perto de cento e cinquenta vezes, por exemplo, só no espaço, embora longo, concedido pelo Poeta ao texto descritivo e explicativo de Paulo da Gama acerca das figuras das bandeiras da capitaina, no canto VIII d’*Os Lusíadas*, perante e a pedido do Catual; bem como na descrição da “Máquina do Mundo” e da geografia das novas terras descobertas, que ocupa quase toda a segunda metade do último canto do poema.

São, com efeito, variadas as fórmulas enunciativas com que o irmão de Vasco da Gama enumera e descreve os vinte e cinco vultos pintados naqueles estandartes e, com eles, grande parte da história portuguesa, desde os primórdios legendários de Luso e Ulisses, passando por Viriato, Sertório, pelo conde D. Henrique e pelo primeiro rei português, até aos infantes D. Pedro e D. Henrique e aos dois Meneses, D. Pedro e D. Duarte:

Este que vês é Luso [...]. (VIII, 2, 7)

---

<sup>1</sup> Texto apresentado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra no dia 16 de Abril de 1996, durante a VI Reunião Internacional de Camonistas, e publicado pela primeira vez na *Revista Camoniana*, 3ª série, vol. 14, Bauru, São Paulo, 2003, p. 185-243, com a actualização de algumas referências bibliográficas, entretanto saídas a público.

Vês outro, que [...] Ulisses é. (VIII, 4, 5; 5, 1)

Este que vês, [...] /

Viriato sabemos que se chama. (VIII, 6, 2-3)

Outro está aqui que, contra a pátria irosa, /

Degradado, connosco se levanta. (VIII, 7, 5-6)

Vês [...] Olha tão sotis artes e maneiras / [...]

Ele é Sertório. (VIII, 8, 1-5-8)

Olha estoutra bandeira, e vê pintado /

O grão progenitor dos Reis primeiros. (VIII, 9, 1-2)

Este é o primeiro Afonso (disse o Gama). (VIII, 11, 1)

Este é aquele zeloso a quem Deus ama. (VIII, 11, 5)

Egas Moniz se chama o forte velho / [...]

Vê-lo cá vai cos filhos a entregar-se. (VIII, 13, 7; 14, 1)

Vês este que [...] /

Vê-lo cá vai pintado nesta armada / [...]

É Dom Fuas Roupinho. (VIII, 16, 1 e 5; 17, 1)

Olha Henrique, famoso cavaleiro. (VIII, 18, 5).

Enfim, expressões como “Mas vê”, “Mas olha”, “Não vês”, “Mas não vês”, “Atenta”, e muitas outras, desdobram-se por cerca de meio cento, ao longo das quarenta e quatro estrofes que compõem aquela exposição de Paulo da Gama perante o alto dignitário de Calecut.

Na apresentação da Máquina do Mundo do Canto X que, em miniatura, a deusa Tétis revela ao Jasão Português e seus companheiros após o banquete da Ilha Namorada, são as mesmas fórmulas, ou outras equivalentes, de que ela se serve para a descrever. A linguagem dística e visualista aparece logo a partir do primeiro verso da estrofe 80,

Vês aqui a grande máquina do Mundo,

Etérea e elemental, que fabricada [...] (X, 80, 1-2)

e continua em toda a explicação das catorze esferas que compõem aquele sistema geocêntrico da constituição do universo:

Este orbe que, primeiro, vai cercando /

Os outros [...] / Empíreo se nomeia [...]. (X, 81, 1-2 e 5)

Aqui, só verdadeiros, gloriosos /

Divos estão [...]. (X, 82, 1-2)

Quer logo **aqui** a pintura [...]. (X, 84, 1)

Debaxo **deste** círculo, onde as mundas /  
Almas divinas gozam [...]. (X, 85, 5-6)

Debaxo **deste** leve, anda outro lento. (X, 86, 5)

**Olha estoutro** debaxo, que [...] /  
**Bem** vês como se veste e faz tornado. (X, 87,1 e 5)

Exemplo de particular apelo ao sentido da vista é a estrofe seguinte, em que o Poeta aponta, na sequência da descrição do zodíaco, algumas das suas constelações:

**Olha**, por outras partes, a pintura  
Que as estrelas fulgentes vão fazendo:  
**Olha** a Carreta, **atenta** a Cinosura,  
Andrómeda e seu pai, e o Drago horrendo.  
**Vê** de Cassiopeia a fermosura  
E do Oriente o gesto turbulento;  
**Olha** o Cisne morrendo que sospira,  
A Lebre e os Cães, a Nau e a doce Lira. (X, 88, 1-8)

Atingido o interior deste sistema ptolemaico, que é a Terra – “Neste centro, pousada dos humanos” (X, 91, 1) –, inicia Tétis a longa descrição do espaço geográfico por onde os lusitanos “Feitos farão tão dinos de memória, / Que não caibam em verso ou larga glória” (X, 71,7-8). Nele, a deusa marinha faz, por mercê da “Sapiência Suprema”, com que o Gama veja “cos olhos corporais” [...] “o que não pode a vã ciência / Dos errados e míseros mortais” (X, 76, 1-4) e leva-o a contemplar *de visu*, numa demorada e profética antevisão, a história dos descobrimentos portugueses durante os próximos setenta anos, ao longo da superfície da Terra, partindo da Europa e estendendo-se pelos novos mundos até ao Extremo Oriente, numa sugestiva exposição audiovisual, como se fora na presença de um mapa-múndi oferecido por aquele misterioso globo. Aqui, assistimos de novo ao recurso à dimensão presencial e visualista e à forma dística e locativa do discurso:

Vês a Europa Cristã, [...] / Vês a África, [...] / **Olha** essa terra toda, [...] (X, 92, 1, 3 e 7); **Vê** do Benomopata o grande império [...] / **Vê** que do lago donde se derrama / O Nilo, [...] (X, 93, 1 e 7-8); **Olha** as casas dos Negros, como estão / [...] **Olha** deles a bruta multidão (X, 94, 1 e 5); **Olha** lá as alagoas donde o Nilo / Nace [...] **Vê-lo** rega [...] Os povos Abassis, de Cristo amigos; / **Olha** como sem muros [...] se defendem [...] **Vê** Méroe, que ilha foi de antiga fama (X, 95, 1-7); **Nesta** remota terra [...] / **Vê** cá a costa do mar, onde te deu / Melinde hospício gasalhoso e caro (X, 96, 1 e 5-6); O Cabo **vê** já Arómata chamado (X, 97, 1); **Vês** o extremo Suez [...] / **Olha** as ágoas, nas quais abriu patente / Estrada o grão Mousés na antiga idade. / Ásia começa **aqui** [...] (X, 98, 1 e 5-7); **Olha** o monte Sinai, que se ennobrece / [...] **Olha** Toro e Gidá [...] / **Olha** as portas

do Estreito [...] (X, 99, 1, 3 e 5); **Olha** as Arábias três [...] / **Olha** a costa que corre, até que cerra (X, 100, 1 e 5); **Olha** Dófar [...] / Mas **atenta**: já cá **destoutra** banda / De Roçalgate (X, 101, 1 e 3-4); **Olha** o Cabo Asaboro [...] / **Atenta** a ilha Barém [...] (X, 102, 1 e 5); **Olha** da grande Pérsia o império nobre / [...] . **Mas vê** a ilha de Gerum [...] (X, 103, 1 e 5); **Aqui** de Dom Felipe de Meneses / Se mostrará a virtude [...] (X, 104, 1-2); **Mas vês** o fermoso Indo [...] (X, 105, 6); **Vês**, corre a costa célebre Indiana / [...] Por **este** mar a gente Lusitana [...] terá vitórias [...] (X, 107, 1, 5 e 7); **Vê** Catigão, cidade das milhores (X, 121, 5); **Olha** o reino Arracão; **olha** o assento / De Pegu [...] (X, 122, 1-2); **Vês neste** grão terreno os diferentes / Nomes de mil nações, nunca sabidas / [...] **Vê** nos remotos montes outras gentes (X, 126, 1-2 e 5); **Vês**, passa por Camboja Mecom rio (X, 127, 1); **Vês**, corre a costa que Champá se chama / [...] **Vês** Cauchichina está de escura fama / [...] **Aqui** o soberbo império, que se afama (X, 129, 1, 3 e 5); **Olha cá** pelos mares do Oriente /As infinitas Ilhas espalhadas / **Vê** Tidor e Ternate [...] (X, 132, 1-3); **Olha** de Banda as Ilhas [...] **Olha** também Bornéu [...] (X, 133, 1 e 5); **Ali** também Timor, que o lenho manda / Sândalo, salutífero e cheiroso (X, 136, 1-2); **Olha**, em Ceilão, que o monte se levanta (X, 136, 1); **Eis aqui** as novas partes do Oriente (X, 138, 1); etc. etc.

É tão insistente e iterativo o acumular de fórmulas deste tipo (bem perto de noventa) ao longo das cinquenta e uma estrofes (X, 91-141) dedicadas à descrição da geografia dos novos mundos, sobretudo orientais, que só o génio de um Camões consegue evitar o risco da sua monotonia.

Mas, se é evidente a intenção e efeito visualista destes dois grandes discursos – o da apresentação das bandeiras da capitaina, e o da descrição da Máquina do Mundo –, efeito coadjuvado pela presença plástica de meios picturais no primeiro caso (os estandartes) e arquitectónicos no segundo (o globo cósmico), não é menos visualista um outro desenvolvimento descritivo d’*Os Lusíadas*, que ocupa quinze das primeiras vinte estrofes do Canto III, com a famosa e bela descrição da Europa, e que serve de introdução à maior analepse diegética de todo o poema, na qual o próprio Vasco da Gama conta ao rei de Melinde a história de Portugal e o seu enquadramento político-geográfico.

Também aqui, a linguagem usada pelo Almirante na apresentação da geografia geral do velho continente assume um acentuado carácter demonstrativo, marcado principalmente por vocábulos e expressões indicativas de lugar, referentes ou próximas da 1ª pessoa, que transmitem ao ouvinte ou leitor a sensação de estar perante uma carta cosmográfica<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> O sentido visualista percorre outras partes da epopeia camoniana. Poderíamos quase dizer que *Os Lusíadas* são um poema dominado pelo código da visualidade, que surge logo na dedicatória a D. Sebastião (I, 18, 5-8):

E vereis ir cortanto o salso argento  
Os vossos Argonautas, por que **vejam**  
Que são **vistos** de vós no mar irado.

Depois de traçar os quatro limites cardeais da “soberba Europa”, colocada entre a zona tórrida e a zona frígida do Norte, e limitada pelo rio Tánais e pelo mar Negro a oriente, pelo Oceano a poente e norte e pelo Mediterrâneo a sul, o narrador vai indicando e percorrendo as várias regiões, estados e povos, como se os apontasse a dedo sobre um verdadeiro mapa panorâmico do espaço europeu. Começando pelo canto superior direito desse mapa, é assim que ele assinala os lugares gelados que confinam com o Extremo Nordeste e as gentes que nele habitam:

Lá onde mais debaixo está do Pólo,  
Os Montes Hiperbóreos aparecem,  
[...]

---

Por isso se compreende a frequência com que aparecem no poema, como já referimos, as formas dos verbos “olhar”, “atentar”, “enxergar” e outros, mas sobretudo “ver”.

Quanto a este, as estatísticas mostram que, logo a seguir ao verbo “ser”, com 697 ocorrências, é ele que ocupa o segundo lugar, com 444, muito antes de outros tão usados como “ter”, “fazer”, “estar”, “ir”, “vir”, “poder”, “haver” etc., que teoricamente pareceriam mais recorrentes (cf. António Geraldo da Cunha, *Índice Analítico do Vocabulário de “Os Lusíadas”*, Rio de Janeiro, Presença, 2ª edição, 1980, p. XVI).

Este recurso literário tem tradição antiga, e podemos encontrar outros exemplos particularmente significativos na literatura portuguesa, anteriores e posteriores a *Os Lusíadas*. Entre eles podemos citar v.g. a *Miscelânea* de Garcia de Resende (1554) e o *Naufrágio de Sepúlveda* de Jerónimo Corte Real (1594). Do primeiro, transcrevemos duas estrofes para verificação do uso do verbo “ver” (que neste poema aparece perto de 250 vezes). Seguimos a edição de Evelina Verdelho, *Livro das Obras de Garcia de Resende*, Edição crítica, estudo textológico e linguístico por [...], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp. 570-571, nº 181, e p. 574, nº 199:

Viimos riir, viimos folgar  
viimos cousas de prazer  
viimos zombar, apodar  
motejar, viimos trovar  
trovas que eram para leer;  
viimos homens estimados  
per manhas aventajados  
viimos damas muy fermosas  
muy discretas, e manhosas  
e galantes affamados.

Viimos moços governar  
e velhos desgovernados  
fracos, em armas falhar  
e viimos muitos mandar  
que deviam ser mandados;  
viimos os bens estorvados  
hos males acrescentados,  
viimos clérigos viverem  
com molher e hos filhos serem  
dos beneficios herdados.

Quanto ao poema de Corte Real, o texto em causa é, curiosamente, também uma descrição da “Máquina do Mundo” dividida nas três clássicas partes de Europa, África e Ásia, que ocupa cerca de quinhentos decassílabos do Canto Segundo. Vd. *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manoel de Sousa de Sepúlveda, & Dona Lianor de Sá sua molher & filhos* [...], Composto em verso heroico, & oitava rima por [...], in *Obras de Jerónimo Corte Real* [...] Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1979, p. 479 sqq., especialmente p. 532-547.

Sobre a questão do visualismo na épica camoniana, vd. António José Saraiva, “Os tempos verbais e a estrutura d’*Os Lusíadas*”, in *Estudos sobre a Arte d’Os Lusíadas*, Lisboa, Gradiva-Publicações Lda, 2ª edição, 1995, pp. 7-28, Carlos Ascenso André, “A dimensão visual da épica camoniana”, IV Reunião Internacional de Camonistas, *Actas*, Ponta Delgada, 1984, p. 61-70 (e bibliografia aí citada na nota 1), e Fernando Gil e Helder Macedo, *Viagens do Olhar, Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português* (com uma contribuição de Luís de Sousa Rebelo), Porto, Campo das Letras, 1998, em especial o capítulo I.

**Aqui** tão pouca força têm de Apolo  
Os raios que no mundo resplandecem. (III, 8, 1-2 e 5-6)

**Aqui** dos Citas grande quantidade  
Vivem, [...] (III, 9, 1-2)

Depois, bordejando o Norte e a caminho do Ocidente, indica as nações da Península da Escandinávia e outros países ribeirinhos do mar Báltico, bem como os povos de todo o Centro-Norte e Noroeste europeus até às fronteiras da França, sempre com expressões demonstrativas ou indicativas de lugar:

Agora **nestas partes** se nomeia  
A Lápia fria, a inculta Noruega,  
Escandinávia Ilha, que se arreja  
Das vitórias que Itália não lhe nega.  
**Aqui**, enquanto as ágoas não refreia  
O congelado Inverno, se navega  
Um braço do Sarmático Oceano  
Pelo Brússio, Suécio e frio Dano. (III, 10, 1-8)

Entre **este** mar e o Tánais, vive estranha  
Gente: Rutenos, Moscos e Livónios. (III, 11, 1-2)

Retomando o Oriente, desce pelo Sudeste e percorre toda a restante faixa do Sul da Europa desde o mar Negro, passa pela Grécia, Dalmácia, Veneza e restante Itália e por toda a França até aos Pirenéus, sempre apoiado no mesmo processo de assinalar sobre o terreno várias gentes e terras, de tal modo que chega mesmo a incluir o vocativo animista de feição prosopopeica, aumentando assim a sugestão de uma realidade fisicamente visionada e da sua descrição presencial e, por assim dizer, teicoscópica, como se Vasco da Gama estivesse postado em um miradouro tendo diante de si uma visão panorâmica da Europa inteira ou, mais simplesmente, perante uma representação cartográfica:

**Logo** de Macedónia estão as gentes  
A quem lava do Áxio a água fria;  
E **vós** também, **ó terras** excelentes  
Nos costumes, engenhos e ousadia,  
Que criastes os peitos eloquentes  
E os juízos de alta fantasia  
Com quem **tu, clara Grécia**, o Céu penetras,  
E não menos por armas que por letras. (III, 13, 1-8)

**Logo** os Dálmatas vivem; [...] (III, 14, 1)

Gália **ali** se **verá**, [...] /  
**Logo** os montes da Ninfa sepultada /  
Pirene se levantam, [...] (III, 16, 1 e 4-5)

O texto culmina com a descrição particular da Espanha e de Portugal, colocados em posição de supremo destaque, como cabeça e topo da Europa inteira, nas famosas estâncias que Camões lhes reserva, carregadas do mesmo sentido de espaço concreto e de evidência física:

**Eis aqui se descobre** a nobre Espanha,  
Como cabeça **ali** de Europa toda. (III, 17, 1-2)

Com Tingitânia entesta, e **ali** parece  
Que quer fechar o mar Mediterraneo. (III, 18, 1-2)

**Eis aqui**, quasi cume da cabeça  
De Europa toda, o Reino Lusitano  
Onde a terra se acaba e o mar começa  
E onde Febo repousa no Oceano.  
**Este** quis o Céu justo que floreaça  
Nas armas contra o torpe Mauritano,  
Deitando-o de si fora; e **lá** na ardente  
África estar quieto o não consente. (III, 20, 1-8)

**Esta** é a ditosa pátria minha amada, / [...]  
Acabe-se esta luz **ali** comigo.  
**Esta** foi Lusitânia, derivada / [...] (III, 21, 1 e 4-5)

**Desta** o Pastor nasceu que no seu nome  
Se vê que de homem forte os feitos teve. (III, 22, 1-2)

O efeito visual e o sentido de presencialidade narratológica que se desprende do conspecto descritivo desta Europa camoniana, em geral, e, em particular, a posição capitular que o Poeta atribui à Península Ibérica na configuração do panorama geográfico europeu; e, mais ainda, o lugar cimeiro e por assim dizer acméico reservado à Lusitânia (acentuado pelo carácter anafórico do demonstrativo “este”, “esta”) no desenho da mesma geografia, intrigam desde há muito os seus comentadores.

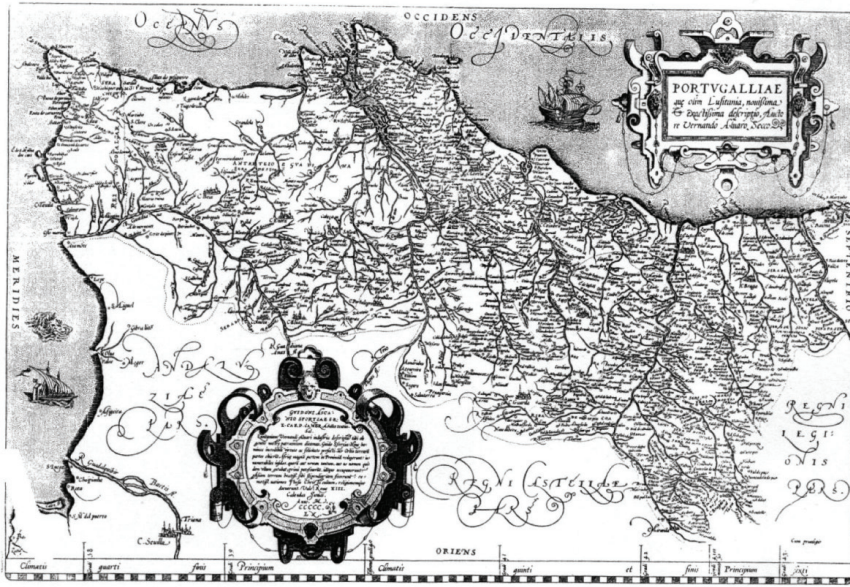
Alguns tentaram encontrar explicação para esta linguagem na influência de certa cartografia, designadamente dos mapas que representam a mesma Península com o Ocidente voltado para cima, isto é, com o rectângulo do território português à cabeça da própria Espanha, como acontece com o famoso mapa de Fernando Álvares Seco, de 1560/1561, o primeiro impresso que representou cartograficamente o espaço integral português<sup>3</sup> (vd. Mapa I):

---

<sup>3</sup> Sobre este mapa, vd. *Portugaliae Monumenta Cartographica*, Vol. II, Estampas 197-198; e Alves Ferreira, Custódio de Moraes, Joaquim da Silveira e Amorim Girão, “O mais antigo mapa de Portugal”, *Boletim do Centro de Estudos Geográficos*, Vol. II, nº 12-13 (Coimbra, 1956), p. 1-66.



MAPA I: Fernando Álvares Seco, 1560  
(perspectiva: oriente > ocidente)



Fernando Álvares Seco, *Portugalliae [...] Descriptio*, Roma, 20 de Maio de 1560.

Quem, ao que parece, pela primeira vez chamou a atenção para a possível intertextualidade desta carta e da descrição camoniana dos dois países ibéricos foi Orlando Ribeiro, numa pequena nota crítica em que se refere à edição d’*Os Lusíadas* comentada por A. Epifânio da Silva Dias<sup>4</sup>. Com efeito, este comentador dá um sentido apenas metafórico ao texto camoniano que considera “a nobre Espanha, como cabeça ali de Europa toda” e Portugal “quasi cume” dessa cabeça, agarrando-se ao latinismo “quasi”, isto é, “como se fosse”, e louvando-se em dois testemunhos literários – Pedro de Medina<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Vd. Orlando Ribeiro, “Notas e Recensões, Comentário geográfico a dois passos de *Os Lusíadas*”, *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografia*, Vol. VI, Nº 12 (Lisboa, 1971), p. 246-247. Cfr. *Idem*, “Camões e a Geografia” in *Estudos sobre Camões*, Páginas do *Diário de Notícias* dedicadas ao poeta no 4º centenário da sua morte, Lisboa, INCM – Editorial Notícias, [1981], p. 35-36, e *Opúsculos Geográficos: II Volume / Pensamento Geográfico*, Lisboa, 1986, p. 26.

<sup>5</sup> Vd. *Libro de las Grandezas y Cosas Memorables de España*, Sevilha, 1548, cap. I (cf. *Obras de Pedro de Medina*. Edición y Prólogo de Ángel González Palencia, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, p. 7). Medina abre a sua obra com o capítulo intitulado “Cómo España es principio y cabeza de todas las regiones del mundo, de su asiento y figura”, fazendo notar que os antigos naturalistas e cosmógrafos, como Plínio e Ptolomeu, ao descreverem o mundo o dividiam em três partes – Europa, África e Ásia – e, por um lado, colocavam sempre o continente europeu em primeiro lugar dada a sua configuração geograficamente cimeira: “Y para decir destas comienza de España así como principio y cabeza dellas”. E, por outro, ao falar especificamente da Europa, é por sua vez a Espanha que, por análogo motivo, aparece à cabeça da sua descrição: “También se muestra ser España principio, y cabeza de todas las otras regiones por demostración en su asiento y figura, porque si miramos las partes que dichas son [...] ninguna hay que



e Frei Luís de Sousa<sup>6</sup> – que usam o mesmo tipo de comparação. Ora, Orlando Ribeiro entendia que ao erudito “comentarista” Epifânio havia “escapado a explicação mais simples e clara”, que era a de que “Camões não emprega apenas uma metáfora mas uma imagem exacta: a nobre Espanha aparecia, de facto, como cabeça da Europa toda, e Portugal como (“quasi”) cume dela. Qualquer coisa que corresponderia, na figuração moderna da Europa, à Escandinávia e à Lapónia, como cume desta península. É evidente que o poeta utilizou ao máximo esta situação para, por meio dela, tirar efeito da preeminência que, de facto, a Espanha possuía na Europa do tempo”.

A sensibilidade estética e a vasta e variada cultura do grande geógrafo Orlando Ribeiro, com a observação desta nota – que ele próprio se orgulhava de apresentar como uma novidade –, apontavam e abriam o caminho para um estudo intertextual que aproximasse a epopeia camoniana da história da geografia, como ele, aí mesmo, sugeria. Pena foi que não tivesse aprofundado esta ideia e se quedasse pelo exemplo de um mapa, afinal, pouco convincente para o efeito. De facto, para o caso concreto da descrição camoniana da Península Ibérica, a carta de Álvares Seco, em que o resto da Europa está ausente e em que, da própria Espanha, pouco mais se vê do que um naco da raia com Portugal, a sua posição de “cabeça de Europa toda” só por longínqua dedução se pode imaginar.

Mas, levando esta pesquisa mais além, podemos encontrar documentos cartográficos muito mais sugestivos, como acontece com o *Mappa Europae* publicado pelo cosmógrafo Sebastião Münster em 1536, ou com a *Moderna Europae Descriptio* que ilustra várias das múltiplas edições da *Cosmographia Vniuersalis* do mesmo autor, desde 1544 em diante, os quais representam a visão de quase toda a Europa, desta feita com o sul voltado para cima, de modo que a Península Ibérica aparece posicionada à direita do leitor (de um leitor nórdico, evidentemente) e ligeiramente superior em relação ao resto do continente (vd. Mapa II)<sup>7</sup>.

---

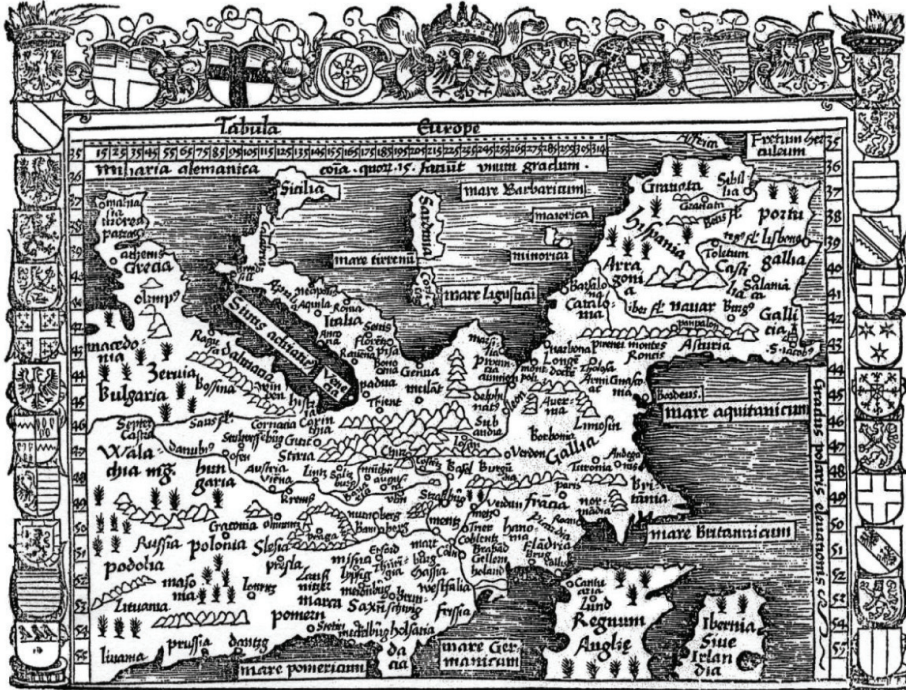
tanto se muestre ser cabeza y principio de la universal redondez de la tierra como es la España”. E, pouco depois, quando se refere aos Pirenéus, apresenta-os com uma das fronteiras naturais da Península Ibérica “por donde se ayunta y es tierra continente con la otra tierra de Europa: los cuales son así como cuello entre la cabeza, que es España, y el cuerpo que son las otras partes del mundo”.

De resto, o título de “cabeça de Europa”, atribuído à região ibérica em geral, na sua expressão latina “caput Europae” pode ter sido sugerido por autores antigos como Dionísio Alexandrino, do séc. II d.C., que no seu *De situ orbis* afirma ter sido “a partir daí que a Europa primeiro ergueu a sua cabeça: “unde etiam Europa primum extulit caput” (cf. *Opus de Situ Orbis* [...], Venetiis per Franciscum Renner de Hailbrun .M.CCCC.LXXVIII., fol. B 7).

<sup>6</sup> Vd. *História de S. Domingos*, 1, 2, 1 (= ed. “Tesouros da Literatura e da História”, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1977, vol. I, p. 142-143). No capítulo I do Livro Segundo, em que trata “Do sitio da villa de Santarem: e do que nella se deu de novo ao Convento de S. Domingos de Montijrás”, Frei Luís de Sousa descreve a vila escalabitana servindo-se da configuração da mão do corpo humano: “huma mão esquerda apartada do braço, com a palma, e os dedos estendidos, e divididos hum do outro quanto naturalmente se podem alargar”. Como o autor afirma, “Para dar a entender este sitio a quem o não viu” segue [“seguimos”, diz ele] “o costume dos Geografos, que usão de comparação de alguns membros do corpo humano, pera se declararem na significação de outros do grande corpo da terra”.

<sup>7</sup> Dentro da cartografia portuguesa, podemos lembrar, ainda, o “Mapa da Europa” de Lázaro Luís, de 1563, cuja leitura obriga a orientá-lo com o Ocidente para cima, tal como o de Fernando Álvares Seco, com a vantagem daquele, sobre este, de representar toda a Europa e não apenas Portugal (cfr. *Portugaliae Monumenta Cartographica*, Vol. II, estampa 223).

MAPA II: Sebastião Münster, “Mapa da Europa”  
(perspectiva: norte>sul).



Sebastião Münster, *Mappa Europae*, Frankfurt am Main, 1536.

Tal circunstância favorece muito mais, como é evidente, a atribuição à Espanha e a Portugal da função de cabeça europeia; e a própria configuração do conjunto transmite, de algum modo, a sugestão de uma imagem antropomórfica, que tem por cabeça o território ibérico, por pescoço os Pirenéus, como tronco o Centro-Oeste, como braço direito a Itália e como esquerdo a Dinamarca, e ocupando o demais corpo a restante parte da Europa.

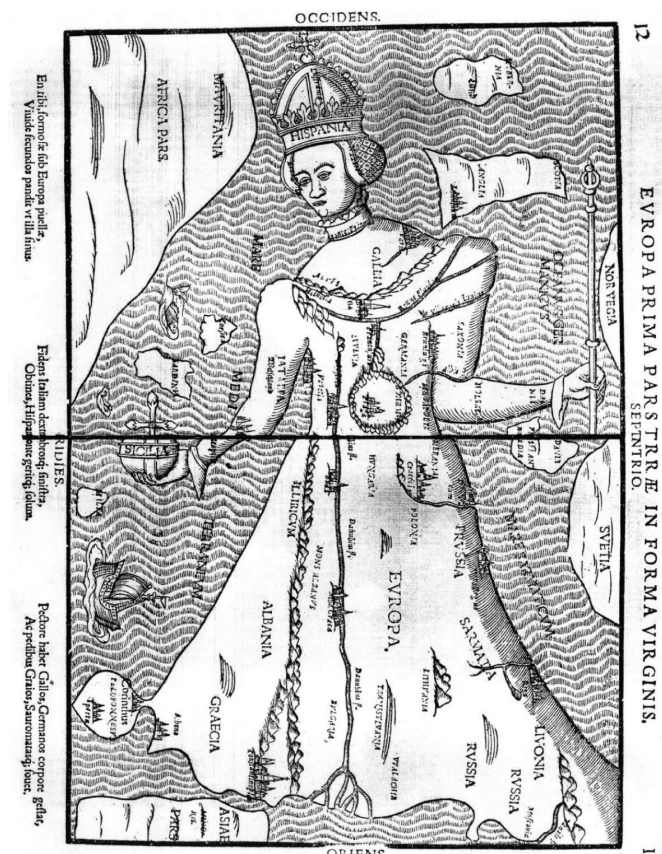
Foi, provavelmente, tal sugestão que levou alguns cartógrafos a conceder definitiva forma humana ao desenho geográfico do velho continente, representando-o sob a curiosa figura de uma jovem coroada como Rainha do Mundo e revestida com um manto tecido das nações de todo o espaço europeu, e que poderá esclarecer, como veremos, certas particularidades do texto camonianiano na sua descrição da mesma Europa.

Entre as mais conhecidas figurações deste tipo, que a seguir reproduzimos, contam-se: o mapa intitulado “Europa Prima Pars Terrae in Forma Virginis”, publicado no *Itinerarium Sacrae Scripturae* de Heinrich Bünting, na cidade de Helmstadt em 1581<sup>8</sup>; a carta da

<sup>8</sup> Este mapa tem vindo a ser reproduzido em Portugal por Rainer Daehnhardt, como ilustração da sua obra *A Missão Templária nos Descobrimientos*, Lisboa, Edições Nova Acrópole, 1991, p. 86, e em reedições posteriores. Cf. a edição de 1996, na mesma p. 86.

“Europa Regina” ou “Descrição da Europa” do *Manual Geográfico* de Matias Quad, saída em Colónia em 1587; e principalmente aquela que ilustra a *Cosmografia Universal* de Sebastião Münster a partir da edição póstuma de 1588 e que reaparece sucessivamente pelo menos até à edição de Basileia de 1628<sup>9</sup> (vd. Mapas III, IV e V):

MAPA III: Heinrich Bünting, “Europa na figura de uma jovem” (perspectiva: sul>norte).



Heinrich Bünting, “Europa [...] in forma virginis”, *Itinerarium Sacrae Scripturae*, Helmstadt, 1587.

<sup>9</sup> Foi reproduzida designadamente nas edições alemãs executadas pelo impressor Sebastian Heinrich Petri, naquela cidade, em 1592, 1598 e 1614. Trata-se de um dos mapas ginecomórficos da Europa mais conhecidos e que tem aparecido entre nós a ilustrar algumas publicações, designadamente na *História de Portugal* (Direcção de José Matoso), Lisboa, Círculo de Leitores, Junho de 1993, vol. IV, p. 24; na revista *Oceanos* 16 (Lisboa, Dezembro de 1993), p. 13, à entrada do artigo de Martim de Albuquerque “Portugal e a consciência da “Europa”; na *História de Portugal* (Coord. de João Medina), vol. VI, p. 262-263; na *Revista da Faculdade de Letras* 18, 5ª Série (Lisboa, 1995), p. 5-6, e na *História de Portugal* de António Leite da Costa, vol. I, Lisboa, Editorial Verbo, 2001, p. 11.



MAPA IV: Matias Quad, “Europa rainha”  
(perspectiva: oriente > ocidente).



Matias Quad, “Europae Descriptio”, *Geographisch Handtbuch*, Colónia, 1587.

Este tipo de figuração ginecomórfica aplicado ao desenho topográfico da Europa assenta, como é evidente, no próprio mito da filha de Agenor raptada por Zeus disfarçado de touro de resplandecente brancura, e teve um enorme sucesso na representação do velho continente dentro da cosmografia mundial, em que a mesma imagem passou a ser largamente reproduzida com sucessivos aperfeiçoamentos ou adaptações. Um bom exemplo deste processo de transformação e do seu êxito são as diferentes versões que foi apresentando o mapa da “Europa, primeira parte da Terra em figura de Jovem” (*Europa Prima Pars Terrae In Forma Virginis*) de Heinrich Büting nas reedições publicadas no seu *Itinerarium Sacrae Scripturae*, sucessivamente em 1595, 1610 e 1638, que aqui reproduzimos (vd. Mapas VI, VII e VIII):



MAPA V: Sebastião Münster, [Europa ginecomórfica (perspectiva: oriente>ocidente)].



Sebastião Münster, “Europa”, *Cosmographie* [...], Basileia, 1588, fol.xlj.



MAPA VI: Heinrich Bünting, “Europa na figura de uma jovem”  
(perspectiva: sul > norte).



Heinrich Bünting, “Europa [...] in forma virginis”,  
*Itinerarium Sacrae Scripturae*, 1595.



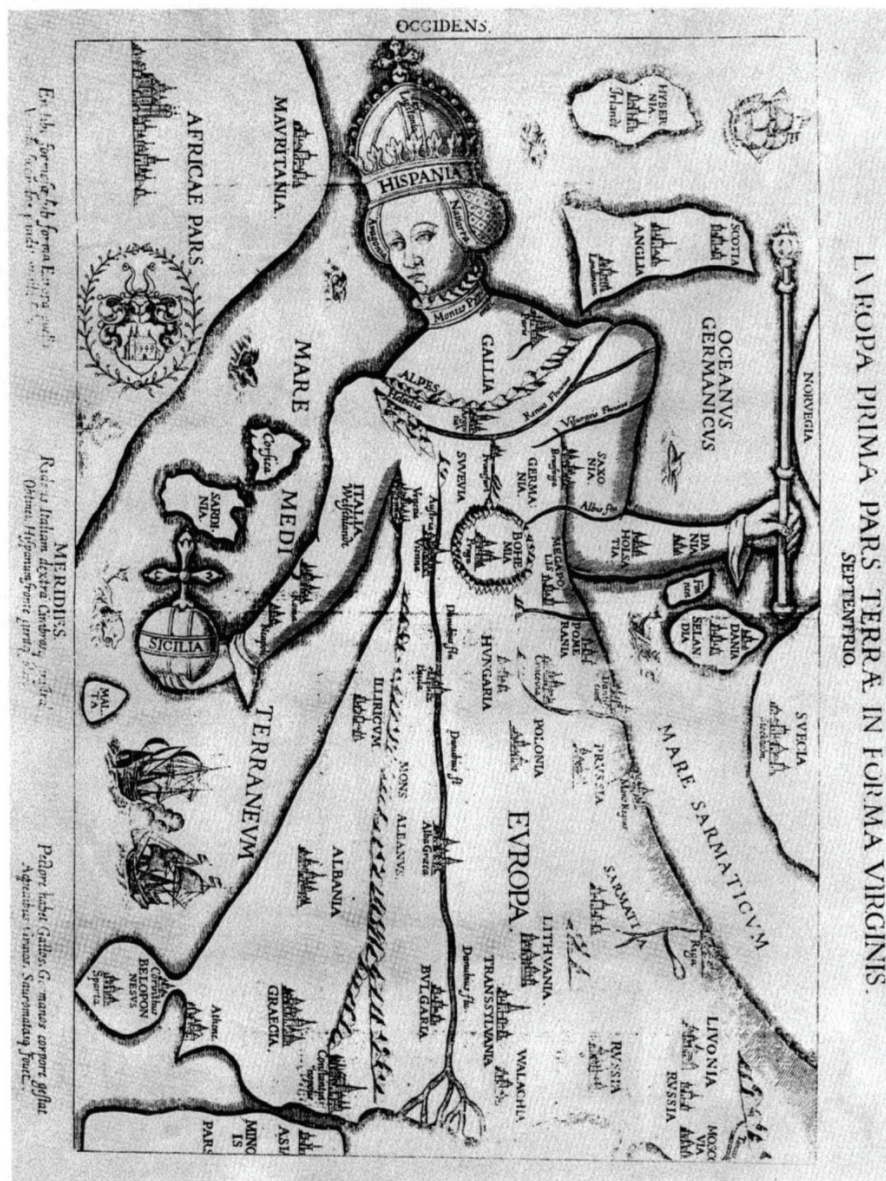
MAPA VII: Idem.



Heinrich Bünting, "Europa [...] in forma virginis",  
*Itinerarium Sacrae Scripturae*, 1610.



MAPA VIII: Idem.



Heinrich Bünting, “Europa [...] in forma virginis”,  
*Itinerarium Sacrae Scripturae*, 1638.

Este recurso à cartografia figurativa, que assumiu também formas zoomórficas e fitomórficas, estendeu-se mesmo até aos nossos tempos e serviu diferentes finalidades, desde os propósitos literários da exaltação épica, ou da pedagogia e da simples decoração,



até ao cómico e à sátira social e política, e não apenas da Europa, mas também de outros continentes. Ficaram famosas as figurações da Ásia, sob a forma do Pégaso alado, e do conjunto dos três continentes, Europa, Ásia e África, representados no trevo de folha tripla, ambos do referido Heinrich Bünting (1581); o Leão Belga (Leo Belgicus) de Michel von Aitzing (1583, ou 1590?), a simbolizar os Países Baixos; as figuras do “Polvo” e da “Pesca em águas turvas” representativas da Rússia na Guerra da Crimeia (1877) e do Czar (1899), e publicadas por Frederick Rose, e muitos outros<sup>10</sup>. A mero título de exemplificação, reproduzimos aqui dois mapas de acerada sátira política, um de autor anónimo, publicado em 1598 por altura da revolta dos Países Baixos e sua libertação do domínio da Espanha, em figura feminina, claramente influenciado pela cartografia ginecomórfica anterior, e evocativo da derrota da Armada Invencível dez anos atrás; e outro, da autoria de H. Klokhooff, publicado em 1804 a simbolizar a divisão napoleónica da Europa, igualmente representada por uma mulher, que aqui ostenta a simbólica “Tesoura” por que ficou conhecido (vd. Mapas IX e X):

MAPA IX: Anónimo, [A Espanha, dez anos depois da Armada Invencível, na revolta dos Países Baixos], Amesterdão, 1598.



<sup>10</sup> Vd. *Map Collector's Circle*, *Map Collectors' Series*, nº I: Geographical Oddities or Curious, ingenious, and imaginary maps and miscellaneous plats published in atleses. Described by R. V. Tooley and illustrated, Londres, 1963; Gillian Hill, *Cartographical Curiosities*, Londres, British Library, 1978; H. A. M. van der Heijden, *De Oudste Gedrukte Kaarten van Europa*, Canaletto, Alphen aan den Rijn, 1992. Agradeço ao meu colega António Manuel Ribeiro Rebelo o contacto com esta última obra, não encontrada em bibliotecas portuguesas, e a prestimosa ajuda da sua leitura, e bem assim a indicação, a meu pedido, de outras fontes bibliográficas.

MAPA X: H. Klokhoff, “A Tesoura”,  
[A divisão napoleónica da Europa], Haarlem, 1804.



Mas, voltando às cartas do século XVI atrás referidas, e retomando a Europa ginecomórfica da Cosmografia de Sebastião Münster – a mais divulgada na época –, a sua configuração (vd., *supra*, p. 149, Mapa V), muito mais do que o já referido mapa de Portugal de Álvares Seco evocado por Orlando Ribeiro, facilmente recorda



a qualquer camonista minimamente atento a descrição do continente europeu do Épico Português, particularmente no que respeita à Espanha como cabeça da Europa e a Portugal como se fora o seu vértice.

Devemos fazer justiça ao membro da Sociedade de Geografia de Lisboa, A. C. Borges de Figueiredo, que pela primeira vez, ao que sabemos, relacionou com um destes mapas, embora de passagem, aquela descrição camoniana da península hispânica, que, segundo palavras suas, lhe fazia lembrar “essa antiga carta onde a Europa é representada sob a forma d’um imperador (com a maior probabilidade Carlos V), cuja cabeça coroada fórma a Hispanha, o braço direito e o globo a Italia e a Sicília, o braço esquerdo a Dinamarca, e uma bandeirinha do sceptro a Gran-Bretanha: compõe o resto da Europa o corpo coberto de veste ou manto”<sup>11</sup>.

É evidente que Borges de Figueiredo se referia concretamente ao mapa antropomórfico da *Cosmografia Universal* de Sebastião Münster, dada a referência à bandeirinha do ceptro ocupada pela Grã-Bretanha, quer dizer, pela *Hibernia, Anglia* e *Scotia* neste mapa, as quais, tanto nas versões de Heinrich Bünting como de Matias Quad, aparecem independentes e até um tanto afastadas do mesmo ceptro.

A mesma sugestão antropomórfica foi captada e magistralmente traduzida pelo poeta da *Mensagem*, cujo “Campo” introdutório descreve a Europa como uma mulher de cabelos românticos e olhos gregos, apoiando um dos cotovelos na Itália e o outro na Inglaterra e fitando o Ocidente com olhar esfíngico e um rosto que é Portugal<sup>12</sup>.

Recentemente, um outro grande poeta e camonista, Vasco Graça Moura, pressente e retoma a mesma aproximação figurativa em artigo publicado no número 16 da revista *Oceanos*, especialmente dedicado ao tema da Europa, chegando a afirmar que na descrição camoniana deste continente “se insinua também uma primeira noção de tipo antropomórfico, como que de corpo, que permitirá o encaixe natural das referências também geográficas do reino lusitano”<sup>13</sup>. A própria revista usa, para ilustração de um outro artigo do mesmo número 16, justamente a representação ginecomórfica da Europa publicada na *Cosmografia* de Sebastião Münster, como atrás referimos<sup>14</sup>.

Mais recentemente ainda, António Martins ilustra uma página da pequena *História de Portugal* de António Leite da Costa (que atrás citámos na nota 9), intitulada “A Cabeça da Europa”, em que existe um manifesto relacionamento entre o mapa antropomórfico europeu de Münster e a Península Ibérica, não tanto no texto do livro, como sobretudo na legenda do mesmo mapa, embora com erros cronológicos que impossibilitam a sua influência em Camões, como vamos ver.

---

<sup>11</sup> Vd. A. C. Borges de Figueiredo, *A Geografia dos Lusíadas de Luis de Camões*, por [...], Lisboa, Typographia de Adolpho, Modesto & C<sup>a</sup>., 1883, p. 22.

<sup>12</sup> Vd. Fernando Pessoa, “Mensagem”, *Obra Poética*, I Volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, p. 111, vv. 1-12.

<sup>13</sup> Vd. Vasco Graça Moura, “Camões e uma concepção da Europa”, *Oceanos* 16 (Dezembro de 1993), p. 59, col. 2.

<sup>14</sup> Vd. *supra*, na nota 9, a referência ao artigo de Martim de Albuquerque.

A cartografia antropomórfica até aqui evocada apresenta, porém, uma questão cronológica na sua relação com o texto camoniano, pois todos os respectivos mapas pertencem a edições posteriores à publicação d'*Os Lusíadas*, o que obviamente torna impossível o seu conhecimento por parte do Poeta. Compreende-se, pois, que, apesar das diferentes aproximações feitas por vários investigadores já aqui mencionados, ninguém até hoje, que saibamos, tenha procurado relacionar estes mapas com a descrição camoniana da Europa no sentido de provar ou sequer tornar possível a hipótese de ver neles uma fonte em que o Épico Português pudesse encontrar o apoio icónico explícito, fisicamente presente ou reservado no seu imaginário cultural, que falta naquela descrição. Para admitir o eventual contacto de Camões com representações ginecomórficas deste tipo, importaria descobrir a existência de fontes anteriores a 1572. Foi o que procurámos saber<sup>15</sup>.

Com efeito, sabemos agora que, em primeiro lugar, a cartografia figurativa e designadamente a representação antropomórfica da Europa têm uma tradição que remonta à Idade Média, como podemos verificar em desenhos manuscritos, por exemplo, de Opicinus de Canistris, concebidos para ilustrar um texto, redigido entre 1334 e 1342, destinado à corte pontifícia por altura do exílio dos Papas em Avinhão. Um desses desenhos mostra a Europa sob a forma de uma jovem, a simbolizar a Igreja Católica libertada do seu sedutor, que ocupa o Norte de África, provavelmente a alegoria do cisma religioso do Ocidente, segundo pudemos deduzir das legendas latinas acumuladas à volta da figura (vd. Mapa XI)<sup>16</sup>.

Em segundo lugar, ficamos também a saber que todas as referidas cartas de Bünting, Matias Quad, Münster e de outros cosmógrafos, publicadas a partir de 1587, são imitações que assentam num mapa original desenhado pelo austríaco Johann Putsch em 1537 e gravado numa nova versão em 1548, o qual, por essa época, corria impresso em folhas volantes que Camões poderia ter conhecido, embora hoje constituam verdadeiras raridades museológicas.

Trata-se de um mapa da Europa *in forma virginis* coroada, que Putsch dedicou a Fernando I da Casa dos Habsburgos, rei da Hungria, da Boémia (1526) e dos Romanos (1531), arquiduque de Áustria e futuro sucessor de seu irmão Carlos V, cujos títulos o autor lhe consagrou na seguinte dedicatória latina exarada no canto superior esquerdo,

---

<sup>15</sup> Quando este artigo já estava pronto a sair na *Revista Camoniana* tive conhecimento, por amável informação da minha colega Rita Marnoto (a quem penhoradamente aqui agradeço), do artigo de Arlindo José Nicau Castanho, “Camões, Pessoa e le carte symbolique del’<Europa fanciulla>”, publicado em *La Cultura nel Mondo* (Direttore: Leo Magnino), Anno L, numero unico, Roma, 1996, pp. 27-34. O autor coloca (e muito bem) a questão de Camões se ter servido de mapas deste tipo, mas parte de informações erradas, designadamente de que o mapa da “Europa fanciulla” fora publicado por Sebastião Münster desde a edição de 1544 da sua *Cosmographia Vniuersalis*, quando se sabe que esta passou a ser ilustrada por essa carta ginecomórfica apenas a partir da edição póstuma de Genebra de 1588. Mas, apesar de a questão não ter ficado, por isso, documentalmente resolvida por Arlindo Castanho, verificamos com satisfação que o autor faz uma análise de aproximação de alguns dados destes mapas com o texto camoniano que coincide com muitos dos nossos pontos de vista e com as nossas conclusões.

<sup>16</sup> Vd. Códice Vaticano Latino 6435, fol. 84v. Cf. John Goss, *Kartenkunst. Die Geschichte der Kartographie*, Braunschweig, 1994 (trad. alemã do original inglês *The Mapmaker’s Art. A History of Cartography*), p. 330; e Leo Bagrow, *Die Geschichte der Kartographie*, Safari-Verlag-Berlin, 1951, p. 20.

MAPA XI: Opicinus de Canistris,  
 “A Igreja, liberta do sedutor”, 1334-1338.



Opicinus de Canistris, “Ecclesia libera a seductore”,  
*Ms. Vat. Lat. 6435, fol. 84v.*

a qual serve também para orientar a posição de leitura do mapa, com o Poente europeu (OCCASVS) para cima e a figura da jovem Europa na posição vertical, ao contrário de outros mapas igualmente ginecomórficos em que a mesma figura aparece deitada, isto é, na tradicional posição geográfica do mapa-múndi:

AD INVICTISSIMVM  
 Ferdinandum Romanorum, Hungariae, et  
 Bohaemiae Regem, Archiducem Au-  
 striae, Cum Tyrolis Ioannes  
 Bucius Aenicola  
 dedicat.  
 M. D. XXXVII.

Trata-se de uma folha avulsa que ostenta no seu reverso uma tábua que descreve, em alemão, esta Europa figurada, e cujo único exemplar conhecido pertence ao Tirol Landesmuseum Ferdinandeum, de Insbruck. É dele a reprodução que a seguir apresentamos (vd. Mapas XII e XIII)<sup>17</sup>:

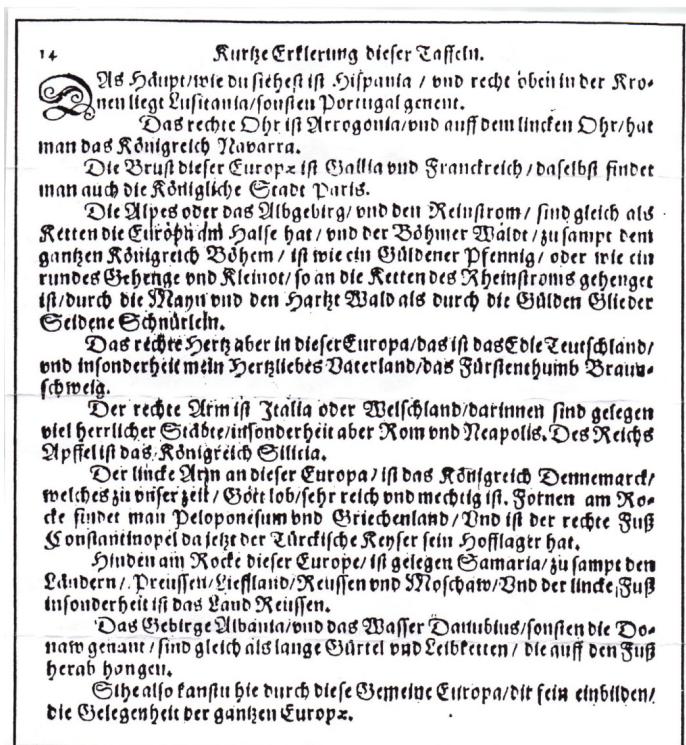
MAPA XII: Johann Putsch, [Europa ginecomórfica], 1357.



A mais antiga versão conhecida da representação da “Europa-Virgo” de Johann Putsh (1537).

<sup>17</sup> Agradeço à Dr<sup>a</sup> Sieglinde Sepp, Directora do Abteilung für Sondersammlungen da Biblioteca da Universidade de Insbruck, a pronta e eficiente disponibilidade para me providenciar a cópia desse mapa e demais documentação biobibliográfica sobre o seu autor, existentes no referido Museu, bem como devo e agradeço à minha colega Maria Manuela Delille a amabilidade de me ter facilitado os contactos com a referida Directora. Este mapa foi publicado pela primeira vez em obra moderna, ao que sabemos, por H. A. M. van der Heijden, *De Oudste Gedrukte Kaarten van Europa*, Canaletto, Alphen aan den Rijn, 1992, p. 121, carta nº 41. O autor faz aí (pp. 118 sq.) um minucioso estudo em que descreve a origem deste mapa e o seu uso posterior na ilustração de obras de cosmografia, com sucessivas adaptações, designadamente na *Cosmografia* de Sebastião Münster a partir de 1588.





<sup>18</sup> Apresento aqui a tradução desta tábuca, feita pelo meu colega Ludwig Franz Scheidl, a quem agradeço penhoradamente:

“Breve Explicação destas Tábuas

Como vês, a cabeça é a Espanha, e à direita em cima na coroa fica a Lusitânia, também chamada Portugal.

A orelha direita é Aragão, e na orelha esquerda está o Reino de Navarra.

O peito desta Europa é a Gália e a França, aqui se encontra a cidade real de Paris.

Os Alpes, ou Cordilheira Alpina, e o rio Reno são como que fios que a Europa tem à volta do pescoço, e a Floresta da Boémia, juntamente com todo o Reino da Boémia, é uma moeda de ouro, ou como um pendente redondo e jóia, como que presos ao fio do rio Reno, através do rio Meno e da Floresta do Hartz como elos de ouro entrançados num fio de seda.

Mas o verdadeiro coração nesta Europa é a nobre Alemanha, e em especial a minha amada pátria, o Principado de Braunschweig.

O braço direito é a Itália, lá se encontram muitas cidades magníficas, em especial Roma e Nápoles. A maçã do reino é o Reino da Sicília.

O braço esquerdo desta Europa é o Reino da Dinamarca, o qual no nosso tempo é, graças a Deus, muito rico e poderoso. À frente na veste encontra-se o Peloponeso e a Grécia, e o pé direito é Constantinopla, onde agora o Imperador turco tem a sua corte.

Atrás, na veste desta Europa, fica a Sarmácia juntamente com os países da Prússia, de Liefland, da Rússia e de Moscovo, e o pé esquerdo é em especial o território da Rússia.

A Albânia montanhosa e a corrente Danubius, conhecida por Danúbio, são como que o cinto comprido e as correntes que pendem até ao pé.

Vê, pois, se és capaz de imaginar, através desta Europa comum, a disposição de toda a Europa.”

Esta versão original, publicada em Paris por Christian Wechel em 1537<sup>19</sup>, apresenta um traço de certo modo mais simples do que a maior parte das suas sucessivas imitações tardias, mas em contrapartida fornece informações por vezes mais abundantes que confirmam e iluminam muito do antigo vocabulário etnográfico e toponímico usado por Camões na sua descrição da Europa, designadamente a menção de Citas, Moscos, Livónios, Sármatas, Polónios, Sáraxones, Boémios, Traces e Dálmatas, do Dano e do Brússio, e os nomes dos rios Tánais, Séquana e Álbis, dos montes Rifeus, da floresta ou montanha Hircínia, da “alagoa” Meótis (a *Maeotis palus*, equivalente ao moderno mar de Azof), do Sarmático Oceano, entre outros.

Além disso, ajuda a esclarecer algumas das designações camonianas da geografia física, como a de que a Escandinávia era uma ilha (a “Escandinávia Ilha”, de *Lus.*, III, 10, 3), porquanto a sua configuração nestas cartas mostra apenas uma ou duas partes deste território separadas do resto do continente, embora se saiba que o poeta terá recebido esta expressão também de fontes bibliográficas, como as *Enneades* de Sabélico<sup>20</sup>. Os historiadores Jean Carpentier e François Lebrun, na sua *História da Europa*, chamam a atenção para este erro da geografia, ainda vigente no séc. XVI como o demonstram, segundo eles, justamente alguns destes mapas gincomórficos da Europa<sup>21</sup>.

Mas é sobretudo a própria linguagem antropomórfica do texto camoniano que pode reflectir influências do desenho, do conteúdo e da disposição destes mapas quinhentistas.

---

<sup>19</sup> Poucos anos depois, Guillaume de Postel, ao falar da “Hispania” e da sua configuração física e ao lembrar várias comparações da tradição feitas a seu respeito, na sua *Cosmographiae disciplinae Compendium* [...], Basileae, per Ioannem Oporinum, 1561, fol. 5, escreve as seguintes palavras: “*Christianus Vuchelus aliquando, nescio quo authore, Iapetae formam typis ita expresserat, in gratiam Caroli V Imp. ut esset instar feminae capite inclinato, diadema Imperatorium gestantis, ita ut caput Hispania, sinister humerus Gallia, pectus Germania, sinistra manus Danemarkia, dextrum brachium Italia, cetera quae Turcis aut Moscovitis subsunt, ad infimos pedes suis longis uestibus obiectos pertinerent; non omnino inepta (modo adulationem tollas) inuentione*”, isto é, “Christian Wechel publicara em tempos, em agradecimento ao Imperador Carlos V, uma gravura da Japécia, não sei de que autor, de tal maneira desenhada que parecia uma mulher trazendo um diadema de imperador sobre a cabeça inclinada, e de tal modo que a cabeça é a Hispânia, o ombro esquerdo a França, o peito a Alemanha, a mão esquerda a Dinamarca, o braço direito a Itália, e tudo o resto, que está sujeito a Turcos e Moscovitas, estende-se até à ponta dos pés recobertos por seus longos vestidos, num achado de modo algum desajustado, adulação à parte”. Note-se que o nome de Japécia (ou Jafécia) dado à Europa traduz a teoria e tradição de raiz bíblica que toma como epónimo deste continente, não Europa filha de Agenor, mas Japhet filho de Noé, que lhe teria confiado o espaço europeu, ocupado pelos seus descendentes, entre os quais figura Thubal, a quem coube a Hispânia. Esta referência de Postel, feita em 1561, a um tal mapa, embora para ele desconhecido, prova que não se trata das versões preponderantes publicadas mais tarde por Sebastião Münster e outros (vd. Mapas III, IV e V), mas do próprio desenho de Johann Putsch de 1537, ou de uma cópia deste feita por um gravador CP, de que há notícia (vd. *Map Collector's Circle* cit., p. 3 e p. 7 n.º 6), ou ainda de qualquer reedição destes anterior àquela data.

<sup>20</sup> Vd. José Maria Rodrigues, *Fontes dos Lusíadas*, Lisboa, 2<sup>a</sup> 1979, p. 220-221.

<sup>21</sup> Vd. Jean Carpentier e François Lebrun, *História da Europa* (Trad. de Manuel Ruas), Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 29: “Em meados do século II depois de Cristo, Ptolomeu continuava a julgar que a Escandinávia era uma ilha do Oceano Sarmático. E assim foi durante séculos, como prova aquela alegoria do século XVI que nos mostra a Europa na figura de uma Virgem coroada que tem por cabeça a Espanha, por coração a França, por ventre a Germânia e por braços a Itália e a Inglaterra mas cujo vasto manto, de dobras incertas, é o confuso horizonte das planuras russas”.



Assim, uma dessas formas linguísticas de carácter antropomórfico tem que ver com a referência à Itália. Quando Camões descreve o Sul da Europa em direcção ao Ocidente, entra na Península dos Apeninos com estas palavras da estância 14 do canto III:

Da terra, um **braço** vem **ao mar**, que, cheio  
De esforço, nações várias sojeitou;  
Braço forte, de gente sublimada,  
Não menos nos engenhos que na espada. (III, 14, 1-8)

Não deixa de ser estranha esta designação de “braço” aplicada a um prolongamento de terra pelo mar adentro, justamente ao contrário do seu sentido habitual, isto é, o de uma passagem ou entrada de água pelo interior da terra, por exemplo um braço de mar ou mesmo de um rio. Com efeito, tratando-se, afinal, de um promontório, seria normal esperar que o poeta usasse o termo corrente “cabo”, que por sinal tem a mesma estrutura métrica e prosódica e, por isso, cabe rigorosamente na medida e no ritmo interno do verso; e tanto mais que é palavra recorrente n’*Os Lusíadas* com sentido hidrográfico<sup>22</sup>. A confirmar o carácter excepcional deste passo está o facto de que, dos cinco casos em que Camões usa o vocábulo “braço” com esse mesmo valor, só aqui ele assume aqueloutro sentido oposto<sup>23</sup>. Fica, porém, desfeito o enigma se o entendermos no contexto da configuração antropomórfica dos aludidos mapas cartográficos, em que a Itália ocupa justamente o verdadeiro braço direito da figura da “Europa Regina”.

Do mesmo modo, quando Camões descreve a posição da Espanha frente ao Norte de África – a sua Tingitânia – e ao estreito de Gibraltar, que as separa, usa duas formas verbais de cariz acentuadamente antropológico:

Com Tingitânia **entesta**, e ali parece  
Que **quer** fechar o mar Mediterraneo,  
Onde o sabido estreito se ennobrece  
Co extremo trabalho do Tebano. (III, 18, 1-4)

O verbo “entestar”, que, de resto, aparece esta única vez em todo o poema – um verdadeiro hápax d’*Os Lusíadas* –, quadra perfeitamente com a posição da cabeça humana de cada um dos mapas aqui aduzidos e traduz da maneira mais feliz a postura e o aspecto da figura feminina que representa a Europa de frente iminente e voltada para a África. Aliás, o sentido fisionómico daquele verbo é confirmado por toda a outra frase que vem logo a seguir – “e ali parece / Que quer fechar o mar Mediterraneo” –, centrada no verbo “querer”, que concede à descrição um carácter de manifesto animismo.

---

<sup>22</sup> Vd. *Os Lusíadas*, V, 7.

<sup>23</sup> Vd. os outros quatro passos d’*Os Lusíadas*, a saber: I, 91, 7: o “estreito braço” de mar que separa a ilha de Moçambique da costa; III, 10, 7: o “braço do Sarmático Oceano”, isto é, do mar Báltico; VII, 19, 5-6: “o largo braço / Gangético” ou seja, o rio Ganges; e X, 13, 4: “nos braços do salgado e curvo rio”, isto é, do rio de Cochim.

Finalmente, importa apreciar os dois passos camonianos em que as duas nações da Península Ibérica assumem o protagonismo da descrição camoniana da Europa geográfica, e verificar como essa preeminência se revê nos mapas ginecomórficos do velho continente:

Eis aqui se descobre a nobre **Espanha**,  
Como **cabeça ali de Europa toda**. (III, 17, 1-2)

Eis aqui, **quasi cume da cabeça**  
**De Europa toda, o Reino Lusitano**. (III, 20, 1-2)

A designação da Espanha como “cabeça” da Europa, quando confrontada com a figuração da jovem coroada – e não de Carlos V, como se pensou<sup>24</sup> – destes mapas ginecomórficos, não tem nada de metafórico, pois o desenho da cabeça da jovem corresponde justamente ao espaço ibérico da descrição de Camões, que aí vem identificado com o nome de *Hispania*, embora o Poeta a utilize para traduzir, no plano épico, o papel de capital importância política que ela então exercia no concerto das nações europeias e para, através e acima dela, engrandecer Portugal.

Quanto ao Reino Lusitano como sendo “quasi cume da cabeça de Europa toda”, a sua posição cimeira aparece explicitamente evidenciada, na maioria destes mapas, sob o nome latino de *Lusitania*, a preencher a haste frontal da coroa da jovem rainha Europa.

Não há dúvida de que o advérbio “quasi” não tem aqui um valor de aproximação espacial, mas mantém a sua semântica de origem latina, de sentido comparativo hipotético, “como se”, “como que”, “como quem diz”, “por assim dizer”, etc. É mesmo, a nosso ver, um dos latinismos mais evidentes d’*Os Lusíadas*. Com efeito, não se entende que Portugal pudesse estar localizado apenas quase no “cume da cabeça da Europa toda” quando ele ocupa de facto o absoluto extremo ocidental da Península Ibérica, “onde a Terra se acaba e o Mar começa”, e, portanto, assume sem reservas a sua posição geográfica culminante em relação à Espanha e, conseqüentemente, à Europa inteira, na perspectiva do oriente para o ocidente. Ora, a imagem da figura feminina

---

<sup>24</sup> A identificação desta figura com Carlos V – interpretação que, talvez na sua esteira, tem sido seguida por outros – parece-nos um anacronismo, porquanto o desenho e primeira inclusão deste mapa na *Cosmografia* de Münster data apenas a partir da edição de 1588, trinta anos depois da morte do Imperador e quase trinta e três após a sua abdicação da coroa do Sacro Império Romano-Germânico. Parece-nos que tal associação intempestiva tem que ver com o facto de Sebastião Münster ter dedicado a sua *Cosmographia Vniuersalis* ao referido imperador numa longa carta-dedicatória que, desde a primeira edição de 1544 – quando ele o era de facto –, viria a acompanhar as sucessivas reedições. Talvez tenha sido a mesma carta que levou alguns anotadores a considerar como sendo do mesmo Carlos V o retrato que a antecede a partir da edição de 1550, mas que não é senão a figura do próprio Sebastião Münster, de quando ele contava sessenta anos de idade, como a respectiva legenda esclarece: “*S. M. Anno aetatis suae 60*”. Vd., por exemplo, as edições latinas de Basileia de 1550, 1552 e 1572, nos exemplares existentes nas bibliotecas, respectivamente, da Universidade do Minho (cota: Res. 337 P.; e também, Nacional do Rio de Janeiro, cota 42.3.3.), Nacional de Lisboa (cota: Res. 2094) e Municipal de Viseu (cota: 11-VII-46); a edição italiana da mesma cidade suíça, de 1558 (exemplares da BNL, Res. 2095, e da Biblioteca Central da Marinha, R-Da-5-20), e a edição alemã de 1598, também de Basileia, no exemplar da BNL, Res. 2096.

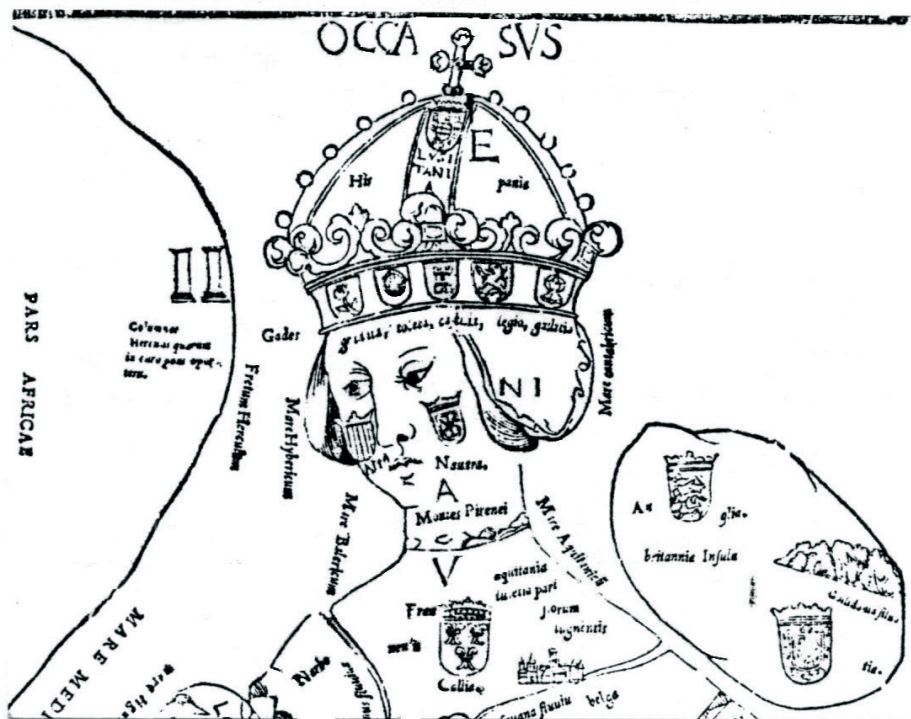
dos mapas ginecomórficos confirma esta posição absoluta quando apresenta a palavra *Lusitania* gravada na parte superior da haste frontal da coroa daquela jovem rainha e lhe sobrepõe, ainda, o escudo de armas de Portugal, de modo a não deixar qualquer espaço superior vazio. Objectivamente, portanto, o Reino Lusitano está ali realmente colocado no topo de toda a Europa física.

MAPA XIV: pormenor do mapa ginecomórfico de Heinrich Bünting (cf. Mapa VIII), em posição sul-norte e com a Lusitânia no cume da cabeça.



A nobre Hespanha, como cabeça ali de Europa toda.  
Quási cume da cabeça de Europa toda, o Reino Lusitano.

MAPA XV: pormenor do mapa de Iohann Putsch (cf. Mapa XII), com o nome da Lusitânia distribuído na haste da coroa da “Europa Rainha”.



Assim, o valor comparativo imposto pelo advérbio “quasi” só pode ser entendido no sentido translato, simbólico e ideológico da preeminência europeia de Portugal, contribuindo deste modo para a função retórica e épica de toda a descrição camoniana da Europa.

De resto, é evidente que um dos objectivos da longa fala de Vasco da Gama perante o rei de Melinde é o de engrandecer a ditosa pátria sua amada e a nobre estirpe da gente lusitana, a fim de impressionar aquele rei e o seu povo e de captar a sua benevolência e o bom acolhimento para os portugueses naquelas partes do Oriente. O carácter retórico deste discurso é o mesmo da descrição das figuras das bandeiras da capitaina por Paulo da Gama perante o Catual, no canto VIII. É também a mesma estrutura retórica que está presente na descrição da “Máquina do Mundo”, em que a história portuguesa é exaltada pela boca de Tétis, embora não já para cativar desvairadas gentes nativas, mas para a função épica geral do poema. Nestes dois últimos casos, o discurso assume força e características especiais, pela explícita presença icónica da imagem plástica, que faz deles um estremado exemplo do discurso efrástico da oratória demonstrativa, como muito bem acentua Fernando Gil no já citado livro das *Viagens do Olhar*<sup>25</sup>. No caso da

<sup>25</sup> Cf. *idem, ibidem* e p. 87 sqq. Vd. *supra*, final da nota 2.

descrição da Europa, terá sido, a nosso ver, o mapa gincomórfico de Johann Putsch a desempenhar esse papel, ainda que de forma não explicitamente denunciada.

Em conclusão, a linguagem antropográfica da descrição camoniana da Europa, associada ao seu estilo visualista, e corresponsável por ele, e a analogia que este oferece com o que se passa na explicação das bandeiras da nau capitaina por Paulo da Gama, no canto VIII, e com a apresentação da Máquina do Mundo, do Canto X, nas quais o mesmo carácter visual é reforçado pela expressa presença e recurso a meios plásticos picturais e arquitectónicos, reconfirmam-nos na convicção de que Camões, também ao descrever a Europa, tinha presente uma imagem física: o desenho cartográfico de alguma destas figurações gincomórficas, ou de outras semelhantes. A éfrase da descrição camoniana da Europa tem aqui, a nosso ver, o mapa e a representação material que lhe faltavam.

(Página deixada propositadamente em branco)

## “DISPARATES” OU BOM SENSO DE CAMÕES?

1. As referências às trovas camonianas conhecidas pelo nome de “*Disparates*” são quase todas no sentido de salientar, nestas estâncias, um certo tom satírico e versos confusos, envergando traje adequado - a “medida velha”. E digo adequado, porque, palaciano que foi, deixou de ser creditada a este metro, como sabemos, nobreza estética suficiente para poesia de elevada inspiração. Assim, julgar-se-á ajustado a esta composição que se afigura, de certa maneira, continuadora dos moldes lúdicos e frívolos da poesia paçã dos nossos cancioneiros, e que figurou logo na 1ª ed. das *Rimas «dirigidas ao muito Ilustre Senhor D. Gonçalo Coutinho»* há justamente quatro centúrias.

É evidente que não é a literariedade a característica fundamental destes versos. Porém, é igualmente consabido que jamais seria a adopção da redondilha que iria impossibilitar-lhes, como a qualquer composição, a essência verdadeiramente poética. O uso exclusivo desta medida é que cansou, tornou-se monótona, mas não obistou à graciosidade ou emoção lírica de tantas *rimas*. E lembrar *Sóbolos rios* é já um “lugar-comum”.

Mas, se não é este o caso das trovas em apreço, não é menos certo que, a uma leitura global, feita do ângulo semântico, algo de sério se imponha, seriedade que decorre da notória intenção do destinador: a crítica ao ambiente que o cerca, focando aspectos nada exemplares e personagens com eles relacionados. Isto, aliado à maneira como o faz, leva a que, quanto à *Lírica*, seja esta composição das únicas apontadas a Camões como próxima da sátira<sup>1</sup>. E também não será este parentesco ou mesmo a inclusão, sem modalizantes, no género, a inferiorizá-la. Bastará recordar que o conheceu bem a Idade Média, por ele nutriu simpatia o Renascimento (não fora a sátira, aliás, gerada na Antiguidade Clássica), perpassou pelos períodos subsequentes, não tendo deixado de ser cultivado até ao nosso século.

2. Passemos, porém, a atentar mais detalhadamente no texto.

De acordo com a epígrafe – Trovas do autor, na Índia, conhecidas pelo nome de “Disparates” – e com o conteúdo, podemos localizar a sua elaboração no espaço e consequentemente no tempo.

---

<sup>1</sup> Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Ed., Lda. <sup>8</sup>1975, p. 344.



Encontra-se o autor na Índia e, conforme o douto conde de Ficalho, caíra

“no meio daquela sociedade de Goa, onde a intriga baixa, a venalidade descarada, o orgulho balofo dos nescios, as bravatas dos falsos valentes, a grosseria estúpida dos devassos, irritavam todas as susceptibilidades do seu fino espírito de poeta.”<sup>2</sup>

Portanto, o conhecimento de atropelos e infracções, postergando toda a sorte de valores, levam o poeta a reflectir. E as suas cogitações apontam, mais uma vez, para o *desconcerto do mundo*, temática frequente do seu poema, expresso, umas vezes, com ligeiro humor, outras, com profundidade intensa, própria realmente de *fino espírito*.

Optou aqui pela sátira e, por este processo, ridiculariza e reprova os feitores dos apontados desmandos. O assunto não é, portanto, ligeiro: afecta a sociedade que o rodeia, e daí que o não descure também nas suas cartas, nomeadamente na que envia da Índia e nos possibilita a aproximação do seu conteúdo com o das trovas em análise.

Nestas, além da presunção de remota ou pretensa nobreza, é a vaidade em exibição caricata dos que, alcandorando-se com actuação duvidosa, «*chamam logo a el-Rei compadre*» (1ª est.)<sup>3</sup>, são a cobardia e a hipocrisia de tantos responsáveis em cujo peito desejaria a intervenção de Momo, para que os verdadeiros sentimentos estivessem a descoberto, são as falsas amizades dos que «*se vos vêm em perigos / escarram-vos nas paredes*» (8ª est.), e ainda o desprezo da justiça, a corrupção, o despotismo para com os humildes.

Ora, na mencionada carta da Índia, «*terra que é mãe de vilões ruins e madrasta de homens honrados*»<sup>4</sup>, denuncia precisamente a mesma coisa. Ele próprio, se ali se encontra, deve-o, afinal, a procedimentos semelhantes de que, na Pátria, foi vítima. Na verdade, a injustiça e a ingratidão, intimamente ligadas a invejas, inimizades e falsidades, forjaram-lhe esse afastamento.

Mas não só nesta carta comenta e censura tais desmandos. Os enfadonhos gabarolas e as pretensões de fidalguia de que troça refere-os, em tom idêntico, numa outra – a de Ceuta – o que prova não só que os homens são os mesmos, em situações análogas, como ainda o desencanto do autor por toda esta mentalidade e forma de agir, sendo impellido a desabafar em denúncia e crítica, como poeta ou recorrendo ao meio normal da carta. Por esta razão, a afinidade entre os *Disparates* e a correspondência camonianiana torna-se evidente.

É flagrante, por exemplo, a semelhança entre versos da estância 12 das trovas e um passo da mesma carta de Ceuta. Escreveu nesta:

---

<sup>2</sup> Conde de Ficalho, *Garcia da Orta e o seu Tempo*, temas portugueses, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, reprodução fac-similada da 1ª edição, 1983, p. 211.

<sup>3</sup> Todas as citações de *Disparates* são feitas da edição “Luís de Camões”, *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra, Atlântida, 1973, pp. 97-102.

<sup>4</sup> Luís de Camões, *Obras Completas*, com prefácio e notas de Hernâni Cidade, vol. III, Sá da Costa, Lisboa, 1946, p. 245.



“Príncipes de condição, ainda que o sejam de sangue, são mais enfadonhos que a pobreza: fazem com sua fidalguia, com que lhe cavemos fidalguias de seus avós, onde não há trigo tão joeirado que não tenha alguma ervilhaca.”<sup>5</sup>

Dizem os versos, tão ao sabor vicentino:

“Ó tu, como me atarracas,  
escudeiro de solia,  
com bocais de fidalguia,  
trazidos quasi com vacas;  
importuno a importunar,  
morto por desenterrar  
parentes que cheiram já!”

Mais ainda: continuando, na última carta referida, a discretear sobre os *desconcertos/disparates* que observa, lamenta, a certa altura: «*Mas assim entrou o Mundo, e assim há-de sair*», sentenciosa conclusão que, qual provérbio, fecha a estância 5. Só que, nesta, os dois membros estão ligados por parataxe.

E eis-nos, pois, perante mais do que o indício de que a aproximação dos textos em sede ultrapassa o domínio da mensagem e contempla o próprio registo do discurso. É que este congrega, em ambos os textos, além dos que acabei de citar e dos que ainda lembrarei, um conjunto de elementos materiais, sejam provérbios ou versos doutros poetas, sejam os seus, em intertextualidade homo-autoral, cuja presença não pode passar despercebida.

Logo na primeira estrofe, o quarto verso “*todos somos del merino*” é o que se lê *ipsis verbis*, na carta III, onde ocorrem ainda os três versos com que fecha a quarta estância:

“na paz mostram corações,  
na guerra mostram as costas:  
*porque* ‘Aqui torce a porca o rabo’”

3. Examine-se, agora, outro aspecto da mensagem e respectivo discurso que, aliás, continua a deixar pressupor as relações entre os textos em confronto.

Nos *Disparates*, com a referência a vários destinatários, há a preocupação de vincar que a mensagem é, como na correspondência, expressamente destinada, o que está de acordo com o motivo inspirador e sobretudo com o mencionado propósito de denúncia e censura o que, de certo modo, faz lembrar literatura de intervenção.

Tem a ver o facto com as reflexões expendidas pelo emissor (que mal resisto à tentação de designar por narrador) à volta da oposição *bons/maus* que surge logo na primeira estância.

Separa o destinador dois mundos, no dia-a-dia, – o dos *maus* e o dos *bons* – e confere o papel da demarcação a deícticos, nomeadamente pessoais, expressamente registados alguns, implícitos outros nas desinências verbais.

---

<sup>5</sup> O.C. p. 234.

Deste modo, após considerar que, efectivamente, neste mundo, “bons e maus/*todos* (o itálico é meu) somos *del merino*”, a adversativa *mas* surge acentuando o distanciamento do emissor relativamente aos *maus*. Com efeito, na primeira pessoa do plural que o engloba – «*todos somos*» – passa a uma terceira bem explícita: «Mas os *maus* são de teor». Com credenciais dos *bons* está, portanto, o poeta em condições de, em moldes críticos, revelar as prevaricações, o que o leva, mais que a demarcar-se, a opor-se-lhes. Os deícticos *eu* e *tu*, face a face, na segunda estância, assinalam a oposição e permitem a identificação do *eu* com o autor textual que doa uma mensagem real ou fictícia – eu digo –, introduzida no texto com uma finalidade exemplificativa, a uma segunda pessoa – *tu*. Esta, um dos maus, assume papel de destinatário para ser invectivada: «*tu insanus es*», invectiva que vem logo após a jactância dum pelintra.

Destas interpelações e congéneres, e bem ainda doutros factos, dá, assim, conhecimento a um outro destinatário: *vós* (est. 14), leitor pretendido, bem expresso, a quem se dirige, apelativamente, em versos que reputo paradigmáticos:

“Ó vós quem quer me ledes,  
que haveis de ser avisado.”

Para este requer, pois, a qualidade de *avisado*, requisito em conformidade com quem automaticamente se movimenta no círculo dos bons e será, por consequência, receptivo e sintonizado com a crítica formulada. Outra atitude não poderá efectivamente esperar-se, face a esta visão nada optimista da sociedade com que deparou.

O estado de coisas é tal que, em discurso ainda apelativo, pretende dos «secretários das consciências reais» – outro narratário forçosamente englobado no círculo dos bons e com poder de acção – medidas que sustentem o roubo desenfreado.

Empreguei o signo narratário, dado que o tom narrativo é por demais evidente e parece casar-se à maravilha não só com o alvo visado, mas ainda com o uso, no discurso, de provérbios e sintagmas de área afim. Penso mesmo que este registo paremiológico é elemento de grande importância na composição.

Frase curta, que longo amadurecimento criou, o adágio é, como conhecemos, a síntese duma sabedoria que a experiência conferiu. São uns património de todos os povos, dir-se-ão outras regras que cada povo extrai da observação da natureza que o cerca ou da conduta dos seus pares e, por isso mesmo, a ter em conta na utilização que fazemos da vida. Daqui que, assinalados pela experiência, e produto colectivo, por eles se afirmam procedimentos e lancem veredictos.

Como tal, o carácter sentencioso do aforismo é, no texto, concordante com a índole da mensagem camoniana e a sua colocação assume também papel de relevo. É que, qual refrão, a encerrar a maioria das estâncias, além de atrair a atenção, reforça a nota conceituosa, sendo por assim dizer, um epifonema.

Efectivamente, em dez das dezoito estâncias dos *Disparates*, a conclusão termina sentenciosamente com expressões nossas familiares, respeitadas umas pelo tempo, ligeiramente alteradas outras, mas guardando sempre a precisa conotação em consonância com a sua génese e propósito.

Vejam os que assim é:

“Quem torto nasce, tarde se endireita”.  
“Honra e proveito não cabem num saco”.  
“Pan e vino anda el camino, que no mozo garrido”.  
“Aqui torce a porca o rabo”.  
“Assi entrou o mundo, assi há-de sair”.  
“Quer cobrir o céu c’ûa joeira”.  
“De rabo de porco nunca bom virote”.  
“Lá vão leis, onde querem cruzados”.  
“Quem porcos há menos, em cada mouta lhe roncam”.  
“O abade donde canta, daí janta”.

Aliás, expressões deste âmbito, tantas vezes salpicadas de ironia, são, sem dúvida, bem do gosto do poeta que as dissemina por toda a obra, sem excluir *Os Lusíadas*.

4. Todavia, relativamente a esta escolha, parece-me existir ainda um factor a ponderar: a possibilidade, pouco realçada, da influência do introdutor entre nós dos novos moldes.

Ninguém põe em causa, usando as palavras de Pina Martins, que Sá de Miranda «está na origem da renovação poética que havia de dar à literatura o nosso maior génio literário: Luís de Camões»<sup>6</sup>.

Porém, creio que tal repercussão não se limitou, na obra camoniana, marcando-os embora com o sinete individual, à adaptação dos cânones que o “homem de antes quebrar que torcer” divulgou. A este facto aliar-se-ia o da vigorosa personalidade espelhada nas conceituadas e conceituosas críticas de tantas redondilhas pensadas e redigidas por terras minhotas de Bouro e Basto e que terão calado no autor de *Disparates*.

Não é verdade, com efeito, que essa poesia mirandina de carácter pragmático e moral, jogando tantas vezes com os princípios comezinhos, mas eternos, da sabedoria das nações é do âmbito em que especificamente se movem os mesmos *Disparates*?

Quanto ao tom de passatempo cortesão, a que aludi, não contraria esta aproximação. Pode inscrever-se no *ridendo castigat mores* que presidiu a tantas produções. E a intenção é idêntica à que, aliada à condição de inovador, granjeou reverência de mestre a Sá de Miranda. Intencionalidade e preocupação que venho mencionando e das quais a parábola do Bom Pastor e a expulsão dos vendilhões para que, em intertextualidade, Camões parece remeter são reforço. E virá a propósito lembrar que à sátira foi atribuído um papel moral idêntico ao do sermão dos pregadores cristãos<sup>7</sup>, como não será despiendo ter presente que a parábola é recurso que os Evangelhos, no seu papel normativo, preferem e que se inscreve no universo paremiológico concorde com a semântica que domina todo o texto.

Creio que os versos em que me abono, e que transcrevo, não terão outro intuito, creditado ainda pelo lugar de realce que lhes é conferido: o fecho da composição.

---

<sup>6</sup> Cf. Verbo *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, s.v. Miranda (F. Sá de).

<sup>7</sup> Cf. Pascal Debailly, *La poétique de la satire classique en vers, au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup>*.

“Por isso, gentis pastores,  
vos chama a vós mercadores  
um só que foi pastor bom.”

Dentro da linha de pensamento que venho expendendo, curioso é igualmente o facto de a Índia ter tocado os dois poetas.

Sá de Miranda não se movimentou por essas paragens, mas na carta ao Senhor de Basto, por exemplo, os referentes *canela*, *pardaus*, *óleos*, simbolizam bem o estonteamento que, segundo ele, essa Índia gerara e de todos se apoderou, levando, por causa de tais fumos, dessa *clara peçonha*, ao abandono da *madre antiga*. Estas contundentes reflexões, propiciadas pelo remanso da Tapada acerca do alarmante fenómeno, têm inspiração em área cognata das trovas em sede, geradas, repito, no meio social da Velha Goa, favorável talvez ao jeito de tratá-las. É que, no intervalo das durezas e privações das lides militares ou aprisionado pela monção que abafa uma vegetação espectacular, poeta que era, afeiçoava Camões às circunstâncias esse impulso, integrando-o nos entretenimentos e estúrdias com jovens fidalgos.

Garante credível de que não se trata de hipóteses gratuitas se nos oferece ainda o mesmo conde de Ficalho quando transcreve em *Garcia da Orta e o seu Tempo* algumas das trovas que o nosso poeta colocara em cima dos pratos dos convidados para uma ceia, com os quais pretendia superar a escassez da mesma. Conciliava, deste modo, o ambiente de agradável convívio com o humor acerca da sua pobreza que obstava a que retribuísse, com idêntica abundância, as refeições para que o convidavam porcas e fidalgos, então em Goa, e cuja roda frequentava.

Com esta leitura não pretendo, por forma alguma, como de início afirmei, quer admitindo a influência de Sá de Miranda, quer salientando o valor da temática, pôr estas “Trovas do Autor, na Índia...” ao mesmo nível da sua ímpar poesia, seja ela regida por velho ou novo código. Subalternizá-las-ia sempre a citada falta de clareza dalguns passos. Entendo, porém, que são subsídio a não relegar para o estudo da poesia camoniana, em geral, e da história da sociedade da época. Outro não é, aliás, o entendimento daqueles que, relativamente a um ou outro aspecto, nos *Disparates* se têm abonado com o intuito acabado de referir.

5. E, antes de terminar, permitam-se-me algumas ligeiras considerações.

Nos nossos dias, a produção de considerável número de proclamados poetas e críticos da mesma, leva muitos de nós, utilizando as credenciadas palavras de Fernanda Botelho, «*a duvidar da nossa capacidade intelectual*»<sup>8</sup>. Não é só o trabalhar sobre a linguagem: é a destruição das leis do discurso poético, o enaltecimento da desconstrução, a negação do espaço semântico, e o invocar Lacan a cada passo, para uma possível interpretação.

No entanto, aos admiradores dessa poesia, lembro que parece altamente significativo que Nuno Guimarães, por exemplo, tão equiparado, no seu ludismo verbal, a João Cabral Melo Neto, tenha escolhido para *Corpo Agrário* a epígrafe camoniana: «*Ela viu as palavras magoadas / que puderam tornar o fogo frio*». Sendo assim, numa suposta

---

<sup>8</sup> Fernanda Botelho, in *Colóquio/Letras*, nº 120, p. 198.

análise comparativa e tendo mesmo em atenção todos os aspectos circunstanciais que possam ser aduzidos em prol do poetas hodierno, quem declarasse preferir os *Disparates* era capaz de não proferir disparates.

(Página deixada propositadamente em branco)

## A POESIA DE DEFINIÇÃO E DE CATÁLOGO NAS *RIMAS* DE CAMÕES

Como os seus contemporâneos, os escritores portugueses do século XVI têm a consciência muito nítida de viverem uma época de renovação e de mudança de códigos culturais e literários. Os contornos do mundo alteraram-se e, acompanhando as alterações, as palavras procuram abranger novos significados, expressando modelizações diferentes.

No campo estritamente literário, o relevo ganho por alguns recursos estilísticos explica-se também pensando nesta situação. É natural, por exemplo, que na época a perífrase seja uma figura de eleição e desperte tanto a emoção estética e a imaginação do homem como a sua inteligência crítica.

E justifica-se também a importância assumida por poemas que tecnicamente se desenvolvem como poesia de definição e poesia de catálogo. Trata-se, no caso da poesia de definição, de definir as novas colorações que tingem a língua literária e de preencher com a força da novidade conceptual uma língua poética exaurida. Naturalmente, nestas definições poéticas não se pretende alcançar a univocidade semântica: os poetas jogam com o sentido metafórico das palavras escolhidas para a explicação dos termos a definir. No outro caso, o da poesia de catálogo, com menor exactidão conceptual, ou talvez com menor explicitude, encontra-se também o encanto de quem redescobre o mundo e leva a cabo uma listagem, mais ou menos extensa e variada, formada pela enumeração de elementos unidos por um denominador comum: a beleza da dama, ou os efeitos do amor, por exemplo.

Em meados do século, quando a descoberta do mundo e do homem é já ensombrada pelo desvanecimento das imagens triunfais em que o Renascimento acreditara, e o apelo barroco da exuberância ainda se não fez sentir, numerosos poemas de Camões constituem-se através da organização típica da poesia de catálogo. Naturalmente, o processo é mais ou menos disfarçado, uma vez que o objectivo último do emprego do catálogo nas *Rimas*, como na poesia lírica em geral, é expressivo. As longas enumerações de catálogos abandonam por isso a função predominantemente didáctica que desempenhavam nos textos bíblicos e nas narrativas heróicas, em que cumpriam também uma importante função mnemónica.

Por seu turno, a poesia de definição é menos frequente nas *Rimas*, apesar de Camões ser o autor de um dos textos que se consagrou na poesia portuguesa e

cedo foi imitado e louvado em Castela, o soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”<sup>1</sup>.

A concepção petrarquista do amor cedo levou à criação de tópicos mais ou menos obrigatórios na expressão e na composição poéticas quinhentistas. E se Petrarca e o petrarquismo não eram desconhecidos pelos poetas do *Cancioneiro Geral*, a verdade é que, a partir da conjugação com a doutrinação neoplatónica, a adopção do metro longo do decassílabo contribuiu para a revitalização da sua linguagem e para a cristalização das suas chaves em expressões tópicas.

Pêro de Andrade Caminha é um dos poetas portugueses em quem mais se sente o fascínio exercido pela poética petrarquista e pelos seus artifícios expressivos. Em várias composições mostra estar consciente de ser nova a maneira de apreender o Amor na sua época, pelo que procura sistematizá-la através de catálogos das suas propriedades e efeitos<sup>2</sup>. Assim, por exemplo, contrapõe *amores* ao verdadeiro *Amor* («*Nom é Amor andar de amores*»), e sobre esta oposição constrói as redondilhas de um longo “labirinto de Amor”<sup>3</sup>, procurando uma definição que assenta na observação dos efeitos do enamoramento. Num primeiro passo, enumera os sintomas dos amores que poderão enganar quem não tem a experiência do verdadeiro sentimento. Com uma certa monotonia, em cerca de trinta versos enuncia outras tantas atitudes, vincando pela anáfora a técnica da *recusatio* («*Nom é Amor andar de amores; / Nem dar suspiros ó vento; (...) Nom dizer galanterias, / Nem compôr trovas galantes; / Nem gabar malencolias*»). Depois, fazendo a transição entre as atitudes exteriores que acumulou e a caracterização do Amor, dirá, conferindo intencionalmente à sua enumeração o carácter de um catálogo, completo e exaustivo:

“Tudo isto acontecerá  
Sem Amor, nem afeição,  
Mas n’Alma em que Amor está,  
Outra muitas cousas á  
Que sem Amor nunca saõ.”

Os efeitos do Amor no enamorado respondem a um comportamento que, encontrando embora nos poetas um elo de divulgação excelente, se não confina a uma perspectiva literariamente moldada: os numerosos tratados sobre o amor e a educação

---

<sup>1</sup> Sobre a poesia de definição na literatura peninsular, veja-se Christophe Maurer, “Hacia una tipología de las ‘definiciones’ en la poesía de los siglos XVI y XVII”, in Brian Dutton e Victorino Roncero López (eds.), *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Madrid, Editorial Castalia, 1992, pp. 167-84. Note-se, de passagem, que o soneto camoniano referido apresenta características de vários tipos propostos para a classificação das “definições” por Mauser (que o cita), como que mostrando não só a dificuldade de estabelecer uma tipologia nesta área como também a resistência de Camões a enquadrar-se em esquemas impessoais e rígidos.

<sup>2</sup> Não é estranha a esta tentativa e ao favor que a poesia de catálogo e de definição gozam no período maneirista o tipo de criação proveniente da atitude a que Claude Dubois chama “lecture à la loupe” (Cf. Claude Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979).

<sup>3</sup> “Labirinto de Amor”, Elegia XXII das *Poezias* (Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1791, pp. 178 s.).



do jovem cortesão garantem a sua implantação social. A esse respeito, lembre-se que, ao longo do século XVI, se considera falta de cultura não ter lido a obra *Il cortegiano* de Castiglione, e até socialmente inaceitável não a possuir<sup>4</sup>.

Formou-se assim uma linguagem que dava ao poeta menos inspirado, ao poeta menor, uma falsa noção de original expressividade, agravada ainda pela prática da imitação compósita que presidia então à criação literária. De facto, rapidamente se vê que muitas composições se esgotam em retratos e esquemas retóricos excessivamente previsíveis a partir dos padrões consagrados por Bembo, tornando-se por isso o estilo e a tópica petrarquistas alvos frequentes da crítica de quem sente a falta de expressividade de poemas constituídos por um simples catálogo mais ou menos extenso e variado de elementos convencionais do retrato feminino.

Os termos coloridos em que Baltasar Estação condena a poesia petrarquista amadora, “novidade humilde” da sua época, não são desprovidos de fundamento. É certo que a sua crítica tem objectivos mais latos e um intuito marcadamente catequético; mas consegue a ridicularização da obra desses “poetas profanos”, generalizando o convencionalismo e a inegável falta de habilidade de muitos deles:

“Que enfadonha certeza he çelebrades  
Os poetas profanos, olhos bellos,  
E mas que sejam brancos, ou amarelos,  
Sempre verdes fermosos os pintardes.  
Que velhiçe tão çerta nomeardes  
Por fino ouro quais quer negros cabellos,  
E se os rayos do sol ousarão a vellos,  
Cos rayos desse sol os comparardes.”

Apesar da novidade que reconhece nestes artificios poéticos, Baltasar Estação não hesita, nos meados do século, em considerá-os “conçeito, que de usado, já atormenta”<sup>5</sup>.

Aliás, o carácter sugestivo e aparentemente simples desta linguagem, que através de imagens vivas consegue expressar o inefável e o indizível, foi decisivo para o incremento da atitude petrarquista perante a vida, da constante análise e esmiuçamento sentimental dos poetas quinhentistas, atormentados por “um não sei quê” que procuram definir. É esse o objectivo mais aparente da poesia dita “de definição”, cultivada esporadicamente por quase todos os nossos poetas quinhentistas, entre os quais, e porque nos permitirá avaliar a originalidade expressiva de Camões, relembro o anónimo autor da *Silvia de Lisardo*.

---

<sup>4</sup> Diz, por exemplo, Mario Marti numa nota introdutória à sua edição da obra: «*Gli Asolani divennero il libro di moda, ed era segno di estrema ineleganza il no possederlo, e di estrema ignoranza il non conoscerlo*» (in Pietro Bembo, *Opere in volgare*, Firenze, Sansoni).

<sup>5</sup> Baltasar Estação, *Sonetos. Canções. Eglogas, e outras rimas*, Coimbra, na Officina de Diogo Gomez Loureyro, 1604. Note-se, no entanto, a justa observação de que, sobretudo a nível estilístico, Baltasar Estação, «*tal como acontece aliás com outros poetas ao divino e com os poetas místicos da segunda metade do século XVI, utilizou abundantemente vários elementos característicos da poética petrarquista*» (Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971).

Lisardo foi influenciado pela poesia de Camões. No entanto, é gritante a diferença entre as atitudes com que um e outro definem o Amor, consagrando-lhe cada um deles o seu soneto, composto segundo o esquema típico da definição. Observe-se, aliás, que pela brevidade do poema e pela unidade exigida pelas próprias regras de composição, o soneto apresenta uma forma propícia à constituição do poema de definição.

No soneto de Lisardo<sup>6</sup>, as duas primeiras quadras limitam-se a resumir opiniões generalizadas a que o sujeito acrescenta a sua própria, assinalando claramente, pela modalização, a falibilidade do julgamento («*Dizem que...*»; «*eu julgo que...*»):

“Dizem que fere Amor com passadores,  
E que traz em matar o pensamento:  
Mas eu julgo que tem amor de vento  
Quem cuida haver no mundo taes amores.  
Também dizem que o pintaó os Pintores  
Menino, nù, e cego, e tao sem tento,  
Q’he mais cego, e mais nù de entendimento  
Quem cuida que em amor cabem taes cores.”

Ao poeta está reservado o papel de juiz, de avaliador. Como se sabe, Lisardo canta um amor que é, na época em que se insere este soneto, a glória de um amor feliz, correspondido e promissor. Talvez por isso, já nas quadras se nota uma certa reticência em relação ao julgamento vulgar do Amor – menino *cego* e *sem tento*. Todavia, é nos tercetos que a definição se impõe, numa formulação impessoal e universalizante:

“Amor he hum espirito invisivel  
Que entra por onde quer, e abranda o peito,  
E sem arco, ou aljava, ou setta dura,  
Pode n’um peito humano o impossivel,  
Recebe-e sómente no conceito,  
E tem no coração posse segura.”

A este carácter assertivo, típico aliás da definição, opõe-se a incompreensão manifestada no soneto camoniano “Amor é um fogo que arde sem se ver”<sup>7</sup>, muitas vezes apontado como exemplo paradigmático do *soneto de definição*, e até das *definitiones amoris*, ao tempo com uma tradição já longa, documentada entre nós no *Cancioneiro Geral*.

Não o vou analisar aqui – certamente está presente na memória de todos, como estarão também algumas das mais brilhantes interpretações que lhe têm sido dedicadas. Por isso, lembro apenas que no soneto de Lisardo a simplicidade das

---

<sup>6</sup> Soneto XX, “Em que diffine, que cousa seja o amor”, *Sylvia de Lisardo*, Lisboa, na Officina Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1784, p. 25.

<sup>7</sup> *Rimas*, ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 1994, p.119. Utilizámos esta edição nas várias citações dos poemas camonianos que fazemos.

opiniões, harmonizada com a estrutura clara da composição, não era destruída pela contradição: as oposições surgiam pelo choque de opiniões diversas, e como tal eram apresentadas. Não pertenciam à natureza do Amor, susceptível, aliás, de uma definição lapidar.

Pelo contrário, o soneto de Camões mostra desde logo que, contra o princípio exposto pela retórica ciceroniana, nem tudo é passível de ser definido. A linguagem metafórica é típica da definição poética – como da definição quotidiana, de resto –, mas não deixa de mostrar a dificuldade de expressar o segundo termo da definição, em organizar uma perífrase relativamente curta que corresponda semanticamente ao primeiro (lembramos que, por norma, a definição deve ser breve). Quando, em quadras sucessivas de Duarte Dias, o poeta se vai definindo como árvore, alma, segredo, ave, etc., etc., a sugestão poética deriva precisamente do carácter metafórico das definições, que afasta inteiramente o carácter discursivo anunciado pelo início de cada estrofe, “Sou” («*Sou ua árvore batida / De ventos terribles todos / Que por diferentes modos / Me querem tirar a vida*»)<sup>8</sup>.

Ao mesmo tempo, mais do que definir o amor, Camões chama a atenção para o carácter contraditório da sua natureza; e os oxímoros encerram, numa perspectiva camoniana muito recorrente, a noção da complexidade dos sentimentos, numa incompreensível *concordia discordans*. Por isso, a tentativa de definição é abandonada, e a reiteração dessa observação fecha o soneto, prolongando-se a reflexão até atingir o carácter da natureza humana, também ela incompreensível e contraditória:

“Mas como causar pode seu favor  
nos corações humanos amizade,  
se tão contrário a si é o mesmo Amor?”

Perante este soneto, compreende-se porque são tão pouco abundantes as definições nas *Rimas* de Camões. Pelo menos, as que assim se apresentam literalmente, isto é, com um recorte retórico tão claro e continuado. De resto, o verbo *ser* não é um verbo da preferência camoniana, como tão pouco o são outros semântica ou pragmaticamente equivalentes.

Mais ainda. Como larga enumeração, a *definitio amoris* não pode deixar de se aproximar do catálogo. A acumulação de propriedades do Amor, embora não deixe de ser intencionalmente uma definição, não deixa de ser também o reconhecimento da

---

<sup>8</sup> Duarte Dias, *Várias obras em língua portuguesa e castelhana*, int. e notas de António Cirurgião, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 156-57. Encontra-se um processo semelhante, mas com recurso à conotação de imagens consagradas pela tradição religiosa, na segunda parte da elegia conhecida por “Elegia penitencial” publicada por Camilo Castelo Branco nas *Poesias e prosas inéditas* de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, Porto, Typographia Lusitana, 1868, pp. 147 s.

Posteriormente, em 1954, António Dias Miguel confirmava a atribuição de Camilo com a leitura de um manuscrito “quase contemporâneo” do poema, em “A ‘Elegia penitencial’ de Fernão Rodrigues Lobo Soropita”, in *Ocidente*, XLVII, 200, pp. 215-20. E se Mendes dos Remédios inclui a Elegia entre as *Obras* de Frei Agostinho da Cruz (Coimbra, França Amado, 1918, pp. 301 s.), tanto Aguiar e Silva (*op. cit.*, p. 62) como António Gil Rafael (*Sonetos e elegias* de Frei Agostinho da Cruz, Lisboa, Hiena, 1994, p. 233) a consideram entre as composições que devem ser excluídas do cânone de Frei Agostinho.

dificuldade em apreender o conceito; e como a poesia de catálogo procura aproximar-se do objecto mostrando-o na sua extensão.

Na lírica camoniana são, naturalmente, as composições mais longas que mais se prestam à acumulação do catálogo. No seu tratado de *Arte Poética*, Sanches de Lima observava que a eleição de uma ou outra de entre as várias formas fixas deve ser determinada pela adequação natural ao *propósito* do poeta<sup>9</sup>. A brevidade do soneto, por norma obrigado a respeitar a unidade do assunto, convém à definição; o esquema lógico da composição não se apropria, no entanto, à exploração do catálogo, reduzido então a uma enumeração mais ou menos variada e colorida<sup>10</sup>.

O uso do esquema de definição ou do esquema de catálogo mostra objectivos comuns: a apropriação do mundo e a sua reelaboração pela palavra poética. Ao mesmo tempo, porém, os processos de análise da realidade opõem-nos, pois o primeiro procura o que de mais característico se encontra em cada objecto, enquanto o segundo agrupa objectos e seres ou situações ligados por um sentido ou uma propriedade comum, nem sempre enunciada. Assim, o poeta apresenta-se ao leitor ora com a autoridade de que se investe a impessoalidade da observação convertida em definição, ora com a análise minuciosa da totalidade.

Não é usual em Camões o desenvolvimento exaustivo de um catálogo. Normalmente encontram-se os elementos apropriados e necessários à sua intenção comunicativa, e a enumeração é habilmente disfarçada pela criação de *quadros* plenos de sentido, ou pela combinação com outras técnicas de composição que a motivam esteticamente (a disseminação, por exemplo, encontra-se-lhe associada com frequência).

Os retratos femininos ganham assim vida, mesmo em composições curtas: à volta de cada elemento, com uma imaginação rica em pormenores literariamente significativos que se enquadram dentro da tradição mas se tornam vivos, o poeta constrói uma rede que dá ao leitor a impressão de reconstituir mais um carácter do que um quadro físico particularizado, e se torna base de novos sentidos.

Por outro lado, é também frequente a junção de dois ou mais catálogos num mesmo poema, que por isso ganha a simetria variada de perspectivas diferentes. Assim, deste modo, Camões constrói a *Canção V*.

Em primeiro lugar, o retrato da dama. Resumido ao rosto, engloba os principais tópicos (diria os obrigatórios), seguindo a ordem preceituada: uma referência aos olhos e à luz que deles irradia, depois, numa ordem descendente, as alusões elogiosas aos cabelos de ouro, à testa, ao nariz, às faces, à boca e aos dentes, e finalmente às palavras dessa boca graciosa, num galanteio que confirma a sensibilidade que em vários outros passos da sua obra o Poeta mostra ter à conversação feminina:

---

<sup>9</sup> Cf. Miguel Sanchez de Lima, *El arte poetica en romance castellano*, ed. de Rafael de Balbín Lucas, Madrid, C. S. I. C., 1944, p. 64.

<sup>10</sup> Na concisão do epigrama, Pêro de Andrade Caminha explora um esquema muito frequente na poesia encomiástica de catálogo, e constrói, numa composição perfeita de correlação do tipo disseminativo – recolectivo, os epigramas “Quando apareces, Febo a luz esconde” e “Diz que as Parcas senhoras são das vidas”. Assim, para elogiar Filis, evoca os atributos característicos de várias divindades, concluindo depois que Filis reúne essas qualidades e até supera cada uma das divindades (*Poesias*, pp. 403-4; *Poesias inéditas*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, pp. 134 e 136). Veja-se também o epigrama “Juno a riqueza só distribuía”).

“Pintara os olhos belos  
que traz e nas mininas  
o Minino que os seus neles cegou;  
e os dourados cabelos  
em tranças d’ ouro finas  
a quem o sol seus raios abaixou;  
a testa que ordenou  
Natura tão fermosa;  
o bem proporcionado  
nariz, lindo, afilado,  
que a cada parte tem a fresca rosa;  
a boca graciosa,  
que querer louvá-la é escusado;  
enfim, é um tesouro:  
os dentes, perlas; as palavras, ouro.”

O retrato de tanta perfeição serve para o Poeta, por contraste, se queixar da frieza da senhora que não condiz com a sua formosura. E o catálogo interrompe-se com a queixa de quem ainda conserva acesa a esperança e com bom humor toma alento para novo galanteio.

Centrada agora a atenção sobre o próprio poeta, é o esboço de um segundo catálogo que ordena a sua imaginação: fantasiando sobre a possibilidade de manifestar pelos efeitos o louvor da dama, o Poeta enumera as mágoas com que o Amor atormenta os apaixonados. São dez os sintomas em que se diversificam “lágrimas e amores”, e que se encontravam também no “Labirinto” de Pero de Andrade Caminha já referido. Todavia, nos versos camonianos não se instala a monotonia:

“Então amostraria  
os olhos saudosos,  
o suspirar que a alma traz consigo;  
a fingida alegria,  
os passos vagarosos,  
o falar, o esquecer-me do que digo;  
um pelear comigo,  
e logo desculpar-me;  
um recear, ousando;  
andar meu bem buscando,  
e de poder achá-lo acovardar-me;  
enfim, averiguar-me  
que o fim de tudo quanto estou falando  
são lágrimas e amores;”

Uma simples comparação deste segundo trecho com um passo da *Écloga I*, em que um pastor evoca a memória do enamorado *Tiónio*, bastaria para mostrar como, a par da proximidade que entre eles existe, há expressividade em cada um. A adjectivação pode até, em alguns versos, ser a mesma: os olhos são nos dois trechos *saudosos*, os

passos *vagarosos*; mas se o ritmo criado na Canção V, em que o hexassílabo prevalece, é sobretudo o ritmo binário da oscilação entre a esperança e a incerteza, na canção pastoril, dominada pelo decassílabo, a combinação rítmica traz consigo todo o alheamento desalentado de um pastor ausente, desterrado, que o Amor acaba por matar com o concurso de Marte.

O carácter enciclopédico destes catálogos é disfarçado pela sua integração expressiva num conjunto mais largo. As penas infernais, evocadas em várias composições (com mais demora na Canção II e na Ode III, “Se de meu pensamento”)<sup>11</sup>, são particularizadas nas figuras dos supliciados que Orfeu encontra quando vai buscar Eurídice aos infernos. No entanto, tornando-se fonte de comparação para hiperbolicamente caracterizarem os tormentos do Poeta, combinam ao artifício a naturalidade da expressão necessária e adequada na circunstância.

A Elegia V, à Paixão de Cristo, “Se quando contemplamos as secretas”, segue também um esquema de enumeração em que se justapõem vários catálogos, de quando em quando pautados por uma sugestão vaga de recolecção, num *enfim* muito frequente na poesia camoniana deste tipo<sup>12</sup>.

Combinados com a narrativa sequencial dos passos do suplício de Cristo, reduzida praticamente a uma enumeração, encontram-se compartimentados em secções bem delimitadas listagens mais ou menos extensas de fenómenos naturais de causas insondáveis, dos atributos divinos (cuja exposição se combina, entre os versos 40 e 44 com o esquema da *recusatio*), dos grupos que se afastam da religião católica. Os intuitos pedagógicos e catequéticos são evidentes e acentuados pela dicotomia constante entre a bondade e onipotência divinas, por um lado, e a mesquinhez humana, por outro. Ao mesmo tempo, as interpelações retoricamente enfatizadas a vários destinatários contribuem para variar a exposição e motivar a passagem de um catálogo a outro<sup>13</sup>.

Dizíamos no início desta exposição que a adopção do esquema de definição ou a preferência pelo catálogo manifestam, habitualmente, atitudes diferentes perante a realidade, ou pelo menos, a eleição momentânea de perspectivas diferentes de análise do mundo e do sujeito lírico.

A Écloga VII de Camões ilustra a diversidade dos efeitos possíveis e mais comumente explorados num e noutra tipo de composição. Ao mesmo tempo, porque apaga a oposição existente entre eles, mostra com particular evidência a genial aptidão do poeta para dobrar aos seus próprios fins expressivos a convenção poética do seu tempo<sup>14</sup>. Com efeito, a écloga, que parte do tema do banho e da fuga de ninfas perseguidas por divindades campestres, desenvolve-se depois através de dois longos

---

<sup>11</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, “O mito de Orfeu e Eurídice em Camões”, *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, pp. 69-81.

<sup>12</sup> Cf. vv. 16, 28, 188.

<sup>13</sup> Note-se que este aspecto contribui para reforçar as semelhanças marcantes – excessivamente marcantes, até – de composição entre esta e a elegia “Divino, almo Pastor, délio dourado”, cuja atribuição a Camões é duvidosa.

<sup>14</sup> «*La genialidad*», escreve Miguel Garrido Gallardo, «*puede radicar también en forzar al código a nuevos mensajes no previstos hasta el momento, lo que, como hemos dicho, será sentido por el receptor como una desviación con respecto a la institución que el esperaba*» (cf. Miguel Garrido Gallardo, ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1998, p. 25).

discursos: os sátiros procuram demover as ninfas da fuga, explorando emotivamente as características que vimos apontando a estes dois tipos de poema. E num caso como no outro, isoladamente e integrados no contexto geral da *Écloga*, tanto as personagens como as suas falas se tingem das tonalidades trágicas com que Camões apreende o mundo.

Para convencer as ninfas a abandonarem a fuga, o Primeiro Sátiro apresenta como ponto fundamental da sua argumentação uma definição do Amor. Assim, depois de as ameaçar («*Eurídice dessa sorte / fugiu do amante e não da fera morte*»), o Sátiro procura demonstrar-lhes que a beleza é uma dádiva da natureza e, por isso, se devem sentir obrigadas a seguir «*as amorosas leis / com que liga natura os corações*».

Define então o amor, parafraseando Virgílio:

“Amor é um brando afeito  
que Deus no mundo pôs e a Natureza  
para aumentar as cousas que criou.”

Esta concepção de Amor, assim claramente enunciada, justifica a ameaça de castigo que paira sobre as ninfas. No entanto, o próprio discurso do Sátiro desmente-a; e a situação geral mostra que o Amor não é tão simples quanto esta definição poderia fazer supor.

Dramaticamente, este Sátiro, grotesco na figura e no contraste com a Natureza perfeita que o circunda e que ele canta, continuará a louvar o poder do Amor concebido como força criadora e prolongamento da acção divina.

Por seu turno, o Segundo Sátiro prefere o aliciamento à ameaça, e por isso desenvolve a sua argumentação apresentando às ninfas, através do exemplo, uma perspectiva do mundo

“onde não houve cousa que se achasse,  
animal, erva verde, ou pedra dura,  
que em seu tempo passado não amasse,  
nem a quem a afeição suave e pura  
nessa presente forma não mudasse;”

Segue-se então, ao longo de 200 versos, a evocação de cerca de trinta mitos etiológicos, em que a metamorfose é consequência de uma história de amor. O Sátiro faz uma exposição metódica, encadeando ordenadamente casos de transformação de amantes em cursos de água, em pedras, em plantas, em aves e em “feras monteses”. De quando em quando o seu discurso é anaforicamente pautado por um pedagógico “olhai”, “olhai e vede”<sup>15</sup>. Por outro lado, contrabalançando esta regularidade, o Sátiro varia habilmente a sua exposição, e, ora se detém na consideração de um caso, ora procede a uma simples evocação.

---

<sup>15</sup> A mesma interpelação é usada por Petrarca no *Triumphus Cupidinis*, a que tanto devem estes versos da *Écloga VII* como o catálogo dos versos 348 a 404 da *Écloga II*, isoladamente copiados no *Cancioneiro Fernandes Tomás*, sob o título “Capítulo sobre as propriedades do Amor”.

Ao contrário dos seus modelos, quase nunca se demora na narrativa da transformação, pelo que sobressai acima de tudo uma imagem intelectualizada do poder do Amor. E assim, o que nas narrativas de Ovídio (e depois em Sannazaro e em Garcilaso) fora surpresa e encanto plástico e cromático, torna-se em Camões espanto interiorizado e incompreensão. O Sátiro evoca o poder do Amor e o seu triunfo perante a efemeridade da vida – mas sublinha também nas suas palavras o carácter trágico desta longa sequência de seres divididos entre a impossibilidade de acção e a consciência do amor vivido e permanentemente renovado pela memória.

Poderíamos evocar ou comentar muitos outros exemplos do emprego da poesia de definição e da poesia de catálogo na Lírica camonianiana. Mas estes são suficientemente representativos, e por eles se vê que o Poeta se não deixa fascinar pelo encanto exterior ou puramente decorativo dos lugares comuns da língua literária da sua época: toma-os como uma língua primeira, a partir da qual expressa a sua própria mundividência, reinvestindo-os de significados novos e vivos.

É precisamente o investimento simbólico das fórmulas e esquemas consagrados por estes dois tipos de composição que leva, na poesia lírica de Camões, ao apagamento da oposição expressiva que à partida existe entre eles. No fundo, a poesia de definição foge a traçar com clareza os limites dos objectos, vindo a converter-se numa enumeração que, devido à falta de congruência entre as várias parcelas, não dá conta do sentido essencial do objecto, acentuando até a sua falta de coerência. Como no caso do catálogo, esta enumeração está longe de ser a “enumeração caótica” típica da poesia dos nossos dias<sup>16</sup>: em Camões, num caso como no outro, encontra-se um princípio ordenador<sup>17</sup>.

A composição ronda uma ideia central, mas fracciona-a, substituindo a firmeza de uma perspectiva una pela análise, constantemente recomeçada, dos vários planos que isola no objecto. Ao mesmo tempo, a diversidade consegue transmitir ao leitor a noção, mais ou menos verdadeira, mas sempre muito viva, de uma análise exaustiva.

Dramaticamente, porém, na imagem caleidoscópica assim obtida, Camões encontra sentidos que se não conciliam entre si, mas que, dividido entre as imagens que idealiza e as que se lhe impõem, tenta em vão compreender.

---

<sup>16</sup> Leo Spitzer, “La enumeración caótica en la poesía moderna”, *Linguística e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1955.

<sup>17</sup> Não nos referimos a um princípio ordenador nos termos vagos, mas justificados e até autorizados pela sua própria experiência poética, de Jorge Luis Borges, a propósito das aparentemente mais desorganizadas acumulações. Sobre o uso do catálogo como forma de obrigar o leitor a reorganizar os seus esquemas de imaginação, veja-se Chanita Goodblatt, “Whitman’s catalogs as literary gestalts: illustrative and meditative functions”, in *Style*, vol. 24, 1 (1990).



Teresa Nascimento

*Universidade da Madeira*

### PERSONAGENS, TEMPO E ESPAÇO: MODOS DE SIGNIFICAÇÃO NA LÍRICA CAMONIANA

Talvez possa parecer estranha a abordagem da lírica por um prisma habitualmente consignado à narrativa, aqui, assente nas categorias de personagens, tempo e espaço. Sem perder de vista essa especificidade, é nosso intuito, e num esforço de sistematização, propor um sentido globalizante da mundividência camoniana que passe pela conjugação e/ou disjunção desta relação triádica.

A leitura que nos propomos fazer não deixará de confrontar-se com uma panóplia de personagens, de rostos indistintos, algumas vezes, diferenciados, poucas, com as quais o sujeito poético vai instituindo relações ao longo dos textos.

A maior parte da lírica tem como destinatário ou como objecto de referência a mulher. Detenhamo-nos em alguns números elucidativos, posta de parte, por agora, a menção a figuras femininas cuja relação com o poeta não seja a amorosa. Dos cento e sessenta e seis sonetos constantes da edição sobre a qual trabalhamos<sup>1</sup>, sessenta e sete contemplam a mulher — trinta e seis dos quais, logo no primeiro verso — com relevo idêntico nas redondilhas.

Se algumas composições combinam a caracterização feminina com os efeitos que ela exerce sobre o poeta, outras detêm-se isoladamente no primeiro ou no segundo caso.

Os recursos para o retrato feminino combinam fontes diversas, de entre as quais são sobejamente conhecidas a platónica, a stilnovista e a petrarquista, para além da sabida superação destas influências pela própria inspiração pessoal. A Natureza faculta, neste âmbito, importante contributo. A partir do seu material imagético surgem alguns retratos femininos, nascidos de uma relação de semelhança, seja ela de ordem comparativa ou metafórica.

A comparação traduz frequentemente uma escala de superioridade para a beleza feminina — «*mais branca que a neve pura*»<sup>2</sup> — ou um desejo de equidade por parte da Natureza — «*tão doce a figura, que a neve lhe jura que trocara a cor*»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, Atlântida Editora, 1973.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 89.

A metáfora, de ampla utilização, colhe os seus ingredientes nas cores — azul, ouro —, nas matérias preciosas e nas flores. É talvez neste âmbito que mais claramente sentimos a presença dos estereótipos petrarquistas.

Gostaríamos de destacar, até pela sua nota de excepcionalidade, a importância que uma cor, como o verde, assume também na caracterização feminina e a isenta de algum convencionalismo, pelo menos no referente aos habituais estilemas petrarquianos. A relação de contiguidade entre a cor do campo e os olhos verdes inverte-se pelo poder órfico dos olhos de Helena:

“A verdura amena,  
gados, que pazeis,  
sabei que a deveis  
aos olhos d’Helena.”<sup>4</sup>

De qualquer forma, mais do que a cor, importa particularmente, neste âmbito, uma alusão à luminosidade que se desprende do olhar, em metáforas de contiguidade divina, buscadas no sol ou nas estrelas, de remissão platónica e petrarquista<sup>5</sup>.

De uma maneira ou de outra, os vários poemas, que tomam como objecto de referência a mulher, vão, ainda que muitas vezes de forma metonímica, — «*Lindo e sutil trançado*»<sup>6</sup>, «*riso brando e honesto*»<sup>7</sup>, «*claros olhos*»<sup>8</sup>, etc. —, acrescentando detalhes que, depois, quer por força do estereótipo, quer pelo carácter abstractizante de muitos dos elementos convocados resultam em retratos plurais de contornos algo imprecisos<sup>9</sup>.

O ponto de partida para a relação entre o sujeito poético e a mulher, relação quase sempre unilateral — apenas em três poemas, a cantiga “Polo meu apartamento”<sup>10</sup> e os sonetos “Aquela triste e leda madrugada”<sup>11</sup> e “Aqueles claros olhos que, chorando”<sup>12</sup> se detecta um vislumbre de correspondência amorosa — estabelece-se quase sempre a partir do olhar, olhar que permitiu o enamoramento, olhar que vai contribuindo também para o seu sustento, pese embora a transformação do amador na coisa amada. As palavras, e aqui excluimos os poemas em medida velha, por eles apresentarem diferenças significativas na atitude do sujeito poético para com a mulher, apenas uma vez são mencionadas<sup>13</sup>:

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>5</sup> *Vide*, sobre a temática dos olhos, o artigo de Maurília Galati Gottlob, «Os Olhos nos Sonetos de Camões», publicado em *Alfa*, nº 15, 1969, pp. 219-240.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 128, soneto 23.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 161, soneto 90.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 222, Canção IX.

<sup>9</sup> Vitalina Leal de Matos fala, a este propósito, de «mulheres a quem não vemos a cara», *Introdução à poesia de Luís de Camões*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1980, p. 64.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 31.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 157.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>13</sup> Excluimos ainda, neste particular, a poesia bucólica porque nela, embora se faça presente a verbalização entre amado e amada, o sujeito poético vê o seu papel reduzido à simples narração ou comentário.

“Vi-lhe em poucas palavras dizer, quanto  
ninguém diria em muitas; eu só, cego,  
magoado fiquei na doce fala.”<sup>14</sup>

A palavra, com efeito, é quase só a palavra poética ou o grito sentido lançado ao vento. Palavra de uma só direcção, pois, não raro dirigida a inominada mulher, à Senhora de abstracto retrato. A Senhora, assim nomeada, na maior parte das vezes, postas de parte outras possíveis designações metonímicas, raramente tem nome na medida nova. Só Dinamene...

Nas redondilhas, porém, sucedem-se as Helenas, as Marias, as Joanas, as Catarina, as Lianores, as Anas, as Domingas...

\*  
\*   \*   \*

A forma pela qual se faz a poetização do amor, na medida nova, não deixará de nos surpreender quando confrontada com a da medida velha.

Se igual é a atitude da mulher, a repercussão sobre o sujeito poético é notoriamente outra. O pessimismo não se deixa ainda adivinhar, o poeta brinca com a sua desdita e a dor assume, por vezes, foros de ludismo:

“As águas que em vão  
me fazem chorar,  
se elas são do mar  
estas d’amar são.  
Por elas relevo  
todas minhas mágoas;  
que, se força d’águas  
me leva, eu as levo.  
Todas me entristecem,  
todas são salgadas;  
porém as choradas  
doces me parecem.”<sup>15</sup>

ou ainda,

“Ofereceis-me alegria,  
tendo-me já cego e mouco:  
é baixeza aceitar pouco  
quem tanto vos merecia.  
Ide-vos por outra via,

---

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 141, soneto 50.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 29.

pois o bem que me deveis  
nunca mo satisfareis.”<sup>16</sup>

Muitas das redondilhas são poesias de circunstância, de resposta a alguma situação do quotidiano ou de glosa jocosa a mote tradicional ou nascido de sarau palaciano.

Noutras, de presença feminina também, o que ressalta à leitura é a admiração do artista que se dispusesse a pintar com palavras o objecto sobre o qual demora o olhar e de que tomamos como exemplo «*Descalça vai para a fonte*»<sup>17</sup>.

Com raras excepções, a crueldade, o rigor, a indiferença, a esquivança, são alguns dos traços que conformam a um igual padrão a mulher, seja ela a cantada nas redondilhas, nos sonetos ou ainda nas élogos. Nestas últimas, também a comparação com a Natureza se faz aparecer, desta vez, para contrapor ao carácter compassivo dos elementos naturais a desumanidade da mulher;

“Responde o monte côncavo a meus ais,  
e tu, como áspide, cerras-lhe o ouvido;  
as árvores do campo, os animais,  
mostram sentir meu mal, sem ser sentido;  
e a ti, as minhas dores desiguais  
não movem esse peito endurecido;”<sup>18</sup>

Uma leitura, ainda que rápida, da lírica não deixará de verificar a presença da mitologia, em perfeita consonância com a adopção do código renascentista, num elevado número de poemas da medida nova, contrariamente à sua quase ausência na medida velha<sup>19</sup>. Nem sempre o seu aparecimento serve intuitos idênticos. Do efeito decorativo das várias perífrases ao recurso ao *exemplum*, as alusões mitológicas vão perdendo o seu estatuto ancilar para delas sobressaírem as personagens que ganham foros de autonomia na construção do poema, assumindo pleno protagonismo.

É neste último caso que se situa um exemplo paradigmático, como o da *Écloga dos Faunos*, para além do de alguns sonetos. Importa realçar, antes de mais, que a temática proposta não anda longe da dos restantes poemas. A poesia é invariavelmente amorosa, nos seus diversos cambiantes — desencontros, sofrimento, ausência. De particular, cabe mencionar aqui o papel desempenhado pelo poeta, de simples sujeito da enunciação, em alguns textos, ele passa a comentador noutros. A título exemplificativo, citamos, para o primeiro caso, os sonetos “Todo o animal da calma repousava”<sup>20</sup>, “Seguia aquele fogo que o guiava”<sup>21</sup>, “Os vestidos Elisa revolvia”, entre outros<sup>22</sup>. Para o segundo, o

---

<sup>16</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 353, Oitava I.

<sup>19</sup> De forma desenvolvida, apenas um poema recorre à mitologia na medida velha: *ABC em motos*.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 146, soneto 60.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 147, soneto 61.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 148, soneto 64.

último terceto de cada um dos seguintes sonetos: “Por sua Ninfa, Céfalos deixava”<sup>23</sup> e “Sentindo-se tomada a bela esposa”<sup>24</sup>. É para uma combinação dos dois que aponta a *Écloga dos Faunos*.

Algumas vezes ainda, a situação exposta é pretexto para uma comparação com o real vivido pelo poeta — caso do soneto “Ferido sem ter cura parecia”<sup>25</sup>, “Naiades, vós, que os rios habitais”<sup>26</sup> e “O filho de Latona esclarecido”<sup>27</sup>. Queríamos ainda registar uma ocorrência digna de nota, numa estrutura fixa como é a do soneto, em que à finitude formal, supõe-se dever corresponder-lhe uma igual completude semântica. É o facto de dois dos sonetos se constituírem num bloco, mantendo-se o nexos temático e permanecendo invariáveis as personagens. Falamos de “Por sua Ninfa, Céfalos deixava”<sup>28</sup> e “Sentindo-se tomada a bela esposa”<sup>29</sup>.

Enganamo-nos se pensarmos que posições como as de enunciador ou comentador relevam de alguma neutralidade por parte do sujeito poético. Com efeito, situações vividas por determinadas figuras mitológicas poderiam ser manifestamente transpostas para o caso do próprio poeta.

O que dissemos relativamente à funcionalidade das personagens mitológicas é igualmente válido para as bucólicas.

Num plano diametralmente oposto se situa um conjunto de poemas, cujo *incipit* ou dedicatória nos permite identificar algumas das figuras da época. São de tom elegíaco alguns, outros, encomiásticos. De entre estas figuras realçaríamos, em primeiro lugar, D. António de Noronha, pelo número de ocorrências que a sua presença regista, seguem-se-lhe D. Leonis Pereira, com dois poemas, D. António de Castro, o 2º Conde de Redondo, D. João Coutinho, D. Miguel de Meneses, D. Henrique de Meneses, D. João III, o duque de Aveiro, D. Luís de Ataíde, e D. Manuel de Portugal, respectivamente com um.

Se algumas das figuras agora designadas vêm a sua função unicamente reduzida a uma simples referência paratextual, outras, no entanto, ganham corpo no interior do próprio texto.

Aqui destacaremos a *Oitava I*, em que D. António de Noronha, para além de se constituir em interlocutor privilegiado do mais desenvolvido poema camoniano sobre o desconcerto do mundo, se configura ainda como potencial sujeito de uma comunhão de interesses com o próprio poeta.

Igualmente importante é a presença destas figuras intratextuais, pelas reflexões que elas suscitam em termos de opção pela utilização de determinado estilo. Isso acontece fundamentalmente em três casos: na *Écloga V*, dirigida a D. António de Noronha, que indicia já um claro propósito de mudança no canto:

---

<sup>23</sup> *Idem*, p. 147, soneto 62.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 148, soneto 63.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 149, soneto 65.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 153, soneto 73.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 156, soneto 79.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 147, soneto 62.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 148, soneto 63.

“Enquanto aparelho um novo espirito,  
e voz de cisne tal que o mundo espante,  
com que de vós, Senhor, em alto grito  
louvores mil em toda a parte cante,  
ouvi o canto agreste em tronco escrito,  
entre vacas e gado petulante;  
que, quando tempo for, em melhor modo  
por vós me ouvirá o mundo todo.”<sup>30</sup>

Metalinguisticamente ainda surgirão paralelas considerações em torno da oposição entre o canto da «humilde sanfonina» e o da «alta tuba», na Écloga VI<sup>31</sup>, dedicada ao duque de Aveiro, ou, finalmente, entre a “fruta ruda” e a “sonora cítara” da Écloga VII<sup>32</sup>, mais uma vez endereçada a D. António de Noronha.

Dos restantes textos, relevaríamos sobretudo o seu valor documental, nunca despidendo para o retrato de um poeta em que os dados de ordem biográfica não são sobejos.

Reservámos para último lugar, dentro da categoria de personagem, um conjunto, de significado crucial na relação com o sujeito poético, não enquadrável nos parâmetros que até aqui vimos traçados, pelo seu carácter abstracto. Conjunto de elementos dificilmente dissociáveis, congrega o Amor, por um lado, por outro, a Fortuna, o Caso, a Sorte ou, se preferirmos, o Destino.

São muitas as composições em que tomam corpo estas entidades invariavelmente responsabilizadas pela infelicidade do poeta, inexoravelmente aliadas na estigmatização da sua vida. Escolhemos, para o documentar, um poema emblemático neste domínio, a Canção X, “Vinde cá, meu tão certo secretário”<sup>33</sup>, de forma alegadamente autobiográfica a que se combina um pendor narrativo. Vítor Aguiar e Silva radica o pendor autobiográfico de alguns textos camonianos numa característica cara ao petrarquismo, embora originária da poética do *dolce stil nuovo*<sup>34</sup>.

Arbitrariamente atingido, o poeta não conseguirá jamais eximir-se ao exercício conjunto destas forças, conluídas contra si. A Fortuna raramente sorri e os escassos momentos em que, descuidada, descansa na perseguição, logo vêm confirmar como o bem, quando existe, é efémero.

O Destino será sempre adverso e esta realidade semântica encontra o necessário correlato numa estrutura sintáctica adversativa. A adversativa, uma das conjunções que, com maior incidência, faz o seu aparecimento na lírica, repercute-se particularmente na estrutura de muitos poemas, em especial, dos sonetos. Ao acaso, deixamos aqui um ou outro exemplo em que esta conjunção serve a mencionada oposição entre o

---

<sup>30</sup> *Idem*, p. 351.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 359.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 366.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 223.

<sup>34</sup> «Aspectos petrarquistas da lírica de Camões», *Cuatro lecciones sobre Camões*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, pp. 99-113.

sujeito e o Destino. Falamos dos sonetos “Passo por meus trabalhos tão isento”<sup>35</sup>, “No mundo quis um tempo que se achasse”<sup>36</sup>, “Fortuna em mim guardando seu direito”<sup>37</sup> e “Se a Fortuna inquieta e mal olhada”<sup>38</sup>.

Pelas razões adiantadas agora, ou por outras que respeitam tão só a própria mulher, são, pois, raras as composições em que se vislumbra alguma hipótese de correspondência amorosa e nessas, ainda assim, está vedada a felicidade, por motivos que radicam, algumas vezes, no afastamento, seja ele suscitado pela irreversibilidade da morte, ou tenha, tão só, a ver com factores que impliquem uma deslocação no espaço<sup>39</sup>.

Ao longo da lírica, vários são os exemplos de afastamento, seja ele concreto, físico, seja apenas afectivo.

Alguns, utilizados pelos críticos para, numa leitura biográfica, se permitirem rastrear um ou outro passo seguido por Camões, combinam-se com outros cuja funcionalidade extrapola a simples realidade física e se torna significativa de uma realidade que é apenas poética ou que serve uma poética concreta, renascentista.

O afastamento, coincidente com a transição de um espaço para outro, veda a comunicação, ainda que ela residisse só no olhar... entre o poeta e a amada. O novo espaço é, assim, portador de consequências a nível afectivo e psicológico. A distância gera o sofrimento.

Talvez o exemplo onde mais vivamente se faça sentir esta dimensão psicológica seja o constituído pela Canção IX, “Junto dum seco, fero e estéril monte”. Estamos perante aquilo a que designaremos como um não-espaço, isto é, um espaço de ausência, conotado por marcas de privação, provenientes de elementos que, enumerados, vão sucessivamente sendo negados. O que daí resulta é a expressão de estados de alma, marcados pela saudade.

Muitas vezes o espaço mantém-se, mas, numa clara sugestão petrarquista, os elementos que o configuram tornam-se outros. A transformação dá-se por força do olhar diferente que sobre eles incide.

Veja-se o que acontece com o soneto “A fermosura desta fresca serra”<sup>40</sup>, em que a simples hipótese da ausência feminina converte a harmonia dos elementos descritos em pesar: «*Sem ti tudo me enoja e me aborrece*».

De alguma recorrência, nesta transformação, é a transmutação das flores em abrolhos.

A funcionalidade do espaço exerce-se sobretudo a partir da interioridade do sujeito poético. Na maior parte da lírica, mais do que um enquadramento ou função referencial, o espaço serve a expressão de um estado de alma e, mesmo no caso da écloga em que o seu aparecimento toma contornos mais desenvolvidos, por necessidades intrínsecas ao

---

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 127, soneto 21.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 139, soneto 46.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 179, soneto 126.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 190, soneto 148.

<sup>39</sup> *Vide* sobre a temática do apartamento o artigo de Aníbal Pinto de Castro, «Camões, poeta pelo mundo em pedaços repartido», *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, série 98ª, nºs 7-9 e 10-12, pp. 199-223.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, p. 184, soneto 136.

próprio género, e é objecto, por isso mesmo, de alguma convencionalidade também, passado que é o acto de contextualização, não deixamos de assistir a efeitos semelhantes aos que descrevemos, a saber, a projecção do estado de alma na Natureza<sup>41</sup>.

Mas o espaço serve também o *topos* renascentista da mudança. Aí, espaço e sujeito poético demarcam-se de maneira inequívoca. Só transitariamente, a mudança afectará a Natureza, obedecendo a uma ordem que é cíclica. No poeta, a mudança é irreversível e apenas num sentido. Firmeza, só no amor dele, contra o tempo e a própria morte.

Registámos ainda uma ocorrência em que o espaço idealizado serve de perfeito enquadramento a uma situação, também ela ideal, o cultivo do ócio, partilhado entre o poeta, a sua amada e D. António de Noronha.

“e ao longo dua clara e pura fonte,  
que, em borbulhas nacendo, convidasse  
ao doce passarinho que nos conte  
quem da cara consorte o apartasse;  
despois, cobrindo a neve o verde monte  
ao gasalhado o frio nos levasse,  
avivando o juízo ao doce estudo,  
mais certo manjar d’alma, enfim, que tudo;

cantara-nos aquele que tão claro  
o fez o fogo da árvore Febeia,  
a qual ele, em estilo grande e raro  
louvando, o cristalino rio enfreia;  
tangera-nos na frauta Sannazaro,  
ora nos montes, ora pela aldeia;  
passara celebrando o Tejo ufano  
o brando e doce Lasso castelhano.”<sup>42</sup>

De imediato nos acodem ao espírito outros versos de Sá de Miranda, na sua *Carta a António Pereira*.

As referências ao espaço fazem-se, como acabamos de ver, por forma indeterminada. O que importa não é aquele espaço concreto, particular, mas a forma como o sujeito poético se apropria dele para o tornar em objecto de uma vivência.

Igualmente indefinida e subjectivamente vivida é a vertente temporal, nunca equacionada numa dimensão cronológica, perfeitamente balizada.

As reflexões do sujeito poético, nesta matéria, estendem-se, normalmente, ao longo de um eixo polarizador, nos extremos do qual encontram lugar o passado e o presente.

E a primeira apreciação que esta oposição desde logo lhe merece é a da maior duração de um em relação ao outro. O tempo passado é consideravelmente reduzido quando comparado com o presente. É porque o tempo passado é simbolicamente

---

<sup>41</sup> Vejam-se, neste particular, as reflexões de Hernâni Cidade sobre a utilização da Natureza na lírica camoniana. Hernâni Cidade, *Luís de Camões. O Lírico*, Lisboa, 1992, Editorial Presença, pp. 193-214.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, pp. 290-291, Oitava I.



marcado pelo vislumbre de algum bem, de alguma felicidade, ainda que efémera, que a sua perspetivação se faz de uma forma subjectivamente mais curta.

A distância que separa os dois tempos permite perspetivar o passado com maior objectividade e, assim, são frequentes as considerações sobre o carácter ilusório daquilo que se julgava o bem.

“Eu vivia de lágrimas isento,  
num engano tão doce e deleitoso”<sup>43</sup>

“quando minha ventura consentia  
que d’enganos vivesse meu cuidado?”<sup>44</sup>

Outras vezes ainda, é o sonho, actividade onírica, que propicia a breve ilusão de bem. Também aqui, todavia, a sua duração é curta.

“Doce sonho, suave e soberano,  
se por mais longo tempo me durara!”<sup>45</sup>

Uma das composições em que talvez se torne mais clara a interdependência entre o tempo e o espaço seja a Canção IX, escrita numa situação de afastamento da Pátria. A ela já tivemos ocasião de nos referir quando tratávamos da questão do espaço. Importa agora verificar que existe uma indissociabilidade entre um e outro, porquanto a hipotética fruição do bem só se poderá realizar noutra espaço que não o do exílio.

“Ali a vida cansada, que melhora,  
toma novos espíritos, com que vença  
a Fortuna e trabalho,  
só por tornar a ver-vos,  
só por ir a servir-vos e querer-vos”<sup>46</sup>

Não nos enganemos, no entanto, porque nem sempre esta oposição passado / presente é produtora de um sentido vivencial diferente. Muitas são as composições em que a linha demarcadora entre os dois tempos surge neutralizada por um igual sofrimento, então, para um e outro caso, o tempo arrasta-se penosamente e só para o poeta ele não é fugaz.

Esta breve abordagem ao tempo ficaria incompleta se não aludíssemos à memória que, tão insistentemente, surge ao longo da lírica. Com efeito, é ela que possibilita a aproximação entre o presente e o passado, a anulação das fronteiras que os separam. A memória torna presente o passado, com uma diferença: a lembrança do bem havido,

---

<sup>43</sup> *Idem*, p. 172, soneto 111.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 177, soneto 122.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 178, soneto 123.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 223.

tomando repercussões actuais, torna o agora mais doloroso, mais pungente, avivando as feridas adormecidas:

“Lembranças que me matam cada hora,  
Trazendo-me à memória o bem passado.”<sup>47</sup>

Também à memória cabe esbater as distâncias, aproximar espaços, porque o presente é também o tempo da ausência.

Para além das considerações atinentes à oposição passado/presente, não podemos deixar de nos referir a um modo verbal que, com alguma regularidade, faz o seu aparecimento na lírica. Referimo-nos ao conjuntivo, na dependência da condicional. Ainda há pouco falávamos da importância da adversativa, estamos agora em medida de afirmar que são estas as conjunções que mais recorrentemente fazem o seu aparecimento na lírica.

A opção por este modo coloca a enunciação na esfera do volitivo, do desiderativo, mas também do improvável, como podemos ver com o seguinte passo da Canção IX:

“Se de tantos trabalhos só tirasse  
saber inda por certo que algũa hora  
lembrava a uns claros olhos que já vi;  
e se esta triste voz, rompendo fora, as  
orelhas angélicas tocasse”<sup>48</sup>

A dependência da condicional torna uma vez mais o poeta sujeito a premissas extrínsecas a si mesmo, vulnerável aos agentes exteriores, quer eles sejam o Destino, quer a própria amada.

É este mais um dado a juntar a outros que corroboram a ideia de que o poeta se apresenta essencialmente como um ser dependente de outros. A sua função ao longo da poesia é marcadamente passiva. Longe de se rebelar contra a dor, o sofrimento que o atinge, ele compraz-se neles, talvez convencido da inanidade da luta.

E o futuro? Perguntar-nos-emos.

São escassas as referências a ele, pelo menos quando isso dependa da opção pelo tempo verbal. Semanticamente apenas, podemos dizer que alguns poemas em que a esperança é alimento, não convertido ainda em desengano, perspectivam outro tempo, logo contradito noutros passos, porque a mudança no sujeito é sempre de bem para mal e de mal para pior.

Parece, no entanto, existir uma dimensão salvífica na lírica camoniana, situada num tempo sem tempo, na eternidade. A perspectiva religiosa oferece-se, pois, como um contraponto seguro contra a inexorabilidade dos Elementos. De seguro, também, desta vez, num tempo marcado pela finitude, contra as forças adversas e contra a ausência, só o Amor, porque «*nunca Amor se afina, nem se apura, enquanto está presente a causa dele*»<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> *Idem*, p. 172, soneto 111.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 222, Canção IX.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 236, Elegia I.

Harold Livermore

*Universidade de Cambridge*

## A LÍRICA CAMONIANA EM VERSÕES INGLESAS

Ninguém sabia melhor que Camões que cada grande literatura precisa de um génio representativo, o *martes spirit*, para guiar os seus destinos. A fama de Homero e de Virgílio sobreviveu à morte dos deuses da Antiguidade. O triunfo da nova religião não impediu que poetas e gramáticos cristãos ensinassem a obra de Virgílio. Quando Dante foi consagrado como mestre dos poetas pós-clássicos e modelo para toda a Itália seguia uma senda marcada desde longe.

Para os portugueses, a supremacia de Camões está ligada com o tema dos Lusíadas, tecendo a figura culminante dos Descobrimentos na tapeçaria da história nacional. No momento em que a Europa saía da introspecção medieval para tomar conta da plenitude da experiência humana, Camões soube dar vida nova à forma antiga. Entre os contemporâneos, Ronsard encheu a *Franciade* de lendas fictícias dum passado bárbaro, e Ercilla y Zúñiga na *Araucana* imaginou um mundo fantástico para os índios chilenos, abandonando a tradição poética da clássica Europa. Camões era o poeta moderno no tema, clássico na tradição literária.

Se, para o mundo anglófono e americanófono, é o menos conhecido dos grandes poetas, podem-se avançar várias explicações, entre elas a insuficiência das traduções. É verdade que *Os Lusíadas*, rapidamente conhecidos na Espanha, tiveram a versão inglesa de Richard Fanshaw em 1655. Fanshaw, um dos beneméritos do meu colégio de Cambridge, que celebra em 1996 o quicentenário da sua fundação, teve um papel importante nos negócios com a Espanha para o reconhecimento da independência portuguesa e na Restauração da monarquia inglesa e no casamento de Carlos II com D. Catarina de Bragança. Gostou de obras de grande extensão, porque também nos deixou traduções de *Pastor Fido* de Guercino e duma comédia espanhola, não das mais breves, de Hustado de Mendoza. Tem-se discutido a questão do seu conhecimento da língua portuguesa, que diz ser 'pouco cortesá', ou não usual entre diplomatas. O Dr. Walker tem demonstrado que Fanshaw tinha à mão as obras de Faria e Sousa, escritas em espanhol, o que faz pensar que teria conhecido o primeiro camonista profissional em Madrid. Pelo menos conheceu o português melhor que Voltaire, que conhecia só Fanshaw, e não o texto de Camões, quando fez as suas observações sobre *Os Lusíadas*.

A versão de Fanshaw ficou sem competidor até 1776, quando William Julius Mickle publicou a primeira das suas várias edições. Para Mickle o aspecto mais importante

do poema era o tema, «*the greast subject of profane history the world had ever beheld*». A consequência dos descobrimentos portugueses foi a «*humanização da raça humana*», o nascimento do comércio universal. Tróia estava convertida em cinzas, o Império romano deixara de existir. A importância da obra de Gama seria confirmada, e até acrescentada, enquanto existia o mundo. Naturalmente, porque Mickle foi, se não empregado, pelo menos dependente da Companhia Inglesa das Índias, e (para citar um refrão camoniano) «*O abade, donde canta, dai janta*». As palavras de Mickle são citadas com elogio pelo professor Atkinson, falecido há dois anos e bom amigo nosso, que fez a sua versão d'*Os Lusíadas* em prosa. Ora, nem Mickle, ao introduzir no poema, versos seus, completamente alheios a Camões, nem Atkinson, ao publicar a sua versão, respeitou o facto essencial, que Camões era o grande poeta da língua portuguesa. Nem eles, nem Voltaire prestaram atenção ao facto, também essencial, de que Camões, antes de ser épico, era um famoso poeta lírico.

A lírica camoniana só aparece em inglês (se não me engano) com William Hayley, que incluiu algum soneto de Camões nas *Obras completas* publicadas em 1785. Hayley emprestou o livro ao jovem Lord Strangford, que ofereceu ao público inglês as suas próprias traduções em 1803. Observa que Mickle não conhecia estas «*composições menores*». Explica que o trabalho foi «*a diversão preferida dum jovem obrigado por falta de saúde a abandonar estudos mais exigentes e que preferira as bagatelas literárias à inactividade completa*». A sua doença só durou o tempo necessário para permitir a publicação dum pequeno tomo com 20 sonetos, alguns líricos tradicionais, parte da elegia “O Poeta Simónides” e um fragmento tomado d'*Os Lusíadas*. Cometeu o erro, já tradicional, de considerar as poesias como fonte principal para escrever a vida do poeta. Infelizmente, sete dos vinte sonetos (N<sup>os</sup> 3, 7, 8, 14, 16, 17 e 20) não são de Camões. Também não é de Camões grande parte da vida que lhe atribuíam. É claro que Strangford não foi o único em exercer a sua imaginação na caça de Catarina; outro refrão de Camões diz

“que quem porcos ha menos  
em cada moita lhe roncam.”

Diz-se que o trabalho do jovem e doente Lord Strangford agradou tanto ao Rei Jorge III que lhe mereceu a posição de secretário na embaixada Britânica em Lisboa, começo duma carreira que o levou a encarregado, ministro no Brasil e embaixador. Teve oito edições, em parte porque Strangford imitava o estilo de Tom Moore, autor de canções irlandesas sentimentais, popular, mas pouco parecido com Camões, que não é um poeta sentimental. Robert Southey, bom prosista, e autor duma História do Brasil e duma História de Portugal, que ficou sem acabar e inédita, e Poeta Laureado, clarificou as versões de Strangford como «*Donnybrook*», feira popular irlandesa aonde acudiam os menestrais de Dublin. Lord Byron censurou o jovem diplomata, lembrando os limites impostos pelo bom gosto e pela moralidade.

“Be warm, be pure, be amotous, but be chaste,”

Se o casto Lord Byron censura Strangford desta forma, só poderia ser por causa do episódio da Ilha dos Amores. Se me permitem uma ligeira digressão, penso que o

célebre episódio tem um fim puramente político. O poema de Camões vai dedicado ao rei D. Sebastião, que seria portanto o primeiro leitor. O grande erro de D. Sebastião, ainda adolescente, consistia na falta de interesse no matrimônio e na procriação. Camões seguramente queria provocar no leitor o impulso natural num jovem monarca obcecado pela ideia da Cruzada. Só isto explica a tolerância de Frey Bartolomeu Ferreira, homem inteligente e seguramente consciente do perigo que ameaçava o futuro da dinastia de Aviz e a independência do País. É possível que o episódio fosse inserto no poema num momento relativamente tardio da sua gestação.

A personalidade fictícia prestada a Camões por Strangford pode explicar o título *Poems from the Portuguese*, empregado por Elizabeth Barrett Browning em 1848. Não menciona o nome de Camões, que teria inspirado a poetisa ao compor quarenta sonetos fastidiosos no estilo de Shakespeare para imortalizar seu amor por Robert Browning, que, como marido exemplar, teve que suportar o bombardeio amoroso.

Strangford afirmou a sua fidelidade a Camões, que «*imitava estreitamente*», «*fiel ao seu sentido, mas ainda mais à sua fama*», Byron observou que «*as cousas dadas ao público como poesias de Camões, não se encontram no original português mais do que no Canto do Rei Salomão*». A mesma opinião pouco entusiasta está expressada por Sir Richard Burton (1821-1890), ao publicar dois tomos de *Lyricks* em 1884. Burton viajou no Oriente e no Brasil, onde era cônsul inglês em Santos. Viu muitas regiões da terra recorridas por Camões, que considerou o seu herói e Mestre. Poucos, desde Faria e Sousa, têm protestado com tanto fervor a sua devoção ao poeta. Burton pretendia traduzir o estilo, o idioma, as impressões feitas por Camões, conservando a fidelidade e a “literalidade”. Na verdade, não só abandona o Mestre, mas adota um inglês que nunca existiu e que, posso afirmar, nunca existirá fora das páginas de Burton. A sua mulher, Lady Isabel, que o acompanhava no Brasil e que editou *Os Lusíadas* burtonianos «*temblava de medo que fossem estéticas demais para o público inglês*», sem conhecer o apreço acordado às «*commoner translations*», traduções mais vulgares. Declara que quando Burton parece inventar palavras não faz mais do que imitar exactamente o que escreveu Camões, «*em cada singularidade ou excentricidade aparente o Discípulo segue fielmente o Mestre*». Para o Não-Esteta ou Não-Poeta, *Os Lusíadas* de Burton ficaram um país desconhecido, uma língua desconhecida.

Burton não teve mais consideração para os seus predecessores do que Byron e Shelley ao falar de Strangford. Só faz excepção para o seu amigo J.J. Aubertin, engenheiro que trabalhava em S. Paulo na mesma época. Aubertin traduziu *Seventy Sonnets* (1881), que Burton chama um «*dainty volume*», tominho bonito, e «*triumfo do literalismo que deixa os antecessores na sombra*».

Não quero dar a impressão de que os tradutores ingleses não faziam mais do que dizer mal uns dos outros. Em geral, as versões inglesas são dos sonetos. Alguns sonetos de Camões são imitações de Petrarca, às vezes superiores aos modelos. Mas seria difícil que o leitor inglês reconhecesse essa superioridade sem conhecer o original. Burton dedica todo um volume aos sonetos: são 360 sonetos em “burtonês”. Quer dizer 163 mais do que os 197 admitidos por J. M. Rodrigues e Lopes Vieira. Como será a biografia tirada dos poemas se a metade dos sonetos utilizados não são do poeta?

Há um certo desequilíbrio entre o número, excessivo, de sonetos no primeiro tomo e as canções, odes e sextinas que ocupam o segundo tomo, com a exclusão de éclogas e elegias, que formam o melhor e mais original da lírica camoniana. A versão

de Burton não peca por falta de erudição; faz a comparação com Petrarca, explica o desenvolvimento do soneto, a ideia das Musas, a carreira do poeta, a evolução da *canzone* desde os trovadores provençais, etc., etc. Mas se nos assegura que não toma liberdades com o texto de Camões, nada diz das liberdades tomadas com a língua inglesa. Para dar só dois exemplos;

<p>“vão as serenas agoas do Mondego descendo e mansamente até o mar não param.</p> <p>Vinde cá meu tam certo secretário</p>	<p>“The gentle waters flow Mondego-dale downflowing nor rest soft-railing till with brine they blend.</p> <p>Come here! my confidential secretary of the complaints in which my days are rife</p>
---	---

PAPER - whereon I gar my griefs o'erflow.  
Tell me, we twain, unreasons which in life  
deal me inexorable, contrary  
destinies surd to prayer and tearful woe  
dash we some water-drops or muchel lowe  
fire we with outcries storm of rage so rare  
that shall be stange to mortal memory...”

Deixo sem comentário estas esquisitas produções. O próprio Burton diz que se não tem mais leitores, ele mesmo será suficiente. E a paciente Lady Isabel exclama: «*Se mil pessoas compram o livro, haverá uma centena que o leiam e haverá dez que o entendem. Fico consolada com a certeza de que o livro será a joia da biblioteca desses dez.*»

Os tradutores do século dezanove deixaram-se seduzir pela ideia de enriquecer a sua própria literatura com uma nova obra mestra, como Chapman e Pope com as suas versões de Homero. Mas a posição de Homero fora assegurada num passado distante. No caso de Camões, a tarefa era, e é, outra. É a de manifestar para um público inglês, ignorante da língua de Camões, o que o poeta fez e como realizou o seu pensamento em palavras. Se a saúde de Strangford não podia suportar o esforço, a insistência de Burton nas qualidades heróicas de Camões, o seu “saudável realismo masculino”, «*healthy masculine realism*», é um tema para médicos, e pouco tem que ver com poesia. O culto de Burton duma figura-mestre está bem. Mas a fidelidade do tradutor não é com o homem-Camões, mas com a sua obra. *Manent verba.*

A transferência duma obra poética de uma língua a outra não pode ser perfeita, mas nem por isso tem que falhar. Não pode existir uma “teoria da tradução”, como não pode existir uma teoria da literatura. O tradutor tem que resolver um complexo de problemas empregando todos os recursos que pode possuir. A sua primeira arma é um bom conhecimento da língua própria. Visitar Goa e Macau nos passos de Camões é uma admirável prova de lealdade, mas o verdadeiro caminho do tradutor só segue as *ipsissima verba* do poeta. Não posso fazer um catálogo das dificuldades principais. O estilo é essencial, e o estilo no inglês não pode ser igual ao estilo do português. Se Strangford, na opinião de Southey, cultivava excessivamente a lírica popular irlandesa, Burton inventou um estilo próprio. Mas as línguas não são estáticas,

e muitos coloquialismos correntes são destinados a desaparecer. Na Carta de Ceuta, Camões faz a defesa da língua popular, como veículo do teatro e da canção popular. Também emprega classicismos que agora não são correntes. Às vezes adota formas populares que tem cedido ante outras mais filologicamente correctas. O tradutor inglês não pode resolver problemas ortográficos do português do século dezasseis. Creio que o mais prudente é de adoptar o estilo inglês corrente na época formativa do tradutor, menos as expressões rejeitadas na linguagem culta, e mais formas recentes universalmente aceites.

O problema da rima é essencial. O próprio Burton reconhece que o inglês, rico em vocabulário, é pobre em rimas, citando Chaucer «*ith rhyme in English hath such scarcity!*». Em português, a rima é fácil, sem mesmo recorrer a assonância, tão frequente em espanhol, nem aos *mariages* de convenance como *ame, femme, flamme*, em francês. A pobreza do inglês, formado de muitos dialectos sem método constante, é para desesperar. Palavras de uso quotidiano como month, mês, warmth, calor carecem em absoluto de rimas. Mesmo love, amor, tem só três ou quatro possibilidades. Qual seria a consequência para a poesia portuguesa, se as únicas rimas que correspondessem a amor, fossem pombo e luva. Os poetas modernos ingleses têm abandonado a rima, sem introduzir nada que a substitua, com a resultante perda de disciplina. Os americanos, quando continuam a empregar a rima, muitas vezes a fazem com efeito cómico ou caprichoso. Tais extravagâncias não existem no português de Camões, que tem efeitos cómicos, produzidos por outros meios.

Se a rima apresenta problemas, pode-se afirmar que quanto mais breve o verso, mais difícil de traduzir. O poeta americano tem uma boa tradução d'*Os Lusíadas*, mas a sua versão de Babel e Sião, incluída no mesmo tomo, é, para mim, muito menos límpida. A presença no português das inflexões verbais latinas está em conflito com a forte tendência do inglês para o monossilabismo. Geralmente, o inglês é mais económico, e o soneto, com igual número de sílabas, terá em inglês mais palavras, não obstante as contracções como da, no. É por conseguinte mais frequente que o verso inglês resulte mais conciso ou sucinto que o português. A tentação para o tradutor é de introduzir palavras que não estão no original, o rípio, defeito sempre difícil de resistir. O problema contrário, a omissão de uma palavra ou umas palavras porque não cabem no verso inglês, é menos frequente, e naturalmente representa um sacrifício que só se faz com relutância.

Finalmente, os câmbios que se produzem na própria língua inglesa exigem novas versões para substituir formas de locução envelhecidas. No século passado, quando se estudava latim, língua de grande flexibilidade na ordem das palavras, era possível manipular o verso inglês com maior liberdade; agora somos menos literatos, se não analfabetos, e a ordem de palavras impostas pelo discurso corrente, pela educação estatal e o predomínio da prosa jornalística, exige uma estrita conformidade com a ordem sujeito, verbo, complemento. As inversões como «*Arde por Galatea*», «*Burns (he) for Galatea*» são excluídas no inglês moderno.

#### ECLOGUE I

Burning for Galatea, white and fair,  
ruled by some dwindling star that holds him fast,  
our poor Sereno cries aloud his care.

The other fishermen their nets have cast  
 upon the Tagus. He only in dismay  
 casts this complaint upon the unheeding blast:  
 "How soon, fair maid, how soon shall dawn the day  
 when my foolish constancy perchance  
 fond vain before your eyes I may display?  
 Behold, my soul is fled. Held in a trance,  
 from those soft lips one smile I would obtain,  
 from those blue eyes entreat a single glance.  
 If any pity in your heart remain  
 or any trace of love, however slight,  
 make this exchange - by it you can but gain:  
 The heart you stole I grant to you outright:  
 I shall not claim it back. All I implore  
 is that on me a passing gaze alight.  
 If you consider this exchange too poor  
 and fortune disallow me this ????????  
 I'll add the pinions love gave me to soar.  
 Dear maid, what can I afford  
 even though for me the sea attire  
 with countless pearls this fair and dear sea?????  
 The waves grow still; the wind tempers its ire,  
 I only from my cares find no escape,  
 vain are my sighs, vain this inward fire.  
 When shrouds of mist at early morning drape  
 Arrábida, whose slopes are lost to the eye  
 until the rising sun reveal their shape,  
 other more beauteous beams do I descry  
 rays that from heaven borrow grace and light -  
 unseen I saw them, yet for them I sigh.  
 Oft have I watched the billows heave by night  
 to sighs of mine: oft, as my tears descend,  
 I've calmed them with the story of my plight.  
 As with the weight of woe my voice I blend  
 and as my oar bends on the pliant sea  
 by moonlight all my stock of cares I spend.  
 Sweet-natured dolphins hearken to my plea,  
 the waves grow still, the calm is set,  
 but you alone disdain to hear and flee.  
 Perhaps you scorn the fisher's simple net,  
 that sifts the deep, his bark borne on the wind,  
 perhaps the man ??????????????????????  
 Fortune may change and show herself more kind  
 before the sun has run his daily round,  
 as those who toil upon the sea oft find.  
 By some maybe the grains of gold are found



that generous Tagus strews upon the strand:  
for some her gift with deathless love is crowned.  
Cast down your eyes. Writ on the yielding sand  
behold the letters of your name, fair grace.  
Against the ? sea, long may they stand.  
Thus far the coursing wind dare not efface  
what three days since Love printed on the ground -  
????????????? all other powers he guards the place.  
From all the pretty shells that here abound  
he helped me choose the best, and (as he swore)  
for you alone the sun such hues has found.  
These stems of coral fresh from the sea I tore  
before the air could harden them. They say  
what from your lips - most implore.  
Happy ?????????????????????????????????

(Página deixada propositadamente em branco)

Sílvio Castro

*Universidade de Padova*

## CAMÕES E ANTI-CAMÕES EM «A MÁQUINA DO MUNDO» DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

A questão em foco

### 1. Síntese

Imediatamente após o episódio da «Ilha dos Amores», a tópica de origem clássica da «Máquina do mundo»<sup>1</sup> encontra no Canto X de *Os Lusíadas* tradução de particular importância para a compreensão de muitos dos problemas suscitados pela estrutura do poema e pela particular personalidade cultural do poeta. Os muitos endereços dados por Camões à revelação maravilhosa feita por Tétis a Vasco da Gama e aos seus companheiros de aventuras interessam a diversos planos da epopéia, desde aquele mitológico que a sustenta, ao da cultura renascentista do autor, até aquele outro que conflua na complexa identidade espiritual camonianiana<sup>2</sup>. A máquina do mundo de Camões é um engenho tipicamente renascentista, objetivo, concreto, real, complexo e racional, revelado diretamente à visão dos heróis lusíadas, prontos ao confronto – assim como sempre se demonstravam prontos a “ver” o mundo e as coisas –, mas igualmente capazes de comoção diante da revelação maravilhosa.

A máquina do mundo de Carlos Drummond de Andrade é igualmente um engenho, complexo e maravilhoso, racional e surpreendente, mas um engenho que se revela por si mesmo, sem intermediações.

---

<sup>1</sup> A tópica é já presente em Lucrécio, *De rerum natura* (Livro quinto, vv. 94-96):

“Tris species tam dissimilis, tris talia texta,  
una dies dabit exitio, multosque per annos  
sustentata ruet moles et machina mundi”.

<sup>2</sup> Estes são alguns dos temas que interessam à vasta bibliografia crítica sobre a obra de Camões. Para efeito do presente estudo, cf. a “bibliografia crítica mínima” que a acompanha, e como acréscimo ver Sílvio Castro, “Metáfora do naufrágio e viagem”, in AA. VV., *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978, pp. 713-720; e “Naufragio coe metáfora e palinodia” in *Camões, Atti del Convegno di Studi “Naufragi”*, Universidade de Cagliari - Bulzoni, Cagliari - Roma, 1993, pp. 201-212 (com separata).

O poeta surpreendido pela máquina é um ser solitário, ainda que pronto a toda participação e solidariedade. A máquina do mundo quer confrontar-se com a solidão do poeta e levá-lo ao maior conhecimento da verdade. O humanismo solitário do poeta moderno se confronta com a possível revelação e – num máximo de solidão – se nega ao diálogo com a máquina do mundo.

## 2. Textos

### “A Máquina do Mundo”<sup>3</sup>

“E como eu palmilhasse vagamente uma estrada de Minas, pedregosa, e no fecho da tarde um rouco	1
se misturasse ao som de meus sapatos que era pausado e seco; e aves pairassem no céu de chumbo, e suas formas pretas	4
pausadamente se fossem diluindo na escuridão maior, vinda dos montes e de meu próprio ser desenganado,	7
a máquina do mundo se entreabriu para quem de a romper já se esquivava e só de o ter pensado se carpia	10
Abriu-se magestosa e circumspecta, sem emitir um som que fosse impuro nem um clarão maior que o tolerável	13
pelas pupilas gastas na inspeção contínua e dolorosa no deserto, e pela mente exausta de mentar	16
toda uma realidade se transcende a própria imagem sua debuxada no rosto do mistério, nos abismos.	19
Abriu-se calma pura, e convidando quantos sentidos e intuições restavam a quem de os ter usado os já perdera	22

---

<sup>3</sup> Carlos Drummond de Andrade, “A máquina do mundo”, *Claro enigma*, in *Nova Reunião* (19 livros de poesia), José Olympio-INL, Rio de Janeiro-Brasília, 1983. As citações que fazemos do poema de Drummond no corpo deste trabalho são tomadas desta edição.

e nem desejaria recobrá-los, se em vão e para sempre repetimos os mesmos sem roteiros tristes périplos,	25
convidando-os a todos, em coorte, a se aplicarem sobre o pasto inédito da natureza mítica das coisas,	28
assim me disse, embora voz alguma ou sopro ou eco ou simples percussão atestasse que alguém, sobre a montanha,	31
a outro alguém, noturno e miserável, em colóquio se estava dirigindo: «O que procuraste em ti ou fora de	34
teu ser restrito e nunca se mostrou mesmo afetando dar-se ou se rendendo, e a cada instante mais se retraindo,	37
olha, repara, ausculta: essa riqueza sobrante a toda pérola, ciência sublime e formidável, mas hermética,	40
essa total explicação da vida, esse nexos primeiro e singular, que nem concebes mais, pois tão esquivo	43
se revelou ante a pesquisa ardente em que te consumiste... vê, contempla, abre teu peito para agasalhá-lo.»	46
As mais soberbas pontes e edifícios, o que nas oficinas se elabora, o que pensando foi e logo atinge	49
distância superior ao pensamento, os recursos da terra dominados, e as paixões e os impulsos e os tormentos	52
e tudo o que define o ser terrestre ou se prolonga até aos animais e chega às plantas para se embeber	55
no sono rancoroso dos minérios, dá a volta ao mundo e torna a se engolfar na estranha ordem geométrica de tudo,	58

e o absurdo original e seus enigmas, suas verdades altas mais que todos monumentos erguidos à verdade:	61
e a memória dos deuses e o solene sentimento da morte, que floresce no caule da existência mais gloriosa,	64
tudo se apresentou neste relance e me chamou para seu reino augusto, afinal submetido à vida humana.	67
Mas, como eu refutasse em responder a tal apelo assim maravilhoso, pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,	70
a esperança mais mínima - esse anelo de ver desvanecida a treva espessa que entre os raios do sol inda se filtra;	73
como defuntas crenças convocadas presto e fremente não se produzissem a de novo tingir a neutra face	76
que vou pelos caminhos demonstrando, e como se outro ser, não mais aquele habitante de mim há tantos anos,	79
passasse a comandar a minha vontade que, já de si volúvel, se cerrava semelhante a essas flores reticentes	82
em si mesmas abertas e fechadas: como se um dom tardio já não fora apetecível, antes despiciendo,	85
baixei os olhos, incurioso, lasso, desdenhando colher a coisa oferta que se abria gratuita a meu engenho.	88
A treva mais estrita já pousara sobre a estrada de Minas, pedregosa, e a máquina do mundo, repelida,	91
se foi miudamente recompondo, enquanto eu, avaliando o que perdera, seguia vagaroso, de mãos pensas.	94

75

“Depois que a corporal necessidade  
Se satisfaz do mantimento nobre,  
E na harmonia e doce suavidade  
Viram os altos feitos que descobre,  
Thetis, de graça ornada e gravidade,  
Pera que com mais alta glória dobre  
As festas deste alegre e claro dia,  
Pera o felice Gama assi dizia:

76

- Faz-te mercê barão, a Sapiência  
Suprema de, c’os olhos corporais,  
Veres o que não pode a vã ciência  
Dos errados e míseros mortais.  
Segue-me firme e forte, com prudência,  
Por este monte espesso, tu c’os mais. -  
Assi lhe diz e o guia por um mato  
Arduo, difícil, duro a humano trato.

77

Não andam muito que no erguido cume  
Se acharam, onde um campo se esmaltava  
De esmeraldas, rubis, tais que presume  
A vista que divino chão pisava.  
Aqui um globo vem no ar, que o lume  
Claríssimo por ele penetrava,  
De modo que o seu centro está evidente,  
Como a sua superfície, claramente.

78

Qual a matéria seja não se enxerga,  
Mas enxerga-se bem que está composto  
De vários orbes que a Divina verga  
Compôs, e um centro a todos só tem posto.  
Volvendo, ora se abaxe, agora se erga,  
Nunca se ergue ou se abaxa, e um mesmo rosto  
Por toda a parte tem; e em toda a parte  
Começa e acaba, em fim, por divina arte;

---

<sup>4</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas* (edição de António José Saraiva), Figueirinhas-Padrão, Porto-Rio de Janeiro, 1978. As nossas citações no presente estudo se referem sempre a esta edição.

79

Uniforme, perfeito, em si sustido,  
Qual, em fim, o Arquetipo que o criou.  
Vendo o Gama este globo, comovido  
De espanto e de desejo ali ficou.  
Diz-lhe a Deusa: - O trasunto, reduzido  
Em pequeno volume, aqui te dou  
Do Mundo aos olhos teus, pera que vejas  
Por onde vás e irás e o que desejas.

80

Vês aqui a grande máquina do Mundo,  
Etérea e elemental, que fabricada  
Assi foi do saber, alto e profundo,  
Que é sem princípio e meta limitada.  
Quem cerca em derredor este rotundo  
Globo e sua superfície tão limada,  
Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,  
Que a tanto o engenho humano não se estende.

81

Este orbe que, primeiro, vai cercando  
Os outros mais pequenos que em si tem,  
Que está com luz tão clara radiando  
Que a vista cega e a mente vil também,  
Empíreo se nomea, onde logrando  
Puras almas estão daquele Bem  
Tamanho, que ele só se entende e alcança,  
De quem não há no mundo semelhança.

82

Aqui, só verdadeiros, gloriosos  
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,  
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,  
Fingidos de mortal e cego engano.  
Só pera fazer versos deleitosos  
Servimos; e, se mais o trato humano  
Nos pode dar, é só que o nome nosso  
Nestas estrelas pôs o engenho vosso.

83

E também porque a Santa Providência,  
Que em Júpiter aqui se representa,  
Por espíritos mil que tem prudência  
Governa o Mundo todo que sustenta.  
Insina-lo a profética ciência,



Em muitos dos exemplos que apresenta:  
Os que são bons, guiando, favorecem,  
Os maus, em quanto podem, nos empecem;

84

Quer logo aqui a pintura que varia,  
Agora deleitando, ora insinuando,  
Dar-lhe nomes que a antiga Poesia  
A seus Deuses já dera, fabulando;  
Que os anjos de celeste companhia  
Deuses o sacro verso está chamando;  
Nem nega que esse nome preminente  
Também aos maus se dá, mas falsamente.

85

Em fim que o sumo Deus, que por segundas  
Causas obra no mundo, tudo manda,  
E tornando a contar-te das profundas  
Obras da mão divina veneranda:  
Debaxo deste círculo onde as mundas  
Almas divinas gozam, que não anda,  
Outro corre, tão leve e tão ligeiro  
Que não se enxerga: é o MóBILE primeiro.

86

Com este rapto e grande movimento  
Vão todos os que dentro tem no seio;  
Por obra deste, o Sol, andando a tento,  
O dia e noite faz, com curso alheio.  
Debaxo deste leve, anda outro lento,  
Tão lento e sojugado a duro freio,  
Que enquanto Phebo, de luz nunca escasso,  
Duzentos cursos faz, dá ele um passo.

87

Olha est'outro debaxo, que esmaltado  
De corpos lisos anda e radiantes,  
Que também nele tem curso ordenado  
E nos seus axes correm cintilantes.  
Bem vês como se veste e faz ornado  
C'o largo cinto de ouro, que estelantes  
Animais doze traz afigurados,  
Aposentos de Phebo limitados.

88

Olha por outras partes, a pintura  
Que as Estrelas fulgentes vão fazendo:  
Olha a Carreta, atenta a Cinosura,  
Andrómeda e seu pai, e o Dragão horrendo.  
Vê de Cassiopea a fermosura  
E do Oriente o gesto turbulento;  
Olha o Cisne morrendo que suspira,  
A Lebre e os Cães, a Nau e a doce Lira.

89

Debaxo deste grande Firmamento,  
Vês o céu de Saturno, Deus antigo;  
Júpiter logo faz o movimento,  
E Marte abaxo, bélico inimigo;  
O claro olho do céu, no quarto assento,  
E Vénus, que os amores traz consigo;  
Mercúrio, de eloquência Soberana,  
Com três rostos, debaxo vai Diana.

90

Em todos estes orbos, diferente  
Curso verás, nuns grave e noutros leve;  
Ora fogem do centro longamente,  
Ora da Terra estão caminho breve.  
Bem como quis o Padre omnipotente,  
Que o fogo fez e o ar, o vento e neve,  
Os quais verás que jazem mais a dentro  
E tem c'o mar a terra por seu centro.”

### 3. Análise

O poema de Drummond, formalmente, é uma homenagem a Dante. O uso de tercetos – forma estrófica referida às *terzine* da *Divina Comédia* - não indica imediatamente a intencional integração do poeta brasileiro com a grande tradição ocidental da “poética da revelação”.

Sendo uma homenagem, não é por isso mesmo adesão irrestrita<sup>5</sup>. Assim, desde o início do poema, Drummond se coloca numa posição oposta à grandíssima religiosidade

---

<sup>5</sup> Sobre as relações possíveis entre o poema de Carlos Drummond de Andrade e a poesia de Dante, cf. Sílvio Castro, “O Canto XXXIII do *Paraíso*, a poética da revelação” e a “Máquina do Mundo” de Carlos Drummond de Andrade, in AA.VV., *Actas do III Congresso da Associação Internacional de Camonistas*, Coimbra, 1992, pp. 617-639.

que preside, em modo particular, o canto XXXIII do *Paraiso*. Dante, através da intensa *preghiera* de São Bernardo – abertura da composição sublime – alcança a intermediação da Virgem Maria para o desejado encontro com a visão divina:

“Vergine madre, figlia del tuo Figlio,  
umile e alta piú che creatura,  
termine fisso d’eterno consiglio,

tu se’colei che l’umana natura  
nobilitasti sì, che ‘l suo Fattore  
non disdegnò di farsi sua fattura.”<sup>6</sup>

Através da intermediação, Dante atinge a revelação da verdade absoluta encontrada na visão. Drummond, ao contrário, assume uma atitude solitária diante da “máquina”, afirmando uma laicidade ativa, solidária e isolada, a um só tempo.

“E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos  
que era pausado e seco; e aves pairassem  
no céu de chumbo, e suas formas pretas

pausadamente se fossem diluindo  
na escuridão maior, vinda dos montes  
e de meu próprio ser desenganado,” (vv.1-9)<sup>7</sup>

A forma de pode ser considerada também direta negação das oitavas camonianas. A “citação” formal próxima às *terzine* de Dante – valor poético distante e particularmente significante – funciona, segundo a intenção drummondiana, como elemento positivo

---

<sup>6</sup> Dante, *Paradiso* (ed. de N. Sapegno), La Nuova Itália, Florença, 1965. Em relação à figura de São Bernardo e à intermediação da Virgem Maria, cf. a nota 4 ao texto do estudo de Sílvio Castro acima citado.

<sup>7</sup> A angústia existencial contida no “desengano” drummondiano se alarga no poema “O Relógio do Rosário”, igualmente de *Claro Enigma*. Este poema vem colocado por muitos críticos brasileiros na mesma linha de “A Máquina do Mundo”. Neste sentido veja-se a nota 9 do meu citado ensaio sobre as relações Drummond-Dante. Embora reconhecendo que “O Relógio do Rosário” esteja altamente ligado à tópica da revelação, julgamos que ainda assim não participe ou complete o discurso próprio de “A Máquina do Mundo”. Todavia, vemos nele a exaltação da natureza laica que caracteriza o canto de rebelião do poeta moderno diante do transcendental. Disto é excepcional exemplo a abertura do poema:

“Era tão claro o dia, mas a treva,  
do som baixando, em seu baixar me leva  
pelo âmago de tudo, e no mais fundo  
decifro o choro pânico do mundo,  
que se entrelaça no meu próprio choro,  
e compomos os dois um vasto coro.”

no poema; ao contrário – pode-se concluir – uma ainda que mínima ressonância camonianiana o diminuiria. Isto em consequência da jamais atenuada presença da “poeticidade” d’*Os Lusíadas* no ato de criação por parte de todo o poeta de língua portuguesa. Esta “diminuição” age de imediato através do sistema formal próprio do canto camonianiano<sup>8</sup>.

A partir desta primeira e não pequena atitude drummondiana em relação a Camões se estabelece o sistema de adesão e repulsão entre “A Máquina do Mundo” e o episódio referente à mesma tópica nos *Lusíadas*, Canto X, com as referências aqui assumidas, entre as estrofes 75 e 90 do mesmo.

A máquina do mundo camonianiana é um engenho da cultura renascentista, por isso mesmo concreto e real, complexo e maravilhoso. Sendo o resultado de uma cultura revolucionária, se apresenta completo na sua estrutura tecnológica; mas é ao mesmo tempo síntese de espiritualidade ligada a uma vivida tradição religiosa:

“.....  
Aqui um globo vem no ar, que o lume  
Claríssimo por ele penetrava,  
De modo que o seu centro está evidente,  
Como a sua superfície, claramente.

Qual a matéria seja não se enxerga,  
Mas exerga-se bem que está composto  
De vários orbes, que a Divina verga  
Compôs, e um centro todo só tem posto.  
Volvendo, ora se abaxe, agora se erga,  
Nunca se ergue ou se abaxa, e um mesmo rosto  
Por toda a parte tem; e em toda a parte  
Começa e acaba, em fim, por divina arte;

Uniforme, perfeito, em si sustido,  
Qual, em fim, o Arquétipo que o criou.”  
(X.77,78.79)

---

<sup>8</sup> A questão da presença dos grandes poetas - como nos casos de Camões e de Carlos Drummond de Andrade - quanto aos atos próprios da criação dos poetas portugueses, brasileiros e daqueles africanos de língua portuguesa, é correspondente à capacidade destes mesmos poetas de criar novos poemas integrados na melhor tradição poética. Assim, quanto mais conscientes dos grandes criadores - e neste sentido Camões se constitui em fenómeno de absoluta excepcionalidade - mais os poetas modernos “negam” os modelos exemplares. Um poema de circunstância de Drummond, em claro tom de “blague” e intitulado “Em a/ agradecimento”, feito em resposta ao ensaio de Silviano Santiago, “Camões e Drummond: a máquina do mundo” (cf. *Bibliografia crítica mínima*, abaixo), assume uma tal posição de absoluta liberdade de criação. O poema drummondiano anti-camoniano - que pode ser visto in *Obra completa*, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1967 - se abre com os versos

“Cammond & Drumões: Sant’Jago!  
que nunca v/ira os 2 juntos”

Para a presença da tradição camonianiana na poesia brasileira, cf. Gilberto Mendonça Teles, *Camões e a poesia brasileira*, Rio de Janeiro-Brasília, 1972.

Logo adiante, na famosa estrofe 80 do Canto, Camões se confronta definitivamente com a “calma pura”, definindo o maravilhoso da criação e a limitação da inteligência do homem em relação à natureza de Deus, presente na sabedoria da Máquina. Tétis a mostra aos olhos de Vasco da Gama e de seus companheiros:

“Vês aqui a grande máquina do Mundo,  
Etérea e elemental, que fabricada  
Assi foi do saber, alto e profundo,  
Que é sem princípio e meta limitada  
Quem cerca em derredor este rotundo  
Globo e sua superfície tão limada,  
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,  
Que a tanto o engenho humano não se estende.”

A máquina do mundo de Camões é «*etérea e elemental*». A de Carlos Drummond de Andrade é «*magestosa e circumspecta*», «*calma pura*» (vv. 13 e 22). Esta tem daquela principalmente o sentido da visão poética; sendo, todavia, mais próxima do maravilhoso humano, enquanto a camoniana tende ao encontro entre o desconcerto humano e o concerto divino.

O confronto dos heróis lusíadas com a máquina do mundo é imediato e consciente, feito daquele “ver” característico do realismo do poema camoniano; realismo que, no dizer de Hernani Cidade, «... faz dele a mais alta expressão daquele excepcional momento em que o homem, emergindo da escolástica e do vago sonho heróico dos romances de cavalaria, olha deslumbradamente o mundo que seu destemido anseio dramático vai avassalando - e sente o valor lírico e épico duma realidade, que é simultaneamente geográfica e humana, de entendimento e convívio»<sup>9</sup>. O grande encontro se desenrola sob a guia da poderosa Tétis, a mais famosa das nereidas, intermediação poética de rara eficácia entre o real e o maravilhoso<sup>10</sup>.

Passada a deleitosa etapa da Ilha dos Amores, Tétis é gentil com o Gama e quer que ele – e mais seus companheiros – veja, por graça da Sapiência Suprema, o que não pode “ver” a vã ciência. Tétis então os guia com amabilidade e premura para a meta culminante, passando, entretanto, pela dificuldade do primeiro caminho

“Arduo, difícil, duro a humano trato.” (76,v.8)

Porém,

“Não andam muito que no erguido cume  
Se acharam, onde um campo se esmaltava

---

<sup>9</sup> H. Cidade, *Lições de cultura e literatura portuguesas*, 7ª ed., 1º vol., Coimbra Editora, Coimbra, 1984, p. 262.

<sup>10</sup> Tétis é uma das divindades primordiais da teogonia helénica. Filha de Urano e Gaia, representa a fecundidade feminina do mar. Esposada com Oceano, um de seus irmãos, dele teve um grande número de filhos, mais de três mil, quantos são os rios do mundo. A residência de Tétis vem geralmente colocada no Ocidente extremo, além da terra das Hespérides, onde, cada noite, o Sol se põe.

De esmeraldas, rubis, tais que presume  
A vista que divino chão pisava.” (77, vv. 1-4)

O poeta solitário da “Máquina do Mundo” de Carlos Drummond de Andrade não é assistido por uma divindade gentil como Tétis. Ele caminha sozinho, solitário e único, palmilhando em modo vago

“uma estrada de Minas, pedregosa,” (v. 2)

O caminhar solitário no entardecer de uma terra também ela maravilhosa e dadivosa de pedras preciosas – as minas gerais – é de silêncio e de ecos que naquele fim da tarde fazem com que tudo - os montes, as colinas, a luz que se disperde, a penumbra que se aproxima – projete o mistério constante da existência humana, no qual tudo se vai diluindo: o bater de um sino rouco, o som pausado e seco de sapatos que caminham, o esvoaçar de aves no céu de chumbo e, mais que tudo, a escuridão maior vinda dos montes e do ser desenganado do caminhante.

Assim, por acaso, no cume da colina de Minas, o poeta se confronta com a máquina do mundo. Verifica-se, então, um encontro silencioso, ainda que, da máquina que se revela – como um mistério –, uma voz se dirija ao poeta surpreso na própria solidão.

O maravilhoso toca o poeta procurado pela máquina e que não a pensava; o mesmo poeta que apenas surpreendido já se esquivava do contacto:

“a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se magestosa e circumspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção  
contínua e dolorosa no deserto,  
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade se transcende  
a própria imagem sua debuxada  
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se calma pura, e convidando  
quantos sentidos e intuições restavam  
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,  
se em vão e para sempre repetimos  
os mesmos sem roteiros tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,  
a se aplicarem sobre o pasto inédito  
da natureza mítica das coisas,” (vv. 10-30)

A máquina do mundo procura cativar o poeta solitário que, embora preso da sua solidão, não é indiferente à maravilha do engenho e de suas revelações. Essas tocam o ser profundo – agora um alguém, nocturno e miserável – que vive orgulhosamente em desassossego, ressoando em forma de pura espiritualidade:

“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,  
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,  
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta essa riqueza  
sobrante a toda pérola, ciência  
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,  
esse nexos primeiro e singular,  
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente  
em que te consumiste... vê, contempla,  
abre teu peito para agasalhá-lo.» (vv. 36-49)

A máquina do mundo drummondiana, no seu discurso direto e só por ela desejado, muitas vezes se aproxima da máquina camoniana, principalmente no desejo de levar o homem à salvação através da revelação. Porém, ao contrário do engenho renascentista, aquele moderno, de certa maneira, exalta a heroicidade da solidão do homem, mas o convida a ver como é pouca a sua ciência diante de tudo que pode ser revelado. Convida o solitário que não sabe mais encontrar explicação para a existência, consumido que foi na pesquisa impossível. Humanizada, a máquina incita o homem a abrir o peito para receber a visão total das coisas. Mas, enquanto a máquina camoniana se mostra sem obstáculo à visão que beatifica, levando o concerto da verdade ao desconcerto humano, aquela da estrada de Minas fala para o homem só, capaz de ver todas as possíveis maravilhas da revelação: as magnificências do mundo, o pensado que supera o próprio pensamento, o domínio das coisas, das paixões, dos tormentos, tudo que define o ser humano e que chega às plantas para se embeber

“no sono rancoroso dos minérios,” (v. 58)

Tudo é instantaneamente visto, sempre do ponto de vista da angústia, tudo

“e o absurdo original e seus enigmas,  
suas verdades altas mais que todos  
monumentos erguidos à verdade:

e a memória dos deuses, e o solene  
sentimento da morte, que floresce  
no caule da existência mais gloriosa,” (vv.61-66)

A máquina do mundo drummondiana vive dramaticamente estas revelações, assim como dramaticamente as recebe o solitário. O desassossego condiciona, momentaneamente, o concerto; e mais que revelar, a máquina da antiga beatitude agora espera por uma revelação.

O canto drummondiano, nascido da mais coerente modernidade laica, não mais orgulhosa como sempre em confronto com o concerto visto e conhecido, se distancia quase definitivamente do modelo da máquina do mundo renascentista. Diante da maravilha, reluta. Sente-se incapaz de certezas, abrandada a fé e a mais mínima forma de esperança.

Então, reconhecendo em si mesmo um outro ser diferente de um possível primordial, e sendo comandado por ele, o ser solitário abaixa os olhos da máquina do mundo, lasso, sem qualquer curiosidade

“desdenhando colher a coisa oferta  
que se abria gratuita a meu engenho.”

O ser solitário realiza a escolha contra a máquina e contra qualquer revelação. Mais do que nunca, ele caminha sem a sua Tétis, vendo a máquina repelida que se vai e avaliando o que perdera. O homem caminha de mãos pensas e orgulhoso de sua solidão.

Como já afirmamos algures, «em “A máquina do mundo”, *Carlos Drummond de Andrade* coloca toda a intensidade do seu espírito crítico e da sua modernidade, fazendo com que a tópica da revelação atinja uma nova conotação na longa tradição lírica ocidental e dando à poesia de língua portuguesa um dos momentos de mais intensa criação poética»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Sílvio Castro, “O Canto XXXIII do *Paraiso*, a poética da revelação e a “Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade” ed. cit., p. 639.



Maria Isabel Morán Cabanas

*Universidade de Santiago de Compostela*

OS CALAICOS E OS LUSÍADAS  
(TRANSFERÊNCIA DA ÉPICA CAMONIANA À  
LITERATURA FINISSECLAR GALEGA)

Depois do grande florescimento vivido pela poesia galego-portuguesa na época medieval, a literatura galega, vítima de diferentes circunstâncias políticas e sociais, todas adversas para o seu desenvolvimento, vai ficar quase reduzida à expressão oral. O silêncio sofrido durante uma longa etapa que abrange do século XV até praticamente a primeira metade do XIX e que foi baptizada na história literária com o nome dos Séculos Obscuros, significou a não incorporação às letras galaicas do Humanismo e do Renascimento, a cultura de Camões.

Perante um contexto de tais carências, resulta, pois, óbvio que é a partir do chamado “Ressurdimento” que as pegadas camonianas se revelam mais certas. E essas pegadas são compartilhadas, precisamente, por duas das três emblemáticas figuras da literatura desse momento: enquanto atenta Rosalia de Castro na lírica do grande poeta luso<sup>1</sup> e constrói, inspirando-se nela, formosas composições como “Roxiña cal

---

<sup>1</sup> Com efeito, em 1860, Manuel Murguía tinha já reclamado insistentemente o conhecimento e a consequente valorização do Camões lírico num divulgativo e laudatório artigo: «*El mérito del poema Os Lusíadas está universalmente reconocido; el poeta alcanzó con el la corona de la inmortalidad, sus admiradores no encuentran palabras con que encarecerlo, y lo que es mejor todavía, las divinas páginas de Camoens merecen esa admiración: ¿qué falta, pues, a la gloria del poeta? El mundo conoce al autor por el poema; ¿pero dejaría acaso de ser conocido si no hubiera escrito aquellos inmortales cantos? Sí, seguramente, y sin embargo ¿qué grande poeta es Camoens en sus Rimas varias!. Petrarca, que sobrevivió con sus canciones y sonetos, apenas puede comparárselo con justicia.*» (Cfr. “Camoens y sus rimas” em *La Ilustración Gallega y Asturiana*, t. II, nº 16, Madrid, 1880, pp. 198-201 e também *op. cit.*, nº 22, pp. 273-274 e nº 31, pp. 384-385). Quanto à influência de Camões em Rosalia, vid. Bouza Brei, Fermin, “Escritos no coleccionados de Rosalía de Castro (IX)” em *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, fasc. IX, 1948, pp. 125-127; Coelho, Jacinto do Prado, “O clássico e o prazenteiro em Rosalia”, em *7 ensayos sobre Rosalía*, Vigo, 1952, pp. 59-68, depois recolhido em *Do Contrário de Penélope*, ed. Bertrand, Lisboa, 1976, pp. 149-157; Rosa, Alberto Machado de, “Camões e Rosalia” em *Atenea*, nº 1-2, La Plata, 1972, pp. 85-90; Carballo Calero, Ricardo, *Historia de la literatura gallega contemporánea*, 3ª ed., ed. Galaxia, Vigo, 1981, pp. 163-165; e Filgueira Valverde, José Luís, “Camoens en Rosalía” em *Arredor do Centenario de Rosalía*, ed. X. Amancio Liñares Giraut, Vigo, 1985, pp. 107-110.

sol dourado”<sup>2</sup> ou “Dend’ as fartas orelas do Mondego”<sup>3</sup>, Eduardo Pondal atenta nos “Barões assinalados”, na épica sem rival, sobretudo como modelo para a construção dos ambiciosos *Eoas* (a epopeia da descoberta da América, com base na viagem de Cristóvão Colombo) e objecto já de várias análises comparativas<sup>4</sup>.

De facto, nas últimas décadas do século XIX, ao coincidirem Ressurdimiento e **Regionalismo**, movimento político-cultural através do qual o pensamento galeguista adquire uma grande maturidade técnica e ideológica, assiste-se ao estabelecimento de um verdadeiro e novo relacionamento da Galiza com Portugal, tanto no deitar os olhos sobre as glórias lusas, e evocá-las à procura de identidade e dignidade histórica, quanto na consideração da Galiza como ponto duma pretendida comunidade ibérica, que são considerados como actos de restituição legítima:

“Reconhece-se à partida uma singularidade linguística e cultural, em muitas ocasiões geográfica, histórica, social, económica até, elevada à categoria de reivindicação perante o outro (Castela, o Estado, . . .) e de reclamo perante os seus. As manifestações dessa reivindicação, feita por muito diferentes modos, coincidem em encontrar na comum origem galego-portuguesa um factor definidor, necessário termo *a quo* justificador. E, não sendo Portugal um mero passado relativamente incógnito e envolvido em brumas românticas, mas Estado soberano e carregado de glórias, “mesmo aí ao pé de nós”, o país luso passa a ser presença, não raro inquietante e complexa, que determina presentes e muito particularmente futuros, termo *ad quem*, embora não sempre de igual maneira.

Surgem, pois, dois instrumentos basilares de construção vindicativa do galeguismo num mesmo referente: o fundador e o de reintegração (...)”<sup>5</sup>.

E é, portanto, desde estas atitudes dominantes no ideário regionalista que se tem de entender a transferência das normas e modelo camonianos d’*Os Lusíadas* a *Os Calaiços* (1894) de Florêncio Vaamonde.

A literatura finissecular galega produzida neste contexto não encontrou nunca um fim em si mesma, mas presidida por uma tendência **pragmática** debatia-se, por uma parte,

---

<sup>2</sup> Publicada precisamente em Portugal, num almanaque feminino intitulado *Almanach das senhoras*, dirigido por Guiomar Torresão, e centrada na figura de Inês de Castro e de Camões, de que se diz grande admiradora (Cfr. Bouza Brei, Fermin, *op. cit.*, pp. 126-127).

<sup>3</sup> Poema revelador da influência das famosas redondilhas camonianas em cujo mote se diz «*Descalça vai para a fonte / Lianor pela verdura / Vai formosa e não segura*».

<sup>4</sup> Vid. Bouza Brei, Fermin, “Camoens e Pondal” em *Nós*, Ourense, t. XII, nº 134, 1945, pp. 25-30; Carballo Calero, Ricardo, *op. cit.*, pp. 303-313; Verdini, Xan, “Os Eoas à luz dos Lusíadas” em *Grial*, Vigo, nº 79, 1983, pp. 1-22; e Forcadela, Manuel, *A Poesía de Eduardo Pondal*, ed. do Cumio, Vigo, s.d, pp. 303-330.

<sup>5</sup> Cfr. Torres Feijó, Elias J., *Galiza em Portugal, Portugal na Galiza, através das revistas literárias (1900-1936)* (Tese de Doutoramento inédita, defendida na Universidade de Santiago de Compostela em 9 de Fev. de 1996), t. II, p. 715.

entre uma linha folclorizante que tinha por objecto os costumes do País ou o elogio das suas qualidades naturais, e, por outra, numa culta, que da tradição Medieval e Clássica tentava tirar espaços temáticos e de legitimação histórica sobre que apoiar-se<sup>6</sup>.

Camões, símbolo por excelência da literatura clássica portuguesa, apresentava-se perante esta segunda opção criativa como a grande possibilidade de apropriação e reprodução que levou a cabo Eduardo Pondal, Florêncio Vaamonde e outros considerados “poetas menores”, mas ilustres intelectuais da época. Várias foram, aliás, as razões chamadas a justificar esta apropriação<sup>7</sup>, desde o apelo à sua presumível origem galega<sup>8</sup> até à língua em que *Os Lusíadas* foram escritos. Observe-se, como amostra, o comentário de Eugénio Carré no seu manual de literatura ao falar d’*Os Calaios* e do seu autor:

“Hombre de vastísima cultura, erudito escritor y castizo poeta, a él se debe el poema de *Os galaicos*, cuyas estrofas parecen moldearse en los mismos troqueles en que el gran Camoens fundió las octavas de *Os Lusíadas*”

e a nota de rodapé que o acompanha:

“Hoy, *Os Lusíadas*, por su lenguaje, que es el nuestro de estos tiempos, pertenece más a la literatura gallega que a la portuguesa actual”<sup>9</sup>.

Porém, sem esquecer estas questões contextuais, imprescindíveis à hora de conseguir uma interpretação correcta da obra de Florêncio Vaamonde, o propósito que guia este trabalho é, na medida em que a limitada extensão desta comunicação o permitir, oferecer uma leitura d’*Os Calaios* à luz da epopeia camoniana<sup>10</sup>:

Em primeiro lugar, cumpre lembrar que a acomodação deste Camões a umas coordenadas temporais enormemente afastadas da primeira publicação d’*Os Lusíadas* em 1572 está dalguma forma ligada à diferença existente entre o espaço material sobre que se estende o magno poema luso e as muito menores proporções d’*Os Calaios*: aos dez cantos e mais de mil oitavas d’*Os Lusíadas* correspondem apenas quatro cantos e 139 oitavas na refundição do galego. A exclusão mais importante levada a cabo pelo autor do século XIX é a do elemento maravilhoso ou sobrenatural; a **chamada “máquina” não interfere na acção histórica dos Calaios**. Uma das regras da epopeia como género clássico é precisamente essa intervenção dos deuses sobre a aventura humana divididos em duas bandas: n’*Os Lusíadas* Vénus defende os Portugueses contra

---

<sup>6</sup> Ao mesmo tempo que se procurava capacitar assim a língua para uns usos elevados que até àquela altura tinham sido raramente procurados.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, t. II, pp. 1044-1049.

<sup>8</sup> Cfr. o referido artigo de Manuel Murguía: «*En efecto, Camoens, cuyo abuelo, poeta también, era natural de Galicia, descendiente de una antigua familia de aquel reino nobilísimo (...)*» (nº 16, p. 200).

<sup>9</sup> *Vid.* Carré Aldao, Eugénio, *Literatura gallega*, ed. Maucci, Barcelona, 1911, p. 98.

<sup>10</sup> Utilizou-se e tiraram-se os trechos transcritos neste trabalho da edição *fac-simile Os Calaios. Odas de Anacreonte*, ed. do Castro, Sada, 1984; e *Os Lusíadas*, Leit., pref. e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, 2º ed, ICALP, Lisboa, 1989.

Baco que age, procura enganos, sugere traições, espalha o medo, provoca o ódio... Sempre facetas de personagens vivas<sup>11</sup>.

Na cultura do Renascimento, de índole sobretudo humanística, nomeadamente greco-latina, a mitologia tinha forçosamente de ocupar um lugar destacado. Mas que longe fica esse mundo olhado desde as portas do século XX, quando *Os Calaios* foram elaborados! É óbvio que neste momento não interessa especialmente o respeito às normas clássicas em si mesmas e, portanto, embora conservando o molde métrico e praticamente inalterado o discurso expressivo d'*Os Lusíadas*, com vista à economia material e à actualização a uma outra realidade histórica não renascentista, sempre que não respondam aos fins pragmáticos requeridos pelo autor, ficam esquecidas, tal como acontece com a apresentação da **narração não “in medias res”**, como n'*Os Lusíadas* («*Já no largo oceano navegavam / As inquietas ondas apartando...*»), mas já desde os seus inícios: primeiro no sonho da Rainha Sabela de Inglaterra e depois na realidade bélica.

Esta Sabela, “a sanguinária”, persuadida por um sonho, convoca o Conselho e decide enviar contra a Galiza uma expedição mandada pelos eficientes Norris e Drake. Uma grande frota ancora no “Orzán” e começa a atacar a cidade, cujos vizinhos se vêem obrigados, então, a improvisar rapidamente um exército para a sua própria defesa. Alguns pensavam na rendição, mas Maria Pita, dirigindo um grupo de valentes mulheres e combatendo também ela corajosamente, anima e exige a resistência até que, afinal, o inimigo tem de voltar fugindo aos barcos. Os calaios celebram a memória festejando e cantando as antigas proezas dos galegos e mesmo desfrutando da música de um “céltico bardo”, que vaticina e lembra aqueles heróis que ainda hão-de vir honrar a Galiza. O poeta, cheio de saudade, acaba o seu canto queixando-se da decadência actual do espírito e ânimo galegos.

O **título** escolhido por Florêncio Vaamonde para o seu poema equivale, como se diz com respeito ao da epopeia lusa, a toda uma “declaração de princípios”. Ambos assinalam, com efeito, como a proposição, quais eram as intenções dos autores português e galego. Embora se apresente como tema a defesa da Corunha perante a armada inglesa da Rainha Sabela junto com a acção heróica de Maria Pita, esta é apenas o pretexto para a narração de toda a história galaica, anterior e inclusive posterior ao episódio bélico. Do mesmo modo que n'*Os Lusíadas* a viagem de Vasco de Gama, a luta encabeçada por Maria Pita<sup>12</sup> funciona apenas de fio condutor que permite o canto a todo o povo, o verdadeiro protagonista, um herói colectivo<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Vid. Saraiva, António José, “Deus e os deuses d'*Os Lusíadas*” em *Estudos sobre a arte d'*Os Lusíadas**, ed. Gradiva, Lisboa, 1992, pp. 39-46.

<sup>12</sup> Personagem histórica que já nesta altura tinha sido objecto de mitificação e literaturização, desde várias finalidades, e, conseqüentemente, inserida em diferentes contextos. Lembremos apenas como exemplos a composição de Valentin Lamas Carvajal intitulada “A Maria Pita” e recolhida em *Espiñas, Follas e Froles*; a sua aparição entre os santos galegos - ao lado de Viriato, Prisciliano, Macias, etc - no *Divino Sainete* de Curros Enríquez; ou o seu protagonismo em *Lendas de Grória*, poema que Alberto García Ferreiro tinha escrito também acerca da defesa da Corunha no ataque da armada inglesa no molde culto das oitavas reais e que obtivera o primeiro prémio num certame celebrado nesta cidade em 1895.

<sup>13</sup> E não devemos esquecer que não é *Os Galaicos*, como amiúde aparece referido nos manuais de literatura galega, a forma escolhida por Florêncio Vaamonde para o título da sua obra, mas *Os Calaios*, de sabor mais clássico e associada directamente à etimológica “Portucale”.

Estudaremos *Os Calaios* em relação à epopeia lusa a partir dos **três planos** em que o poema galego se constitui e comprovaremos, afinal, como é que Florêncio Vaamonde organiza os seus materiais até oferecer, seguindo um determinado esquema geométrico, a sua história.

De facto, a esses quatro planos que coexistem n' *Os Lusíadas*, assinalados por Jorge de Sena<sup>14</sup> e já clássicos na crítica camonianiana, correspondem, eliminado, como dissemos, o referente à acção directa ou indirecta dos deuses, três n' *Os Calaios*:

1) O dos **excursos** postos na boca do próprio poeta que abrem e encerram a obra à maneira de introdução e de epílogo.

2) O da narrativa da **batalha**, não só propriamente dita, mas ao lado dos quadros espaço-temporais pré-bélico e pós-bélico, impregnados ambos de ressonâncias camonianas.

3) O da **história da Galiza**, desde as suas origens até aos primeiros anos do século XIX, a fins do qual foi escrita a obra em questão.

É óbvio que esta divisão, para além de responder à realidade, torna mais evidente a dívida do autor galego com respeito a Camões, a extensão e consequente funcionalidade de cada plano e o modo em que os três se entrelaçam e convergem ao longo do poema. Aliás, é a partir dela que nos deteremos particularmente nos aspectos mais significativos e interessantes, tanto quando Florêncio Vaamonde chega a imitar quase de forma literal o seu mestre, como quando tenta dar uma feição pessoal e, sobretudo, contextual (consoante as normas reguladoras da ideologia e da estética dos anos em que o autor viveu) a determinados assuntos ou episódios, sempre tirados da fonte literária portuguesa<sup>15</sup>.

1) Com respeito a *Os Lusíadas*, as intervenções do poeta no poema galego ficam apenas limitadas à sua apresentação e conclusão, não se integrando nunca directamente na própria acção da obra.

Seguindo os modelos clássicos e a arquitectura argumental da epopeia lusa, *Os Calaios* dividem-se em quatro partes e, concretamente, a Proposição, a Invocação e a Dedicatória, que nestes antecedem à Narração, apresentam um rigoroso paralelismo com *Os Lusíadas*. Nas três primeiras estrofes o autor declara a sua intenção de cantar as façanhas «do pobo nobre, ilustre e valeroso». Resulta surpreendente a similitude na organização frásica do discurso: a ampla extensão dum complemento directo, dividido em dois membros através da conjunção copulativa “e” ao começo da segunda oitava, atrasa a aparição do verbo em ambos os casos até ao final desta estrofe:

“Do pobo nobre, ilustre e valeroso	“As armas e os Barões assinalados
Que soube erguerse fero, armipotente	Que da Ocidental praia Lusitana

---

<sup>14</sup> Vid. Sena, Jorge de, *A estrutura de “Os Lusíadas” e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, 2ª ed., edições 70, Lisboa, 1980, pp. 65-176.

<sup>15</sup> A fim de visualizarmos quanto for possível o paralelismo que aqui e além se estabelece entre as duas obras, nas páginas seguintes os trechos tirados de ambas aparecem colocados em paralelo, à esquerda os textos de Florêncio Vaamonde e à direita os do seu modelo.

Contra o invasor audás e poderoso, Que nen allea usurpacion consente Nen aldraje cruel e deshonoroso, E de gloria e virtú sempre è fervente;	Por mares nunca de antes navegados Passaram ainda além da Taprobana, Em perigos e guerras esforçados Mais do que prometia a força humana, E entre gente remota edificaram Novo Reino, que tanto sublimaram; E também as memórias gloriosas Daqueles Reis que foram dilatando (...) Cantando espalharei por toda parte, Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
Os fillos que gerou asiñalados E nas loitas famosos e esforzados; E tamém as fazañas prodigiosas De estes bravos varós esclarecidos, (...) Eu quero celebrar com forte acento Na trombeta da fama o dando ao vento.”	<i>Cal.</i> , C. I., est. I e II
	<i>Lus.</i> , C. I. est. I e II

E também na terceira se reclama, com estrita fidelidade ao modelo, o esquecimento das glórias clássicas dada a sobreposição das “galaicas”:

“Da Grecia e Roma fuxan as memorias Que tanto abalan a esaltada mente: Chegan e sobran as galaicas glorias Pra de asombro servir á toda a gente E con elas encher-se mil historias, Que nos fagan amar tanto valente Que as galegas insólitas fazañas Son maoires que as gregas e romañas.”	“Cessem do sábio Grego e do Troiano As navegações grandes que fizeram; Cale-se de Alexandro e de Trajano A fama das vitórias que tiveram; Que eu canto o peito ilustre Lusitano, A quem Neptuno e Marte obedeceram. Cesse tudo o que a Musa antiga canta, Que outro valor mais alto se alevanta.”
<i>Cal.</i> , C. I, est. III	<i>Lus.</i> , C. I, est. III

Não já de influências, mas apenas de **Transferência** se tem de falar perante a abertura do poema galego<sup>16</sup>. **Discurso, tema e espírito dita Camões e a pena de Florêncio Vaamonde escreve.**

Aliás, o mesmo cabe dizer com respeito à Invocação e à Dedicatória, mas estas são submetidas a um processo de redução ou resumo: aquelas duas oitavas da epopeia portuguesa em que o cantor reclama das ninfas do Tejo uma inspiração digna dos feitos da “famosa gente” concentram-se numa única oitava galega às ninfas do Castálio coro, mantendo-se a mesma linguagem suplicante e com idênticos imperativos:

“Por eso a vós acudo, meu encanto. Excelsas ninfas do Castalio coro; Alento daime: concedei-lle en tanto A miña lira un temperár sonoro, E en lingua galiciana e grave canto	“Dai-me ùa fúria grande e sonora, E não de agresta avena ou fruta ruda, Mas de tuba canora e belicosa, Que o peito acende e a cor ao gesto muda; Dai-me igual canto aos feitos da famosa
--	--

<sup>16</sup> Lembre-se que tal vocábulo responde sempre neste trabalho à apropriação e reprodução, desde uma clara consciência galeguista, de técnicas e temas lusos como afirmação dum defendido sistema interliterário galego-português.

Ao mundo espallarei, dende onde moro	Gente vossa, que a Marte tanto ajuda
Tantas grandezas, relucentes feitos	Que se espalhe e se cante no universo,
Que son debidos á galegos peitos.”	Se tão sublime preçõ cabe em verso.”
<i>Cal.</i> , C. I, est. IV	<i>Lus.</i> , C. I, est. V

e é “in crescendo” que se manifesta esse processo de redução, de tal forma que as catorze estrofes sobre que se espalha a Dedicatória portuguesa transformam-se em só duas n’*Os Calaiços*. A apóstrofe em ambos dirige-se ao **Futuro**, à mocidade ou gerações que hão-de vir substituir as presentes: enquanto esta chamada é personalizada n’*Os Lusíadas* na figura do Rei D. Sebastião, no poema galego é à “fidalga juventú vizosa” que se alude<sup>17</sup>. Em ambos os poemas aparece a palavra chave “**esperança**”, fé na renovação da “gloriosa história”, que mesmo leva a anunciar praticamente com idênticas palavras os respectivos cantos:

“E ti, fidalga juventú vizosa, Dos patrios lares certa seguranza Por fortissima, experta e generosa, En quen cifran os pobos sua esperanza, (...)”	“E vós, ó bem nascida segurança Da Lusitana antiga liberdade, E não menos certíssima esperanza De aumento da pequena Cristandade; (...)”
<i>Cal.</i> , C. I, est. V	<i>Lus.</i> , C. I, est. VI

“Verás amor ao chan, ilustres feitos, Esforço colosal e mais que humano De valerosos arriscados peitos, (...)”	“Vereis amor da pátria, não movido De prémio vil, mas alto e quási eterno; (...)”
	<i>Lus.</i> , C. I, est. X

E en tanto non vén tempo de cantarte Escoita casos das legios de Marte.”	“Mas, enquanto esse tempo passa lento De regerdes os povos, que o desejam, Dai-vos favor ao novo atrevimento, Pera que estes meus versos vossos sejam, (...)”
<i>Cal.</i> , C. I, est. VI	<i>Lus.</i> , C. I, est. XVIII

Inclusive a ligação do que é tematicamente a introdução com a narração da epopeia («*E en tanto non vén tempo de cantarte*» e «*Mas, enquanto esse tempo passa lento*») exprime-se quase nos mesmos termos. Aliás, como se vê, nem falta n’*Os Calaiços* aquele carácter “suasório”<sup>18</sup>, de pregão, que adquiria o discurso dirigido ao menino D. Sebastião e que aparecerá de novo coroando o final de ambas as obras.

Por outra parte, os versos cansados, magoados e melancólicos que fecham *Os Lusíadas* transitam igualmente para *Os Calaiços*, acomodando-se assim à literatura finissecular galega de ideologia galeguista regionalista. A “mescla de dor e ira”<sup>19</sup> que

<sup>17</sup> Com efeito, tal apelo constitui uma das constantes do discurso galeguista finissecular.

<sup>18</sup> Vid. Filgueira Valverde, José Luís, *Camoens*, 2º ed., ed. Nacional, Madrid, 1975, p. 208.

<sup>19</sup> Vid. Silva, Vítor Manuel Aguiar e, “As canções da melancolia” em *Camões: Labirintos e Fascínios*, ed. Cotovia, Lisboa, 1994, p. 224.

o poeta português exprime perante a decadência moral, social e política do presente, imerso na saudade das glórias passadas e futuras, é transferida à voz do galego, ao mesmo tempo que fica ratificado n’*Os Calaios* o seu carácter de **Alegato Patriótico**, denunciando abertamente o amor à Nação movido pela cobiça e o vil interesse:

<p>“Cesa, tamén, oh lira, que cansada E deble teo a voz (casi no alento), Non de tanto cantar , mais magoada De ver en todo un triste desalento E a bandeira da patria acurrunchada,  Sin que ondée rolada pol-o vento; E de ver o amor patrio decendendo En moitos que se van dél esquecendo.” <i>Cal.</i>, C. IV, est. XXXI</p>	<p>“Nô mais, Musa nô mais, que a Lira tenho Destemperada e a voz enrouquecida. E não do canto, mas de ver que venho Cantar a gente surda e endurecida O favor com que mais se acende o engenho Não no dá a pátria, não, que está metida No gosto da cobiça e da rudeza Düa austera, apagada e vil tristeza.” <i>Lus.</i>, C. X, est. CXLV</p>
---	---

Sentimentos «*de acusação e agonia*»<sup>20</sup> ou, concretamente no caso galego, do chamado “mal du siècle”, perante um mundo apático e passivo que nem tenta materializar as sombras de um antigo esplendor nem lutar pela sua identidade («*E a bandeira da patria acurrunchada*»), mas que não conseguem silenciar a lira dos «*sonoros e vibrantes acentos*». Não podia ser de outro modo, a última estrofe d’*Os Calaios* reproduz a matéria e o esqueleto gramatical de uma lusíada, embora a “humilitas” do discípulo galego o faça confessar-se «*pobre de cencia e mais de estudos*»:

<p>“Mais eu! oh, patria amada! un dos mais rudos E humildes dos teus filhos numerosos, Anque pobre de cencia e mais de estudos Non me faltan os pulos amorosos: Da castalia madeixa vejo os nudos E teño pra cantarte os sonorosos E vibrantes acentos desta lira, Que de pasión por tí tan so suspira.” <i>Cal.</i>, C. IV, est. XXXIII</p>	<p>Mas eu que falo, humilde, baxo e rudo, De vós não conhecido nem sonhado? Da boca dos pequenos sei, contudo, Que o louvor sai às vezes acabado. Nem me falta na vida honesto estudo, Com longa experiência misturado, Nem engenho, que aqui vereis presente, Cousas que juntas se acham raramente. <i>Lus.</i>, C. X, est. CLIV</p>
--	---

2) Quanto à narração da epopeia, já temos assinalado que no poema do século XIX esta não começa “in medias res”. Após as partes prologais, n’*Os Calaios* oferece-se um quadro espaço-temporal **pré-bélico** que informa sobre as origens e os preparativos da batalha.

Assim, Florêncio Vaamonde apresenta a figura antagonista da obra, Sabela, a rainha duma nação «*que Inglaterra ou Britania os è chamada*», quando ela estava a pensar na vingança que deve cair sobre o rei Filipe II, aquele que com a Invencível

<sup>20</sup> Vid. Silva, Vítor Manuel Aguiar e, “Função e Significado do episódio da “Ilha dos Amores” em *op. cit.*, p. 142.



tinha querido humilhá-la. A descrição que desta figura traça o autor revela num e noutra verso ressonâncias camonianas e mesmo as personagens Norris e Drake, chefes destinados para a invasão da (H)espanha, lembram aqueles pilotos utilizados por Baco n’*Os Lusíadas* a fim de enganar os portugueses e lhes fazer perder o seu objectivo da chegada à Índia. Eis uma oitava cheia de lirismo que forma parte deste passo dedicado à rainha e em cujos versos, curiosamente, se descobrem ecos dos de Inês de Castro na obra portuguesa:

“A sombra do arboredo deleitoso,  
Rodeada de flores e verdura,  
Escitando o cantar armonioso  
Da cândida laberca linda e pura,  
Estaba a reina do perfil formoso  
En gallarda e mais cómoda postura;  
Alí á sólas de frescor gozaba  
E da folganza as horas enganaba.”  
*Cal.*, C. I, est. XII

Como o rei D. Manuel de Portugal n’*Os Lusíadas*, e num *locus amoenus* em que também se deixam sentir os seus ecos, a rainha inglesa tem, enquanto está adormecida, um sonho «*que felices cousas lle auguraba*» para o seu Império. Perante este motivo, inspirado na epopeia lusa, Florêncio Vaamonde, em consonância com a redução das referências mitológicas no seu poema, oferece uma encenação mais simples e realista que a do seu modelo: as personificações dos rios asiáticos Indo e Ganges, que assume o “Morfeu” lusíada prognosticando as grandes descobertas, são substituídas por uma “visão do além”, que como pé-de-vento parecia soar:

“E de negrizas sombras desvestido Viu o celage de unha noite escura Tornarse todo límpido e florido E nel brilar a luz mais viva e pura; Que no alto asento un númen revestido De un áureo manto espléndido fulgura E así lle fala con tan forte acento Que unha racha parécelle de vento. <i>Cal.</i> , C. I, est. XV	Das águas se lhe antolham que saíam, Par’ele os largos passos inclinando, Dois homens, que mui velhos pareciam, De aspeito, inda que agreste, venerando. Das pontas dos cabelos lhes saíam Gotas, que o corpo todo vão banhando; A cor da pele, baça e denegrída; A barba hirsuta, intonsa, mas comprida. <i>Lus.</i> , C. IV, est. LXXI
--	--

anunciando o verdadeiro loureiro da glória para a armada inglesa. Observe-se, por outra parte, o estrito apego à realidade no que diz respeito à situação política da Península naquela altura, a monarquia dual sob a coroa de Filipe II<sup>21</sup>:

<sup>21</sup> Lembre-se que (H)espanha significava já n’*Os Lusíadas* o conjunto de nações ibéricas:

“Ouvido tinha aos Fados que viria  
Ûa gente fortíssima de Espanha  
Pelo alto mar, a qual sujeitaria

“Ja as tuas bandeiras desplegadas vejo  
 De gloria cheas nos torreós cruñeses,  
 E dendes Finisterre hastra o Alentejo  
 Os hispanos sufrindo crús reveses.  
 Nos teus atopo tan ferós desejo  
 De lucir os británicos arneses.  
 Aproveita a ocasion que é cal ningunha:  
 Está Galicia sin defensa algunha.”  
*Cal.*, C. I, est. XVIII

Mas o paralelismo não fica na presença em ambas as obras portuguesa e galega dum sonho vaticinador de vitórias, mas também na consequência que essas visões supõem: **a chamada a conselho**, depois da qual «*acordase facer a toda presa / preparativos para tal empresa*».

Em cada verso escutam-se ecos camonianos que transitam para o texto galego. Qualquer pormenor do poema histórico-marítimo português (afora o enredo mitológico) é reflectido n’*Os Calaios*. Assim, como lembrança àquelas reacções sentimentais manifestadas na praia do Restelo enquanto os navegantes lusíadas se dirigiam para o embarque, Florêncio Vaamonde também quis aludir a esse esforço dos soldados que partem em direcção às costas corunhesas:

“Hespaña, Hespaña”, alegremente berran  
 Soldados e marinos, que cantando  
 Os corazóns ao sentimento cerran;  
 Nos navíos veleiros van entrando  
 Esquencidos que táboas os encerran,  
 Os perigos do mar desafiando:  
 Era pra eles cal un día de festa  
 Na mais risoña umbrífera floresta.”  
*Cal.*, C. I, est. XXX

Em todo o Canto II d’*Os Calaios* o cenário é terrestre e a acção propriamente dita é a batalha das tropas inglesas contra as galaicas, mas desde o primeiro até ao último verso continua a gravitar o peso d’*Os Lusíadas*. Das diferentes **batalhas** de Ourique, Salado, Aljubarrota, Toro e outras que Vasco da Gama conta ao rei de Melinde, elogiando a prodigiosa coragem dos soldados lusos, é particularmente lembrada a primeira, como adiante se verá.

---

Da Índia tudo quanto Dóris banha,  
 E con novas vitórias venceria  
 A fama antiga, ou sua ou fosse estranha.  
 (...)

*Lus.*, C. I, est. XXXI

Repare-se igualmente na referência que se encontra aqui à situação **estratégica** da Galiza à hora da invasão da Península, situação também evocada no pensamento regionalista, embora com muito diferentes fins: servir de ponte a essa pretendida comunidade de povos livres, já aludida na introdução.

Já no início deste canto o autor galego reproduz aquela passagem em que Camões faz com que apareça no “Mar Tenebroso” e, personificado, o gigante Adamastor, uma das mais belas e discutidas personagens da obra quinhentista. N’*Os Calaiços* apresenta-se outra **metamorfose** dum acidente geográfico: é o “Orzán”, a zona da praia em que ancoram os navios veleiros ingleses, que aparece animado em forma de gigante e levantando a voz perante os invasores:

“Gemiu o Orzán con tremebundo  
De tanta nave que sobre él se aferra,  
E alzando a voz e con falar aceso  
De tanta ira, tremulento berra:  
“¿De qué mostros estranos son opreso,  
Que con hórrido estrondo en son de guerra,  
De un novo Averno truculentos saen  
E sobre min enfurecidos caen?”  
*Cal.*, C. II, est. II

Os dois, para além de compartilharem rasgos físicos, apresentam um comportamento similar. Tanto numa como noutra obra, este episódio tem um importante valor no que diz respeito à linha temporal da narração: Adamastor e “Orzán” vaticinam, e vaticinam factos certos. O segundo também evoca a grande tragédia bélica, a confusão e turbacão das gentes, a destruição de cidades e vilas... enfim, desastres que representam o castigo à **violação dos proibidos términos**, dada a cobiça inglesa «*co esa sede tan vil e enganosa*». Como os portugueses, os soldados britânicos também devem pagar a ousadia de atravessar o Mar Tenebroso, o facto de ancorar no “Orzán” será penalizado: «*Garda, garda, que o Jove noso irado / Non che teña un castigo reservado*», ameaça prognosticada e tornada imediatamente nominal, mesmo dentro do espaço narrativo da obra, com a perda do combate e o obrigado regresso fugindo com as tropas batidas.

Ao longo de 34 oitavas a narração centra-se no combate «*contino e sanguinoso*» entre o grande exército chegado da Inglaterra e os valentes corunheses. E é nesta altura que se canta a participação extraordinariamente eficaz do popular tumulto, mais concretamente a das mulheres iradas, entre as quais destaca Maria Pita, figura protagonista à maneira de Vasco da Gama na obra épica portuguesa, e em cuja descrição resulta em verdade surpreendente como Florêncio Vaamonde aproveita de novo a figura mítica do Adamastor. O retrato que de Maria Pita oferece o texto d’*Os Calaiços* é a mesma que a do gigante camoniano; de facto, a oitava XVIII do poema galego apresenta-se em forma de resumo das XXIX e XXX d’*Os Lusíadas*: nem quase se lança mão aqui da substituição através de sinónimos dos substantivos, adjectivos e verbos utilizados na descrição física da heroína-pretexito. As grandes dimensões do seu corpo, a horrível vista, o medonho aspecto..., são traços próprios apenas de um monstro horrendo:

“De fortes membros, corpo agigantado,	“Não acabava, quando ùa figura
Peito fornido que en carraxe ardía,	Se nos mostra no mar, robusta e válida,
Chea de polvo, pelo enrabuñado,	De disforme e grandíssima estatura;
Unha fera raibosa parecía	O rosto carregado, a barba esquelada,

Con vista horribre, da que amedrentado Os olhos encovados, e a postura  
 Calquera diante dela fugiría. Medonha e má e a cor terrena e pálida;  
 Esta muller, das mais feita cabeza, Cheios de terra e crespos os cabelos,  
 Ao pobo tal discurso lle endereza:” A boca negra, os dentes amarelos.”  
*Cal.*, C. II, est. XVIII

Tão grande era de membros que bem  
 posso  
 Certificar-te que este era o segundo  
 De Rodes estranhíssimo Colosso,  
 (...)”  
*Lus.*, C. V, est. XXXIX e XL

(Observe-se, aliás, como se alude explicitamente a esse processo de agigantamento de que falamos, do qual não é a palavra acima sublinhada por nós o único exemplo. Eis mais um: «*ante o seu rudo, gigantesco embiste*», *Cal.*, C. II, est. XXXIII, v. 8).

Porém, nem aqui ficam as coincidências entre a corajosa mulher e o Titã, já que até no discurso que a primeira endereça aos demais combatentes, embora com um conteúdo e dimensões bem diferentes, descobrem-se claras ressonâncias em relação ao que o segundo dirige aos navegantes lusos.

Por outra parte, os símiles com que Camões exprime a força, a coragem e a fúria que empurram os combatentes à acção em Ourique transitam também para os versos deste episódio bélico d’*Os Calaiços*:

“E cal touro enxaulado para a lidia A quen ceiban na praza e acometen, E firen e maltratan con invidia, E contra dél traidores arremeten E o boi bravo, doente da perfidia, Sedento vai tras dos que co él se metem (...)”	Qual cos gritos e vozes incitado, Pela montanha, o rábido moloso, Contra o touro remete, que fiado Na força está do corno temeroso; Ora pega na orelha, ora no lado, Latindo mais ligeiro que forçoso (...)”
<i>Cal.</i> , C. II, est. XXXII	<i>Lus.</i> , C. III, est. XLVII

tal como sucede com as aculumações assindéticas nominais e verbais utilizadas a fim de dar plasticidade ao quadro:

“Brama, corre, derriba, turra, mata” <i>Cal.</i> , C. II, est. XXXII, v. 7	“Rompe, corta, desfaz, abola e talha” <i>Lus.</i> , C. III, est. LI, v. 8
“Golpea, fire, mata e refervendo” <i>Cal.</i> , C. II, est. XXXIII, v. 5	
“Pernas, brazos, cabezas esmagadas” <i>Cal.</i> , C. II, est. XXXVIII, v. 5	“Cabeças pelo campo vão saltando, Braços, pernas, sem dono e sem sentido,” <i>Lus.</i> , C. III, est. LII, vv. 1-2

ou com as formosas imagens que acentuam a crueldade e extermínio:

“O campo a sua cor fora perdendo E de verde en bermello se volvendo.” <i>Cal.</i> , C. II, est. XXXVIII, vv.7-8	“Com que também do campo a cor se perde, Tornado carmesi, de branco e verde.” <i>Lus.</i> , C. III, est. LII, vv.7-8
---	---

E ainda depois de terem alcançado os valentes corunheses a vitória, inicia-se o Canto III d’*Os Calaiços* com uma oitava construída a partir daquela que abre o IV d’*Os Lusíadas*. Com efeito, as duas cumprem a função de porta que dá passo a uma nova situação com respeito à matéria cantada nas respectivas obras, embora essa nova situação seja de signo contrário em ambas: está marcada pela alegria que supõe a recuperação da paz perdida no caso galego e pelas lutas provocadas no Reino português depois do falecimento de Dom Fernando sem herdeiro masculino. Observe-se o alto grau de similitude tanto ao nível léxico quanto ao gramatical:

“Coma depois da tempestá bravia E negras sombras e furioso vento Reloce o roxo sol en claro día, Traendo coa sua luz grato contento, Vestíndose a natura de alegría, Arroubando a tristeza ao pensamento Na Cruña así, pasado ja o perigo Todo volveu ao seu estado antigo.” <i>Cal.</i> , C. III, est. I	“Despois da procelosa tempestade, Nocturna sombra e sibilante vento, Traz a manhã serena claridade, Esperança de porto e salvamento; Aparta o Sol a negra escuridade, Removendo o temor ao pensamento: Assi no Reino forte aconteceu Despois que o Rei Fernando faleceu.” <i>Lus.</i> , C. IV, est. I
---	---

Por último, constitui o quadro **pós-bélico**, acima aludido, o grande banquete que, para a memória de gentes futuras, celebram os calaiços, após terem sobrevivido a uma dura batalha, mas de final feliz.

Em certa altura do poema, Florêncio Vaamonde abre um parêntese descritivo e revelador da fonte de inspiração do convite: o canto X da epopeia camoniana, mas sem ilha nem amores. Quer dizer, o deleite dos sentidos e o ar impregnado de erotismo que ali se respira ficam aqui quase eliminados, submetidos a um evidentiíssimo processo de redução e simplificação:

“E alí, moito animosos, os valentes De contento e lidece radiantes, Comían os guerreiros escelentes Riquíssimos manxares e prestantes; E nas copas douradas, relocentes, Do licor de Liño sempre amantes, Bebían de contino pra a fraqueza Restaurar da cansada natureza.	“Os vinhos odoríferos, que acima Estão não só do Itálico Falerno Mas da Ambrósia, que Jove tanto estima Com todo o ajuntamento sempiterno, Nos vasos, onde em vão trabalha a lima, Crespas escumas erguem, que no interno Coração movem súbita alegría, Saltando co a mistura d’água fria.
Ditos agudos, chistes infinitos, Entre os alegres comensás cruzaban,	Mil prácticas alegres se tocavam; Risos doces, sutis e argutos ditos,

E para reavivar os apetitos,	Que entre um e outro manjar se alevantavam,
As agradables músicas soaban;	Despertando os alegres apetitos;
Os perigos alí eran so mitos	Músicos instrumentos não faltavam
E deles nen siquera se acordaban;	(Quais, no profundo Reino, os nus espritos
Que dos casos pasados se esquecían	Fizeram descansar da eterna pena)
Con sonidos tan gratos como oían.”	Cũa voz dũa angélica Sirena.”
<i>Cal.</i> , C. IV, est. II e III	<i>Lus.</i> , C. X, est. IV e V

numas oitavas que servirão de preâmbulo às profecias da ninfa e do velho bardo céltico acerca dos dias de glória que estão à espera dos países luso e galego.

3) A história da Galiza aparece contada n’*Os Calaios* também de idêntico modo à de Portugal n’*Os Lusíadas*, como **narração dentro da narração**, ora retrospectiva, ora prospectivamente, com respeito ao presente interno de ambas as obras, a batalha e a luta de Maria Pita contra a armada inglesa e a viagem de Vasco da Gama.

E, para além de coincidirem estas focalizações temporais, os espaços físicos, sociais e psicológicos em que se inserem os relatos sobre o tema também são os mesmos: esses banquetes comemorativos em que, atrás de uma opípara mesa, os sentimentos de paz, alegria e, em definitivo, felicidade, inundam os corações das personagens.

Tal como no convite do Rei de Melinde, Camões delega a actualização da História de Portugal a Vasco da Gama, assim também Florêncio Vaamonde, embora sem a invocação a Calíope, recolhe analepticamente em estilo indirecto, através dos verbos *dicendi* “relataron”, “memoraron”, “fan memoria”, “traían á memoria”, etc. e ao som dos instrumentos e vibrantes vozes dos vencedores, o elogio dos heróis e feitos assinalados desde os mais longíquos tempos. Adoptando uma caracterologia de crónica, este episódio-lembrança apologético obedece claramente a uma finalidade pragmática ou exemplar que condiz com aquela dedicatória do poema «à *fidalga juventú vizosa*». Aliás, é a partir daqui que se compreende perfeitamente que a grande façanha de Maria Pita constitui apenas uma peça na articulação da história galaica, registada ao longo de vinte e seis oitavas deste Canto e retomada no seguinte e último da obra do século XIX, como, depois dos III e IV aparecerá de novo no poema quinhentista.

Mesmo a afastada idade com cuja referência se abre a exposição histórica em *flash-back* é a mesma a que se remonta o relato luso, os anos da defesa gloriosa de Viriato. Este é o ponto de partida de uma linha que cronologicamente ascendente se vai traçando até se preencherem os versos de antropónimos e topónimos e oferecerem, assim, uma ampla galeria de mais de trinta peitos ilustres, orgulho da pátria galega: Dom Paio, Deza, Sotomaior, Quiroga, Valcárcel, o bispo Sisnando de Compostela e outros, entre os quais se põe em destaque o marechal Dom Pedro Pardo de Cela, havia tempo já objecto de particular mitificação e consequente literaturização.

Enfim, seguindo o seu mestre, também Florêncio Vaamonde da História cria Poesia. E, substituindo o formoso passo camoniano de Inês de Castro, da narrativa-lembrança faz parte o **trovador Macias, o baptizado com o cognome de “O Namorado”**, aquele cujos trágicos amores tingem de lirismo *Os Calaios*: paralelamente, ambos os temas se encontram envolvidos numa auréola de mito e lenda e, entregues às Artes, as duas figuras em questão ocupam um papel estelar como arquétipos de enamorados;

de facto, os dois, unidos pela fatalidade do destino, partilham desde a queda numa paixão proibida até à morte que a vingança provoca. Embora mude a figura, não o faz o discurso... conseguidíssima substituição! A primeira estrofe que ambas apresentam inicia-se de idêntico modo, com uma saudosa evocação em 2ª pessoa. Repare-se em como a oitava XXIV d’*Oz Calaicos* recolhe, após um processo de selecção à procura da economia, as estrofes CXX e CXXI do correspondente canto lusíada:

<p>“Estabas, pobre mozo, (así cantaban) Ao servicio da nobre e linda Elvira; As saudades na alma che moraban E teu peito por ela so suspira, Os cuidados de amor en tí aumentaban Pois tan fiel amator nunca se vira, E medraban arreo cõa ausencia Da sua gentil e devinal presencia.” <i>Cal.</i>, C. II, est. XXIV</p>	<p>“Estavas, linda Inês, posta em sossego, De teus anos colhendo doce fruto, Naquele engano da alma, ledo e cego, Que a Fortuna não deixa durar muito, Nos saüdosos campos do Mondego, (...) Do teu Príncipe ali te respondiam As lembranças que na alma lhe moravam, Que sempre ante teus olhos te traziam, Quando dos teus fermosos se apartavam; (...)” <i>Lus.</i>, C. III, est. CXX e CXXI</p>
---	---

A recordação das horas felizes ao lado do ser querido, as súplicas e dor de Macias, a ira e crueldade do ciumento marido da «*linda e nobre Elvira*» que ele tanto amava, a apóstrofe a um «*ti, Amor*», o peito traspassado pela lança vingativa... tudo lembra Inês de Castro. Mesmo a referência à Fonte dos Amores como espécie de epitáfio que garante a memória eterna da bela dama corresponde o registo dos versos gravados sobre o jazigo do trovador galego:

“Esta lanza que vedes ¡ay! coitado,  
Non ma deron no muro, ni en batala<sup>22</sup>  
Foi collida por min, ¡Oh, mal pocado!”  
Mais vindo a tí, Amor, baixo a tua fala  
De seguro e de paz... falso, tornado,...  
A traición me feriche... ¡A quen contal’a  
Desastrosa, terrible desventura  
Deste triste amator, tan sin ventura!”<sup>23</sup>  
*Cal.*, C. III, est. XXXI

<sup>22</sup> Observe-se, como a fim de manter a rima com “fala” (v.4), o poeta substitui o termo real “batalha” por “batala” (v.2).

<sup>23</sup> Para além da vontade de dar uma feição pessoal à sua obra, o motivo que tem contribuído para que Florêncio Vaamonde não lançasse aqui mão da figura de Inês de Castro, precisamente numa altura em que esta constituía para os regionalistas um dos principais objectos de patrimonialização e mitificação das glórias portuguesas, com base na sua origem galega, mas acudisse à do trovador galego, é a de procurar também neste a reinvidicação da Pátria através da reinvidicação do seu passado esplendor literário como mais um elemento de referência fundacional.

E o quarto e último canto da obra de Vaamonde é ainda quase integralmente dedicado a narrar os **feitos heroicos daqueles que honram e honrarão o povo galaico**. Supõe, decerto, a continuação do anterior, mas acrescenta com respeito a este importantes aspectos quanto à transferência do poema camoniano à literatura galega e, portanto, quanto à sua compreensão global.

Resulta, em verdade, interessante observar como o autor regionalista do século XIX soube misturar elementos da epopeia lusa com a tradição épica celta, em que a figura do bardo representa o Ser Superior, a Consciência da Raça<sup>24</sup>: é através da boca dum «*vello bardo entusiasmado*», tipicamente pondaliano quanto ao aspecto físico (dada a sua velhice e longa cabeleira) e psíquico (possuidor de virtudes proféticas sujeitas à lei do canto e um carácter melancólico) que se vaticinam as futuras glórias do povo. Embora construído este canto, como já dissemos, a partir do X d’*Os Lusíadas*, a História e a finalidade exemplar são o verdadeiro timão que guia *Os Calaiicos*, e mais na situação estratégica do encerramento.

Para além de contribuir para o jogo polifónico a imitação do seu modelo que caracteriza *Os Calaiicos* como substituto da bela ninfa camoniana da Ilha dos Amores, a imagem do bardo acarreta à obra galega certa nota divina ou sobrenatural e faz, portanto, com que esta participe, embora minimamente, no nível do eterno ou do infinito.

Mas, ainda, a importância da sua presença radica sobretudo na dupla funcionalidade que esta figura desempenha:

– Por uma parte, é uma espécie de transunto ou “alter-ego” do poeta, imagem idealizada e modelo de conduta deste, quanto simboliza e dignifica a vinculação à Terra, à Pátria e à Raça<sup>25</sup>. Assim, as palavras que se correspondem com a invocação de Camões a Calíope, antes da prolepse histórica e postas em boca da ninfa, são n’*Os Calaiicos*, despidas de alusões clássicas, as dirigidas pelo bardo ao “pai do ceo”:

“Oh, pai do ceo, á cuiuo núme pido  
O Divo fogo que ao cantor inspira,  
Grato mo conceder, para que ouvido  
Seja no mundo todo, ao son da lira,  
O valor sin igual, grande, subido,  
Que na vila coruñesa se respira;

“Matéria é de coturno e não de soco,  
A que a Ninfa aprendeu no imenso lago;  
Qual Iopas não soube, ou Demodoco,  
Entre os Feaces um, outro em Cartago.  
Aqui, minha Calíope, te invoco  
Neste trabalho extremo, por que em pago

---

Quanto à presença do mundo medieval no contexto regionalista de fins do século XIX, *vid.* Torres Feijó, Elias J., *op. cit.*, v. II, pp. 1034-1040.

<sup>24</sup> Associação ainda mais significativa tendo em conta que a invocação do celtismo como aspecto fundador do regionalismo galego nem sempre vai ter fácil acoplamento com o lusitanismo que alguns regionalistas, como Florêncio Vaamonde, professam. E, com efeito, o facto de não renunciar a nenhum deles à hora de explicarem certas questões, supôs para os galeguistas uns complexíssimos esforços de formulação teórica.

<sup>25</sup> Já Manuel Forcadela aponta e analisa pormenorizadamente essa identificação entre a personagem do bardo e a do poeta, junto com as suas possíveis interpretações em relação à obra de Eduardo Pondal, o celtista e “celta” por excelência da literatura galega do Ressurdimiento (*Vid.* Manuel Forcadela, *op. cit.*, pp. 42-88).

Aliás, já no próprio discurso da obra se torna explícita tal equivalência: «*Cantava o vello bardo entusiasmado / As canciós mais sublimes do poeta, / Cal po-las sacras musas inspirado...*» (Cal., C.IV, est.VI).



E que cruce de unha en outra zona	Me tornes do que escrevo, e em vão pretendo
De unhos feitos tan nobres fama e sona”	O gosto de escrever, que vou perdendo.”
<i>Cal.</i> , C. IV, est. VII	<i>Lus.</i> , C. X, est. VIII

A voz do poeta chega a nós filtrada através da personalidade do bardo, o que nos obriga a analisar e interpretar não só a sua mensagem, mas o sentido da sua própria personalidade. A invocação acima transcrita forma um único fio discursivo com os excursos da introdução da epopeia e com o relato em prolepse que lhe segue, registando-se sempre as mesmas palavras e comparações:

“Vede aquí mais que glorias, maravillas  
 De éstes e outros varós asiñalados,  
 Que na terra ou nos mares en barquillas  
 Loitando contra imigos esforzados,  
 E facendo das lanzas mil astillas,  
 Con os feitos tan grandes, non soñados,  
 Deixarán esquencidos os famosos  
 Dos gregos e romanos poderosos.”  
*Cal.*, C. IV, est. XXIX

– Por outra parte, o bardo é um visionário, um “bíblico profeta”, capaz de conhecer nos seus êxtases todo o passado e o futuro do povo. Ele constitui, pois, um perfeito veículo de transferência da formosa ninfa a um contexto literário-social galego e galeguista.

Aliás, o ponto de partida dessa retomada do relato histórico coincide n’*Os Calaiços* e n’*Os Lusíadas*: é o presente em relação ao tempo interno das respectivas obras, a defesa de Maria Pita e a viagem de Vasco da Gama. A partir desse momento são sobretudo postos em relevo no poema galego os heróis que hão-de lutar no século XVIII contra os barcos britânicos que navegavam pelas costas galegas com vontade de atacá-las (os dois irmãos Nodal ou Gago) e no XIX, na Guerra da Independência, contra as tropas napoleónicas (Maurício Troncoso, Melchor da Rocha, Mosqueira, Arias Henríquez e outros muitos de nobre valor).

Mas também agora a fidelidade ao modelo literário luso não fica no fiel seguimento da linha narrativa como “flash-forward”, até os incisos nos discursos do bardo e de Tétis manifestam um alto grau de similitude formal e temática entre si:

“E logo a voz baixando o nobre vate, Con acento moi triste e mais dorido, Como á quen a desgraza case abate	“Mas neste passo a Ninfa, o som canoro Abaxando, fez ronco e entristecido, Cantando em baxa voz, envolta em choro,
Ou ten o corazón de dôr ferido (...)”	O grande esforço mal agradecido. (...)”
<i>Cal.</i> , C. IV, est. XVIII	<i>Lus.</i> , C. X, est. XXII

tal como acontece com os aplausos com que os respectivos públicos agradecem as proféticas palavras:

<p>Calou o bardo, e de palmadas centos Os ecos pracenteiros resoaran, Dos asúos e vivas os acentos Pol-as áureas abóvedas voaron, E os nobres caballeiros con alentos</p> <p>Belicosos de novo se atoparon, Desejando ocasión en que ao enemigo Pudesen repetirlle o cru castigo. <i>Cal.</i>, C. IV, est. XXX</p>	<p>“Assi cantava a Ninfa; e as outras todas, Com sonoro aplauso, vozes davam, Com que festejam as alegres vodas Que com tanto prazer se celebravam. – “Por mais que da Fortuna andem as rodas (Nũa cõnsona voz todas soavam), Não vos hãode faltar, gente famosa, Honra, valor e fama gloriosa.” <i>Lus.</i>, C. X, est. LXXIV</p>
--	--

Eis, pois, um claríssimo exemplo da transferência das normas e do modelo camoniano à literatura galega! O peso d’*Os Lusíadas* gravita no **paratexto** (abrindo um horizonte de expectativas que se cumprirão ao longo da obra), no **quê** e no **como** do texto, e até no próprio facto de **imitar** o autor galego imita Camões.

O profundo conhecimento fica revelado na maneira como Florêncio Vaamonde organiza o poema, fazendo com que convirjam os diferentes planos que o sustêm e encaixando episódios dentro de episódios, em como transcendentaliza a matéria cantada, em como glorifica a Galiza através dos seus heróis sem escapar ao compromisso político-social e moral do momento actual..., ao seja qual for, enfim, o aspecto considerado.

Surpreende realmente a prontidão e a frequência com que este evoca aquela: o narrador ou a entidade responsável da narração galega pretende coincidir em cada página com a do seu modelo; as personagens, e inclusive os elementos naturais, são descritos em forma camoniana até se tornarem mesmo **objectos maleáveis** a partir desta (lembre-se o caso de metamorfose e agigantamento ou o de introdução num clima carregado de lirismo), e embora se aplique quanto a eles uma diferente focalização<sup>26</sup>, no seu desenho nunca faltam as linhas lusíadas. Por outra parte, o tempo, obedecendo a uma finalidade exemplar, também se move olhando passado e futuro, seguindo a rota do Marinheiro português.

Por último, lançando mão do substantivo “miscelânea”, que amiúde se atribui ao poema quinhentista luso, e aplicando-o a *Os Calaios*, cumpre lembrar que aqui confluem os campos do literário e do extra-literário, nomeadamente várias questões da história viva no umbral do século XX: os ideais regionalistas, concretamente iberismo, celtismo e lusitanismo, a par da consideração da epopeia como elemento fundamental e fundacional de um país que, como a **fénix**, pretende renascer de si próprio.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Pense-se nesses ecos da descrição lusíada de Inês de Castro que ressoam na personagem negativa da rainha Sabela ou nos do Adamastor, nas figuras positivas de “Orzán” e mesmo em Maria Pita, a heroína-pretexo da epopeia galega.

<sup>27</sup> É verdade que o facto de coincidirem mais ou menos no tempo a publicação d’*Os Calaios*, a dos *Eoas* de Eduardo Pondal, a de *Lendas de gloria* de Alberto Garcia Ferreiro, a de *Boicentril* de Tettamancy, a de *Les Bretons* de Brizeux, a de *Mireio* de Mistral ou a de *L’Atlántida* de Verdaguer, parece uma prova de renascimento do género associado ao das próprias nações; porém, no caso galego, esta ideia não responde à realidade se não se tiver também em conta o contexto e espírito regionalista de que estas obras surgiram.

Telmo Verdelho

*Universidade de Aveiro*

## MUSA, ENGENHO E ARTE, ELEMENTOS PARA UMA POÉTICA CAMONIANA

«Aut insanit homo, aut versus facit» (Horácio, Od. 7)

Ocorrem, na obra de Camões, três palavras – *musa*, *engenho* e *arte* – que parecem compendiar a arquitectura do seu quadro metapoético. Estes três conceitos organizam o universo em que se inscreve toda a sua criação literária e informam-nos sobre o seu pensamento teórico e sobre a contextualização cultural da sua produção.

*Musa*, *engenho* e *arte* surgem frequentes na leitura da obra do poeta e atravessam-na como uma espécie de «frames» teórico-poéticos que se repercutem intensamente, para além de Camões, em toda a poesia culta, e ainda no séc. XX, constituindo um indicador de uma certa linearidade intertextual da poesia portuguesa. O *Engenho* e a *arte* floresceram de modo mais datado até ao séc. XVIII, mas a *Musa* prolonga-se vitoriosa pela poesia romântica. Está ainda bem presente na obra de Almeida Garrett e continua activa, mesmo quando «em férias» intitula em 1893 uma obra de Guerra Junqueiro.

O tema foi já, em parte, abordado num ensaio breve mas especioso e bem erudito do malgrado Prof. Edward Glaser com o título «*Se a tanto me ajudar o engenho e arte. The poetics of the proem to Os Lusíadas*»<sup>1</sup>.

O estudo de Glaser acompanha, numa espécie de frequente contraponto, o escólio crítico de *Os Lusíadas*, feito por Manuel de Faria e Sousa, que ele conhecia de modo privilegiado. Seguindo este autor, ao tomar para objecto de análise o *engenho* e *arte* como binómio estruturante da poética clássica e verdadeira chave da teoria da criação literária em Camões<sup>2</sup>, inclui, logo em seguida nesse mesmo âmbito, o verso da Invocação: «*dai-me uma fúria grande e sonora*», salientando o termo *fúria* como elemento complementar da poética camoniana, que fica assim configurada, não como

---

<sup>1</sup> Publicado em: *Homenaje a Rodríguez Moniño*, Madrid, 1966, I. pp.197-204, e reeditado em Edward Glaser, *Portuguese Studies*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1976, pp. 75-83. Este conjunto de estudos foi publicado postumamente, o Prof. Edward Glaser faleceu com 53 anos, em 29 de Agosto de 1972.

<sup>2</sup> «two key elements in Camões' theory of literary creation». *Op. cit.*, Paris, 1976, p. 76.

um binómio, mas como um trinómio, em que a par de *engenho* e *arte*, será necessário acrescentar a «*fúria grande e sonora*»<sup>3</sup>.

O Prof. Glaser considera, na sua leitura interpretativa, que Faria e Sousa concentra demasiado a atenção no comentário ao verso «*dai-me uma fúria grande e sonora*», e em particular no conceito de *fúria*, e valoriza pouco a importância do *engenho* e da *arte*, que deveriam ter sido percebidos como termos chave na formulação da teoria literária que era conhecida e exercitada por Camões. A mesma insensibilidade em relação a essa dimensão teórica foi notada por Glaser nos restantes comentadores de *Os Lusíadas*, até ao nosso tempo. O estudo de Glaser apresenta uma cuidadosa pesquisa teórica que o leva ao esclarecimento das convenções estéticas que integravam a tradição seguida por Camões e para as quais remetem os termos *engenho* e *arte*.

Este binómio fundamenta a criação literária num quadro caracterizadamente aristotélico, racionalista, limitado às capacidades humanas, naturais ou adquiridas. Horácio, na sua *Arte poética*, (Versos 408 a 410) considerou que as duas partes deveriam concorrer inseparáveis no poeta, e o mesmo Cícero no *Pro Archia*, Cap. VII, declara que não há aliança mais preclara do que aquela que reúne os dotes da *natureza* e as vantagens da *doutrina*, e assim também Quintiliano, na *Oratória*, livro II, cap. 20, considera que a natureza ou o talento e o estudo coalescem no «*orador consumado*», segundo a expressão de J. Soares Barbosa<sup>4</sup>. Esta perspectiva teórica contrasta com a compreensão da poesia mais inspirada na estética platónica, concebida como fruto de uma influência externa, do “*divinus aflatus*” ou do entusiasmo insano ou incontido da mente e, enfim, da inspiração das musas.

O estudo de Glaser conclui constatando que o nosso poeta aceitou, na percepção do processo literário, a valência dos três princípios, *arte*, *engenho* e *fúria*.<sup>5</sup>

Prosseguiremos um pouco ao lado deste quadro erudito que não deixa de nos parecer indispensável e sumamente auferível, especialmente para os comentadores do nosso Poeta. Propomos, como leitor assíduo, ainda que desprevenido, da obra de Camões, uma outra enciclopédia interpretativa para a leitura deste triplo princípio que, mais a nosso grado, reordenamos com esta outra formulação de *musa*, *engenho* e *arte*. A nossa enciclopédia de referência é mais pós-canoniana, mais voltada para a obra lírica, e mais fundamentada na observação dos valores linguísticos e textuais que entretecem sobretudo o termo e os coocorrentes ou substitutos lexicais de *musa*.

O trinómio *Musa*, *engenho* e *arte* está inquestionavelmente implícito no discurso metapoético de Camões. Estes três significantes e um conjunto amplo de substitutos sinónimos e contextuais ocorrem com certa frequência n’*Os Lusíadas* e no conjunto da obra lírica, e de modo suficientemente esclarecedor. Para além das ocorrências

---

<sup>3</sup> «An understanding of Camões’ poetics presupposes, of course a clear grasp of the meaning historically assigned within the conventions of poetry to *engenho*, *arte* and *fúria*». *Op. cit.*, Paris, 1976, p. 76.

<sup>4</sup> *Instituições oratórias de M. Fabio Quintiliano* - escolhidas dos seus XII livros, por Jerónimo Soares Barbosa, Coimbra, Impr. da Universidade, 2.<sup>a</sup> ed., 1836, p. 25.

<sup>5</sup> «The preceding discussion established that the critical authorities of the day upheld Camões in regarding *engenho*, *arte* and *fúria* as the root principles of the poetic process». *Op. cit.*, Paris, 1976, p. 76. O termo «*fúria*» tem sido tomado como uma das chaves para o reconhecimento de uma eventual relação de rivais entre Camões e Caminha. Deste, um epigrama interpelativo começa: «*Dizes que o bom poeta há-de ter fúria...*». Cf. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Pero de Andrade*, INCM, (reed.) 1985, p. 49 s.

indexadas no *Índice analítico do vocabulário de Os Lusíadas*, de António Geraldo da Cunha<sup>6</sup> anotámos pela nossa parte mais de três dezenas de outras ocorrências destes mesmos significantes na restante obra.

A leitura deste breve índice de ocorrências sugere-nos uma valorização da componente *musa* de modo quase simétrico, ainda que não antagónico, com o conjunto *engenho e arte*. Em Camões, em particular na sua obra lírica, o saber poético, os códigos artísticos e o alto e agudo engenho emparceiram com a paixão criativa sem que se possa dizer, com verificada medida, qual deles é mais empolgante.

Deixaremos por agora a componente do *Engenho e arte*, que vem menos ao propósito da nossa reflexão e que tem sido objecto de profuso discurso entre os estudiosos da literatura e demoremos mais um pouco (sem esquecer que este discurso deve ser breve), na consideração de alguns aspectos da *musa* na engenharia poética de Camões.

A abrangência lexical e semântica e ainda contextual de *musa* na obra de Camões é muito complexa e poderá ser tema para uma interessante e ampla dissertação académica. Em uma outra comunicação deste Encontro foi já objecto de um acurado estudo filológico, à luz da cultura clássica.<sup>7</sup>

Para o nosso objecto, fizemos uma simplificação extremamente esquemática, mas que julgamos poder corresponder com fidelidade a alguns dos seus principais valores textuais.

No âmbito lexical, poderemos dizer onomaseológico, de *musa*, ocorrem, na obra de Camões, algumas dezenas de significantes, entre os quais se incluem, para além das formas 'musa' e 'musas' todo o conjunto de designações do vocabulário mitológico que se lhe referem, e ainda os nomes ou simples alusões obtidas por sinédoque, ou de um modo geral por referência metonímica. Podemos citar: «*as nove Irmãs*», «*as filhas de Mnemósine*» – com seus respectivos nomes: Clio (história), Euterpe (música), Talia (comédia), Melpómene (tragédia), Terpsícore (dança), Erato (elegia), Polímnia (poesia lírica), Urânia (astronomia) e Calíope (eloquência) –, e muitas outras designações feitas por metonímia ou por alusões anafóricas que funcionam como verdadeiros substitutos lexicais. Citaremos ainda alguns exemplos, recolhidos ao acaso na obra de Camões, para ajudar a configurar este complexo «frame» metapoético: «*as da Fonte Cabalina*», «*de Pindo as moradoras*», «*as Ninfas*», «*as Nereides*», «*as Tágides*», «*as musas do Mondego*», «*as Gangéticas musas*», «*as sacras musas*», «*as deusas do bosque e da clara fonte*». Estas e uma infinidade de outras expressões nominais, que poderíamos citar, dão-nos uma ideia sobre a possibilidade de convocar a musa ou as musas, exercitada na obra de Camões que é amplíssima e que tem, sem dúvida, uma relevante importância metaliterária.

Sob uma perspectiva semântica, o âmbito poético-literário de 'musa' pode esquematizar-se em dois vectores de significação.

Assume, por um lado, por extensão metonímica, a significação geral de poesia ou de prática poética. É neste sentido que mais frequentemente encontramos utilizado o termo 'musa', no percurso já longo da tradição poética culta portuguesa. Esta acepção, que também se encontra em Camões, tem, do nosso ponto de vista, menor interesse para a caracterização da teoria poética.

---

<sup>6</sup> Rio de Janeiro, Presença, 2.<sup>a</sup> ed. 1980 (1.<sup>o</sup>. 1966).

<sup>7</sup> «Musas e Tágides n'Os Lusíadas», Maria Helena da Rocha Pereira.

Por outro lado, significa a inspiração ou motivação poética. É neste segundo sentido que o termo aparece nos textos de invocação. O exemplo mais famoso é o da *Odisseia* de Homero e como tal vem citado na *Arte Poética* de Horácio, traduzido em latim («*Dic mihi, Musa, virum captae post tempora Troiae. / Qui mores hominum multorum vidit, & urbes*» v.141-2, e que Soares Barbosa traduz: «*Canta, ó Musa, o varão sagaz, matreiro, / Que, conquistada Troia, aventureiro / Correo de muitos povos as cidades, / E seus costumes vio, e qualidades*»)<sup>8</sup>.

Em Camões, o apelo à 'musa', a invocação criativa, poderá ser uma chave para a compreensão da sua elaboração literária. Diferentemente do que parece passar-se com outros poetas do seu tempo, nomeadamente António Ferreira, Camões usa com frequência a invocação, sobretudo nas composições mais espaçosas (elegias, élogas e odes).

Geralmente a invocação ocorre no início dos poemas, como na Ode I que tem duas invocações coincidentes com a dedicatória e que começa:

«Detém um pouco, Musa, o largo pranto / que Amor te abre do peito»  
(259)<sup>9</sup>;

mas ocorre também fora da parte proemial, como na elegia que começa: «*O Poeta Simónides, falando*», passados, quase uma centena de versos, invoca:

«Ó claras Ninfas! Se o sentido / em puro amor tivestes, e inda agora / da memória o não tendes esquecido; / ... / ... / escrevei cúa concha o que em mim vistes»(235);

e na elegia «Que novas tristes são, que novo dano» à morte de D. Miguel de Meneses, já no verso septuagésimo sexto, vem esta invocação:

«Deixa pois tu, fermosa Citereia, / do gentil filho e neto de Ciniras / o pranto pela morte horrenda e feia. / E tu, dourado Apolo, que suspiras / pelo crespo Hiacinto, moço caro, / por quem a clara luz ao mundo tiras; / vinde e chorai um moço ao mundo raro» (250).

Este artifício estilístico da invocação, em geral à musa ou às musas, além de trazer à poesia de Camões, frequentemente, uma estrutura dialógica, tornando-a mais fluente, acrescenta-lhe sobretudo uma forte implicação enunciativa, isto é, compromete o poeta como enunciador, aproxima-o do seu discurso e acrescenta à poesia uma força existencial e dramática que a distingue dos textos que limitam a sua perfeição aos recursos do engenho e da arte.

Para além dos aspectos lexicais e semânticos que procurámos observar rapidamente, podemos observar ainda, na obra de Camões, uma espécie de extensão contextual de 'musa', que consiste na frequente atribuição da função desencadeadora do acto poético

---

<sup>8</sup> *Poetica de Horacio*, trad. e explicada por Jerónimo Soares Barbosa, Lisboa, 2ª. ed. 1815, p. 83.

<sup>9</sup> As citações são transcritas com indicação do número de página das *Rimas*, ed. de Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra, Atlântida, 1973.

à mulher amada e aos seus atributos de beleza, fazendo dela objecto de invocação, em substituição da musa ou das musas mitológicas. Esta permuta entre a *musa* e a mulher inspiradora parece justificar a insistente interpretação de Faria de Sousa, que sugere assiduamente, no seu escólio crítico (n' *Os Lusíadas* e na *Lírica*), o nome de damas do tempo de Camões, como chave interpretativa para a invocação de musa ou musas. Na realidade Faria e Sousa procurava obviar ao problema teológico da divindade das musas, especialmente numa altura em que se exacerbava a concorrência na tradução «a lo divino».

Como quer que seja, o adressamento directo de Camões à mulher amada e a invocação da sua formosura, em substituição da musa, é mais uma forma de aproximação do humano e de dramatização da verdade, forma sublime da retórica poética camoniana que finge que é dor a dor que deveras sente.

Lembre-se a propósito o testemunho eloquente de um texto da *Lírica*, que exemplifica este ingrediente metapoético que marca estruturalmente a obra de Camões. O Poeta procede a uma artificiosa invocação em que antecipa a citação de várias musas para acrescentar que em vez de todas elas lhe será muito mais proveitosa a ajuda da Senhora, cujos louvores deseja cantar sempre, na écloga:

«Cantando por um vale docemente  
deciam dous pastores, quando Febo  
No reino de Neptuno se escondia. /.../  
O que cada um dizia,  
lamentado seu mal, seu duro Fado,  
não sou eu tão ousado  
que o ouse a cantar sem vossa ajuda;  
porque se a minha ruda  
frauta, deste favor vosso for dina,  
posso escusar a fonte Cabalina. //  
Em vós tenho Helicon, tenho Pegaso;  
em vós tenho Caliope, em vós Talia,  
e as outras sete irmãs do fero Marte;  
em vós perde Minerva sua valia;  
em vós estão os sonos de Parnaso;  
das Píerides em vós se encerra a arte.  
Co a mais pequena parte,  
Senhora, que me deis da ajuda vossa,  
podeis fazer que eu possa  
escurecer ao Sol resplandecente;  
podeis fazer que a gente  
em mim do grão poder vosso se espante  
e que vossos louvores sempre cante.»  
(341 e S.III.243)

Não cabe, no tempo breve duma comunicação, um comentário saboreado destes versos que documentam a invocação das *Musas* e também o apelo à Senhora de quem se espera receber ajuda. Não deixaremos todavia de assinalar a expressão «ruda frauta»

que resume aqui o «engenho» e a «arte», e que é uma espécie de oferta generosa, mas modesta, do poeta como «instrumento», quase mecânico, da poesia. As Musas completariam o quadro da criação, mas Camões prefere absolutamente o «favor» e a «ajuda» da paixão inspiradora.

A valorização hiperbólica da poesia, que «*escurece o sol resplandecente*» pode também ser associada a essa componente demiúrgica da fúria inspiradora, das Musas afinal, que acrescentam uma transcendência quase divina à arte e ao engenho de que o poeta é intermediário.

Concluimos. A alusão à *fúria* ou ao *furor poético*, contido nas palavras de Faria e Sousa, poderá ser alargada ao termo *Musa* e a outros significantes que no seu conjunto correspondem à designação de um tópico bem preciso, na estrutura canónica das grandes formas poéticas clássicas. Trata-se do elemento ou elementos que preenchem, nos proémios, a parte invocatória, ou propriamente a «invocação», sobretudo nos poemas narrativos e laudatórios, e em especial nas epopeias, nas églogas e nas odes. Na realidade, esta «fúria sonora», que é o objecto da invocação, é indissociável do apelo às *Tágides minhas*, a *Apolo*, às *nove irmãs*, e de um modo geral, à *Musa* ou *Musas* que parecem tutelar o conjunto da obra de Camões.

A implicação invocatória, simultaneamente formal e emocional, precede o quadro teórico da elaboração poética, (diria Almada Negreiros que é do domínio do pré-lógico), mas prolonga-se e permanece implicada em todo o acto criativo.

A série de significantes, que o próprio Camões parece subsumir sob o termo *Musa*, englobam no seu conjunto a significação do impulso poético, entendido não só como transe dinâmico do processo criativo, mas também como fonte ou génese, ou talvez sobretudo como motivação-provocação desse mesmo processo.

A *Musa*, mais do que o *furor poético*, é, em Camões, uma força objectiva que sobrepassa a formalidade ritual do ornamento mitológico. É nas invocações e também nas dedicatórias que frequentemente iniciam ou pontuam muitos dos seus textos, que geralmente ocorre o chamamento dramático da *musa*. Este apelo dá à obra poética uma testemunhalidade enunciativa muito próxima da verdade existencial. O Poeta atribui à *musa* as funções de uma verdadeira interlocutora. Quem não recorda a magoada decepção expressa no final de *Os Lusíadas*: «*No mais, Musa no mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida*» (X.145). É justamente o predomínio deste artifício interlocutivo que parece oferecer ao leitor da obra de Camões uma intimidade, um prazer conversacional («*segundo amor tiverdes, / tereis o entendimento de meus versos*» 117), uma confidencialidade que se presta demasiado facilmente a leituras de tipo autobiográfico. Provavelmente nunca poderemos saber o que na poesia de Camões é explosão do génio criativo, ou paixão e êxtase das mulheres que fascinaram a sua existência. Uma e outra coisa configuram a musa artificiosa e engenhosa do Poeta.



Olga Ovtcharenko

*Instituto de Literatura Mundial Gorki / Moscovo*

A HISTORIOGRAFIA DOS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES NOS SÉ-  
CULOS XV-XVI E A SUA INFLUÊNCIA SOBRE O CONCEITO  
DE HISTÓRIA EM *OS LUSÍADAS* DE LUÍS DE CAMÕES

*Os Lusíadas*, de Luís de Camões, sendo a mais notável contribuição de literatura portuguesa para a literatura mundial, contudo, não pode ser interpretada como obra excepcional de cultura portuguesa, como um fruto de inspiração de um génio solitário que ficasse à parte das correntes principais de literatura portuguesa. Antes pelo contrário: a nós, parece-nos muito adequada uma ideia do monumento erguido ao príncipe dos poetas portugueses em 1867 em Lisboa, em que a estátua de Luís de Camões se encontra por cima das de seus antecessores e contemporâneos portugueses: Fernão Lopes, João de Barros, Gomes Eanes de Zurara, Fernão Lopes de Castanheda, Pedro Nunes, e alguns outros.

Realmente, não seria possível conceber *Os Lusíadas* de Luís de Camões sem a introdução de influência italiana na literatura portuguesa realizada por Francisco Sá de Miranda, sem os estudos linguísticos e o enriquecimento de língua literária portuguesa que se fez através das obras de João de Barros, António Ferreira, Francisco Sá de Miranda e que continuou na obra camoniana. Como se sabe, o material historiográfico usado por Camões no seu poema épico já foi recolhido por Fernão Lopes, Gomes Eanes de Zurara, Rui de Pina, Fernão Lopes de Castanheda, João de Barros, e muitas vezes o poeta até teve possibilidades de escolher entre interpretações diferentes de factos históricos, sobretudo quando se trata da época dos Descobrimentos portugueses. Até as páginas mais líricas do poema têm as suas analogias em outras obras de literatura ou historiografia portuguesas (pode-se estabelecer paralelos evidentes entre as *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de D. Inês de Castro* e o episódio de Inês de Castro do poema camoniano, ou entre as numerosas digressões líricas de Luís de Camões e certas páginas de Zurara, Barros e Castanheda).

O facto de *Os Lusíadas* serem uma espécie de síntese da literatura renascentista portuguesa é bastante conhecido e não necessita das provas especiais.

Talvez seja mais interessante investigar os elementos de mais valor que Camões deve aos seus antecessores.

Os lugares paralelos no poema camoniano e nas obras de literatura portuguesa e mundial foram apontados por numerosos estudiosos portugueses e estrangeiros, sendo o sumário provavelmente mais conhecido aquele que foi apresentado numa

edição popular de *Os Lusíadas* organizada por Emmanuel Paulo Ramos, publicada pela primeira vez em 1953 no Porto e depois muitas vezes reeditada para uso escolar. Alguns elementos e comentários que o autor fez sobre as fontes da obra-prima camoniana podem parecer discutíveis, mas em geral é um estudo sério baseado sobre o trabalho de várias gerações de investigadores. Emmanuel Paulo Ramos conseguiu encontrar as fontes de quase todos os grandes versos de *Os Lusíadas*, e contudo a pura existência destas fontes podia não resultar em criação do poema.

Estamos firmemente convencidos de que o elemento de maior importância que Camões em grande parte deve à historiografia dos Descobrimentos portugueses é a sua visão da história, a sua óptica dos Descobrimentos portugueses, assim como a opção dos próprios Descobrimentos para a matéria épica; nesse campo se manifestou especialmente o seu génio incomparável.

Resolvendo escrever *Os Lusíadas*, Camões logo se colocou no centro da discussão sobre o conceito de verdade, que ocupou a segunda metade do século XV e quase todo o século XVI na literatura portuguesa e que não foi totalmente alheia a outras literaturas renascentistas (pode-se lembrar *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, com sua “la verdad, cortada á su medida”<sup>1</sup>).

Já em 1589, generalizando a experiência de historiadores portugueses, Frei Amador Arrais dizia: “Não faltaram Portugueses que tentaram a história de nossos tempos, mas foram alguns deles tão censurados que lhes fora melhor gastar a vida em perpétuo silêncio”<sup>2</sup>. Contudo, sem fazer apologia destes historiadores censurados, acrescenta: “Porque dizer sempre verdades puras sem mistura de respeito, não se sofre: pois passar por elas com ingrato silêncio, ou vender mentiras por certo preço, é fraude infame. Não faltaram alguns que como na vida foram cativos de dinheiro, assim o foram na história. De quem lhe deu muito, disseram muito mais, e nada de quem lhes deu pouco”.

O assunto não era tão simples como o facto de um ou outro historiador ficar “cativo do dinheiro”. Ainda Gomes Eanes Zurara, na sua carta ao rei D. Afonso V em relação à *Crónica da Guiné*, menciona que “aquele que escreve muitos toma por juizes, que entre muitos há desvairamento assim de entender como de vontades... quando passa alguma cousa além do que a eles parece, ligeiramente o julgam por mentira, como estima Salustrio”<sup>3</sup>. Na *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses*, Zurara queixa-se de que “já começam de condenar minha obra. Uns por cuidarem que se dirá menos deles do que lhes sua enganosa afeição faz cuidar que merecem. Outros pensando que quanto se eles mais agravarem de meu escrever tanto o povo haverá razão de cuidar que eles são dignos de maiores merecimentos”<sup>4</sup>.

Mas sabe-se que independentemente destas queixas tanto Zurara, como o seu mecenas D. Afonso V tiveram uma grande preocupação com a verdade das crónicas. “Vós assaz sois de louvar que com desejo de escrever a verdade do que eles fizeram”

---

<sup>1</sup> Ercilla e Zuñiga, Don Alonso de. *La Araucana*, Madrid, 1821, Tomo 1, p. 2.

<sup>2</sup> *Diálogos de D. Frei Amador Arrais*, Porto, 1974, p. 222.

<sup>3</sup> Zurara, Gomes Eanes de, *Crónica da Guiné*, Lisboa, 1973, p. 5.

<sup>4</sup> Zurara, Gomes Eanes de, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses*, Lisboa, 1978, p. 45.

– escreve o Rei Africano ao seu cronista. – “Vós dispostestes a levar o trabalho que eles suportaram”<sup>5</sup>.

Antes de escrever as suas obras, Zurara fazia tudo para recolher as opiniões e memórias dos participantes de acontecimentos (no capítulo I de *Crónica de El-Rei D. João I*, III parte, até se queixou de que alguns deles “eram tão grandes senhores que pela excelência de seu estado foram sempre tão ocupados que perderam lembrança de mui grão parte de circunstâncias”) e ao estudar cuidadosamente os documentos, entendeu que devia conhecer pessoalmente as praças-fortes portuguesas na África de Norte, porque “me convinha haver bom conhecimento per vista de todas aquelas comarcas per que as nossas gentes andaram pelejando com seus imigos”<sup>6</sup>.

A partir daí, a necessidade de mistura de “honesto estudo” com “longa experiência”, de preferência pessoal e ocular, fica quase um lugar comum da literatura dos Descobrimentos portugueses, atingindo o seu apogeu em Fernão Lopes de Castanheda e Fernão Mendes Pinto.

Apesar desta atitude extremamente séria de cronista para com as suas obrigações, não faltam as críticas de interpretação de verdade na sua obra mesmo nos nossos dias. Assim, por exemplo, Álvaro Júlio da Costa Pimpão dizia que “o historiador da vida económica da Nação, na Idade Média, e dos seus reflexos sociais, não encontra, nas crónicas de Zurara, o fundamento das suas teses” e trata-o como “cronista de nobreza” e autor de “uma concepção histórica individualista, mais brilhante do que profunda”<sup>7</sup>; Óscar Lopes e António José Saraiva acusam-no de “ideologia aristocrática” e “desdém pela gente miúda”<sup>8</sup>. Respondendo a essas acusações, deve-se dizer que o brilho também pode ter profundidade, e o facto de Zurara ter escrito sobre os aristocratas não faz dele, na nossa opinião, um “ideólogo de aristocracia”, porque as pessoas como Roland (ou Orlando), Cid Campeador, príncipe Igor, do poema épico russo *Palavra sobre expedição militar de Igor*, o infante D. Henrique, D. Pedro e D. Duarte de Meneses de certa maneira representam toda a nação e não uma camada social específica. Quanto a mais uma afirmação de Óscar Lopes e A. J. Saraiva, acerca de Zurara ter visto “no infante D. Henrique seu protector a causa única dos Descobrimentos”<sup>9</sup>, tal parece pouco justa, porque pensamos que as páginas de capítulo V da *Crónica da Guiné*, “no qual se mostram cinco razões por que o senhor Infante foi levado a mandar buscar as terras de Guiné” com a sua menção de “inclinação das rodas celestiais”<sup>10</sup>, fazem parte da coleção das mais bonitas da historiografia portuguesa.

A discussão sobre o conceito de verdade iniciada nos anos 50-60 do século XV nas crónicas de Zurara foi, ou melhor, teve que ser continuada por Fernão Lopes de Castanheda na sua *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos portugueses*.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>7</sup> Costa Pimpão, Álvaro J. da, *História da Literatura Portuguesa – Idade Média*, Coimbra, 1959, p. 280.

<sup>8</sup> Lopes, Óscar e Saraiva, José, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, 1987, 14ª edição, p. 140.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>10</sup> Zurara, Gomes Eanes de, *Crónica da Guiné*, Lisboa, 1973, p. 46.

Queixando-se à rainha D. Catarina de “alguns vossos Portugueses” que “acanharem-me as obras de meus trabalhos diante de sua alteza”, ele insiste na *verdade* da sua obra: “Se me eu detive vinte tantos anos em escrever esta história, foi porque a fizesse como havia de ser, principalmente na verdade”. Esta verdade interpreta-se por ele como resultado de impressões e experiências pessoais: “a fui saber a Índia passando na viagem braves e terríveis tormentas, com que me vi perto da morte e sem esperança da vida com trabalhos de grande fome e de muito maior sede... E entre elas soube eu a *verdade* do que havia de escrever”<sup>11</sup>.

Quanto à orientação aristocrática ou democrática de um ou outro cronista, afirma também Castanheda que recolheu algumas informações “não de qualquer pessoas, senão de capitães e fidalgos, pessoas de muito crédito”... Como se sabe, os livros 9º e 10º da *História* de Castanheda não foram impressos por ordem da rainha D. Catarina, e quanto ao 1º livro, como diz Diogo do Couto, “não deixaram algumas pessoas dignas de fé que el Rey D. João mandara recolher a requerimento de alguns fidalgos que se acharam naquele raro e espantoso cerco, porque falava nele verdade”<sup>12</sup>.

João de Barros, que publicou o 1º volume das suas *Décadas* em 1552, quer dizer um ano a seguir à publicação do primeiro livro da *História* de Castanheda, teve outra ideia de *verdade*.

“A primeira e principal parte da história, – escreve ele no Prólogo à sua *Década Terceira*, – é a verdade dela, e porém em algumas coisas não há de ser tanta... principalmente nas coisas que tratam de infâmia de alguém ainda que verdade sejam”<sup>13</sup>. O exemplo desta “verdad, cortada a su medida” é para Barros obra de “aquele pintor, que tirando a el-Rey Filipe pai de Alexandre per natural, tomou-lhe a postura do rosto de maneira que lhe encobrisse o defeito que tinha, que era um olho menos” para “notar no Príncipe” nem “os defeitos, em que natureza é culpada”, mas “o ánimo dele”<sup>14</sup>. Eis, ao nosso ver, ideia bastante justa e generosa.

Embora nas *Décadas* se sentisse uma polémica interna com a *História* de Castanheda, João de Barros tão pouco escapou às críticas de participantes dos acontecimentos descritos e de descendentes, parentes e amigos deles e por isso declarou na *Década Quarta*, “Apologia de João de Barros em Lugar de Prólogo”, que ia desistir da ideia de escrever *Europa* e *África*, livros que deviam abranger a história de Portugal a partir de conquista romana até a tomada de Ceuta e passagem dos portugueses pelas terras africanas.

Mas pode-se dizer que quem aproveitou deste plano, no seu poema épico, foi Luís de Camões.

A crítica moderna de João de Barros assemelha-se muito à de Gomes Eanes de Zurara em que este, aliás com muito respeito, viu o seu antecessor (“do qual nós confessamos tomar a maior parte dos seus fundamentos, por não roubar o seu a cujo é”<sup>15</sup>).

---

<sup>11</sup> Castanheda, Fernão Lopes de, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos portugueses*, Livros I-IV, Porto, 1979, p. 494.

<sup>12</sup> Couto, Diogo do, *Década Quarta da Ásia dos Feitos que os Portugueses Fizeram na Conquista e Descobrimento da Terras e Mares do Oriente*, Lisboa, 1602, Livro V, cap. I.

<sup>13</sup> Barros, João de, *Década Terceira da Ásia*, Lisboa, 1628, cap. 2.

<sup>14</sup> *Ibid.*, cap. 3.

<sup>15</sup> *Década Primeira da Ásia de João de Barros*, Lisboa, 1628, (A carta do escritor ao rei D. João III).

Assim, por exemplo, escreve Rodrigues Lapa que “esse orgulho de ser português” se reflecte tendenciosamente, como não podia deixar de ser, na sua afirmação histórica. Essa diferença mais se acusa, se o compararmos ao seu sucessor, Diogo do Couto, homem rijo e bravo, que à custa de mil e uma dificuldades procurou dizer a verdade, não poupando os Portugueses, que iam à Índia “para vindimar durante três anos aquela vinha”, e ainda ao seu contemporâneo Gaspar Correia, que flagela sem piedade os abusos da governação. João de Barros era incapaz dessa rude coragem, pelo seu temperamento, pela sua educação e pela atmosfera em que vivia<sup>16</sup>.

Desta maneira pode-se afirmar que na segunda metade do século XV e no século XVI na historiografia portuguesa formaram-se dois conceitos de verdade. O primeiro, de verdade elevada, verdade generosa, verdade de feitos realizados na terra mas projectados para o céu, pertence a Gomes Eanes de Zurara e João de Barros e tem o seu análogo literário em *Os Lusíadas* de Luís de Camões. O segundo, mais ligado ao relatório de factos terra a terra sem procurar nele a realização de alta ideia humana e divina, é mais próprio de Castanheda e Diogo do Couto e tem a sua semelhança literária na *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, o que não isola totalmente Camões da influência de Castanheda, cuja obra conheceu profundamente, e das ideias de Diogo do Couto, de quem foi amigo pessoal.

Tanto Zurara, como Barros, além de conhecer a verdade dos factos em que foram não menos catequizados que Castanheda ou Diogo do Couto (sabe-se que foram entregues a João de Barros duas arcas de papéis de Nuno da Cunha)<sup>17</sup> têm uma visão global dos Descobrimientos portugueses e do lugar deles na história da sua nação e do mundo. Esta diferença na interpretação da verdade dos factos tem um significado muito moderno. Ainda em 22 de Janeiro de 1929, Máximo Gorki, na sua carta à socialista-revolucionária Iekaterina Kuskóva, que o criticou pelo facto de ficar calado sobre as violências que tiveram lugar na Rússia, disse: “O problema é que de uma maneira mais sincera e inabalável detesto a verdade que a 99 por cento é uma coisa aborrecida e mentirosa... Para mim, têm importância, sobretudo, as coisas seguintes: o crescimento de personalidade do novo homem culto; tem importância um operário de uma fábrica de açúcar que lê Shelley no original; tem importância uma pessoa de interesse largo e saudável para com a vida, a pessoa que compreende que está a construir um estado de novo modelo.

Ele não precisa da verdade mesquinha e maldita entre a qual vive; ele necessita de afirmação daquela verdade que ele próprio está a criar”<sup>18</sup>.

Camões também muitas vezes insistiu na verdade da sua narração. No canto V (23), ele afirma que está a cantar “tudo sem mentir, puras verdades”, e, como que respondendo ao apelo de Castanheda sobre a necessidade de impressões pessoais para os que cantam os feitos de portugueses no Oriente, ele sublinha:

---

<sup>16</sup> Barros, João de, *O Descobrimento da Índia*. Selecção, prefácio e notas Rodrigues Lapa, Lisboa, 1977, p. 9.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>18</sup> Kuskóva Ie. D, *Tragédia de Máximo Gorki* (em russo), *Novi Journal*, 1954, Vol. 38-39, p. 237-242.

“Vi, claramente visto, o lume vivo  
Que a marítima gente tem por santo”  
(V, 18)

“Os casos vi que os rudos marinheiros,  
Que tem por mestra a longa experiência,  
Contam por certos sempre e verdadeiros”  
(V, 17)

“Eu o vi certamente (e não presumo  
Que a vista me enganava): levantar-se  
No ar um vaporzinho e sutil fumo...”  
(V, 19)

No mesmo canto V, que pode ser chamado um autêntico manifesto de realismo de Camões, ele diz que:

“Se os antigos Filósofos, que andaram  
Tantas terras, por ver segredos delas,  
As maravilhas que eu passei, passaram,  
A tão diversos ventos dando as velas,  
Que grandes escrituras que deixaram!  
Que influência de signos e de estrelas!  
Que estranhezas, que grandes qualidades!  
E tudo sem mentir, *puras verdades.*”  
(V, 23)

Mas uma citação mais famosa relacionada com este assunto é, sem dúvida, a seguinte:

“A verdade que eu conto, nua e pura,  
Vence toda grandíloqua escritura!”  
(V, 89)

Contudo, a verdade que cantou Camões não é bem nua e pura, e aliás não deveria ser assim num poema heróico-épico. Desde o início, Camões promete cantar as pessoas que faziam “mais do que prometia a força humana”, “as memórias gloriosas” dos reis portugueses, o “alto império” do rei D. Sebastião e o “amor da pátria... mas alto e quase eterno”, o que subentende “um som alto e sublimado, um estilo grandíloquo e corrente” e “uma fúria grande a sonora”.

O conceito heróico da história portuguesa e a atribuição a ela do significado providencial tiveram o seu início, sem dúvida nenhuma, nas obras de Zurara e Barros. Gomes Eanes de Zurara viu na vida do Infante D. Henrique um exemplo “não somente para os príncipes que depois de vossa idade possuísem estes Reinos, mas ainda por todos os outros do mundo”<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Zurara, Gomes Eanes de, *Crónica da Guiné*, Lisboa, 1973, p. 4.

e na sua idealização chegou a dizer que o seu herói teve “o corpo assim austinado que quase parecia que reformava outra natureza” e que “assim como os poetas fingiram que Atlas o gigante sustinha os ceus com os ombros... assim as gentes do nosso reino traziam em vocábulo que os grandes trabalhos deste Príncipe quebrantavam as altezas dos montes”<sup>20</sup>.

Podem-se encontrar vários exemplos de caracterização parecida dos guerreiros portugueses no canto X de *Os Lusíadas*, onde Camões fala de “o grão Pacheco, Aquiles Lusitano”, Francisco e Lourenço de Almeida, Martim Afonso de Sousa, “que de Marte o nome tem com as obras derivado”, e muitos outros representantes da conquista e da navegação portuguesa no Oriente.

É também em Zurara e Barros que Camões encontrou a argumentação da necessidade de expansão marítima portuguesa com o fim de “atrair as bárbaras nações ao jugo de Cristo”<sup>21</sup>. Contudo, Camões alarga um tanto este conceito, interpretando os feitos dos portugueses no Oriente como a alta missão civilizacional de Portugal para com os povos bárbaros, relacionada com edificação de “fortalezas, cidades e altos muros” e introdução nestas terras das “leis melhores”.

É evidente que Camões ficou influenciado pelo conceito cavaleiresco da expansão marítima próprio para João de Barros, que, na sua carta a D. João III, interpretou o seu romance *Crónica do Imperador Clarimundo* como um “debucho... pera esta vossa Ásia”.

Se compararmos o início da *História* de Castanheda com o conceito de Descobrimientos nas *Décadas* de João de Barros, vamos descobrir uma diferença séria. Logo nas primeiras linhas de *História* diz-se o seguinte: “Antes que a Índia fosse descoberta pelos portugueses, a maior parte das especiarias, droga e pedrarias dela se vazava pelo mar Roxo, donde ia ter à cidade de Alexandria, e ali a compravam os venezianos que a espalhavam pela Europa... el-Rey D. João III... determinou de prosseguir o descobrimento de costa da Guiné... para que por ali podesse entrar na Índia, donde por seus capitães podesse mandar levar aquelas riquezas que os Venezianos lhe iam vender”<sup>22</sup>.

João de Barros vê a sua obra como uma coisa “ordenada de cima”<sup>23</sup>, começa-a pela história da conquista da Península Ibérica pelos mouros e vê o início da época dos Descobrimientos na conquista de Ceuta. Barros compreende a “majestade e grandeza” da sua composição e consegue descobrir conteúdo sublime e generoso em feitos dos descobridores portugueses.

É nele, e não em Castanheda, que se inspirou Camões no episódio do discurso que Vasco da Gama pronunciou depois de ter recebido do rei D. Manuel a “chave deste cometimento grande e grave”, quer dizer da procura do caminho marítimo para a Índia.

---

<sup>20</sup> Zurara, Gomes Eanes de, *Crónica dos Feitos Notáveis que se Passaram na Conquista da Guiné*, Lisboa, 1978, p. 28.

<sup>21</sup> *Década Primeira da Ásia de João de Barros*, Lisboa, 1628, Fol. 13.

<sup>22</sup> Castanheda, Fernão Lopes de, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos portugueses*, Livros I-IV, p. 7-8.

<sup>23</sup> *Década Primeira da Ásia de João de Barros*, Lisboa, 1628, (Carta ao rei D. João III).

Também, quanto à descrição da própria partida de Vasco da Gama e das despedidas que os lisboetas lhe fizeram no Restelo, Castanheda é muito parcimonioso nas palavras, dizendo apenas que “ia com eles a maior parte da gente de Lisboa, e a mais dela chorava com piedade dos que iam embarcar, crendo que haviam todos de morrer”<sup>24</sup>, enquanto Barros desenvolve uma imagem sublime e trágica: “Onde feito silêncio, e todos de joelhos, o vigairo de casa fez em voz alta uma confissão geral: e no fim dela os absolveu na forma das bullas que o infante dom Henrique tinha havido para aqueles que neste descobrimento e conquista falecessem. No qual acto foi tanta a lágrima de todos, que neste dia tomou aquela praia posse de muitos que nela se derramam na partida das armadas que cada ano vão a estas partes que Vasco da Gama ia descobrir, donde com razão lhe podemos chamar praia de lágrimas para os que vão e terra do prazer aos que vem”<sup>25</sup>.

É por estas palavras que se inspirou Luís de Camões nas oitavas 86 a 94 do seu canto IV, o que de maneira nenhuma pode pôr em questão a sua independência criadora. O escritor genial escreveu variações ao tema do escritor eminente, elevando-as ao mais alto nível do que o próprio tema e ainda continuando-as no episódio tão significativo como o Velho do Restelo, que não tem análogos nem em Barros, nem em Castanheda, embora se possa estabelecer semelhanças com algumas poesias de Sá de Miranda.

*Os Lusíadas* têm de certa maneira um sabor cavaleiresco e aristocrático próprio para Zurara e João de Barros, mas esta cavalaria tem um carácter mais moral do que social, porque todos os três escritores interpretam os Descobrimentos como a façanha máxima do espírito humano que o aproxima ao Deus. As palavras do Velho do Restelo contêm não só a crítica, mas também a justificação dos Descobrimentos, porque comparam “os segundos argonautas” com Prometeu e Ícaro.

Assim como João de Barros, Camões vê o início dos Descobrimentos na tomada de Ceuta pelo rei D. João I que “o torpe Mahometa / Deita fora, e segura toda Espanha / Da Juliana, má e desleal manha”. O rei D. João II que enviou para o Oriente os seus emissários Pêro da Covilhã e Afonso de Paiva é representado por ele como pessoa que “mais do que tentar pode homem terreno tentou”... Sobre o rei D. Manuel diz que sucedeu a D. João II “no Reino e nos altivos pensamentos”, entre os quais o de “acrescentar a terra cara”. O poeta sublinha, sobretudo, não o valor comercial da expedição de Vasco da Gama, mas o grande esforço humano necessário para a sua realização. D. Manuel logo avisa Vasco da Gama que o escolheu para “trabalho ilustre, duro e esclarecido”. Muitas vezes Camões compara os navegadores aos heróis da Antiguidade, pessoas que “dão os corpos... a perigos incógnitos do mundo, a naufrágios, a peixes, ao profundo”.

Esta atitude foi herdada por Camões de Zurara e, sobretudo, de João de Barros. Zurara, ao indicar as razões da conquista da Guiné, destaca os factores de grande valor humano, com “magnanimidade deste Príncipe”, a procura de “alguma povoação de Cristãos”, a necessidade de divulgação da fé cristã e a já mencionada “inclinação das rodas celestias”<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Castanheda, Fernão Lopes de, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos portugueses*, Livros I-IV, p. 11.

<sup>25</sup> *Década Primeira da Ásia de João de Barros*, Lisboa, 1628, Fol. 63.

<sup>26</sup> Zurara, Gomes Eanes de, *Crónica da Guiné*, Lisboa, 1973, p. 46.



João de Barros interpreta os Descobrimientos portugueses como uma “alta empresa”<sup>27</sup> testada ao rei D. Manuel pelos “príncipes de louvada memória”<sup>28</sup>, e Vasco da Gama jura, assim como em *Os Lusíadas*, de guardar e defender a Cruz “per tôdolos perigos de água, fogo e ferro”<sup>29</sup>. Os problemas de comércio ocupam nas *Décadas* de Barros, assim como em *Os Lusíadas*, um lugar mínimo. Mas é, por exemplo, a João de Barros que Camões deve a belíssima expressão “se mais mundo houvera, lá chegara” (VII, 14), porque já Barros fala de nação portuguesa como de “ânimo que se tevera criado outros mundos, já la tevera metido outros padrões de vitórias”<sup>30</sup>.

Em geral, se em Castanheda se sente um cronista honesto e, como dizia Diogo do Couto, “diligente”, em Barros manifesta-se sobretudo o grande escritor, pessoa de ideias humanistas, historiador que é, de certa maneira, nem menos honesto que Castanheda, mas que, assim como Máximo Gorki e Camões, sabe que os factos nem sempre reflectem a verdade global dos acontecimentos.

Para provar mais uma vez a maior proximidade de Camões a Barros (e seu antecessor Zurara) do que a Castanheda, vamos comparar a história de Monçaide nas duas fontes em discussão.

Castanheda (livro I, capítulo XVI) relata as palavras que Monçaide disse aos portugueses e informa que “lhe Vasco da Gama agradeceu muito, prometendo-lhe de o fazer com de muito bem: certificando-lhe que estava o mais ledo homem no mundo em o achar ali e tê-lo de sua parte”<sup>31</sup>.

Barros vê no comportamento de Monçaide significado mais profundo, dizendo que este “da hora que entrou em os navíos assim se fez familiar a Vasco da Gama, que se veu com ele para este reino, onde morreu cristão. O qual, como esperava acabar neste estado, era tão fiel a nossas coisas que por meio dele foi Vasco da Gama avisado de muitas; e parece que Deus o trouxe àquelas partes para proveito nosso, segundo o que passou, como veremos”<sup>32</sup>.

Estas palavras são mais próximas à visão da actividade de Monçaide em Camões (canto IX, 15):

“Isto tudo lhe houvera a diligência  
De Monçaide fiel, que também leva,  
Que, inspirado de Angélica influência  
Quer no livro de Cristo que se escreva,  
Oh! Ditoso Africano, que a clemência  
Divina assim tirou de escura treva,  
E tão longe da pátria achou maneira  
Para subir à pátria verdadeira.

(IX, 15)

---

<sup>27</sup> Barros, João de, *O Descobrimento da Índia*, p. 14.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>30</sup> Barros, João de, *op. cit.*, p. 94.

<sup>31</sup> Castanheda, Fernão Lopes de, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos portugueses*, Livros I-IV, p. 42.

<sup>32</sup> Barros, João de, *op. cit.*, p. 94.

Avaliando as *Décadas* de João de Barros, Óscar Lopes e António José Saraiva reconhecem nelas “um aspecto positivo e moderno: aquilo a que poderíamos chamar a sua concepção ecuménica da história”<sup>33</sup>. Esta concepção não pode ser atribuída exclusivamente a Barros, sendo produto de todo o pensamento histórico e político português dos séculos XIV e XV. Ainda nas palavras de Zurara, que concebeu a sua *Crónica da Guiné* como exemplo “por todos os outros do mundo”, na carta que o rei D. Afonso V enviou a Zurara para Alcacer-Ceguer, evocando as memórias de Tito Lívio, Homero e Lucano<sup>34</sup>, no facto de o rei Africano ter encarregado Mateus de Pisano de descrever os feitos de D. João II, assim como em outro facto – o de Poliziano se oferecer para cantar os Descobrimientos portugueses em versos latinos, no Prólogo que Garcia de Resende escreveu ao seu *Cancioneiro Geral*, dizendo que “todos estes feitos e outros muitos doutras substâncias não são divulgados como foram, se gente doutra nação os fizera”<sup>35</sup>, já se vê a formação de conceito de importância ecuménica dos Descobrimientos portugueses.

Esta concepção teve a sua realização mais brilhante nas obras de João de Barros e em *Os Lusíadas* de Luís de Camões.

Em carta ao rei D. João III, afirma Barros com alto sentimento de orgulho nacional: “... vossas armas e padrões de victorias têm tomado posse, não somente de toda a terra marítima de África e Ásia, mas ainda de outros maiores mundos, do que Alexandre lamentava, por não ter notícias deles”<sup>36</sup>. Mas a melhor prova do carácter ecuménico das *Décadas* é o já mencionado plano delas com as partes a chamar *Europa*, *África* e *Ásia* e que de qualquer maneira não chegou a ser realizado por completo pelo próprio Barros, mas teve o seu análogo no plano de *Os Lusíadas*. O carácter ecuménico deste poema é tão evidente que não necessita de provas especiais. O próprio desejo de Camões de criar uma obra ao nível de Homero e Virgílio e exceder “Rodamonte e o vão Rugeiro e Orlando”, quer dizer, de atingir a escala de literatura mundial, corresponde à compreensão da importância universal da missão histórica da nação portuguesa. Este sentimento aparece na famosa invocação às nações cristãs do canto VII (“... entanto que cegos e sedentes / Andais de vosso sangue, ó gente insana, / Não faltaram cristãos atrevimentos / Nesta pequena casa Lusitana”); na conclusão do poema (“Fazei, Senhor, que nunca os admirados / Alemães, Galos, Ítalos e Ingleses / Possam dizer que são para mandados, / Mais que para mandar, os Portugueses”), e podia-se continuar esta lista dos exemplos. Mas, sem dúvida nenhuma, a maior noção da importância ecuménica dos Descobrimientos é a que se sente no episódio da Máquina do Mundo, quando Tétis e Vasco da Gama contemplam o processo de expansão marítima portuguesa no espaço cósmico.

Este sentimento de orgulho nacional não resulta em desprezo de Zurara, Barros ou Camões para com outras nações, e não podemos concordar com a crítica que Fidelino de Figueiredo faz a João de Barros, que, na sua opinião, “contemplou a história da

---

<sup>33</sup> Lopes, Óscar e Saraiva, José, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, 1987, 14ª edição, p. 290.

<sup>34</sup> Zurara, Gomes Eanes de, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses*, Lisboa, 1978, p. 42.

<sup>35</sup> *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Coimbra, 1910, Tomo I, p. 2.

<sup>36</sup> *Década Primeira da Ásia de João de Barros*, Lisboa, 1628.

conquista portuguesa do Oriente de um ponto de vista estritamente português, e por isso, não apontou o espírito íntimo, as razões e intenções dominantes nos processos dos índios para conosco”<sup>37</sup>.

Essa observação faz lembrar as críticas já mencionadas que Óscar Lopes e António José Saraiva fizeram sobre Zurara em relação ao seu “desdém por gente miúda” e “deformações de perspectiva histórica”.

Estas críticas ficam fora do contexto da época. Será, por exemplo, que poderíamos repreender Zurara ou Barros por não terem usado computador no processo da sua pesquisa? Claro que na época, quando criaram as suas obras, um ponto de vista foi considerado o mais justo e o mais culto, o que não impediu os nossos autores de tratar com interesse, respeito e compaixão as outras nações. Sabe-se, por exemplo, que Barros usou muitas fontes orientais no seu trabalho, mas para apontar “o espírito íntimo... dos índios para conosco” seria melhor nascer índio.

Sabe-se que apesar de ser cronista oficial, patrocinado pelo próprio rei, Zurara não hesitou em levantar a sua voz contra o comércio dos escravos. “O tu celestial padre, – escreveu ele no capítulo XXV da *Crónica dos Feitos da Guiné* – Eu te rogo que as minhas lágrimas não sejam dano da minha consciência. E se as brutas animais com seu bestial sentir por um natural destino conhecem os danos de suas semelhantes, que queres que faça esta minha humanal natureza vendo assim ante os meus olhos aquestra miserável companhia lembrandome que são da geração dos filhos de Adão”<sup>38</sup>.

Não se pode ficar indiferente às páginas que descrevem o mercado de escravos e fazem lembrar as palavras escritas com alusão ao mesmo processo por Sá de Miranda:

“Espíritos vindos do céu,  
Postos aos lanços na praça!”

João de Barros descreve com muitos pormenores a geografia, os ritos e costumes da Índia, e neste aspecto não difere ele muito de Castanheda, porque interesse e respeito para com as outras nações foi um dos lugares comuns da mundividência renascentista (pode-se lembrar neste contexto Damião de Góis e o facto de que é dos Descobrimientos portugueses que resultou o mito do “bom selvagem” que se tornou tão popular durante vários séculos na Europa).

A mesma atitude para com as outras nações é própria de Camões. Ele fala de “potente Samorim, mais que todos digno e grande”, da “Dedálea faculdade” com que é feito o portal do templo indiano, chama a atenção dos outros povos cristãos para a situação dos “Gregos, Traces, Arménios, Georgianos”. A única excepção neste aspecto faz-se para os mouros que às vezes são chamados “torpe seita” e “bárbaros e nefandos”. Contudo, considerando a história da reconquista, esta atitude parece-nos mais natural do que a de alguns escritores espanhóis, entre os quais Calderón, com a sua idealização da cultura e generosidade dos árabes.

---

<sup>37</sup> Figueiredo, Fidelino de, *História Literária de Portugal (séc. XII-XX)*, Rio de Janeiro, 1960, p. 164.

<sup>38</sup> Zurara, Gomes Eanes de, *Crónica dos Feitos da Guiné*, Lisboa, 1978, p. 107.

Desta maneira, uma coisa que Camões sobretudo deve a Zurara e Barros não são os factos que estes reuniram nas suas obras, mas é a sua visão da história.

Os apelos de descrever os portugueses como pessoas que vieram para a Índia “para vindimar durante três anos aquela vinha” podem parecer muito justos, mas já há muitos anos que o processo de vindima se acabou e o mundo continua a apreciar a coragem dos descobridores, porque ao lado de obras de arte e literatura, as descobertas fazem parte da contribuição positiva do Renascimento para o desenvolvimento humano e são um dos factores que formaram a civilização moderna.

A *História* de Castanheda, como tal, não podia servir de base para *Os Lusíadas*. É muito importante assinalar que a historiografia portuguesa teve entre seus representantes pessoas de espírito tão elevado como Gomes Eanes de Zurara e o iminente humanista João de Barros.

Mas o conhecimento da *História* de Castanheda também enriqueceu a visão histórica do autor de *Os Lusíadas*.

Na já referida edição de *Os Lusíadas* organizada por Emmanuel Paulo Ramos são apontadas até as oitavas que têm como sua fonte a obra desse historiador. São as estrofes 44-46, 54, 55, 59-64, 70, 71, 84-86, 95, 98, 100, 102 e 103 do canto I; 1-8, 10-24, 25, 28, 32 do canto II; 64-108 do canto III; 10-73 do canto X. Quanto às oitavas 60-65 e 76-77 do canto IV, 4-36, 41-48, 73-85 do canto V; 5-6 do canto VI, 16-72 do canto VII, 43-46 e 59-95 do canto VIII e 1-17 do canto IX, aqui E. Paulo Ramos indica as duas fontes paralelas, que são Barros e Castanheda.

Pensamos que tudo isso é muito relativo.

É verdade que Camões conheceu bem os factos relatados pelos cronistas portugueses, mas teve uma imaginação criadora e, quando seguia as crónicas portuguesas de perto, foi mais por motivo de sua profunda aceitação do que por impossibilidade de acrescentar alguma coisa.

Assim, por exemplo, indica o mesmo investigador *A Crónica do Senhor Rei D. Afonso V*, de Rui de Pina, como uma fonte de respectivas oitavas (canto IV, 54-60) do poema camoniano. Contudo, a comparação dos dois textos mostra que, embora Camões pudesse aproveitar os factos relatados por Rui de Pina, a sua atitude para com ele é completamente diferente. Para Camões o rei Africano é um soberbo vencedor de mouros que “pôde colher as maçãs de ouro, / Que somente o Tirintio colher pôde”, o chefe das tropas acostumadas de cometer “maravilhas em armas, estremadas e de escritura dignas elegante”. Até o facto de D. Afonso V ter disputado a coroa de Espanha aos Reis Católicos e sacrificado o futuro da sua sobrinha D. Joana não resulta na ira de Camões, contrariamente a Rui de Pina, que exprimiu bastante compaixão para a “Excelente Senhora”, assim como para o tio do rei D. Afonso V, o famoso infante D. Pedro, cuja morte na batalha de Alfarrobeira nem sequer foi mencionada pelo poeta.

Parece que, na sua visão dos feitos de D. Afonso V, Camões tomou em consideração mais a sua atitude para Zurara (porque o rei Africano foi, de certa maneira, um análogo português de “aquele Herói que estima e ama / Com does, mercês, favores e honra tanta / A lira Mantuana”) e vice-versa – de Zurara para com o rei.

Pode-se também lembrar um outro episódio de *Os Lusíadas* – o de Fernão Veloso (V, 36), também mencionado por ambos os cronistas, Castanheda (na versão mais abreviada) e Barros (na versão mais pormenorizada). Mas o tratamento humorístico

do carácter do próprio Veloso e a atitude relativamente neutral (comparada com a de Barros) para com o “etíope usado”, são totalmente de autoria de Camões.

Contudo, o conhecimento da *História* de Castanheda contribuiu, à sua maneira, para a visão de história em Camões. É por intermédio dele que entrou em *Os Lusíadas* a ideia de “verdade nua e pura”, e o poeta ousou relatar as suas próprias experiências (as de contemplação da tromba marítima ou do fogo de Santelmo) ao lado da descrição dos feitos heróicos dos seus compatriotas. Até as queixas de Castanheda de “trabalhos de grande fome e de muito maior sede... mil perigos... muy espantosas pelejas de bombardadas e espingardas sem conto” encontram as suas analogias em Camões:

“Olhai que há tanto tempo que, cantando  
O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,  
A Fortuna me traz peregrinando,  
Novos trabalhos vendo e novos danos:  
Agora o mar, agora experimentando  
Os perigos Mavórcios inumanos...”  
(VII, 79)

É por influência de Castanheda que entrou no poema camoniano a ideia de mostrar a prosa dos Descobrimentos, embora o material para isso nem sempre tenha procedido da *História* dele. Além dos mencionados episódios do canto V, fazem parte desta “prosa” os relatos sobre o escorbuto (V, 81-82), a tempestade (VI, 70-84) e todas as histórias “trágico-marítimas” contadas pelo gigante Adamastor. Um toque de impressões pessoais (às vezes de Castanheda, às vezes do poeta ele próprio) sente-se nas referências de “cortiça cálida, cheirosa” do Ceilão, do calambuco da Cochinchina (“Vês, corre a costa que Champa se chama, / Cuja mata é do pau cheiroso ornada”), do “fervente cume” do vulcão na ilha Ternate, da noz-moscada das Ilhas de Banda, do “sândalo, salutífero e cheiroso” de Timor, do “cheiroso licor” (benjoim) de Samatra e em muitos outros versos de *Os Lusíadas*.

Também, às vezes, a voz de Castanheda “soa” nas digressões líricas de *Os Lusíadas*: por exemplo, as queixas de Castanheda à rainha D. Catarina para com a ingratidão dos portugueses são muito parecidas com as palavras seguintes de Camões:

“E ainda, Ninfas minhas, não bastava  
Que tamanhas miserias me cercassem  
Senão que aqueles que eu cantando andava  
Tal prémio de meus versos me tornassem.  
A troco dos descansos que esperava,  
Das capelas de louro que me honrassem,  
Trabalhos nunca usados me inventaram,  
Com que em tão duro estado me deixaram!”

(VII, 81)

Também se deve comprovar que não há abismo entre Zurara e Barros, de um lado, e Castanheda de outro.

Várias ideias: a de semelhança dos feitos dos descobridores portugueses com os de heróis da Antiguidade, da importância do apoio à historiografia e à literatura de parte

do poder real, da luta pela verdade (que, aliás, cada um deles percebia à sua própria maneira), da ingratidão dos portugueses para com seus historiadores e escritores – são próprias de todos os cronistas referidos. É interessante que ambos os rivais – Castanheda e Barros – manifestam respeito indiscutível para com Zurara.

Mas em todo o caso é importante notar que em Portugal houve cronistas que sabiam não só mostrar “as vindimas da vinha”, mas também revelar os altos sentimentos humanos: amor pela pátria e desejo de servi-la, curiosidade para com outras terras e civilizações, coragem, vontade de divulgar a fé cristã, porque são sentimentos a louvar em todas as épocas da história humana.

É interessante que Camões, por sua vez, exerceu a influência não só sobre a literatura, mas também sobre a historiografia e pensamento político do seu país.

Na *Década Quarta da Ásia*, Diogo do Couto repete muitas histórias já consagradas pelo génio camoniano, por exemplo, a sobre a pintura dos “dinheiros por que Deus fora vendido” no escudo de Portugal, e realça os feitos de muitos descobridores já cantados pelo poeta.

Já depois do desastre em Alcácer-Quibir, Frei Amador Arrais, influenciado, como ele próprio o indicou, pelas palavras do Velho do Restelo, lamenta de os portugueses não se terem “agasalhado” na África.

O problema do uso de material histórico na literatura de ficção surgiu em todas as literaturas desenvolvidas, não sendo estranho à literatura russa.

O fundador da literatura clássica russa, Alexandre Puchkine, interessou-se muito pela figura do dirigente da insurreição popular contra o regime de Catarina II, Iemelian Pugatchov. Em 1834, ele publicou a investigação histórica deste acontecimento chamada *A história da insurreição de Pugatchov* acompanhada pelos documentos da época. Em 1836, publicou um conto, quer dizer, uma obra de literatura de ficção sobre os mesmos acontecimentos – *A filhinha do capitão*. A comparação da imagem de Pugatchov em ambas foi feita pela grande poetisa russa do século XX Marina Tsvetáieva no seu ensaio *Puchkine e Pugatchov* (1937). Ela reparou que na *História da insurreição de Pugatchov*, de acordo com as fontes documentais, Pugatchov é representado como homem extremamente cruel que cometeu numerosas atrocidades, muitas vezes contra pessoas completamente inocentes. Ela lembra o episódio quando levaram a Pugatchov o comandante de uma fortaleza, senhor Kharlov, cujo olho, tirado fora por uma lança, ficou pendurado sobre a sua bochecha. Pugatchov mandou executá-lo, a ele a esposa, fez da filha deles a sua concubina, mas passados uns dias mandou assassiná-la a ela e ao seu irmão, um miúdo de sete anos de idade.

De um chefe de outra fortaleza, os insurrectos tiraram a pele enquanto ele ainda estava vivo, e, como era gordo, usaram a sua gordura para tratar as feridas deles próprios.

Mas Puchkine sabia perfeitamente que a opinião popular criou uma imagem de Pugatchov como a de uma figura simpática, defensor dos pobres e o czar do campesinato. O escritor percebeu perfeitamente que a criação do brilhante império nos tempos de Catarina II custou muito ao povo russo, sobretudo aos camponeses-servos, e sentiu a grande compaixão pelo espírito de protesto popular, embora percebesse a inevitabilidade da derrota do levantamento referido. Em *Filhinha do capitão* ele fala em atrocidades de Pugatchov, mas em geral, sem mencionar pormenores. Contudo o czar popular é apresentado nesta sua obra como uma pessoa magnânima, bondosa, fiel em amizade

e dedicada à ideia de felicidade popular. Não dispondo das possibilidades de justificar esta imagem por meios documentais, Puchkine usa os vários meios artísticos, entre os quais o seguinte: Pugatchov conta uma fábula sobre o corvo que vive trezentos anos, porque come coisas mortas, e a águia que vive apenas trinta e três anos e bebe “o sangue vivo”. Desejando prolongar a sua vida, a águia tentou provar “a carne morta”, mas não conseguiu engoli-la e disse: “Não, irmão corvo. Antes quero beber uma vez sangue vivo do que comer durante trezentos anos carne morta, e depois seja o que Deus quiser”.

Lendo esta fábula que mostra o carácter combativo e orgulhoso do chefe popular, pode-se lembrar o *Prólogo da Década Terceira* de João de Barros onde se diz: “Tem tanto poder a força da eloquência, que mais doce e aceita é na orelha e no ânimo ãa fabula composta com o decoro que lhe convém, que ãa verdade sem ordem e sem ornato, que é a forma natural dela”.

No caso de Puchkine, “a fábula composta” exprimiu melhor o conteúdo objectivo do levantamento popular do que a verdade histórica. Pode-se lembrar um outro escritor russo Leo Tolstoi, que no seu romance *Guerra e Paz* apresentou Kutuzov como uma pessoa que resolveu não fazer nada, deixando o processo de guerra contra Napoleão à sua ordem natural e ao povo russo. As fontes históricas mostram que Kutuzov, pelo contrário, era pessoa activa e as suas operações militares foram sempre muito bem pensadas. Mas Leo Tolstoi, que aliás também estudou centenas de documentos da época, melhor que os outros historiadores percebeu que a causa principal da vitória da Rússia sobre Napoleão foi a participação activa de todo o povo russo na luta pela independência nacional, e não o génio militar dos seus generais.

Para concluir este meu estudo, devo dizer que os grandes escritores têm sempre uma consciência de que estão a trabalhar para a eternidade, e por isso não ficam no cativo da verdade dos factos, embora tenham todo o respeito para com ela. A visão dos Descobrimentos portugueses em *Os Lusíadas* de Luís de Camões criou-se à base da fusão da informação contida nos documentos históricos, das impressões pessoais do poeta ele próprio, da comparação de pontos de vista de vários historiadores portugueses, de avaliações profundas sobre toda a história do seu país e da história mundial. Também contribuiu para isso o conhecimento profundo, por Camões, da psicologia nacional e o seu ideário renascentista com uma certa tendência para idealização do homem. As grandes obras da literatura, por um lado, baseiam-se sempre sobre uma tradição, mas por outro lado, possuem o carácter inovador e estão a criar novas tradições. No caso de Camões, foi muito importante já terem existido em Portugal as obras de historiógrafos como Gomes Eanes de Zurara e João de Barros, assim como de escritores como António Ferreira e Garcia de Resende que em grande parte determinaram a sua visão dos Descobrimentos que, apesar de todas as críticas possíveis, entrou, através de *Os Lusíadas*, na literatura mundial e fez a sua parte indispensável e de incomparável valor.

(Página deixada propositadamente em branco)



## OS LUSÍADAS Y LA ÉPICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Es imposible recopilar las resonancias de *Os Lusíadas* en la poesía española del siglo XVI. Los poetas descubrieron el filón camoniano ante que los preceptistas y cada cual supo aprovechar lo que mejor convenía a su empeño.

La *Felicísima Victoria* de Corte-Real, publicada en 1578, pero acabada ya en 1574, es decir dos años después de la publicación del poema, respira ya la atmósfera de *Os Lusíadas* e inicia su imitación en nuestras letras: después su fecunda influencia se extiende junto a la de Ercilla y Tasso a lo largo de la épica española del siglo XVI de tema histórico, fantástico, de descubrimiento o de cruzada, desde *La Araucana* (2ª Parte, 1589) hasta la *Mexicana* (1588-94) de Lasso de la Vega, pasando por *La Maltea* (1582) de Hipólito Sanz y *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Barahona de Soto<sup>1</sup>.

Algo semejante podríamos decir respecto al primer tercio del siglo siguiente. Raro es el poema épico de cualquier contenido: histórico, religioso, fabuloso, etc. que escapa al clima que el genial lusitano supo imponer en el panorama épico peninsular. La *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva (1603), la *Genealogía toledana* de Eugenio Martínez (1604), la *Benedictina* de fray Nicolás Bravo (1604), la *Murgetana del Oriolano* de Gaspar García Oriolano (1608), la *Jerusalén Conquistada* de Lope (1611), la *Liga deshecha* de João Mendes de Vasconcelos (1612), la *Historia de Tobías* de Caudibilla y Perpiñán (1615), el *Sagrario de Toledo* de José de Valdivielso (1616), el *Certamen poético...de San Ramón Nonat* de Francisco Gregorio Fanlo (1618), la *Laurentina* de Gabriel de Ayrolo Calar (1624), el *David* de Jacobo Uziel (1624), la *Gigantomachia* de Manoel de Galhegos (1626) y la de de Francisco de Sandoval (1630), el *Fernando*

---

<sup>1</sup> Sobre la influencia de *Os Lusíadas* en *La Felicísima Victoria* escribe Asensio unos interesantes párrafos en La fortuna de "Os Lusíadas" en España (1572-1672) F.U.E., Madrid, 1973; en «Los Lusíadas» y las «Rimas» de Camões en la poesía española (1580-1640), Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1982, estudia la influencia en la Segunda parte de la *Araucana*; véase también Lasso de la Vega, G., *Mexicana, estudio y edición de José Amor Vázquez*, Madrid, BAE, 1970. Por nuestra parte hemos encontrado en *La Maltea* una imitación del episodio de Inés de Castro en el C. IX estrs. 12 a 16, y otra en C. II estrs. 84-85, donde el símil del toro parece sacado de *Lusíadas*, I.88... Véase además el trabajo de Lara Garrido, J., "Geografía exótica y modelación narrativa: Camoens frente a Ariosto en *Las Lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto", en *An Mal*, I, pp. 293-312. Véase también Eugenio Fernández Almuzara, *Relaciones de la épica de Lope de Vega y la de Camões*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936.

o *Sevilla Restaurada* de Juan Antonio de Vera y Figueroa (1632) son obras que, aunque no mencionen a Camoens ni a *Os Lusíadas*, acusan claramente su influencia pese a su diversidad de asunto.

Categoría aparte merecen aquellos poemas, épicos o no, en que *Os Lusíadas* y Camoens aparecen mencionados como modelo de obra y poeta épicos ya sea:

**a) en el propio texto del poema.**

Como tal figura citada ya en 1602 en el *Templo Militante* de Bartolomé Cayrasco de Figueroa:

“No cante el Griego cálamo  
De las armas Argólicas,  
Ni el latino Bucólicas,  
No entone Eneydas Mátua, Smirna Illiadas,  
Ni muestre Lusitania sus Lusiadas,  
En tanto que resuena el Canto insólito  
De las santas Chilliadas,  
Impresso en Iaspe, y luzido Chrisólito”

y en un poema de Luis de Belmonte Bermúdez que quedó manuscrito titulado *La Hispálica* cuyo elogio:

“Dichoso aquel varón Vasco de Gama,  
Que dando las banderas al Oriente  
Hurtó del Macedonio la gloria y fama  
Sin que llore, como él, pluma excelente;  
A aquella infusa luz, divina llama,  
Que en su poeta se conoce ardiente,  
Debe el honor que goza en sus Lusiadas,  
Mayor que Troya a Eneidas, Grecia a Illiadas.”<sup>2</sup>

recuerda mucho el de Cayrasco.

Así ocurre también en *La iffanta coronada por el rey don Pedro, doña Inés de Castro*, de Juan Soares de Alarcón, impresa en Lisboa en 1606, que nos muestra la historia a través de retratos de cosas notables y antiguos inventores de las artes, etc..., por el sabio Lycaonio que ocupa aquí el lugar de la Providencia, o el recurso tan debatido por la crítica contemporánea de mostrar el futuro por medio de un sueño, en este caso guiado por un ángel que le hace conocer a Don Pedro el descubrimiento del camino hacia la India y la pérdida de Don Sebastián. Naturalmente el primer elogio a los de su nación, de los cuales cita a varios, se lo dedica Soares de Alarcón a Camoens (IV.42):

---

<sup>2</sup> Citado por Sousa Viterbo en «Camões em Hespanha», *Redacção do Circulo Camoniano*, Porto, (1890), (pp. 12-13).

“De nación Lusitana Camões raro,  
Corte real insigne, y tan famoso,”

y también en la obra del granadino Don Francisco Mosquera de Barnuevo, quien en su *Numantina*, publicada en 1612, rinde a *Os Lusíadas* el mejor tributo de la década, pues además de las frecuentes menciones a Camoens:

“Pues en materia de Poetas, es imposible referirlos, porque ya Garcilaso, Boscán, Camoes, Monte Mayor, Herrera, Don Jorge Manrique, el Marqués de Santillana, y otros infinitos quedan muy atrás con nuestro Lope de Vega...”  
(C.II, p. 53)

y a su poema:

“Entre los descubridores del Oriente, se da el primer lugar a un Cauallero Portugués, llamado Don Basco de Gama, porque fue el primero de los del mundo que passó el Cabo de buena Esperança, y fue a la India Oriental, de donde nos viene la Especiería, drogas, y innumerable género de riquezas, el qual descubrimiento se hizo el año de mil y quinientos, en tiempo de el Rey Don Manuel de Portugal, dél canta Camoes en sus otavas admirables cosas, y en el Canto I: estancia 12

Douvos tambem aquelle illustre Gama

Que pera si de Eneas toma fama

y esta deve ser la razon porque le atribuyen a él el descubrimiento del cabo de buena Esperança, pero Iuan de Barros en el lugar que tengo referido, dize que lo descubrieron Bartolomé Díaz, Escudero de la Casa Real del Rey Don Juan el segundo, y Iuan Infante, que después fue conquistador de México. (...) De todos estos Héroes haze elegante relación Luys de Camoes en sus *Lusiadas*, y su comentador el Licenciado Manuel Correa, y el dicho Chronista Fray Juan de la Puente, que no olvidó nada” (p.75).

Refiriéndose a Viriato dice que toca su memoria entre otros: «*Camoes canto I. estancia 36 y canto 3º estancia 22 y su comentador Manuel Correa*» y más adelante: «*y pudiéramos celebrar las grandes victorias y virtudes de Trajano; nuestro sevillano, y de otros infinitos, de quien nos haze relación Camoes en su Lusíadas, y Manuel Correa su comentador*» (Canto III, p. 61v. y 62r.).

También imita *Os Lusíadas* en varias ocasiones a lo largo de su *Numantina* (resulta especialmente significativa la aparición en el C. III de la “Antigüedad” que según el modelo de Mena y Camoens descubre al autor el sitio donde estuvo Numancia y otros hechos e historias de la ciudad).

Quizá el elogio más célebre sea el que figura en la p. 25 v. del *Laurel del Apolo*, publicado por Lope de Vega en 1630 (con Aprobación de 1629), dice así:

“Y al divino Camoes  
En Indianos Aloes  
Que riega el Ganges, y produze Hidaspes,  
Durmiendo en bronze, porfidos, y jaspes

(Fortuna estraña que al ingenio aplico  
 La vida pobre, y el sepulcro rico)  
 Porque si despertaran,  
 Y a las Cortes Parnasides llevaran;  
 Docto Corte Real, tu nombre solo,  
 Aun no quedara con el suyo Apolo  
 Como lo muestran oy vuestras Lusiadas  
 Postrando Eneydas, y venciendo Iliadas.  
 Que triste suerte, que notables penas,  
 Acabada la vida hallar Mecenas!  
 Mas no por eso puede  
 Dexar de ser gloriosa vuestra fama,  
 Si bien claro Luis la tuya excede  
 Por quanta luz derrama  
 El farol Didimeo,  
 Y mas quando te veo  
 Bañar pluma de Fenix tinta de oro,  
 Diziendo con decoro  
 Y magestad sonora,  
 Por la lealtad, que nunca el tiempo olvida,  
 Que mais anos servira se naon fora  
 Pera tan largo amor tan curta a vida.”

**b) en los prólogos:**

Sabida es la importancia que adquieren los prólogos, muchas veces auténticos tratados de poética, durante el Siglo de Oro. El célebre del Brocense a la versión de *Os Lusíadas* de Luis Gómez de Tapia marca la inclusión del poema en este género en el que naturalmente sólo entran obras señeras de la épica universal. Durante el XVII asistiremos a un aumento paulatino de su presencia que quedará ya para siempre entre las obras selectas de la épica universal.

La *Epístola a los lectores* que precede a *La restauración de España* de Cristóbal de Mesa, poema en diez cantos, de tema histórico y materia en parte común con *Os Lusíadas*, publicado en Madrid en 1607, pero con Censura y Privilegio dados en Valladolid en 1604, dice:

“[...] Si pareciere obra corta me desculpe Lucano, que teniendo tan amplia materia como las guerras civiles de que resultó a César el Imperio del mundo, no hizo más que diez libros, ni Luys de Camoes mas que diez Cantos en sus Lusiadas, aunque el uno es más Historiador que Poeta, y el otro más Lírico que Heroico, según la amenidad de concetos, y la diversidad de flores que esparce por todos sus versos, cosa agena, es la gravedad y grãdeza Épica [...]”.

En esta misma idea de asociar a Camoens con Lucano como prototipos del poema épico histórico insiste Lope en el *Prólogo* a su *Jerusalén Conquistada*, publicada en Barcelona en 1609, y que tanta difusión alcanzó a lo largo del siglo:

“Con esto pienso q he respondido a alguna objeçió tácita de los q mirá la Poesía como historia de q tá culpado ha sido el famoso Lucano, quãto celebrado en nuestros tiepos el Portugués Camoes”.

En el año de 1621, unos *Aphorismos y Exemplos políticos, y militares, sacados de la primera Década de Juan de Barros*, publicados en Lisboa por Don Fernando Alvia de Castro, nos ofrecen en un prólogo del autor, junto al elogio del poeta, unas referencias a su biografía que aportan alguna información nueva:

“(…) lastimándome también en no se aver honrado, y gratificado grandemente los dos admirables sujetos desta era naturales suyos Barros de quien voy hablando el uno, y Luis de Camoes el otro: tales, que por la profession que siguieró de la historia, y Poesia, no solo deuen compararse a los mejores antiguos, y modernos de todas las naciones, pero aventajarlos a los mas celebrados por ello, cuyos nombres, y obras oy se reverencian, y estiman mucho, dignos por cierto estos dos insignes Españoles, de grandes premios, y honras, y de mejor fortuna que tuvieron. Faltoles quiça por merecerlo, que la desgracia suele perseguir a los mas buenos, ó por mal clima, ó cortedad del tiempo que alcançaron, los effectos califican bien esta verdad, el primero ya que tuuo algo, fue poco, y diferente de su talento, y trabajo. Camoes vivió con mucha pobreza, la fortuna parece que por particular trofeo, y gloria suya, le truxo siempre debaxo de los pies, loçana de atropellar, y tener rendido un ingenio tan suave, agudo, y gallardo, echando en ello tanto resto, que tras la vida inquieta, menesterosa, y atropellada que passó: con varias peregrinaciones, quando por mar, quãdo por tierra; hallando en Asia la misma infelicidad que dexava en Europa, mas los Cielos, que el animo (a que añado yo, y desgracias) dixo Horacio mudan los que navegan; murió miserablementete en un hospital desta Ciudad<sup>3</sup>.”

Dos años más tarde, en 1623, otra vez Lope, en un *Elogio* suyo a Soto de Rojas que figura a manera de prólogo en el *Desengaño de amor en rimas*, dice refiriéndose a Soto de Rojas:

“Llamábase en nuestra Academia, el Ardiente, nombre que tomó para sí el excelente portugués Luis de Camoens, cuando dijo:  
E uas[sic] Tagides minhas, pois criado  
tendes en mi hum novo engenho Ardente.  
Y vino bien esté título a su ingenio, que en la lengua latina ardiente, es ingenioso (...)”

En el segundo tercio del siglo *Os Lusíadas* continúan su trayectoria de modelo épico junto a los más afamados de los antiguos y modernos. Miguel de Silveira, quien publicó en Nápoles en 1638 un poema heroico titulado *El Macabeo*, dedicado a «*la Restauración del Templo de Jerusalem, hecha por el invicto capitán...*» dice en el *Prólogo*:

---

<sup>3</sup> El subrayado es nuestro.

«(...) Tuvieró los Griegos a Homero, honor de su patria por cuya naturaleza litigaró tãtas Ciudades. Los Latinos despues a Virgilio, que solo cõ su imitaciõ ha conseguido inmortal renombre; favorecio a los modernos nuestra edad, con el Tasso, gloria de Italia, y emulacion de los antiguos; y con Camoins[sic] lustre de Lusitania, que excedio a muchos en el espiritu (...)».

En la misma línea de elogio se sitúan:

Antonio Henríquez Gómez en el *Prólogo* de su *Sansón Nazareno*, publicado en Ruan en 1656:

“(…) Es tan difícil acceder ó llegar á la cumbre de un Poema heroïco, que entre tantos como los an escrito, solos cinco gozaron el laurel. El oprimerio fue Homero con su Ulisea en Griego, el segundo Virgilio con la Eneyda en Latin, el tercero el Taso con su Ierusalen Toscana; el Camões el quarto con su Liusiada[sic] en Portugues, y el Doctor Silveyra el quinto con el Machabeo en Castellano. Estos Varones ilustraron estos cinco Idiomas sin que tubiese ninguno en el suyo quien le pudiese igualar. Homero fue divino, Virgilio eminente, Camões admirable, el Taso profundo, y Sylveyra heroïco, (...) Camões en el espíritu excedió a los antiguos quanto más a los modernos (...)”

Y fray Diego Sáenz Ovecuri en la Isagoge a los Lectores que precede a su *Thomasiada*, publicada en Guatemala en 1667, que inaugura el último tercio del siglo:

«Intitulo pues esta obra, la *Thomasiada*, imitando á Homero, que del *Ilion* intituló las *suyas Iliadas*, á Virgilio, que llamô á las de Eneas, *Eneidas*, á Camões, que de Luis, llamó las *suyas Lusíadas*, al que escriviô las *hazañas de Carlos Quinto*, que las denominô *Caroléas*, al que escriviô las *Guerras de Numancia*, que las intitulô *Numantinas*; y últimamente á D. Francisco de Trillo, y Figueroa en su *Poema heroico*, del *Gran Capitan en Nápoles*, que lo nombrô *Napolisea*, porque siempre me preciê de imitar á los otros, y en especial, a los antiguos», y más adelante: «Imito á los mejores Poetas, o à lo menos lo procuro, de los Latinos, à Virgilio, Ovidio, y el *Tarraconense Marcial*, de los Castellanos, al antiguo *Iuan de Mena*, à *Garcilaso*, al celebre *Lope*, en su *Ierusalem Conquistada*, y su *Centuria de Sonetos*, à todo *Don Luis de Gongora*, muchas vezes al *Conde de Villamediana*, à *Don Francisco de Quevedo* en su *Parnaso*, à *Fernando de Herrera*, à *Don Garcia de Salcedo*, al insigne *Montalvan*, à *Don Agustin del Hierro*, al *Maestro Silveira*, al Portugues *Camões*, à mi señor el *Conde de Salinas*, *dulcissimo sin disputa Cisne*, como lo colegirãs deste *Soneto*, que por de mi señor te lo estampo.

Soneto

Si por Raquel gentil Serrana bella,  
Siete años de Pastor Iacob servia,  
Si le engañaron con su hermana Lia,  
Otros siete bolviô à servir por ella.  
(...)

No parece, que se pudo mejorar, y porque discutras quien imitó à quien, escucha este otro de Camões», y copia *Sete annos de Pastor Iacob servia*, y más adelante: «Lo que procuro es discantar sus mas selectos hechos, no como se debe, si como puedo; pues solo èl se puede dignamente cantar con mas razon, (si bien no tuvo aquel poca) que Diego Bernardes assentô en un *Soneto* à Camões.

Quem lovara Camoens,  
Que elle naon seja?  
Quê naon vêe que cãsa en vaon, engenho e arte?  
Elle se louva assi soo, em toda parte,  
E toda parte, elle soo henche de inveja.”

c) en los preliminares

Entre los preliminares de la *Liga deshecha...* de Iuane Mendez de Vasconcelos, publicada en Madrid en 1612, pero con licencias en 1611, figura un poema de Gerónimo Gómez de Montalvo, la tercera de cuyas estrofas dice así:

“Son vuestros acentos tales,  
Que hazen la fama inmortal,  
Y si los hizo inmortales,  
Un Camoes en Portugal,  
Vos en muchos Portugales”

por lo demás la *Liga...*, como casi todos los poemas citados hasta ahora, rinde su tributo a *Os Lusíadas* generalmente imitando la Dedicatoria para dejar así constancia de su querida filiación camonianiana.

Más expresivo resulta el último terceto de un soneto “De un amigo al Autor” que figura entre los preliminares de *El Triunpho más famoso que hizo Lisboa a la entrada del Rey Don Phelippe Tercero...*, compuesto por Gregorio de San Martín y publicado en Lisboa en 1624 (aunque con licencias de 1623). El terceto dice así:

“Mas suavidad de exemplos no se hallara  
Nuevo Camões que muestra en este dia  
Sobrenatural los rios deteniendo.”

Otro poema, también muy influenciado por *Os Lusíadas*, el *Poema heroyco del assalto y conquista de Antequera*, compuesto por Don Rodrigo de Carvajal y Robles y publicado en 1627, trae entre sus preliminares un parecer del licenciado Antonio Maldonado y Silva en el que afirma que «*tiempo, ni mordaz (que ambos consumen quanto es morte) an podido poner en olvido en tantos siglos a Homero, Virgilio, Garcilaso, Camoes, Dante, Taso, peregrinos en el mundo, no solo porque anden solos, pero sin peligro, por singulares en dotrina y deleite?*»

Mayor consideración aún alcanza Camoens en un poema de “El Conde Claros, al licenciado Tomé de Burguillos” que precede las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, publicadas en Madrid en 1634, dice así:

“España de Poetas que te honoran  
Garcilaso es el Principe, el segundo  
Camoës, tan heroico, tan fecundo,  
Que en repetido Sol su nombre adoran.”

De igual tenor, para confirmar la fama de Camoens mediado el siglo, el juicio que contine la “Censura del Reverendíssimo Padre Agustín de Castro...” que precede la

*Nápoles recuperada* de Don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, publicada en Zaragoza en 1651: «(...) *Glorianse los Griegos de su Homero; los Latinos de la Eneida de Virgilio; los Italianos del Tasso; los Portugueses de Camoens* (...)».



Hugo Laitenberger

Universidade de Würzburg

## TEMA E HERÓI D'OS *LUSÍADAS*: DUAS TRADIÇÕES CRÍTICAS (PORTUGUESA E ALEMÃ)

### I – Os românticos alemães e os seus sequazes nos séculos XIX e XX

Os alemães descobriram Camões bastante tarde, no início do século XIX, mas, apesar disso, a sua intervenção na camonologia foi produtiva, ao longo dos últimos dois séculos. Os românticos responsáveis por esta descoberta trouxeram com efeito uma nova visão d'*Os Lusíadas* e, em particular, uma nova definição do *tema* e do *herói* da obra.

Friedrich Schlegel, chamado «o descobridor alemão de Camões» por Oskar Walzel<sup>1</sup>, iniciou esta nova visão com umas poucas notas contidas numa carta-artigo do ano de 1803 e numa série de lições privadas ministradas no inverno seguinte (1803/4). O romântico alemão não considera *Os Lusíadas* como a epopeia sobre a viagem à Índia, mas sim «um poema histórico» que trata «de modo abrangente das tradições heróicas de uma nação», um «poema nacional (...) que abrange a fama, o orgulho e o esplendor de uma nação, remontando-se até às mais velhas tradições...» (S XI, p. 158)<sup>2</sup>. Com esta ideia – o assunto d'*Os Lusíadas* não é a viagem de Gama – ele toma posição contra toda uma tradição interpretativa, já bicentenária, que aqui só queria recordar brevemente, citando duas figuras representativas: Manuel Faria e Sousa, o grande biógrafo e comentarista do século XVII, e Voltaire, o representante do século das luzes.

O crítico português que escreve em castelhano, em 1639, no seu «Juicio del Poema», sublinha *com quanto cuidado* o poeta procedera para se concentrar só em Gama e só na descoberta da Índia (FS 1639, p. 60). E para deixar mais clara a sua opinião, ele comenta a célebre fórmula da «proposição» («*Que eu canto o peito ilustre lusitano*» I,

---

<sup>1</sup> Cf. Oskar Walzel, «Der deutsche Entdecker des Camões»; em: *Revue de Littérature Comparée*, 1938, pp. 478-496; na mesma revista (1947, pp. 261-263), umas pequenas «correções» a este artigo, da pena de Josef Körner: «Nochmals Camoens in Deutschland».

<sup>2</sup> Citamos da Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe herausgegeben von Ernst Behler.../Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien, 3. Band (S III) 1975, 6. Band (S VI) 1961, 11. Band (S XI) 1958. O texto da carta encontra-se reproduzido no terceiro volume (S III, pp. 24-31), o texto do curso privado no décimo primeiro volume (S XI, pp. 154-162).

3, 5) no sentido de que Camões, num primeiro momento, teria escrito «Que eu canto o ilustre *Gama* Lusitano», antes de substituir o nome de *Gama* pelo «peito ilustre» (FS 1639, p. 153) que, em todo o caso, seria o peito do navegador<sup>3</sup>.

Um século mais tarde, Voltaire, no *Essai sur la Poésie Épique*, confirma fundamentalmente esta ideia do tema – a viagem de Gama –, embora dando-lhe uma aparência mais «filosófica» (o assunto seria «*un nouveau pays découvert à l'aide de la navigation*»). Ao mesmo tempo, o grande iluminista, que de resto estima a obra mediocrementemente, concede a Camões o mérito de ter iniciado, frente à épica anterior que cantava a glória do guerreiro, «*une carrière toute nouvelle*» (V, p. 26)<sup>4</sup>.

A tradição interpretativa aqui brevemente recordada via-se perante duas dificuldades: o papel muito discreto do “protagonista” Gama e o “excesso de episódios” que continha a obra, considerando-se como tais episódios todos os “excursos” sobre a história (passada e futura) de Portugal que não fizessem estritamente parte da acção do grande navegador. A interpretação romântica resolveu de vez este problema; na sua perspectiva, tudo o que pertence à história portuguesa faz também parte legítima do assunto, evidentemente com inclusão da viagem de Gama, moldura narrativa da obra.

Schlegel, nos seus textos muito breves, limita-se a umas indicações sugestivas. No entanto, as possíveis consequências da viagem assim iniciada aparecem, logo a seguir, na *História da Literatura Portuguesa* de Friedrich Bouterwek (1805)<sup>5</sup>, a primeira aparecida em língua alemã. Para Bouterwek a obra de Camões é um «*tableau épico e nacional da glória do heroísmo português*» (B, p. 157); «*Camões tentou relatar os feitos dos heróis e dos grandes homens da pátria na sua totalidade*» (B, p. 154 s.); «*tentou agrupar de forma poética e épica todos os acontecimentos nacionais grandes e interessantes da história da sua pátria*» (B, p. 156). Nesta definição do tema, o crítico sublinha, mais ainda do que o próprio Schlegel, o aspecto da totalidade: estão em causa *todos* os «feitos» e *todos* os «acontecimentos» da história pátria.

Um dos graves problemas da camonologia barroca e classicista – uma grandíssima parte da «epopeia de Gama» tinha pouco a ver com a sua viagem – ficou assim solucionado. Para Bouterwek, vista a nova definição do tema, *não há episódios* na obra de Camões, salvo a «*breve narração do gigante Adamastor*» (B, p. 157) que não tem a ver com a história portuguesa. Bouterwek diz: «*O que de resto é chamado assim é um extracto poético (uma síntese) da história (...) de Portugal e constitui uma parte tão essencial do todo como todas as demais partes principais do grande tableau; de resto, este extracto poético compreende quase metade do poema*» (B, p. 157).

---

<sup>3</sup> *Lusíadas de Luis de Camões...* comentadas por Manuel Faria e Sousa. Primeiro y segundo Tomo, Madrid, 1639 (sigla: FS 1639; citamos da edição reprint da Imprensa Nacional - Casa da Moeda, feita por ocasião do IV centenário, 1972). No mesmo ano de 1639, porém, um adversário de Faria e Sousa, o recentemente redescoberto Manuel Pires de Almeida, qualificava estas ideias do nosso crítico de «opinião insofrível» (sobre Pires de Almeida, cf. mais adiante, Parte III).

<sup>4</sup> Citamos - com a sigla «V» - da edição seguinte: *Oeuvres complètes de Voltaire*, Tome huitième, Paris, (Hachette) 1877.

<sup>5</sup> Trata-se do quarto tomo da História da poesia e eloquência desde finais do século XIII (Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts) de Bouterwek. Citamos este tomo com a sigla «B». O volume não tem título próprio. Por motivos práticos designamo-lo por “História da Literatura Portuguesa de Bouterwek”. A tradução das citações é nossa.

Bouterwek aborda também o problema do *herói*, explicando o *título* da obra correctamente: O herói *não* é Gama; trata-se de um *herói* por assim dizer «plural»<sup>6</sup> que são os “Lusíadas”, os “portugueses” (B, p. 155).

A apresentação da epopeia por parte de Bouterwek abarca ainda mais aspectos; os dois pontos aqui relevados, porém, são essenciais na interpretação romântica: (1) a redefinição do tema (a história portuguesa na sua totalidade e a *glorificação desta história*); (2) a redefinição do herói (já não herói individual, mas «plural»). A estes dois aspectos limitar-nos-emos a partir de aqui<sup>7</sup>.

Bouterwek encontra rapidamente um importante meio de difusão, uma vez que o historiador de literatura Simonde de Sismondi, de Genebra, recai sobre a substância da nova interpretação na sua própria *História da Literatura Portuguesa*, publicada em Paris em 1813<sup>8</sup>, que na sua exposição sobre Camões constitui um verdadeiro plágio de Bouterwek. Seguindo literalmente o crítico alemão, Sismondi constata que Camões, embora escolhesse para moldura da sua narração a viagem de Gama, nela inclui tudo o que a história portuguesa apresenta de feitos gloriosos: «*S'il a pris pour cadre de ce poëme le récit des conquêtes des Portugais dans les Indes, il a su y entremêler toutes les grandes actions de ses compatriotes dans les autres parties du monde: tout ce que l'histoire ou les fables nationales contiennent de glorieux pour eux*» (Sis, p. 329). Notamos aqui o mesmo insistir na ideia de que está em causa a totalidade da história portuguesa, à qual Sismondi, porém, acrescenta «*les fables nationales*» (as tradições populares, talvez já implicitamente contidas nas alusões de Schlegel e que Bouterwek tinha deixado de parte para insistir no puro aspecto histórico).

O livro de Sismondi é um veículo importante para se espalharem as ideias de Bouterwek na Europa. Além disso, a própria *História* de Bouterwek foi traduzida para francês (1812), inglês (1823) e espanhol (1829), facilitando a recepção da interpretação romântica, na forma elaborada por este autor.

Em Portugal, apesar dessas condições óptimas, a recepção das novas ideias tarda em realizar-se. Schlegel, Bouterwek e Sismondi são mencionados na grande edição

---

<sup>6</sup> O termo de herói «colectivo», introduzido mais tarde, não se encontra no crítico alemão (cf., na Parte III, o que explicamos sobre o Padre Macedo).

<sup>7</sup> Recordamos como contribuições de interesse geral sobre o tema da recepção de Camões na Alemanha: Wilhelm Wilmsmeier, *Camoens in der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts*, Diss. Münster 1913. J.-J.-A. Bertrand, «Camoëns en Allemagne»; em: *Revue de Littérature Comparée*, 1925, pp. 246-263.

Harri Meier, «Luís de Camões' 'Lusíadas'. Das portugisische Nationalepos im deutschen Geistesleben»; em: *Geist der Zeit*, 1943, p. 62; também nos *Ensaios de Filologia Românica*, p. 212 (Edição da 'Revista de Portugal' - Lisboa), que traz um tradução revisada deste artigo sob o título «'Os Lusíadas' no romantismo alemão».

Hans Flasche, «Frederico Schlegel e Portugal»; em: *Publicações do Instituto Alemão*, Lisboa 1961, pp. 3-26. José António Palma Caetano, «Der portugiesische Dichter Luís de Camões und die älteren deutschen Romantiker»; em: *Moderne Sprachen*, 1965, pp. 13-17.

Wilfried Kreutzer, «Camões in Deutschland»; contido no volume III d' *Os Lusíadas: Estudos sobre a projecção de Camões em culturas e literaturas estrangeiras*, Lisboa, 1984, pp. 467-494.

Ofélia Paiva Monteiro, «Camões no Romantismo»; em: *Revista da Universidade de Coimbra*, 1985, pp. 119-137 (com ênfase na recepção no Romantismo português).

Dietrich Briesemeister, «Camões in Deutschland (18. und 19. Jahrhundert)»; em: *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* / 20. Band (1988-1992), Ashendorff, Münster, 1993.

<sup>8</sup> Contida no quarto volume da sua obra *De la littérature du midi de l'Europe* (Sigla: Sis).

do Visconde de Juromenha (1860-1865), mas não deixam rasto no seu pensamento. Teófilo Braga, na sua *História de Camões* (três volumes, 1873-1875), apesar de apresentar uma longa citação de Schlegel, não adopta os pontos essenciais da nova concepção acima mencionados.

No entanto, a grande recepção destas ideias, no século XIX, tem lugar na própria Alemanha. Estou a falar do doutor Wilhelm Storck, que mais tarde se revelará como a verdadeira ponte da nova interpretação para o século XX. O estudioso alemão, depois de ter dado uma versão completa para a língua alemã da obra lírica e épica de Camões (sete volumes: 1869 e 1880-85), publicou, em 1890, a monumental *Vida de Luís de Camões*,<sup>9</sup> baseada num conhecimento vasto e profundo da obra e de outros documentos, que, apesar da sua sólida base positivista, não se livra de especulações precipitadas. Storck adopta os dois pontos da teoria romântica que aqui nos ocupam, combinando-os porém com dois aditamentos próprios: (1) uma cronologia hipotética da composição da obra e (2) a ideia de *dois projectos sucessivos* durante o processo da redacção. Com estes aditamentos, Storck tira da nova concepção do tema uma consequência possível, mas não forçosa.

Segundo Storck, Camões começaria o seu poema «sobre a história de Portugal» a meados dos anos 40 com os dois cantos dos reis portugueses. Só posteriormente integraria estes Cantos (III e IV) numa epopeia marítima, baseada na própria experiência da travessia à Índia e das terras longínquas da Ásia, escolhendo então a viagem de Gama e a descoberta do Oriente como *moldura da narração*. Desta *transformação posterior* do projecto nasceria o poema que conhecemos com a sua configuração «virgiliana», a intervenção dos deuses da mitologia clássica, a introdução de um herói «nominal», capitão da expedição para a Ásia. Assim *não só* existiriam duas etapas na redacção, os cantos «históricos» compostos ainda em Lisboa (talvez desde 1544) e o resto do poema composto durante a estadia na Índia; *haveria também dois «projectos» diferentes*: (1) o projecto de um poema sobre a história de Portugal; (2) o projecto modificado de uma epopeia marítima que, porém, dentro da *moldura* da navegação de Gama, conservaria o *tema* do projecto primitivo, a história de Portugal na sua totalidade. Quando Camões embarcou para a Índia, nem sonhando pensaria que os seus *Lusíadas* poderiam ter, um dia, qualquer relação com a viagem de Gama. Só devido à própria experiência da viagem e ao espectáculo da natureza marítima, Camões teria transformado o seu projecto primitivo e no novo projecto, então nascido, os Cantos III e IV teriam sido inseridos como discurso de Gama perante o rei de Melinde *sem sofrerem mais mudanças*: «Quando Camões modificou o seu plano, collocando na primeira linha os feitos marítimos e o descobridor da India, aqueles cantos historicos, que já estavam concluidos e que contêm os magnificos dois livros dos Reis Portugueses, foram conservados sem alteração<sup>10</sup>. O poeta não os retocou; marcou-lhes apenas um posto diferente» (St,

---

<sup>9</sup> O título da obra de Storck em alemão é: *Luis' de Camoens Leben* (Paderborn 1980). As nossas citações são tomadas da tradução portuguesa: Wilhelm Storck, *Vida e obras de Luís de Camões*. Primeira parte. Versão do original alemão anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Lisboa, 1897 (Reprint: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1980); empregamos a sigla «St».

<sup>10</sup> O texto imprimido da tradução de Carolina Michaëlis diz: «sem inalteração», erro evidente, como confirma o original alemão.

p. 465). Esta hipótese de Storck, que postula *dois projectos* diferentes na redacção da obra, teve grandíssima repercussão na camonologia do século XX, sendo variamente discutida e *finalmente*, mas só finalmente, rejeitada. Apesar disso, através do seu livro, Storck tem o mérito de transmitir ao nosso tempo as ideias românticas quanto ao *tema* e ao *herói* da epopeia.

### O labor da Carolina Michaëlis de Vasconcelos

A principal (quase única) mediadora neste processo de transmissão foi Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925), cujo contributo neste sentido é inestimável.

Ela publicou em 1897, sete anos depois da edição alemã, a sua tradução para português do livro de Storck, a *Vida de Luís de Camões*, que desde então tem sido um instrumento de trabalho indispensável, um ponto de referência significativo para todos os camonistas, ainda que hoje, nalguns casos, só sirva como alvo de ataques polémicos.

Quase igual importância tem a publicação (do mesmo ano) da sua *História da Literatura Portuguesa*, incluída no *Compêndio de Filologia Românica* de Gröber<sup>11</sup>, onde ela (pp. 313-328) resume as ideias do livro de Storck, cuja tradução acabava neste momento. É verdade que a filóloga aqui insinua certas reservas quanto ao *retrato* que Storck pintara do carácter de Camões («*o futuro assegurado por uma tença e a mão de Catarina teria sido o seu ideal*», «*uma vida tranquila e ignota*»; GG, p. 316 s.). Michaëlis pensa que este «ideal» do erudito alemão não seria aceite com simpatia pelo público português. No entanto, no que respeita ao tema e à intenção da obra, à personagem do herói e também à cronologia da composição, ela segue estreitamente a perspectiva do seu antigo compatriota: «*Estou convencida, como Storck, que só em 1553, no oceano (...), durante os seis longos meses da travessia para o Oriente, nasceu e madurou o plano de fazer da descoberta da via marítima (...) o centro organizador da epopeia. A ideia mais geral, porém, a de transformar em epopeia a própria história nacional e de ser o arauto do seu povo, 'pregão do ninho meu paterno', remontava mais atrás e, já na sua juventude, tinha empolgado o poeta*» (GG, p. 318). Esta ideia «mais geral» teria nascido segundo ela (como segundo Storck) à volta do ano de 1544 e, conforme o primeiro projecto então concebido, o poeta teria composto os Cantos III e IV anteriormente à sua partida para a Índia. Michaëlis só diverge de Storck pela suposição de que esses cantos teriam que ser bastante retocados ao serem inseridos no «segundo projecto», surgido durante a travessia, para poderem servir de discurso de Gama perante o rei de Melinde: «*É certo que, já em Lisboa, à volta do ano de 1544, estava preocupado com a epopeia (...). O que ele escreveu então eram provavelmente cantos históricos, pois só pensou em compor um poema histórico. Deve ter composto o magnífico quadro da batalha de Aljubarrota, a narração sobre Inês de Castro, erroneamente chamada 'episódio', a batalha*

---

<sup>11</sup> C. Michaëlis de Vasconcelos e Th. Braga, *Geschichte der portugiesischen Literatur*; em: *Grundriß der romanischen Philologie*. Hrsg. von Gustav Gröber, II. Band, 2. Abteilung, Straßburg, 1897, pp. 129-382. Teófilo Braga só colaborou no último terço desta *História*. Apresentamos o texto do «Grundriß» na nossa tradução portuguesa (sigla: GG).

do Salado e a intercessão da rainha D. Maria junto do pai em favor do marido; talvez elaborasse os livros completos dos reis (cantos III e IV), mas está absolutamente certo que estes sofreram mais tarde intensas modificações, penso eu (i.e.: em contraposição a Storck), para poderem integrar-se harmoniosamente no conjunto constituído pelo plano modificado» (GG, p. 319).

Além destas ideias sobre o tema e os dois projectos, encontra-se, no *Compêndio* de Gröber, a concepção de um herói «plural»; Carolina Michaëlis diz: «A ideia fundamental d'Os Lusíadas é nova. Ninguém antes nem depois de Camões ousara escolher como protagonista épico o povo e a pátria, quer dizer uma nação inteira. Pois se é verdade que Vasco da Gama é o condutor da empresa heróica que constitui o centro da acção, ele de nenhuma maneira é o herói (...). O herói da epopeia são os Lusíadas, como é expresso pelo título e também pelas duas estrofes iniciais e como o testemunha a epopeia inteira. Canto: as armas e os barões (no plural), e não: arma virumque cano. Voluntariamente o poeta renuncia ao artifício de entusiasmar o leitor em favor do carácter e do destino de um indivíduo, e, em consequência, a sua composição diverge absolutamente de todas as epopeias que já existiam. Queria cantar a História, quer dizer a Verdade, não narrar fábulas como não se cansou de sublinhar» (GG, p. 320 s.).

Este extracto das ideias de Storck, no *Compêndio* de Gröber, tem exercido uma profunda influência na camonologia do século XX. Mas há ainda outro texto da grande filóloga que é importante para a nossa pesquisa: Nos anos de 1905 a 1908 Carolina Michaëlis publica, na Biblioteca Românica de Estrasburgo, uma edição d'Os Lusíadas com um longo prefácio que, no essencial, recai sobre o texto anterior, mas em parte também o modifica<sup>12</sup>.

Seguindo as pisadas de Storck, a nossa filóloga distingue aqui a “justa compreensão” da obra daquela «outra superficial e acanhada que vê na epopeia nada mais do que a narração de uma só façanha de um único herói: o descobrimento da via marítima das Índias Orientais por Vasco da Gama» (Pref., p. XV). Esta «justa compreensão» é, evidentemente, idêntica à romântica, transmitida por Storck: «O poema contém... a história poetizada das obras gloriosas do povo inteiro, tanto por terra como por mar» (Pref., p. XIII s.), concepção que Michaëlis defende, recorrendo a uma série de argumentos (além dos já mencionados na *Vida* de Storck) aos quais voltaremos mais tarde.

Michaëlis, no seu prefácio de 1905, continua sendo partidária da cronologia da redacção do poema proposta por Storck, com vista à prioridade dos Cantos III e IV, mas ela descarta-se agora da hipótese de que a «epopeia marítima» não fizesse parte do projecto primitivo: «Penso que a ideia de escolher para acção nodal do epos sobre o conjunto dos feitos históricos dos Lusitanos, aquele que todos os historiadores e poetas designavam como assunto mais digno de um Homero [quer dizer: a viagem de Gama], faria parte da concepção primordial» (Pref., p. XXII). Ela agora pensa que a ideia de exaltar a história do povo português estava ligada, desde o início, à ideia de uma epopeia marítima, prefigurada pela *Eneida*. A própria viagem do poeta não teria sido «condição imposta» (p. XXIII), mas sim a «consequência voluntária» da ideia já existente

---

<sup>12</sup> Citamos da edição seguinte: *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Edição nacional. Imprensa Nacional de Lisboa, 2<sup>a</sup> 1931, cujo texto é idêntico ao prefácio da Biblioteca Românica (1905); sigla: «Pref.».

do poema marítimo. Camões queria, por assim dizer, procurar *in loco* as impressões e conhecimentos respectivos.

Com os três trabalhos aqui apresentados – a tradução da biografia de Storck (1897), o capítulo sobre Camões no *Compêndio* de Gröber (1897), o Prefácio à edição de Estrasburgo (1905) – Carolina Michaëlis cria os fundamentos que serviram de base à recepção das ideias românticas sobre o tema e o herói no século XX. Esta recepção passa através de Storck (que «enriquece» estas ideias com as suas próprias hipóteses) e não recorre directamente aos grandes iniciadores românticos: Friedrich Schlegel, Friedrich Bouterwek ou o seu divulgador Simonde de Sismondi. No entanto, este processo de recepção voltará – *indirectamente* – à fonte primitiva e ao núcleo das posições românticas, pelo facto de se liberar, com o passar do tempo, dos aditamentos feitos por Storck a respeito dela. Para descrever este processo, baseio-me nos recursos bibliográficos de que pude dispor na minha Universidade de Würzburg. Devido a esta limitação, é inevitável certo carácter aleatório na escolha dos meus testemunhos.

Colocarei em primeiro plano alguns dos escritos que expressamente tratam a problemática em questão ou que directamente se relacionam com Storck e a sua «propagandista». Mas como, por outra parte, só se trata de tornar patente até que ponto a recepção das ideias do romantismo alemão, no século XX, é um facto natural e evidente (se bem que em grande parte já inconsciente), penso que os manuais de literatura, as monografias de carácter geral e também certas introduções biográfico-literárias dirigidas a um público mais amplo têm que ser para nós até mais importantes do que os estudos mais especializados. Vários camonistas distinguidos do nosso tempo estarão pois ausentes do seguinte esboço da «tradição alemã», enquanto, no que diz respeito aos últimos decénios, não hesito em incluir, até alguma edição comercial ou apresentação escolar que, por caso, me caíra nas mãos.

Vou citar só as etapas mais importantes da evolução que nos ocupa.

## Anos 20 e 30

As ideias de Storck começam a aparecer nos manuais de literatura, nas monografias e nalguns artigos dedicados à nossa temática, desde o início dos anos 20. Assim Aubrey Bell, na sua *História da Literatura Portuguesa* (1922)<sup>13</sup> enfileira-se inteiramente na perspectiva dos românticos transmitida por Storck e Michaëlis: *Os Lusíadas* são uma obra «em louvor de Portugal» que tem como *tema*, garantia da sua unidade, «a história inteira do seu país» (Bell 1922, p. 180). Em 1923, na sua monografia sobre Camões<sup>14</sup>, Bell menciona os “dois projectos” e repete: O tema é «*the whole of Portugal's history and empire*» (Bell 1923, p. 95); o papel de Gama é pouco saliente (p. 95), não sendo ele o protagonista da obra. Camões não intentou cantar «*um único herói, senão mil*» (p. 89).

---

<sup>13</sup> Aubrey F.G. Bell, *Portuguese Literature*, Oxford, 1922.

<sup>14</sup> Aubrey F.G. Bell, *Luis de Camões*, Oxford, 1923.



No ano do centenário (1924), o professor William Entwistle, numa lição de posse<sup>15</sup>, repete a ideia dos “dois projectos” e quanto ao “herói” afirma: «*Da Gama e a viagem para a Índia não são essenciais na concepção d’Os Lusíadas*» (Entw., p. 78). Depois, numa longa citação tomada directamente do *Compêndio* de Gröber (Entw., p. 82 s.), o crítico britânico sublinha que o herói da epopeia é «uma nação inteira».

No mesmo ano, Afrânio Peixoto ministrou uma conferência intitulada «Camões épico», onde aborda muitos assuntos<sup>16</sup> e também toca de relance na ideia do herói “colectivo” que ele apresenta numa perspectiva algo curiosa: «*O alemão Storck se maravilha porque na epopeia não é mais o herói um homem, rei ou semi-deus, mas o que os tempos de hoje justamente consagram, um povo, o herói colectivo; o ‘peito ilustre lusitano’, Os Lusíadas*» (Peix., p. 49). Evidentemente Storck *não se maravilhou* com este herói «colectivo» ou «plural»; antes pelo contrário: foi ele o defensor decidido desta ideia, por ele derivada (um pouco tacitamente), da *História* de Bouterwek (1805). Na opinião de Peixoto (Peix., p. 49, nota), a ideia do herói colectivo provém da edição do Morgado de Mateus, de 1817. Voltarei mais tarde a esta primeira tentativa de substituir a tradição romântica por uma tradição portuguesa autóctone.

Embora prestando-se a mal-entendidos, o doutor Storck tornou-se então moda; e nos anos 30 ainda mais pelo facto de o Prefácio de Carolina Michaëlis à edição de Estrasburgo, de 1905, figurar agora como Introdução à nova Edição Nacional d’*Os Lusíadas* (<sup>1</sup>1928; <sup>2</sup>1931), cujo texto revisto se devia a José Maria Rodrigues. Este Prefácio, já antigo, com o seu ideário storckiano, tornou-se assim (depois da morte da grande filóloga) um ponto de referência impreterível para qualquer estudioso.

No entanto, *uma voz discordante* existe neste consenso dos anos 20 e 30 em torno de Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis: *Roque Machado*, num livrinho intitolado *Vasco da Gama nos Lusíadas*<sup>17</sup>, de 1936, resolutamente contradiz o que chama «*belo e curioso estudo*» de Carolina Michaëlis que «*serve actualmente de prefácio à edição nacional*» (RM, p. 3). O autor vai mesmo contra a própria sustância das teorias românticas, sendo os seus principais pontos de ataque, com efeito, a *definição do tema* e a *ideia do «herói colectivo»*, componentes-chave desta teoria que ele apresenta socorrendo-se de duas passagens directamente citadas do Prefácio de Michaëlis (cf. RM, p. 4 s.). A estas «aberrações» modernistas, o nosso crítico opõe o que ele julga ser a *sã doutrina* de Faria e Sousa<sup>18</sup>, para quem efectivamente a viagem de Gama era o *tema* da obra e «o *peito ilustre lusitano*» o *peito* do navegador, *herói* da epopeia.

---

<sup>15</sup> William Entwistle, «The ‘Lusiads’, da Gama and Modern Criticism»; em: *Lusitania* IV (1927). O texto original é inglês.

<sup>16</sup> O texto está reproduzido no volume: Afrânio Peixoto, *Ensaios camonianos*, Coimbra, 1932, pp. 1-63. Entre outros assuntos, Peixoto relata-nos os seus esforços, a ser coroados de êxito no mesmo ano, com vista à criação duma Cadeira de Camões em Lisboa (Peix., p. 55).

<sup>17</sup> Roque Machado, *Vasco da Gama nos Lusíadas*, Lisboa, 1936; sigla RM.

<sup>18</sup> Faria e Sousa, como já explicámos no início desta lição, defendera a ideia de que Camões cantava «Vasco da Gama só», e que na Proposição, *originariamente*, escrevera «Que eu canto o ilustre Gama Lusitano», antes de substituir o nome de Gama pelo «peito ilustre», que porém designaria sempre a mesma pessoa.



Nos anos depois da segunda Guerra Mundial aparece uma série de versões da epopeia para inglês com introduções biográfico-literárias que retomam as definições românticas, já tópicas, do *tema* e do *herói*: Ford (1946), Bacon (1950) e Atkinson (1952).

J.D.M. Ford (*Os Lusíadas by Luis de Camões*, Cambridge Harvard University Press, 1946) reproduz a sustância do Prefácio de Carolina Michaëlis (p. 8 s.), afirmando sobre o assunto e o herói da obra: «*Camões did not write his work to glorify any one man or any half a dozen of men; he wrote it to celebrate the prowess of the whole Portuguese nation.*» (p. 13).

Leonard Bacon, na sua Introdução, repete: «*As has been pointed out a hundred times, the hero is not a man but a nation. Vasco da Gama is a great captain, and his voyage is the most magnificent of exploits. But he is not Aeneas who made Rome. The idea is quite different. Portugal made Gama - Portugal that with so little did so much. Gama and his voyage are no more than rather special aspects of the glory of Portugal*» (*The Lusíads of Luiz de Camões*. Translated by Leonard Bacon, The Hispanic Society of America, New York 1950, p. XXVI).

E William C. Atkinson, por seu lado, também insiste: «*'Arms and the men' was his theme, the epic exaltation of a whole race of heroes.*» (Luis Vaz de Camoens, *The Lusíads*. Translated by William C. Atkinson, Penguin Books 1952, p. 21).

A mesma derivação romântica prevalece nos lusitanistas *alemães*, Giese e Taube<sup>19</sup>, e também nos *italianos*, Rossi e Piccolo, onde a influência de Storck, através da Michaëlis, desponta continuamente<sup>20</sup>.

Na minha pesquisa um pouco saltitante, entre os críticos estrangeiros do após-segunda-guerra, só encontrei dois camonistas destacados que *se afastam* da quase-unanimidade

<sup>19</sup> Wilhelm Giese, *Geschichte der spanischen und portugiesischen Literatur*, Bonn, 1949, p. 81: «*Der Held ist nicht Vasco da Gama, der Führer der im Mittelpunkt stehenden Seefahrt nach Indien, sondern das ganze portugiesische Volk, und es ist begreiflich, wenn die Dichtung in hohem Maße zur Ausbildung und Festigung des portugiesischen Nationalgefühls beigetragen hat*».

Luis de Camões, *Die Lusíaden*. Ausgewählt... und eingeleitet von Otto Freiherr von Taube, Freiburg, 1949, p. 7 s.: «*Die engere Handlung der Lusíaden verläuft im dichterischen Berichte von der Aufsegelung Indiens durch die Portugiesen unter Vasco da Gama 1497/98. Darein webt Camões, teils in Gestalt von Erzählungen aus der Vergangenheit, die er Gama oder einem seiner Gefährten in den Mund legt, teils in Gestalt von Weisungen, die er überirdische Wesen von der Zukunft machen läßt, die ganze Geschichte seines Vaterlandes in ihren glorreichen Begebenheiten von Urbeginn an bis zu seiner eigenen Zeit*».

<sup>20</sup> Giuseppe Carlo Rossi, *Storia della Letteratura Portoghese*, Firenze, 1953: «*Camões (...) canta (...) le geste passate, presenti e future del proprio popolo...*» (p. 125). «*Non é più l'esaltazione della gesta di un eroe, Achille o Enea che siano, ma quella di un popolo chiamato collettivamente ad alti compiti...*» (p. 128).

Francesco Piccolo, *Storia della Letteratura Portoghese*, Milano 1901: «*Il poema Os Lusíadas é generalmente ritenuto l'epopea di un popolo, di una nazione, quindi non la narrazione di un periodo chiuso, o la celebrazione di un eroe (...). Senza dubbio, la navigazione di Vasco da Gama rappresenta il momento più importante del poema; ma intorno a questo tema centrale, e alla data nella quale l'impresa si colloca, 1498, si vengono disponendo tutti gli episodi caratteristici della nazione portoghese, anteriori (...) e posteriori.*» (p. 145). «*Quando Camões prese decisamente a pensare al suo poema? Probabilmente fra il 1543 e il 1546, secondo la Michaëlis de Vasconcelos, e secondo quel ch'è dato presumere da allusioni del poeta in egloghe di questo tempo, allorché diceva di voler sostituire il flauto pastorale con la 'mantuana tuba', e prometteva di comporre cose che avrebbero ingrandito il nome portoghese.*» (p. 146).

que estou a descrever: o primeiro, francês, Georges Le Gentil, quase completamente<sup>21</sup>; o segundo, espanhol, José Filgueira Valverde, em larga medida<sup>22</sup>. Por motivos de horário não posso ocupar-me aqui destes “dissidentes”.

No âmbito da língua *portuguesa*, limito-me a alguns manuais de literatura: Fidelino de Figueiredo, Joaquim Ferreira e António José Barreiros (que escolho um pouco arbitrariamente, pelos motivos já explicados). Todos eles se encontram plenamente de acordo com as ideias expostas sobre o tema e o herói, como fica patente pelas indicações relegadas às notas<sup>23</sup>. No entanto, nos anos 40 e 50, quero destacar dois grandes camonistas representativos: Hernâni Cidade e António José Saraiva.

## Hernâni Cidade

A exposição de Cidade sobre o *herói* da obra concorda plenamente com a ideia proposta pelos românticos (Friedrich Bouterwek particularmente). O crítico português observa que já o título sugere que *não* se trata de um herói individual: «*O achado literário do poeta (...) consiste em dar ao seu poema (um) nome que logo nos anuncia a história heróica de todo um povo - 'Os Lusíadas'*» (CE, p. 29)<sup>24</sup>. Por isso, ele toma propositadamente as suas reservas perante o opúsculo de Roque Machado, assim aludido: «*Há, na verdade, quem tenha visto na expressão camoniana – “Eu canto o peito ilustre lusitano” – uma alusão, não ao heroísmo português, em geral, mas ao heroísmo de Vasco da Gama. “Singular interpretação!”*» (CE, p. 30).

No entanto, apesar do que ele afirma sobre a presença de «*quase cinco séculos de história nacional*» na obra (CE, p. 30), Cidade não adopta a ideia de que Camões,

---

<sup>21</sup> Georges Le Gentil, *Camões*. Tradução e notas de José Terra, Portugália Editora, Lisboa (a edição francesa é de 1952).

<sup>22</sup> José Filgueira Valverde, *Camões. Comemoração do centenário de 'Os Lusíadas'*, Coimbra, 1981 (a versão primitiva espanhola é de Barcelona, 1953).

<sup>23</sup> Fidelino de Figueiredo, *História Literária de Portugal*, São Paulo, 3<sup>o</sup>1966 (1<sup>o</sup>1944), p. 172: «*Ao contrário do que frequentemente se diz, o herói do poema não é Vasco da Gama, é o povo português, toda a sua História, toda a vida do 'peito ilustre lusitano'. A viagem da Índia fôra o centro de cristalização, que tudo em volta nobilitara.*»

Joaquim Ferreira, *História da Literatura Portuguesa*, 3<sup>a</sup> edição, Porto (s.d.), segue inteiramente os vestígios de Storck e Carolina Michaëlis: «*Ainda na alvorada indecisa da juventude, afagou Camões o desejo de cantar as glórias nacionais. (...) Não há datas indiscutíveis relativamente ao começo da elaboração; deduz-se, porém, de poesias líricas avulsas, algumas escritas na mocidade, o seu propósito de glorificar em verso as gestas lusitanas. Supõe-se que a sua obra épica foi composta de 1545 até 1570. O grandíssimo poeta deu-lhe com acerto o título Os Lusíadas.*» (p. 361). O «*assunto que vai glorificar*» é a «*história dos portugueses*» (p. 362), é «*a epopeia do povo português*» (p. 374). «*Os Lusíadas vieram dar a realidade ao anseio, que se fizera colectivo, de exaltar as glórias de Portugal em cantos à altura delas. O assunto ficou a ser a biografia histórica da nação portuguesa. Não é a viagem do Gama, por mais estupenda, nem o Gama o seu herói (...). A denominação do poema está em concordância com o intuito que norteou o poeta: glorificar todos os portugueses, e não só Vasco da Gama.*» (p. 377 s.).

António José Barreiros, *História da Literatura Portuguesa*, Volume I, 3<sup>a</sup> edição, Editora Pax, p. 507: «*O assunto principal d'Os Lusíadas não é constituído pela viagem de Vasco da Gama à Índia. (...) É toda a história de Portugal que (o poeta) vai narrar.*»

<sup>24</sup> Hernâni Cidade, *Luís de Camões / O Épico*, Livraria Bertrand, 3<sup>o</sup>1968 (1<sup>o</sup>1950; 2<sup>o</sup>1953); sigla: CE.

inicialmente, teria tido a ambição de escrever uma verdadeira «história de Portugal»; tal ideia careceria de fundamento no mesmo texto: «*Não o cremos, porque o que da história pátria interessa ao Poeta é sobretudo o que nela constitui fenómeno de expansão ou para esta prepara*» (Obra, p. 136)<sup>25</sup>. Assim, se bem que Cidade não negue a presença da história na obra, ele pensa que Camões, na apresentação dela, opera umas omissões importantes e significativas. O mesmo relatório de Gama perante o rei de Melinde seria demasiado compendioso e «intencional» para ser uma verdadeira «história» e, se o poeta tivesse tido em vista uma tal ideia, seria forçoso convir que «*para uma história de Portugal... o Autor teria sido demasiadamente apressado, esquemático – e unilateral*» (Obra, p. 137). Através destas considerações, o crítico português chega a uma relativa *modificação* da definição romântica do tema, mas sempre *dentro da mais ampla concepção dela*: O tema seria a expansão ultramarina com a sua pré-história (de quase cinco séculos), a sua actualidade (incluindo o «*acontecimento central... a viagem do Gama*»; Obra, p. 138) e também o seu futuro.

### António José Saraiva

No seu difundidíssimo manual de *História da Literatura Portuguesa*, publicado em colaboração com Óscar Lopes (1953)<sup>26</sup>, Saraiva tem um parágrafo que para nós pode prescindir de comentário: «*O tema geral escolhido por Camões para o seu poema foi toda a história de Portugal, como se vê pelo próprio título: Os Lusíadas. Esta palavra (neologismo inventado por André de Resende) designa os Portugueses, que a erudição humanística nobilitava como descendentes de Luso, companheiro de Baco. O próprio autor explicita o seu propósito, ao afirmar que canta 'o peito ilustre lusitano' (...). Para acção nodal, escolheu Camões a viagem de Vasco da Gama, uma rota marítima como as de Ulisses e Eneias (...). Era a propósito da viagem do Gama que Camões pretendia narrar toda a história de Portugal, sendo o próprio Gama, e um dos seus companheiros, aproveitados (à imitação dos poemas clássicos) para relatores principais desta história*» (H, p. 350 s.).

Desembaraçadas das fantasiosas hipóteses de Storck sobre os «dois projectos», temos aqui as ideias românticas na sua forma mais pura, tal como, por exemplo, Carolina de Michaëlis (neste ponto corrigindo Storck) as apresentara no seu Prefácio de 1905 (onde empregara já a mesma fórmula de «acção nodal» para designar a acção de Gama).

### Breve visão da evolução posterior (anos 60 e seguintes)

Para o último terço de século, limito-me a citar uns poucos exemplos de edições comerciais e apresentações escolares que, como já disse, me caíram nas mãos um pouco por caso. Mesmo assim, deduz-se delas um resultado muito claro, isto é, que as ideias

---

<sup>25</sup> Hernâni Cidade, *Luis de Camões*, Editora Arcádia (a Obra e o Homem), Lisboa, 21971 (1961); sigla: Obra.

<sup>26</sup> António José Saraiva / Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 9ª edição, Porto/Coimbra/Lisboa (1953); sigla: H.

românticas sobre o tema e o herói, no nosso tempo, continuam quase omnipresentes. Digo «quase», porque alguns dos escritos aqui enumerados situam-se, parcialmente, na esteira de Jorge de Sena, cujo «estruturalismo» se empenha em contemplar n'Os Lusíadas o «*prodígio arquitectónico, independentemente do que há na obra, e do que nela se tem visto ou querido ver*»<sup>27</sup>. Esta ideia de prescindir do significado, além de ser problemática em si<sup>28</sup>, é alheia à concepção romântica.

A influência de Sena nota-se nalgumas apresentações escolásticas, onde predomina o afã em enumerar “planos”, “ingredientes”, “percentagens”, “episódios”<sup>29</sup>. Noutros casos esta mesma influência combina-se com a interpretação romântica (às vezes passada pelo crivo de Cidade). Emanuel Paulo Ramos, por exemplo, na sua difundidíssima edição escolar, retoma alguns dos esquemas de Sena<sup>30</sup>, mas situa-se claramente na tradição romântica, “filtrada” por Cidade. Para Ramos, o «*objecto do canto camoniano*» não se limita à narração «*de um dos mais altos momentos da História da Civilização - o do contacto entre o Ocidente e o Oriente (...): é a abalada de uma grande multidão, saída das várias camadas populacionais, que há séculos se agita no desejo de levar a cabo a grande Viagem... 'Os Lusíadas' cantam esta multidão, 'o peito ilustre Lusitano', já em movimento, recordando os casos de Marte e de Vénus, normalmente ligados com o fulcroscol dessa multidão: as pessoas dirigentes da Casa Lusitana*»<sup>31</sup>.

Noutros comentadores e editores recentes, a derivação romântica é ainda mais evidente. Maria Lutécia Dionísio, por exemplo, escreve: «*O facto de o tema geral de Os Lusíadas ser toda a história de Portugal confere-lhe necessariamente um carácter de realidade. A narração dessa história é feita, ao longo do Poema, através das falas de vários narradores - Vasco da Gama, Paulo da Gama, uma Nereida, Têtis -, falas que vão surgindo no desenvolvimento da acção central: a viagem que levou os Portugueses ao descobrimento do caminho marítimo para a Índia.*»<sup>32</sup>. Silvério Augusto Benedito, parafraseando a Proposição, insiste também no conceito de totalidade: «*O poeta propõe-se como objectivo glorificar os navegadores e conquistadores portugueses que passaram "ainda além da Taprobana", as memórias dos reis que dilataram a fé e o império, todos os portugueses e a sua história implícitos no "... peito ilustre Lusitano / a quem Neptuno e Marte obedeceram.*»<sup>33</sup>. E este mesmo crítico faz sua a ideia do herói “colectivo”: «*Quer as personagens intervenientes na viagem, quer as personagens da história desde D. Afonso Henriques (III) a Gonçalo da Silveira (X, 93), são os fatores da história de*

---

<sup>27</sup> Cf. Jorge de Sena, *A estrutura de 'Os Lusíadas' e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, Portugalí Editor, p. 69 (a maioria destes estudos remonta aos inícios dos anos 60; cf. p. III do Prefácio).

<sup>28</sup> Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, 1994 («Jorge de Sena, camonista», pp. 27-36).

<sup>29</sup> Cf., por exemplo, Amélia Pinto País, *Para compreender «Os Lusíadas»*, Centelha, 1982. Nas últimas publicações da autora esta tendência mitiga-se bastante.

<sup>30</sup> Cf. *Os Lusíadas de Luís de Camões*, Porto, s.d., p. 43.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 36 s.

<sup>32</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Publicações Europa-América, <sup>3</sup>1988, p. 15.

<sup>33</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*. Introdução por Silvério Augusto Benedito. Notas de António Leitão. Biblioteca Ulisseia, <sup>2</sup>1992, p. 20.

Portugal e, como tal, terão que ser considerados como representantes de uma personagem colectiva, o povo português, explicitada na expressão 'o peito ilustre Lusitano'.<sup>34</sup> Teresa Maria Henrique reúne ambas as ideias românticas dizendo que «estamos perante um herói colectivo, o povo português» e que «(Camões) vai contar-nos a história de Portugal, usando como pretexto a viagem de Vasco da Gama para a Índia.»<sup>35</sup> Finalmente, Avelino Soares Cabral afirma: «Publicada numa altura em que o império português mostrava já sinais evidentes de crise e ruína próxima (1572), a nossa epopeia canta a glória do povo português ('o peito ilustre lusitano'), com incidência no seu período de maior fulgor - a época dos Descobrimentos, representada pela viagem de Vasco da Gama em 1498.»<sup>36</sup>

Isto quanto às edições comerciais e escolares. Porém, a *boa doutrina* encontra-se também entre os mestres; por exemplo, no prefácio à edição de Costa Pimpão, apresentada por Aníbal Pinto de Castro, onde lemos: «O eixo do poema é evidentemente a viagem do Gama, mas Os Lusíadas não são a viagem do Gama. Os Lusíadas são todos os seus reis, todos os seus heróis, todos os seus gloriosos barões»<sup>37</sup>. Friedrich Schlegel, Friedrich Bouterwek, Simonde de Sismondi, Wilhelm Storck (no que coincide com eles) e também Carolina Michaëlis de Vasconcelos, porta-voz dos seus antigos compatriotas, não tinham dito outra coisa.

## II – A glorificação da história de Portugal e dos Portugueses

Incluir no mesmo campo da camonologia dois espíritos tão dissimilares como Cidade e Saraiva terá certamente que surpreender. Será pois necessário perguntar-se qual o alcance real do quase-consenso que construímos entre eles (e outros camonistas).

Recordemos que os românticos alemães não introduziram as suas ideias de modo «neutro», «desinteressado». Para eles estas ideias entram num programa «ideológico» de valorização *positiva* da nacionalidade, em clara contraposição às normas supranacionais e supratemporais do classicismo e do iluminismo europeu. Porém, esta valorização, esta *exaltação e glorificação* da nacionalidade, aplicada ao caso de Camões, parecia compaginar-se maravilhosamente com as próprias intenções do poeta, «*pregão do ninho meu paterno*».

Friedrich Schlegel, Friedrich Bouterwek (e também Sismondi, «pregoeiro» da mensagem destes últimos) concordam sobre esta exaltação da história nacional *implícita na obra*. Sismondi, porém, distancia-se dos alemães no momento de julgar esta mesma história. Longe de se identificar com a tendência encomiástica que ele também identifica no poeta, o porta-voz suíço afirma-se contra, colocando-se, ao mesmo tempo, dentro e fora da perspectiva do próprio Camões. Assim, no final da sua exposição sobre a epopeia, ele chega a contrastar estranhamente com os seus inspiradores alemães. Estando a falar das profecias da ninfa sobre futuros feitos dos Portugueses no Oriente (Canto X), Sismondi, por um lado, ressalta esta intenção encomiástica do poeta: «*Ici*

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>35</sup> Camões, *Os Lusíadas*, Coleção Apontamentos / Europa-América, 1991, p. 13 s.

<sup>36</sup> *Camões épico. Introdução à leitura de 'Os Lusíadas'*, Publicações Sebenta, 1993, p. 15.

<sup>37</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, <sup>3</sup>1992 (<sup>1</sup>1972), p. XXXIII.

*un génie prophétique révèle tout l'avenir, depuis l'expédition de Gama jusqu'au temps où le Camoëns lui-même a vécu; il complète ainsi l'histoire de Portugal, de manière à rendre la Lusíade le plus beau monument qui ait jamais été élevé à la gloire nationale d'aucun peuple»* (Sis, p. 411 s.). Mas, por outro lado, Sismondi, perante estes títulos de glória (cujo valor poético *dentro da obra* ele não nega), formula a sua crítica: «*Malheureusement pour l'honneur portugais, (ces titres de gloire) ne sont qu'une longue énumération de massacres, de meurtres et de pillages. Une excessive férocité caractérisa toutes les guerres que les Européens portèrent, au seizième siècle, dans les deux Indes... (et) cette férocité était portée au comble par le plus odieux fanatisme»* (Sis, p. 421 s.).

Sismondi aqui defende-se da possível acusação de ultrapassar, com o seu juízo sobre a história, os limites próprios do historiador da literatura: «*Ce n'est point m'écarter de mon sujet que de signaler ces grands crimes politiques, et d'en retracer toute l'horreur»* (Sis, p. 415). Ele ataca a perspectiva a seu ver *apolítica* (na realidade altamente política) dos românticos alemães, a quem ele mesmo tanto deve. Se estes críticos têm o mérito de ter revelado as literaturas espanhola e portuguesa ao público europeu, propagaram também, por *simpatia* para com estas literaturas, uma imagem falsamente idílica da história e da religião destas nações: «*Les mêmes critiques qui, de nos jours, ont rappelé notre attention sur la littérature espagnole et portugaise, et nous l'ont présentée comme la production la plus parfaite des moeurs chevaleresques et de l'esprit romantique, ont aussi préconisé l'esprit religieux qui animait ces peuples, le zèle désintéressé qui les entraînait dans des guerres, dont le seul but était la gloire de Dieu, et leur vie poétique toujours passionnée, toujours étrangère au calcul»* (Sis, p. 415 s.). Na opinião do crítico suíço, os alemães confundem a literatura (que segue uns cânones convencionais, idealistas) com a mesma realidade histórica, coisa não permitida nem mesmo aos historiadores da literatura: «*Ce n'est pas d'après les convenances poétiques qu'il est permis de juger les actions des hommes»* (Sis, p. 416). Sismondi aqui aproxima-se de uma visão da literatura politicamente comprometida e não se limita a interpretá-la independentemente da realidade extra-literária, revelando-se assim (como também na sua crítica da inspiração cristã do poema, baseada no deísmo) como um herdeiro das Luzes, da sua tolerância, do seu pacifismo.

A concepção patriótica e glorificadora não nasceu, porém, com o romantismo. Tem uma longa história em Portugal que remonta ao século XVII e que perdura independentemente (e para além) da maior ou menor influência do romantismo alemão<sup>38</sup>: assim no Visconde de Juromenha<sup>39</sup> que não fez suas as novas definições do *tema* e do *herói*; em Teófilo Braga<sup>40</sup> que na sua *História da Literatura Portuguesa* discursa longamente sobre a inter-relação da recepção d'*Os Lusíadas* com a história do sentimento nacional; e também noutros.

No entanto, depois da Primeira Guerra Mundial, esta concepção (nacional e nacionalista) vê-se parcialmente contestada, fora de Portugal sobretudo. Soares Amora,

---

<sup>38</sup> Sobre o seu começo, cf. Maria Lucília Gonçalves Pires, *A crítica camonianiana no século XVII*, Lisboa, 1982 (particularmente o capítulo sobre «A exaltação nacionalista», pp. 64-67).

<sup>39</sup> Cf. o artigo de Soares Amora «A crítica feita ao poema no decurso da história literária»; in: *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, 1973, p. 197 s.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 198 s.



por exemplo, afirma, referindo-se aos anos 20: «*Da ideia de um Camões “Poeta Nacional”, definida e posta a circular pelos românticos, e dominante no século XIX, evoluiu-se para um ideia mais ampla e mais rica de conteúdo e significação: Camões Poeta da Raça. E foi esta ideia, sem dúvida mais próxima da realidade profunda da personalidade e da obra de Camões, que levou os camonólogos do Brasil a sentirem o Poeta, já não apenas como um tema português, senão que também, e por todas as razões, brasileiro, ou melhor, como um tema luso-brasileiro ou lusíada. Afrânio Peixoto, Pedro A. Pinto, Sílvio de Almeida, foram, com toda a justiça, os mais influentes espíritos brasileiros, empenhados em formar, entre nós, a consciência de um Camões, símbolo de nossa Raça, expressão máxima de nosso potencial poético.*»<sup>41</sup>. A esta ideia “brasileira” («*Camões poeta da raça*») aderiram, em parte, os próprios críticos partidários das ideias românticas (Afrânio Peixoto, por exemplo); nela se conjugou a reacção contra o nacionalismo oitocentista, duramente corroído pela Grande Guerra, com o factor novo da crescente consciência intelectual e cultural da grande nação sul-americana.

Alguns críticos até foram mais além de Camões «*poeta da raça*». Assim o brasileiro Fidelino de Figueiredo (em princípio defensor do herói «colectivo» e do tema da história)<sup>42</sup> propõe à camonologia futura a tarefa de descobrir a “humanidade” da obra: «*A crítica portuguesa ainda não ergueu o poema de Camões à altura, que lhe cabe. Confinando-o a um significado nacional, tem feito do poema uma biblia do patriotismo lusitano, um marco fronteiro a separar as nacionalidades ibéricas e um cântico de autolatría. Mas os Lusíadas são muito mais do que isso, porque são um monumento humano, que não separa, conjuga, exalta e sublima como toda a verdadeira obra de arte. Esse poema é o hino triunfal da Renascença, hino à glória humana, que vencera uma das suas grandes batalhas, a conquista do mar, a legação (ligação?) dos dois hemisférios morais da Terra, o reconhecimento pelo homem da sua casa terrena, da casa que Deus lhe dera, mas de que só êle se haveria de apossar por seu esforço próprio. Camões é um dos gênios mais identificados com o espírito da Renascença. Dessa identificação vem também aquela dualidade mental de paganismo e catolicismo, que tem dado que fazer aos críticos. Essa dualidade existia na cabeça de todos os homens representativos da era de quinhentos, pintores, poetas, escultores e pontífices.*»<sup>43</sup>. Para Fidelino de Figueiredo, a “humanidade” d’*Os Lusíadas* basea-se pois na identificação do poeta com o espírito da Renascença, do Homem que se instala na totalidade do mundo terrestre e espiritual e mais além das fronteiras geográficas e religiosas.

Este problema da «humanidade» d’*Os Lusíadas* ocupou variamente os camonistas; nos anos 50, Hernâni Cidade e António José Saraiva apresentam-nos também as suas ideias a respeito do assunto.

O autor de *Camões / O Épico*, partidário do herói colectivo e para quem o tema da obra é a expansão portuguesa através dos séculos, é certamente o representante mais evidente da corrente patriótica e «encomiástica». Empenhando-se em ver a história portuguesa através dos olhos do mesmo Camões, Cidade apresenta-nos um Camões que celebra «*a gesta do seu povo na dilatação da lei da vida eterna*» ao serviço

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>42</sup> Cf. nota 23.

<sup>43</sup> Fidelino de Figueiredo, *História Literária de Portugal*, São Paulo, 3 1966, p. 172.

da difusão do cristianismo no mundo (CE, p. 215), em plena consonância com a convicção da sua época: «*A viagem do Gama, segundo a convicção providencialista dos cronistas de Quinhentos, que era a de todos os contemporâneos, não seria possível sem a protecção de Deus, empenhado em suas conseqüências religiosas - a realização na Terra, por nosso intermédio, da obra de redenção do Homem*» (CE, p. 123). Por isso Camões, no seu elogio de Portugal, daria particular relevo à identificação de Portugal com a tarefa providencial; a inspiração nacional e a religiosa, ser português e ser cristão, na perspectiva do Poeta, seriam idênticas. Partindo deste ponto, parece difícil chegar à Humanidade. Porém, Cidade dá o passo.

Na epopeia não faltariam aspectos que, além da nação e do mesmo cristianismo, apontariam para a Humanidade em geral: Portugal, na época da sua expansão pelo mundo, encontrar-se-ia na ponta do progresso da Humanidade («*o que não mais se repetiu*»; OC IV, p. XXVIII)<sup>44</sup>, coincidindo com o “momento mundial” do Renascimento. Portugal, então, não representava só ele mesmo, representava a Humanidade; Camões não canta só “os Lusíadas”, portugueses e cristãos inseparavelmente confundidos; canta o elogio do Homem (OC IV, p. XXXVI). O próprio Camões compartilharia o optimismo expansivo e empolgante do Renascimento que Cidade vê simbolizado no mito rabelaisiano do Pantagruelion, erva milagrosa que eleva os homens até aos deuses (OC IV, p. XXXVII). No entanto, o poeta d’*Os Lusíadas* chegaria à «humanidade» também através do contrário deste optimismo: Na versão camoniana da expansão transpareceria já a História Trágico-Marítima (OC IV, p. XXXVII s.), a dor «essencialmente humana» que escapa a uma qualquer funcionalização ao serviço do orgulho nacional. Esta seria a «substância trágica» da epopeia, que Cidade explica num longo capítulo do seu *Camões / O Épico* (CE, p. 181 ss). A euforia do Homem do Renascimento e a fundamental Dor Humana: eis aqui dois aspectos da humanidade da obra, que os românticos seguramente não renegariam, mas que, por estarem centrados no carácter «nacional» d’*Os Lusíadas*, certamente negligenciaram.

O caso de António José Saraiva é mais complicado, pois ele faz parte dos historiadores que dificilmente admitem a existência de uma humanidade «em geral». Mostrando-se partidário das ideias românticas sobre o tema e o herói, na sua *História da Literatura Portuguesa*, o nosso crítico, noutras ocasiões, *não repete* expressamente estas ideias. Apesar disso elas são a base dos seus demais trabalhos, e dentro desta moldura Saraiva persegue *a sua própria verdade*. Não se trata de repetir que a história de Portugal está contida na obra; trata-se de ver *de que maneira* está presente nela. E nisso a posição de Saraiva é muito diferente da de Cidade: As diversas «camadas» de significação atrás destacadas (a inspiração nacional e cristã; a renascentista e «humana»), na sua opinião, correspondem a diversas ideologias de classe (e aos seus disfarces), *ideologias contraditórias* que na mente de Camões *coexistiriam*.

Saraiva salienta o carácter fortemente militarista da história portuguesa apresentada n’*Os Lusíadas*. Pelas escolhas que o poeta opera, pelo que omite e pelo que põe em primeiro plano, «*a história de Portugal, tal como é contada n’Os Lusíadas, reduz-se, excepto na parte que se refere às viagens marítimas, a uma sequência de feitos militares*» (LC, p.

---

<sup>44</sup> Citamos do Prefácio a *Os Lusíadas* na edição das *Obras Completas de Camões*, Vol. IV, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 2<sup>a</sup>1957; sigla OC IV.



139)<sup>45</sup>. Esta visão da história exprimiria o ponto de vista de uma determinada classe, a “ideologia” da nobreza feudal, o seu “ideal heróico”. Saraiva *não nega* a inspiração cristã da epopeia; antes, destaca que o poeta se esforça sem cessar por pôr todo o decurso da história portuguesa sob o signo da cruzada, da «dilatação da fé cristã» (LC, p. 150). Aqui, porém, tratar-se-ia, ainda mais uma vez, de «ideologia», de um disfarce elaborado desde longa data: «*À ideia da epopeia pátria andava associada certa ideologia oficial forjada pela expansão, e cujas raízes encontramos já em Zurara. Segundo essa ideologia, os Portugueses cumpriam uma missão providencial, dilatando tanto o Império como a Fé: eram os Cruzados por excelência*» (H, p. 350).

Mesmo assim, a visão guerreira e aristocrática (disfarçada pela sua «justificação» religiosa) não seria a única mensagem da obra. Em simbiose com ela, coexistiria outra (e que a contradiria), a herança do humanismo europeu que Camões leva em si, e que Saraiva identifica em muitos passos: no ideal de paz exprimido pelo Velho do Restelo, na atitude às vezes tomada perante o próprio fenómeno da guerra (LC, p. 146), na ideia camoniana da pátria, na sua concepção linguística. Para Saraiva, a *contradição* das duas ideologias presentes na obra (embora que por momentos superficialmente encoberta) é fundamental; nela exprimir-se-ia o conflito entre dois pontos de vista de classe, aristocrática e burguesa (o «vulgo»). O velho do Restelo seria o humanista em Camões que, momentaneamente, se ergueria acima do «encadeamento histórico» e acima da própria história guerreira que o poeta exaltaria, mas com a qual de modo algum, intimamente, se identificaria. A visão camoniana da história portuguesa seria fundamentalmente *ambígua*; resultaria de *duas* identificações diferentes com o tema da obra, superficial no caso da ideologia cavalheiresca (embora voluntariamente exibida), íntima no caso da contra-ideologia humanista.

A função da mitologia, tão controversa através dos séculos, explicar-se-ia perante este pano de fundo do poeta intimamente dividido. Humanista de coração, Camões seria *incapaz* de dar uma apresentação convincente da história guerreira de Portugal. Esta não teria «unidade intrínseca», seria uma «*sequência ... de quadros soltos... contíguos... em sucessão meramente cronológica... proezas individuais de guerreiros, sem ligação com o que está para trás e com o que vem para diante*» (LC, p. 155). Os «feitos dos Portugueses», e na realidade todo o plano humano da obra (LC, p. 151), careceria de uma acção de conjunto e ficaria sem mola impulsora. Só a intriga dos deuses teria propriamente início, enredo e desfecho (LC, p. 158). A acção mitológica seria a fundamental e, de facto, a única acção d'*Os Lusíadas*: As personagens mitológicas seriam as «*verdadeiras criaturas humanas, que sentem, se apaixonam, intrigam e fazem rebuliço*» (LC, p. 158). Na acção mitológica, que leva à união dos descobridores com as deusas da Ilha dos Amores, exprimir-se-ia o sonho de Camões humanista, o sonho renascentista dos homens em tornarem-se iguais aos deuses. Na fábula de Vénus, que vence os contra-estratagemas de Baco (que teme que os Lusíadas «*venham a deuses ser e nós humanos*»; LC, p. 161), encontrar-se-ia o verdadeiro sentido da obra que seria uma história de Portugal, mas ao mesmo tempo um sonho de humanista, ou melhor dito: uma história contrariada por este sonho.

---

<sup>45</sup> António José Saraiva, *Luís de Camões. Estudo e antologia*, 3ª edição, Livraria Bertrand, <sup>3</sup>1980 (<sup>1</sup>1958); sigla: LC.

Para Saraiva, a aspiração dos homens a tornarem-se deuses é simbolizada no mesmo mito (já aludido por Cidade<sup>46</sup>) do “pantagruelion” rabelaisiano, erva milagrosa que (segundo temem os deuses olímpicos) ajudará os humanos a «*visitar as fontes do granizo, as comportas das chuvas e a oficina dos raios (...), sentarem-se à mesa connosco e tomarem como mulheres as nossas deusas, que são os únicos meios de serem divinizados*» (LC, p. 161). Este passo de Rabelais e a fábula mitológica d’*Os Lusíadas*, que conduz os marinheiros à Ilha dos Amores, concordariam perfeitamente: «*Este encontro de Camões com Rabelais não é fortuito: ambos exprimiam um sentimento típico da Renascença, a ufânia dos homens que quebravam os limites aparentemente divinos e definitivos postos à sua expansão e ao seu domínio da natureza (...). Vênus, Baco, as Nereidas, Tétis, etc., não são alegorias do Mar, do Oriente, etc. São personagens de uma história com princípio, meio e fim e com a sua moralidade, história que é, afinal, a única do poema*» (LC, p. 161 s.).

Aqui Saraiva parece aproximar-se de Cidade. Para ele, o optimismo da Renascença, porém, não é o indício de «Humanidade». É ideologia também, se bem que aquela com a qual Camões mais profundamente se identifica. A euforia do humanista Camões, na leitura de Saraiva, não se relativiza pela dor «essencialmente humana». O sonho renascentista, sendo sonho, não encontra obstáculo; ao nível mitológico, o optimismo, a confiança no Homem não teriam limites, ao passo que os «heróis históricos», com a sua mentalidade cavalheiresca, ficariam fechados dentro do «*curto horizonte da tradição guerreira peninsular*» (LC, p. 161). Contudo, Saraiva concede: «*O seu pensamento mais profundo se realiza num plano puramente estético. Ou, melhor, o pensamento de Camões (...) é o de que o grau superior da realização humana é o da gratuidade da arte*» (LC, p. 166). Se «*no plano histórico Camões solidariza-se com todos os preconceitos da classe guerreira tradicional*», empenhada em «*dilatar a Fé por meio de banhos de sangue*» (LC, p. 165), «*no plano mitológico (ele) liberta-se desta ideologia*» e também da história nacional que - segundo o próprio poeta imagina - é o tema da sua obra. Por isso Saraiva, na sua *Iniciação na Literatura Portuguesa*, também diz: «*O tema d’Os Lusíadas é uma justaposição do ideal cavaleiresco e do ideal humanista no cavaleiro-letrado que foi Camões*»<sup>47</sup>.

As interpretações de Cidade e Saraiva, tão profundamente diferentes entre si, radicam dentro da tradição comum do romantismo, que eles modificam, enriquecem, problematizam e ultrapassam à sua maneira, provando assim a sua íntima vitalidade e também a sua maleabilidade. A situação de Saraiva a respeito de Cidade é curiosamente análoga à de Sismondi quanto aos seus antecessores alemães: Enquanto que Bouterwek, Schlegel (e Cidade) adoptam para si a visão encomiástica da história que o poeta nos quer insinuar, Sismondi, herdeiro das Luzes francesas, e Saraiva, herdeiro de outras luzes, pensam que, perante o elogio poético da história, não é lícito olvidar-se da própria história: objecção certamente digna de reflexão; só que a história “fora do poema” algumas vezes não é menos ideológica do que a de dentro.

---

<sup>46</sup> Cf. Obra, p. XXXVII; também Valverde (nota 22, p. 211).

<sup>47</sup> António José Saraiva, *Iniciação Literatura Portuguesa*, Publ. Europa-América, 21984, p. 58. Em certo sentido, o Camões de Saraiva recorda o Balzac proposto por Lukács: reaccionário por fora, progressista por dentro.

### III – Duas tradições (portuguesa e alemã)

Falando de «duas tradições» não me refiro à tradição romântica como oposta à tradição barroca e classicista; refiro-me às ideias do romantismo, por um lado, e, por outro, às diversas tentativas, feitas por vários camonistas, em encontrar antecedentes portugueses para estas ideias, uma espécie de tradição portuguesa autóctone a respeito delas. Já anteriormente citámos três dos protagonistas desta tendência; agora voltamos a eles para discutir as suas hipóteses.

Afrânio Peixoto, *partidário* da ideia do herói «colectivo», queria derivar esta ideia, em 1924, da edição d’*Os Lusíadas* do Morgado de Mateus (1817).

Doze anos mais tarde (1936), Roque Machado, embora *adversário* do que ele considera «erros» no Prefácio de Michaëlis, pensa que na realidade se trata de velhos erros portugueses. Seriam responsáveis do «equivoco» sobre o «peito colectivo»: 1) ainda mais uma vez, o Morgado de Mateus e 2) o Padre José Agostinho de Macedo, na sua *Censura dos Lusíadas* (de 1820).

Hernâni Cidade, finalmente, ele mesmo estreitamente vinculado à tradição romântica, no seu *Camões / O Épico*, empenha-se à sua maneira em «nacionalizar» esta herança, passando por alto os verdadeiros iniciadores das ideias de que ele mesmo depende. No seu livro sobre *Os Lusíadas* discute com exclusividade as opiniões de camonistas portugueses dos anos 30, José Maria Rodrigues, Amorim de Carvalho ou Roque Machado (nos quais, na realidade, ecoam as ressonâncias já longínquas e secundárias das ideias românticas), operando desta maneira um estranho esforço da perspectiva histórica, que porém não engana o leitor informado. Seguindo Roque Machado, o nosso crítico insinua (CE, p. 31) que o Padre Macedo fora o inventor do «herói colectivo»<sup>48</sup>, embora concedendo que o Padre tinha formulado esta ideia para “*censurar*” Camões, enquanto que Cidade identifica nela a «*virtude de originalidade*» do poeta (CE, p. 32), exactamente como fizeram os românticos, sobre quem ele nada diz. Dada a grandíssima influência de Cidade na sua época, a nacionalização da interpretação romântica (e a tentativa de substituí-la por uma tradição autóctone portuguesa) cobra assim uma quase autorização «oficial».

Nenhum dos três autores mencionados – Peixoto, Machado, Cidade – discute o facto de que os testemunhos por eles aduzidos – tanto Mateus como Macedo – são posteriores aos românticos alemães e que talvez dependam deles (através da tradução de Bouterwek – Paris, 1812 – ou da obra de Sismondi – Paris, 1813); nem tomam em conta as indicações a outros possíveis «antecessores», feitas por Storck e Carolina Michaëlis. O problema da «justificação histórica» das «novas ideias» surge, com efeito, com Storck, na *Vida de Camões* (1890), inteiramente baseada nestas ideias, ao passo que anteriormente, em Schlegel (1803; 1803/4), Bouterwek (1805) e Sismondi (1813) tais alusões a possíveis antecessores faltam totalmente (Os dois alemães apresentam as suas ideias como deduzidas da própria leitura do texto; e Sismondi, que plagia Bouterwek, também).

Storck, que na sua *Vida de Camões* adopta o essencial das ideias românticas, tarda muito em confessar a sua dívida para com o mais completo expositor delas, que é

---

<sup>48</sup> É, quando muito, o inventor da palavra; cf. mais adiante, o próprio texto de Macedo.

Bouterwek. Fá-lo porém numa nota de rodapé na página 685 (!), onde aborda o problema dos «antecessores» que, segundo ele, são quatro. Storck distingue entre a «falsa e acanhada compreensão dos *Lusiadas*» e a justa compreensão, que é a sua (St. p. 685, nota 3). Esta última encontrar-se-ia pela primeira vez no atestado de frei Bartolomeu Ferreira, Censor do Santo Ofício, na primeira edição da epopeia: «O censor reconheceu primeiramente a significação do titulo *Lusiadas* e o facto de as grandes empresas de Portugal formarem o assumpto da epopeia (...), sem duvida alguma depois de ouvir o Poeta» (St. p. 692, nota 2). Eis aqui o *herói plural* (os *Lusiadas*) e o *tema da obra* (os grandes feitos da história portuguesa). Mas o próprio Camões também seria intérprete da sua obra; assim os versos 29-35 da Ode VII, dirigida a Dom Manuel de Portugal, são comentados por Storck desta maneira: «Estes versos mostram com evidencia, qual o objectivo e plano que o Poeta traçára e executou com plena consciencia do que fazia» (St, p. 687, nota 2; cf. o texto dos versos aludidos, mais adiante, no passo que citamos de Michaëlis). Além do censor (e do poeta), Storck revela-nos ainda outro intérprete perspicaz («*Rochefort, traductor francês de Homero*») para chegar finalmente a Bouterwek, verdadeira fonte da sua opinião sobre o tema da epopeia: «(A) falsa e acanhada compreensão dos *Lusiadas* prevaleceu durante muito tempo. Segundo Costa e Silva (*Ensaio*, III, p. 235-236), o primeiro a compreender que o verdadeiro heroe do Epos era a nação lusitana, foi Rochefort, o traductor francês de Homero, que enunciou (não sei quando) a ideia: 'que um espirito tão ardente como o de Camões não podia deixar de produzir um novo genero de Épopeia'. Mas a meu vêr, já muito antes, durante a vida do Poeta, o censor frei Bartholomeu Ferreira (1572) reconhecera a significação do termo '*Lusiadas*'. (Cfr. § 372, nota 2). Em harmonia com Rochefort, o allemão Bouterwek proclamou (p. 54) tambem que o '*Camões abriu com arrojo uma senda nova á poesia epica. O plano fundamental e a composição do poema erão cousa desconhecida até então. O que o cantor dos Lusiadas pretendeu fazer, foi cantar não os feitos de um certo e determinado individuo heroico, como Vasco da Gama, mas exalçar as façanhas e as acções de todos os grandes homens da sua patria, com genuino sentir de poeta. O titulo do epos já denuncia esta ideia'. O seu predecesser Dieze não soubera distinguir este character dos *Lusiadas*» (St, p. 685, nota 3).*

Carolina Michaëlis, tradutora da *Vida de Camões* e também das notas storckianas sobre os quatro intérpretes clarividentes (o censor, o poeta, Rochefort e Bouterwek), no Compêndio de Gröber (1897), não toca no problema dos antecessores da nova concepção. No seu Prefácio de 1905, porém, distingue duas classes de testemunhos: (1) «*declarações formais do Poeta*» (dois passos da Proposição e os versos a Dom Manuel de Portugal); (2) «*leitores discretos [que] assim o entenderam em todas as idades*» (o censor; um «*coevo e amigo de Camões*» [André Falcão de Resende]; o italiano Lionardo Turrigano). O texto de Michaëlis reza assim:

«O poema de *Os Lusiadas* contém, de facto, a história poetizada das obras gloriosas do povo inteiro, tanto por terra como por mar.

A confirmar esta definição temos declarações formais do poeta. Logo no intróito: *As armas e os barões*. Barões no plural. E não 'Arma virumque cano'. Depois: *Que eu canto o peito illustre lusitano*. E na ode a D. Manuel de Portugal:

O rudo canto meu que ressuscita  
As honras sepultadas  
E as palmas já passadas  
Dos belicosos nossos Lusitanos.

Leitores discretos assim o entenderam em todas as idades. O censor da primeira impressão, Padre Bartolomeu Ferreira, fala em dez Cantos ‘dos valerosos feitos em armas que os Portugueses fizeram em Ásia e Europa’. Outro coevo e amigo de Camões diz expressamente:

Cantou os Portugueses, e altos feitos  
Dos seus compatriotas esforçados  
Por terra e mar caminhos nunca feitos.

Entre os forasteiros destaco Lionardo Turricano, que em 1598 tratou o Príncipe dos poetas do seu tempo de

Cigno dei gran fatti egregi  
Del popol lusitano ardito e forte.

A par e passo com esta justa compreensão, andou e anda todavia outra, superficial e acanhada, que vê na epopeia nada mais do que a narração de uma só façanha de um único herói: o descobrimento da via marítima das Índias Orientais por Vasco da Gama.» (p. xiv-vi)

É curioso que, nesta justificação das ideias românticas do herói e do tema, Michaëlis se limite a enumerar testemunhos do século XVI e que se olvide de Bouterwek, que Storck ainda encontrara digno, na sua nota, duma citação textual.

Mesmo assim, a ideia de buscar «precedentes», uma vez lançada, revela-se contagiosa. Assim apresentam-se os críticos, já mencionados (que propõem o Padre Macedo e o Morgado de Mateus), talvez conscientes do facto de que entre a «justa compreensão» (minoritária) do século XVI e a universal convicção do século XX se abria um abismo e que, para explicar o actual auge dela, eram necessários um arranque e uns inspiradores mais próximos. Porém se estes críticos não se equivocaram quanto à época da revolução intervinda na compreensão da obra, equivocaram-se quanto aos protagonistas dela.

O Morgado de Mateus, na *Vida* de Camões contida na sua edição, tem alguns passos que, com efeito, coincidem com as ideias românticas a respeito do tema e do herói. A edição foi publicada em Paris em 1817 (na mesma cidade onde a tradução da obra de Bouterwek e a *História* de Sismondi tinham aparecido alguns anos antes). Dado que o seu texto quase sempre se cita em segunda mão, permito-me intercalar aqui o essencial dele:

«Luis de Camões animado pelo mais ardente amor da Patria, (...) empredeu erigir hum monumento, o qual transmittindo á posteridade tão heroicos feitos, perpetuasse a gloria do nome Portuguez, e attestasse que nação alguma a tinha adquirido igual.

Elle imaginou pois hum Poema epico nacional, e quiz celebrar a primeira virtude dos Portuguezes, a sua heroicidade, sobre a terra e sobre o mar: portanto na sua exposição diz: ‘Eu canto o Peito illustre Lusitano, / A quem Neptuno, e Marte obedeceram.’

Para este fim escolheo o facto mais memoravel da Historia Portugueza como sujeito, e acção do seu Poema (o Descobrimento da India por Vasco da Gama e seus heroicos companheiros); reunio na narração como episodios adequados ao sujeito, e a esta acção, todos aquelles successos da historia de Portugal que prepararam a Nação para tão grande empreza, e para a fundação daquelle vasto Imperio, que os seus heroes deviam estabelecer no Oriente; completou o seu plano, não só com o que diz respeito á acção principal, mas *com tudo o que podia realçar a sua nação*, e excitar a curiosidade dos vindouros. (...).

O Descobrimento da India, conseguido pela navegação de Vasco da Gama, he a acção unica, e completa do Poema. (...).

Mas quem será tão pouco curioso de conhecer as causas de acontecimentos extraordinarios, ou tão ingrato a huma nação que assim beneficiou as outras, para não desejar saber as instituições e principios desta Monarchia, que puderam fazer de cada Portuguez hum heroe? He pois natural que a maior parte dos homens tivesse a curiosidade de informar-se dos successos, que precederam este na historia de Portugal, como tambem dos que foram o resultado desta famosa expedição, e de conhecer os seus principaes heroes.

Assim devia pensar Camões, e conformar a estas vistas o plano do seu Poema, em que se propunha celebrar o valor heroico dos Portuguezes, e pertanto o intitulou, *Os Lusíadas*, e accrescentou no principio que cantará:

Tambem as memorias gloriosas  
Daquelles Reis que foram dilatando  
A fé, o imperio; e as terras viciosas  
De Africa, e de Asia, andaram devastando;  
E aquelles que por obras valerosas  
Se vão da lei da morte libertando.

O que não destroe, nem offende a unidade epica do Poema, antes completa o todo.»

(*Os Lusíadas*, poema epico de Luis de Camões. Nova edição correcta, e dada á luz, conforme á de 1817, por Dom José Maria de Souza-Botelho, Morgado de Matteus, Paris 1819, pp. LXX-II).

Dentro da mais ampla concepção romântica, estas ideias do Morgado antecipam particularmente a posição de Cidade que, porém, no seu *Camões / O Épico*, não faz menção dele, considerando como inventor do herói colectivo o *Padre Macedo* (que cita, indirectamente, através de Fidelino de Figueiredo; cf. CE, p. 251, nota 4).

Na nossa opinião, o mérito deste último crítico, na problemática em questão, limita-se à terminologia. Na sua *Censura das* (sic) *Lusíadas* (Lisboa 1820), o Padre Macedo emprega, com efeito, o termo *herói «colectivo»* que (como tal termo) não se encontra nos românticos. Porém, o sentido da palavra, no Padre Macedo, é negativo.

Ele entende bem os versos «*Eu canto o peito illustre lusitano, / A quem Neptuno, e Marte obedecerão*» no sentido que lhes deram os românticos e como hoje os entendemos, mas, na sua opinião, estes versos provam que o próprio tema que o poeta propusera é, como assunto de epopeia (que requeria tradicionalmente uma acção única e um herói único), um tema errado. Para o Padre Macedo, estes versos são «*outra prova nesta immodestissima exageração de que não era a navegação de Vasco da Gama a unica acção do Poema*». Neste contexto, Macedo emprega o termo de herói «colectivo» para criticar esta concepção do herói épico: «*Pelo peito illustre não se pode entender individualmente o Heroe; este termo he colectivo, e designa a Nação inteira*». E segue uma explicação pormenorizada das razões porque este «peito illustre» não pode ser, *como deveria*, o peito do Gama: «*(Este termo) designa a Nação inteira, porque só deste modo se pode entender a obediencia de Neptuno, e Marte, porque os Portuguezes na fundação de seu Imperio no Oriente subjugarão os mares em mui longas, e repetidas navegações, e forão geralmente vencedores em todas as guerras que intentárão contra os Povos da Asia naquella parte que se chama India; e ainda que se possa tambem affirmar de Vasco da Gama que subjugará Neptuno como navegador, não se pode dizer nesta navegação que lhe obedecêra Marte como Guerreiro, porque o não foi, e elle mesmo o assegura (pela boca do Poeta) quando disse que não era mais que hum mero explorador daquelles paizes da Asia, cujo caminho pelo Oceano era até alli ignorado*» (p. 22 s.).

Se o Padre Macedo fosse realmente o inventor da ideia contra a qual polemiza, a grande fortuna do herói colectivo nos séculos XIX e XX abrir-se-ia curiosamente com um *ataque* contra esta concepção.

Mesmo assim, os testemunhos do Morgado de Mateus e do Padre Macedo seriam probantes, *dentro dos seus limites óbvios*<sup>49</sup>, se não tivessem o defeito de serem posteriores aos iniciadores românticos e, por conseguinte, de não interessarem, no momento de construir uma qualquer tradição autóctone.

## Pires de Almeida

O único crítico português capaz de assumir o papel de precursor a respeito de algumas das ideias propostas pelos românticos alemães é um grande (mas desconhecido) camonista do século XVII, Pires de Almeida, redescoberto há pouco tempo e defensor isolado do «herói colectivo» e do tema da história portuguesa (nas suas palavras: «*as proezas e façanas de uma nação*»; «*todas as mais famosas acções dos Portugueses*»).

Em 1638, no seu «*Exame... sobre o particular juizo, que fes M(anoel) S(everim) de F(aria) das partes, que ha de ter a epopeia, e de como Luis de Camões as guardava no seus Lusíadas*»<sup>50</sup>, este jovem licenciado, então desconhecido, faz o papel de censor do conhecidíssimo apologista Severim de Faria que, na sua *Vida de Camões* (publicada nos

---

<sup>49</sup> Se ambos os críticos são partidários do herói «colectivo», o Morgado, no tema da história portuguesa, põe ênfase na expansão e nos seus preparativos, ao passo que o Padre Macedo está longe de ver o tema na «totalidade» da história portuguesa.

<sup>50</sup> Texto publicado em apêndice ao livro de António Augusto Soares Amora, *Manuel Pires de Almeida - um crítico inédito de Camões*, São Paulo, 1955.



*Discursos vários políticos*, 1624), se empenhara em provar a conformidade d'*Os Lusíadas* com os preceitos da doutrina clássica. A dizer a verdade, este texto de Almeida é ainda bastante ambíguo, não sendo muito claro se o autor se limita a criticar o apologista, ou se estende a sua crítica à própria epopeia.

Porém, dois outros escritos, compostos um ano mais tarde (1639), por ocasião da edição comentada de Faria e Sousa, então aparecida, dissipam este equívoco. Almeida agora faz-se um exuberante defensor da grandeza da epopeia (contra um adversário, igualmente entusiasta). No seu *Discurso Apologético*, dirigido contra o comentarista<sup>51</sup>, ele vê a grandeza de Camões na sua (parcial) *não-conformidade* com as regras aristotélicas. A obra camoniana colocar-se-ia a meio caminho entre o Poema heróico e o Romanço, participando de ambos. A sua «novidade» derivaria do tema que traz com ele a nova concepção do herói: «*O Camoes ensinou nos seus Lusíadas como poeticamente se podiam pintar as proezas e façanas de uma nação (...), arrimando-as à navegação de Vasco da Gama, sem formar nele ideia de herói...*» (p. 241). E o nosso crítico aqui, atacando o comentarista, qualifica de «opinião insofribel» a ideia de que Gama seria o herói d'*Os Lusíadas*; para Almeida, o «*peito ilustre significa (...) toda a nação portuguesa*» (p. 239).

No segundo escrito mencionado, a *Resposta ao Juízo do Poema* (isto é, o «Juicio del Poema», contido na edição de Faria e Sousa), Almeida repete: «*Como Camões abraçou todas as mais famosas acções dos Portugueses, não lhe convinha formar em Vasco da Gama herói, pois a gloria e o triunfo lusitano foi alcançado por muitos e nao por um só...*»<sup>52</sup>. Para o crítico, Camões supera Homero, Virgílio e Tasso, porque «*com soberania de seu engenho (formou) uma nova espécie de poema com que se immortalizasse, em que contou muitas acções de muitos heróis (...), e com semelhante novidade se fez maior poeta que o Grego, Latino e Italiano, pois abriu novo caminho com felicidade e se fez único por seu modo excelente*» (p. 83).

Estas ideias sobre o tema e o herói concordam com a concepção desenvolvida no romantismo alemão<sup>53</sup>. No que respeita a estes dois pontos, Almeida é certamente um “predecessor”; mas só num sentido “ideal”, e não “efectivo”, porque os seus escritos

---

<sup>51</sup> Edição do texto por Luiz Piva, “Discurso Apologético de Manuel Pires de Almeida sobre a proposição de *Os Lusíadas*”; em *Revista Camoniana*, 1971, p. 239.

<sup>52</sup> Extractos deste escrito inédito em Maria Lucília Gonçalves Pires, *A Crítica Camoniana no Século XVII*, Lisboa, 1982 (a passagem citada, na página 83).

À parte dos autores mencionados nas notas precedentes, sobre Pires de Almeida podem-se ver os seguintes artigos:

Augusto Soares Amora, «A crítica feita ao poema no decurso da história literária» (*Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, 1973, pp. 177-206).

Luiz Piva, «Os patriarcas da crítica de ‘Os Lusíadas’»; em *Leituras de Camões*, São Paulo, 1982, pp. 43-61.

Sobre o problema do herói na épica, sobretudo a discussão na Itália, cf. o artigo de Müller-Bochat.

<sup>53</sup> Interessantes também as ideias de Almeida sobre a intenção encomiástica e patriótica e sobre o problema dos «episódios», muito análogas às de Bouterwek. Dos «episódios» dos cantos «históricos» (III, IV, V, VIII e X) Almeida diz: «E tudo isto eram faltas se os tais foram episódios, mas são perfeições, pois são acções abraçadas no título, proposição, invocação, dedicatória, narração deste divino poema de novo inventado» (*Resposta...*, p. 85). No entanto, faltam nos escritos de Almeida outras considerações tipicamente românticas sobre caracterologia nacional, autobiografia, composição, etc.



ficaram inéditos até à segunda metade do nosso século, estando ainda à espera duma edição completa.

Em conclusão, nem Pires de Almeida (que porém *prefigura* a concepção romântica do tema e do herói), nem os hipotéticos Mateus e Macedo (cronologicamente posteriores aos mesmos românticos) possibilitam a construção de uma tradição própria. São nomes desconhecidos antes do auge das ideias românticas e não formam uma qualquer fileira de tradição entre si. Isolados na sua época, são desenterrados mais tarde pelos partidários ou pelos adversários da nova posição. Quando hoje lemos no prefácio à edição de Costa Pimpão, apresentada por Aníbal Pinto de Castro, «*O eixo do poema é evidentemente a viagem do Gama, mas Os Lusíadas não são a viagem do Gama. Os Lusíadas são todos os seus reis, todos os seus heróis, todos os seus gloriosos barões*», perante o processo de recepção efectiva, lemos Schlegel, Bouterwek e Sismondi e não Macedo ou Mateus, nem tão-pouco Pires de Almeida, muito respeitável antecessor *ideal* deles.

(Página deixada propositadamente em branco)

## FRIEDRICH SCHLEGEL E CAMÕES

Ao contrário do que acontece noutros países europeus, Camões é ainda praticamente desconhecido no espaço cultural de expressão alemã em finais do séc. XVIII. A recepção de Camões na Alemanha recebe um grande impulso somente no início do séc. XIX, graças à admiração entusiástica de Friedrich Schlegel (1772-1829), um dos grandes iniciadores do movimento Romântico alemão, que inaugura um período extremamente fértil de recepção e tradução do poeta português e que é, ainda hoje, considerado o seu descobridor na Alemanha (cf. Walzel, 1938).

Friedrich Schlegel inicia os estudos da língua e literatura portuguesas provavelmente no Inverno de 1800-1801, na sequência do seu profundo interesse pelas culturas românicas da Idade Média que, para ele, davam expressão à espiritualidade e fantasia intimamente ligadas à vivência mística do Cristianismo antes da Reforma. Segundo Schlegel, estas estariam ausentes na sua própria época, dolorosamente concebida como imperfeita e culturalmente decadente. A procura de outras paisagens culturais insere-se ainda no esforço de constituição, por parte de Schlegel, de um sistema filosófico global, que deveria abranger as mais diversas manifestações da cultura numa síntese o mais próxima possível do ideal da unidade original do Universo – a *Poesia Universal Progressiva* (cf. Behler, 1985, 200). Na sequência de Novalis e Tieck, Schlegel reencontra na Europa cristã anterior à Reforma o último reduto da unidade espiritual perdida e procura restaurar a consciência cultural europeia como primeira síntese cultural necessária. Em 1803 viaja para Paris, que considera o centro vivo da Europa e onde espera adquirir conhecimentos mais profundos das literaturas românicas. A revista *Europa*, que edita na capital francesa de 1803 a 1805, entre outros projectos, pretende aproximar culturalmente a Alemanha e a França – para Schlegel, o eixo primordial de uma unidade futura (cf. Lützel, 1992, 46). Os conhecimentos das literaturas modernas adquiridos em Paris confirmam uma mudança de perspectiva nos estudos de Schlegel, que passam a centrar-se nas literaturas românicas em vez da clássica. É das literaturas românicas que o crítico alemão faz derivar um novo critério para avaliação das obras literárias: a descoberta de um período fértil da História da literatura, que privilegiava o romance como um género que se coadunava com o seu ideal de Universalidade, representado de forma exemplar no *Don Quijote* de Cervantes (cf. Blanco Unzué, 1981, 375, Brüggemann, 1964, 242), faz surgir no pensamento de Schlegel a nova categoria do *Romântico*. O crítico alemão passa a valorizar todas

as obras que, na riqueza e diversidade do conteúdo e das formas de expressão, bem como na dissolução das fronteiras genéricas tradicionais, se aproximam do romance, entendido como uma síntese com ambição de totalidade, tal como a *Poesia Universal Progressiva* (cf. Eichner, 1985, 174, Schanze, 1985, 385). Schlegel é um europeu e cosmopolita consciente que, apesar de tudo e sem nunca esquecer o próprio país, quer contribuir para o renascimento e afirmação culturais da Alemanha sob ocupação napoleónica, através da divulgação de outras culturas (cf. E: 49-50). O seu patriotismo saudável transformar-se-á posteriormente num nacionalismo mais profundo, que tem expressão na procura do Germanismo, na nostalgia do Sacro Império Romano-Germânico de Nação Alemã, como emblema e símbolo utópico da unidade e identidade nacionais perdidas, e na suposta redescoberta do mesmo quando o próprio Schlegel fixa residência em Viena em 1808. A conversão ao Catolicismo (1808) e o apoio ao sistema de Metternich são também provas de uma viragem conservadora, que, para além disso, se torna evidente nas suas obras de História da Literatura. Nas lições, proferidas em Viena, sobre *Geschichte der alten und neuen Literatur (História da Literatura Antiga e Moderna)* (1812), Schlegel substitui critérios estéticos por critérios religiosos e éticos, centrando-se no elemento nacional e cristão como base da avaliação e inserção no cânone de obras e autores. A evolução do romântico alemão, esboçada acima, reflecte-se na sua caracterização do épico português Camões, que se pode encontrar, essencialmente, em quatro textos: no artigo “Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten” (*Contribuições para a História da Poesia Moderna e Notícia de Manuscritos Provençais*), dirigido a A. W. Schlegel e publicado em 1803 na *Europa*, nas lições de Paris sobre “Geschichte der europäischen Literatur” (*História da Literatura Europeia*) (Fevereiro de 1804), num soneto dedicado a Camões, escrito em 1802 em Paris e publicado em 1807, e nas supramencionadas lições de Viena (1812).

Os textos teóricos do período de Paris são extensamente idênticos, apesar de as diferenças ocasionais remeterem já para alguma evolução. No artigo da *Europa*, Schlegel acentua as dissimilaridades das literaturas portuguesa e espanhola, enquanto que, nas lições, engloba as literaturas ibéricas num todo que contrasta com a italiana (cf. PLG: 154). Aqui, Camões é enquadrado entre os escritores espanhóis e caracterizado através de elementos idênticos – um facto que nos obriga a considerar brevemente a descrição da literatura espanhola - que surge para Schlegel como o emblema do *Romântico*.

“Simples”, “natural”, “sem artifícios”, “musical”, “suave” e “idílico” são adjectivos que Schlegel escolhe repetidamente em ambos os textos para caracterizar as origens da poesia espanhola (cf. E: 54-5, PLG: 154). Nas lições, esta aparece como a expressão espontânea e autêntica das vivências de cavaleiros e soldados – em si já poéticas, porque penetradas da espiritualidade dos ideais de cavalaria como o amor e a honra – e opõe-se às criações conscientes e artificiais dos artistas eruditos italianos (cf. PLG: 154, 156). A ligação íntima entre a vida e a poesia, própria dos espanhóis, constitui nas lições de Schlegel o cerne da sua definição de *Romântico*. O elemento nacional já intervém aqui, uma vez que a literatura medieval espanhola é vista por Schlegel mais como um produto espontâneo, natural e vivo do espírito nacional, do que de alguma individualidade particular, ou da arte como algo de construído e supra-nacional:

“Es war die Epoche der Naturpoesie [...]. Sehr einfache, kunstlose, aber höchst gefühlte, zarte, musikalische Lieder, ganz kastilianischen Ursprungs, von denen man kaum die Verfasser weiß, da nirgends die eigene Individualität sich offenbart, erscheinen als eine allgemein verbreitete Gattung, in der sich der poetische Geist der Nation äußert. Es ist mehr die eigentümliche Blüte, das Naturprodukt jenes Bodens als das der Kunst. [...] Wenn man mit Rücksicht auf die ganz kunstlose, ganz natürliche ältere spanische Poesie auf das sieht, was nach der allgemein herrschenden Ansicht den Begriff des Romantischen bestimmt, so wird dieses im Gegensatz des Klassischen sich erklären lassen als die Vereinigung der Poesie und des Lebens - als eine Poesie, die mit dem Leben eins zu werden sucht, wo das Leben ganz poetisch, die Poesie ganz lebendig ist.” (PLG:154-156)

“Era a época da poesia da Natureza [...]. Canções muito simples, sem artificios, mas extremamente sentidas, suaves, musicais, todas de origem castelhana, das quais se ignora praticamente os autores, porque em parte alguma há uma personalidade que se revela, aparecem como um género largamente difundido, no qual se expressa o espírito poético da Nação. É mais o florescer muito próprio, o produto natural daquele solo, do que da arte. [...] Se, tendo em conta a poesia espanhola mais antiga, completamente sem artificios e totalmente natural, considerarmos aquilo que, segundo a concepção dominante, define o conceito de romântico, este poder-se-á explicar, em oposição ao conceito de clássico, como a união da poesia e da vida - como uma poesia, que se tenta fundir com a vida, onde a vida é toda poética e a poesia é totalmente viva.”)

“Simples”, “ingénua”, “suave”, “grácil” e “sentida”, como a língua portuguesa e como a poesia espanhola, é, para Schlegel, também a lírica de Camões que, apesar de, na sua opinião, constituir uma síntese de todas as qualidades do português, só lhe merece uma curta referência em ambos os textos (cf. E: 63, PLG: 157). É a *Os Lusíadas*, o grande poema épico de Camões, que Schlegel dedica a maior parte das suas considerações.

*Os Lusíadas* são, na opinião do crítico, «...uma epopeia no verdadeiro sentido da palavra [...] o único poema heróico nacional da Modernidade, mesmo se nesta incluímos os antigos mais tardios» (PLG:157-8). Tanto num como noutro texto, Friedrich Schlegel situa o poema camoniano ao nível das epopeias homéricas, considerando Camões um verdadeiro épico, superior a Virgílio e a qualquer outro poeta, à excepção do grego. O imenso valor do poema resulta, em primeiro lugar, da escolha feliz do assunto – a descoberta do caminho marítimo para a Índia – que, para além de ser, segundo Schlegel, o maior acontecimento da História Moderna, permite também a Camões uma narrativa extremamente pessoal e vivida, baseada nas suas próprias aventuras como soldado e cavaleiro na parte oriental do Império português (cf. E: 63, PLG: 159). À semelhança do que fizera relativamente aos poetas espanhóis, Schlegel salienta n’*Os Lusíadas* a ligação íntima entre a vida e a poesia que é, como vimos, a essência do *Romântico*. A riqueza de conteúdo, a verosimilhança das descrições, o heroísmo autêntico e o patriotismo profundo só poderiam ser o produto imediato das experiências reais de um espírito semelhante ao dos cavaleiros medievais (cf. PLG: 159).

Para Schlegel, os ideais de cavalaria ainda estão presentes em Camões, um homem moralmente superior e extremamente patriota, que confere à sua obra – «*ein Jugendbuch für Helden*» (“um livro juvenil para heróis”) – um valor ético considerável (cf. E: 64). Na revista *Europa*, Schlegel apresenta Camões como um intérprete privilegiado do espírito nacional, já que até o seu percurso biográfico reflecte a História do país: ao fim infeliz do poeta corresponde a decadência de Portugal, imediatamente após uma época gloriosa e a publicação da epopeia – o único monumento da glória perdida, que mantém viva a nação entretanto caída no esquecimento (cf. E: 64). O romântico que sofre, ele próprio, com a ocupação estrangeira da sua pátria, denota já aqui, bem como no soneto *A Camões*, uma empatia clara pelo triste destino dos portugueses, bem como pela vida do poeta, em parte lendária e marcada pelas ironias do destino, que só daria a conhecer a dor e o sofrimento ao eternizador da glória nacional. O poema de Camões, que canta e lamenta simultaneamente a pátria, adquire os traços de uma tragédia e é invocado, através do recurso recorrente ao episódio do naufrágio no soneto, como modelo para o salvamento literário da cultura alemã na tempestade provocada pelo inimigo estrangeiro (vgl. E: 64):

“Sei, Camöens, denn mein Vorbild! Laß mich’s wagen  
Des deutschen Ruhms Urkunde aus den Wogen  
Empor zu halten, an die Rettung glaubend.” (Schlegel, 1962: 311)

(“Sê, Camões, portanto o meu modelo! Faz com que eu ouse  
Erguer das vagas o testemunho da glória alemã  
Acreditando na salvação!”)

Para justificar o elevado elogio que concede a Camões, Schlegel sente-se obrigado, nas lições de Paris, a definir o conceito de “epopeia”. Segundo o crítico alemão, a epopeia caracteriza-se sobretudo por ser uma narrativa em verso que abrange toda a evolução histórica de um país e que se constitui numa síntese da mesma, no sentido do ideal romântico da poesia universal progressiva. Na verdadeira epopeia aprecia Schlegel a ambição de totalidade semelhante ao romance, a fusão organizada, concentrada e uma dos mais diversos elementos da cultura e da vida de uma nação. Esta fusão fora possível a Camões, ao contrário dos gregos ou alemães, devido à unidade política e cultural de Portugal:

“Nennen wir epische Gedichte alle, die in einer erzählenden metrischen Form alte Fabeln von Helden uns vorsingen, so sind die Grenzen und die Form noch nicht genau bestimmt. [...] Es braucht dann kein umfassendes Werk, kein großes System zu sein. Ein historisches Gedicht aber, was die heroischen Traditionen einer Nation allumfassend behandeln soll, muß notwendig *ein* Werk, ein großes Ganzes sein, damit alles im Mittelpunkt konzentriert werden könne, und kann daher in keiner anderen als der epischen Form vorgetragen werden. [...] Camões erreichte vollkommen seinen großen Zweck, alles Ruhm- und Preiswürdige, was die Geschichte seiner Nation aufweist, in einem umfassenden epischen Gedichte darzustellen. Sein Gedicht ist das vollkommenste epische.” (PLG:158)

“Se chamarmos poemas épicos a todos aqueles que nos cantam fábulas antigas de heróis numa forma narrativa e métrica, não estamos ainda a definir com exactidão os limites e a forma. [...] Nesse caso, o poema não tem de ser nenhuma obra abrangente, nenhum grande sistema. Contudo, um poema histórico que pretenda tratar na totalidade as tradições heróicas de uma nação tem de ser necessariamente uma obra, um todo muito grande, para que tudo possa ser concentrado no seu cerne, e não pode, por isso, ser composto de uma forma que não seja a épica. [...] Camões atingiu de forma perfeita o seu objectivo grandioso de apresentar num poema épico abrangente tudo o que de glorioso e louvável a História da sua Nação apresenta. O seu poema é o épico mais perfeito.”)

*Os Lusíadas* são, por fim, também um exemplo da síntese, que, para além de Camões, só se encontra em Homero, da poesia épica com a interpretação mítica do mundo, apreciada pelos românticos por ter lugar na fantasia, por eles considerada o órgão privilegiado de apreensão do mundo (cf. E: 65, PLG: 158). No artigo da *Europa*, Schlegel defende a mistura das mitologias pagã e cristã, criticada pelo menos desde Voltaire, considerando-a uma linguagem alegórica bela e rica que vem ao encontro dos seus desejos de uma renovação da literatura alemã através da fusão da Antiguidade com a Modernidade (cf. E: 66).

A maior parte da caracterização de Camões descrita acima torna a surgir em 1812, nas lições de Viena. Porém, Schlegel coloca esta obra ao serviço das suas convicções religiosas e políticas, substituindo critérios estéticos por critérios éticos e sujeitando-se mesmo à censura dos seus contemporâneos, que a classificam de escrito partidário. As literaturas românicas, agrupadas na décima primeira lição sob a designação de “Literatura dos Povos Católicos”, são valorizadas sobretudo como exemplos primordiais da espiritualidade e fantasia próprias do misticismo católico, que conferiam uma unidade cultural à Cristandade, antes da Modernidade crítica e racionalista, que tem início com a Reforma. Esta é uma ideia presente já nos textos de Paris mas salientada com muito maior veemência em Viena. A literatura espanhola, que Schlegel prefere não distinguir grandemente da portuguesa, continua a ser apreciada pela estreita ligação entre a vida e a poesia, não surgindo, contudo, como símbolo do *Romântico* e sim do *Nacional*. Enquanto que Schlegel, nas lições de Paris, definira o conceito de “Romântico”, defende agora, partindo de uma perspectiva ética e religiosa, o elemento nacional como decisivo para a formulação de juízos literários:

“Es gibt aber noch einen andern, viel einfachern Standpunkt für den Wert einer Literatur und aus dem sich die Frage ungleich leichter und sichrer entscheiden läßt. Dies ist der moralische Gesichtspunkt, der alles darauf bezieht, ob eine Literatur durchaus national, der Nationalwohlfahrt und dem Nationalgeiste angemessen ist. In dieser Hinsicht wird fast jeder Vergleich zum Vorteil der Spanier ausfallen.” (WLG:263)

“Há ainda, porém, uma outra perspectiva, muito mais simples, para julgar o valor de uma literatura e a partir da qual a questão se pode resolver de uma forma muito mais fácil e segura. Esta é a perspectiva moral que relaciona tudo

com o facto de uma literatura ser ou não nacional ou adequada ao bem-estar e espírito nacionais. Sob este ponto de vista, qualquer tipo de comparação resultará a favor dos espanhóis.”)

Como expressão do sentimento nacional, a literatura espanhola também é moral e religiosa e adequa-se, portanto, ao renascimento da espiritualidade na Modernidade decadente e, sobretudo, à restauração da identidade alemã esquecida – uma ideia que passa para primeiro plano nas lições de Viena (cf. WLG: 264).

Nesta obra, Camões é novamente elogiado pela escolha feliz do assunto, pelo carácter abrangente, pela riqueza e pelo estilo vivido do seu poema (cf. WLG: 266). Conservando as qualidades que lhe tinham sido atribuídas em Paris, Camões distingue-se, agora, pelo elemento nacional: *Os Lusíadas* surgem como síntese da literatura portuguesa na sua totalidade e como única fonte possível de patriotismo de uma nação decadente. O épico português é comparável a Homero somente porque o seu povo o admirava numa medida semelhante:

“Es umfaßt die ganze Poesie seines Volks; unter allen Heldengedichten der alten und der neuen Zeit, ist keines in dem Grade national, und niemals ist auch seit dem Homer, ein Dichter von seiner Nation in dem Maße verehrt und geliebt worden, wie Camoens, so daß sich alles noch übrige Gefühl des Vaterlandes, bei dieser gleich nach ihm von ihrer Herrlichkeit herabgesunkenen Nation, fast an diesen einen Dichter heftet, der ihr und uns mit Recht statt vieler andern Dichter und einer ganzen Literatur gelten kann.” (WLG:266)

(“ [O poema] abrange toda a poesia do seu povo; entre todas as epopeias da Antiguidade e da Modernidade, nenhuma é tão nacional e nunca, desde Homero, um poeta foi tão venerado e amado como Camões, de tal maneira que, nesta nação que se despenhou do cume da sua glória imediatamente após a morte do seu épico, quase todo o patriotismo sobranse se prende a este único poeta que, com razão, para ela e para nós, vale por muitos outros poetas e por uma literatura inteira.”)

Para poder manter a coerência do seu critério religioso e, simultaneamente, elogiar uma obra que faz uso do maravilhoso pagão, Schlegel omite todas as referências à controversa mistura de mitologias. Por fim, o crítico concede a Camões a primeira posição entre os épicos, sem, no entanto, deixar de reconhecer a subjectividade dos seus próprios juízos:

“Ich darf also nicht mehr hinzusetzen, daß unter jenen drei großen epischen Dichtern der Neuern, dem Ariost, Camoens und Tasso, dem zweiten nach meinem Gefühle die Palme gebührt. Doch gestehe ich, daß bei solchen Urteilen das persönliche Gefühl, mehr oder minder mitwirkt...” (WLG: 269).

(“Já não preciso, portanto, de acrescentar que, de entre os três grandes poetas épicos da Modernidade, Ariosto, Camões e Tasso, é o segundo que, a meu ver,



leva a palma. Porém, confesso que o sentimento pessoal também interfere, com maior ou menor intensidade, neste tipo de juízos...”)

A recepção camoniana de Friedrich Schlegel é marcada pela evolução pessoal do crítico. Na primeira fase, cosmopolita e romântica, Camões surge como um grande épico, o criador hábil de uma síntese global da História da sua nação, um poeta e patriota para o qual a vida e a poesia eram indissociáveis - isto é, como um poeta que merece o epíteto de *romântico*, na concepção schlegeliana do termo. Ao elemento nacional era atribuída já bastante importância, uma vez que Schlegel pretendia sobretudo enriquecer a cultura alemã através de exemplos de outras nações e fazer renascer um sentimento nacional desvanecido. É por este motivo que o crítico alemão salienta o papel desempenhado por Camões na perpetuação da identidade nacional através da literatura. A preferência pelo Cristianismo místico anterior à Reforma, que conferia à Europa uma união perdida desde então, bem como a ânsia por uma unidade, primeiro europeia e, depois, progressivamente universal, aparecem já em Paris e correspondem à insatisfação num presente sentido como espiritualmente vazio. Devido aos condicionalismos políticos da época assistimos, em Viena, a uma exacerbação do patriotismo e do catolicismo provenientes da fase de Paris. O desejo de libertação da Alemanha e de uma renovação ética da sua época motivam a substituição de critérios estéticos por critérios nacionais e ético-religiosos na crítica literária por parte de Schlegel. Caracterizado essencialmente como *romântico* em 1804, Camões aparece, em 1812, sobretudo como o poeta nacional de um povo católico – um poeta nacional modelar, em grande parte porque constitui, na visão do próprio povo, a referência essencial da sua identidade, sobrepondo-se à restante literatura portuguesa.

(Página deixada propositadamente em branco)

## REINHOLD SCHNEIDER E A FICÇÃO POÉTICA CAMONIANA

No ensaio histórico *Das Leiden des Camoes oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht* (1930) [O sofrimento de Camões ou a decadência e apogeu do poderio português], Reinhold Schneider apresenta o destino do povo português como o destino singular de um povo cuja missão histórica se cumpriu quando partiu para a descoberta de novos mundos e construiu um vasto e rico império. A grandeza e a glória então alcançadas a breve trecho se transformaram em perdição e ruína, completando-se um ciclo trágico de ascensão e derrocada.

Nesta obra, a figura central é Camões, o imortalizador da grandeza passada da pátria, o regenerador da catástrofe portuguesa do século XVI, na medida em que, com a sua epopeia, transformou e sublimou a história portuguesa imperfeita<sup>1</sup>. Camões é, nesta obra, também apresentado como o representante do carácter e do destino do seu povo, como símbolo do sentir nacional, espelho da alma portuguesa.

Vejamus como Schneider se refere ao poeta numa carta de 4 de Fevereiro de 1930, dirigida à casa editora Merlin, de Baden-Baden, em que o lusófilo propõe a publicação da obra:

“Im Camões suchte ich die portugiesische Katastrophe im 16. Jahrhundert darzustellen. Der Dichter Camões ist als endgültiger Repräsentant und Rechtfertiger des nationalen Charakters und Schicksals behandelt” (*apud* Schmitt, 1973, p. 68).

[Em Camões eu procurei descrever a catástrofe portuguesa do século XVI. O poeta Camões aparece como o representante acabado, como aquele que justifica o carácter e o destino nacionais].

---

<sup>1</sup> Cf. as palavras de Schneider no último capítulo da obra *Das Leiden des Camoes oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht*: «*Alles was in Portugal geschah, bekommt allein von Camoes seinen Sinn, und selbst wenn es groß war, so wird es durch ihn noch größer*» (C., p. 165) [Tudo o que aconteceu em Portugal só adquire sentido com Camões, e mesmo que tenha sido algo de grandioso mais grandioso fica ainda através dele].

Alguns meses mais tarde, submetendo de novo o texto a apreciação editorial, desta feita da casa editora Hegner, Schneider acentuará esta ideia, dizendo que no ensaio histórico *Camoes. Der Untergang der portugiesischen Macht* [Camões. A decadência do poderio português]<sup>2</sup> a figura do poeta foi concebida como protótipo do carácter português, sendo sobretudo a sua lírica que revela tal qualidade:

“Im Mittelpunkt meiner Arbeit steht der Dichter Camoes, der größte Epiker der modernen Zeit. Er wird jedoch ausschließlich als Repräsentant des portugiesischen Charakters und des portugiesischen Schicksals, nicht als eine Erscheinung der Literaturgeschichte behandelt. (...) Als Vertreter des Volkscharakters erweist er sich in seiner Lyrik, in der eine nur in Portugal existierende Form der Liebe gestaltet ist: die passive Leidenschaft. (...) Die Lyrik des Camoes, welche die sonderbarsten und subtilsten psychologischen Probleme berührt, wurde niemals auf eine spannende, weiten Kreisen verständliche Art behandelt.”<sup>3</sup>

[No centro do meu trabalho está o poeta Camões, o maior épico da era moderna. Trato-o, no entanto, exclusivamente, como representante do carácter português e do destino português, não como uma figura da história literária. (...) É na lírica que se revela como representante do carácter do seu povo, naquela forma de amor que só em Portugal existe: a paixão passiva.(...) A lírica de Camões, que toca os mais singulares e subtis problemas psicológicos, nunca foi tratada de forma interessante e inteligível a círculos alargados.]

E mais adiante:

“(…) Von frühester Kindheit an ist Camoes der Leidenschaft unterworfen, der portugiesischen Leidenschaft, in der ein tiefes Verlangen nach Leiden und Verderben verborgen ist.”<sup>4</sup>

[Desde a mais tenra idade Camões é vítima da paixão, da paixão portuguesa, em que se esconde um desejo profundo de sofrimento e de ruína].

Luís de Camões é, portanto, segundo Reinhold Schneider, o retrato vivo do homem português, do homem que se deixa dominar pela paixão passiva, pela dor e pelo sofrimento, e que vive na ânsia de destruição.

Baseando-se numa leitura fortemente biografista da obra camoniana, a caracterização do Poeta, iniciada no capítulo “Der Dichter” [O poeta], o terceiro do ensaio histórico,

---

<sup>2</sup> O título proposto por Schneider no manuscrito era *Camoes. Der Untergang der portugiesischen Macht*. O editor, Jakob Hegner, decidiu alterar o título e, sem consulta prévia do autor, publicou o texto com o título *Das Leiden des Camoes oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht*.

<sup>3</sup> Manuscrito existente no Arquivo Reinhold Schneider na *Badische Landesbibliothek Karlsruhe*, RSA, p. 202.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*.

é levada a cabo num permanente entrechecimento entre a obra lírica e as circunstâncias e vicissitudes que rodearam o nascimento e juventude do autor.

Esta visão schneideriana, muito provavelmente na senda das leituras biografistas propostas pela crítica literária do romantismo e positivismo alemães, é, a meu ver, também o produto de uma necessidade pessoal do próprio escritor germânico, que, ao ler os textos líricos de Camões se revê nas vivências que o sujeito poético camoniano confia.

Quando percorremos o acima referido capítulo terceiro da obra *Das Leiden des Camoes oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht*, fica-nos a impressão de que, nomeadamente no segundo subcapítulo, ou seja, na sequência intitulada “Traurigkeit und Leidenschaft” [Tristeza e paixão], há um exagero na descrição do amor, da paixão, do sofrimento, da tristeza, da saudade, «do *gosto de ser triste*», que perpassam nos poemas de Camões. É como se assistíssemos a um rodopiar de ideias e sentimentos, que em espiral se repetem e alargam, num movimento circular só interrompido pelo breve interlúdio histórico em que se alude à chegada dos Jesuítas ao nosso país, durante o reinado de D. Manuel, e ao estabelecimento da Inquisição no tempo de D. João III (C., pp. 67-69)<sup>5</sup>.

A repetição, a meu ver excessiva, das emoções e sentimentos expressos pelo eu lírico camoniano denota a leitura empática que considero existir por trás da caracterização do poeta feita por Schneider. Curiosamente, ao analisar a lírica de juventude do autor alemão<sup>6</sup>, verifiquei que nela se pressentem ecos das suas vivências e experiências individuais, ao mesmo tempo que se pode divisar uma evolução análoga àquela que ele atribuiu ao lírico português.

Os testemunhos de alguns que privaram com o autor<sup>7</sup>, as apreciações do próprio Schneider sobre estes sonetos dos primeiros anos (cf. Schmitt, 1973, pp. 77-78) e as indicações dadas por Elizabeth Schmidt na sua dissertação de doutoramento sobre textos ainda inéditos e sobre a sua ordenação temática e cronológica<sup>8</sup> confirmaram as

---

<sup>5</sup> Estes breves comentários históricos foram claramente influenciados pela leitura da obra de Heinrich Schäfer, *Geschichte von Portugal*, 3. Bd, Hamburg, Friedrich Perthes, 1859, pp. 9-10 e 355 s.

<sup>6</sup> Trata-se de um vasto conjunto de sonetos, a maioria dos quais só foi publicada postumamente. Grande parte destes sonetos, que Schneider apresentou aos amigos (1928, 1929) e depois à casa editora Insel (1930), não conseguiram publicação. Só em 1939 a mesma editora Insel oferece aos leitores um volume de sonetos, *Sonette*, em que se incluíam alguns dos textos dos primeiros anos (1927-1929). Uma outra edição mais completa foi depois publicada em 1954 (Hegner) com o título *Die Sonette von Leben, dem Glauben und der Geschichte*. Muitos dos sonetos escritos em finais dos anos vinte, princípio da década de trinta, e até há pouco tempo guardados no espólio do autor em Karlsruhe, surgiram em 1981, de novo na Insel, numa edição das obras completas levada a cabo pela Reinhold Schneider-Gesellschaft.

<sup>7</sup> Refiro-me sobretudo a Maria van Look e às suas interessantes notas em *Jahre der Freundschaft mit Reinhold Schneider*. Aus Tagebuchblättern von Maria van Look, Weilheim/Oberbayern, Otto Wilhelm Barth Verlag, 1965 e a Jochen Klepper, *Unter dem Schatten Deiner Flügel*. Aus den Tagebüchern der Jahre 1932-1942, hrsg. Hildegard Klepper, Auswahl, Anm. u. Nachw. v. Benno Mascher, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1956.

<sup>8</sup> A tese de doutoramento de Elisabeth Schmidt, *Tragik und Kreuz. Versuch einer Interpretation der Lyrik Reinhold Schneiders*, Wien, 1963, embora já desactualizada nas informações que fornece quanto aos textos não publicados, e apesar de apresentar uma leitura biografista dos sonetos schneiderianos, é ainda um importante elemento de referência.

minhas impressões, revelando que poderia estabelecer-se uma correspondência entre a organização temática dos poemas incluídos no volume *Tragische Welt* (1931), dividido em três partes, [Mundo trágico] — I - “Schwermut” [Melancolia]; II - “Durchbruch” [Viragem]; III - “Die Tat” [A acção] — e o conteúdo do capítulo “Der Dichter” [O poeta], em *Das Leiden des Camoes*, também ele tripartido nos subcapítulos, “Geburt” [Nascimento]; “Traurigkeit und Leidenschaft” [Tristeza e paixão]; “Die Überwindung” [A superação]. Parecia-me possível traçar eixos de ligação entre a primeira parte do livro de sonetos “Schwermut” e os dois subcapítulos do ensaio “Geburt” e “Traurigkeit und Leidenschaft” e, no sentido inverso, entre o terceiro subcapítulo “Die Überwindung” e as duas últimas partes “Durchbruch” e “Die Tat”.

Ao paralelismo estrutural dos dois textos corresponderia, pois, um paralelismo na trajectória do eu lírico de Schneider e da figura de Camões no ensaio histórico. Em ambos os casos se detectava um percurso vital idêntico, um evoluir de uma situação de acabrunhamento e de melancolia para um estágio de superação.

Examinemos os textos mais de perto.

Grande parte dos sonetos coligidos em *Tragische Welt* (1931) datam de 1927-1930 e são peças que parecem reflectir o modo de sentir de Schneider nestes anos de desmoronamento e de abalo interior. Os poemas, segundo interpretação do próprio autor expressa na introdução do referido volume, constituem a expressão do seu desespero, da sua estranheza em relação ao mundo e aos outros, do seu mal-estar e insatisfação pela monotonia do quotidiano, do seu sofrimento pelo desaire amoroso:

“Das Ganze bezeichnet eine Entwicklung und erhebt durchaus keinen Anspruch auf schöne Einzelstücke; die Linie, die Richtung entscheiden: nicht die Kunst. So widersprechen sich die Stücke des ersten und des dritten Teils auf das heftigste; aus allem Nein wird ein Ja; freilich ein unbequemes. Die Sonette bezeichnen: Eintritt in die Welt; Durchgang durch die Welt; Abschied von der Welt; sie gehen von der Verzweiflung bis zum Glück, und das heißt nichts anderes: als von der Ungewißheit über die eigene Aufgabe bis zur Erkenntnis und Erfüllung der Mission. (...) Die höchsten und heftigsten Stunden meines Lebens sind darin: die schwersten Gewichte der Schmerzen; die düsterten Einsamkeiten; das tiefverhängte Zwischen- und Schicksalsspiel meiner Liebe; die ersten Blitze; ferne vielfältige Landschaften und der Abschied von allem. Ein großes Stück Welt wird aufgenommen, aber nicht festgehalten; es treibt weiter; und was erst noch eine mühselige Reise war auf der Erde, wird am Ende zum Flug, der es noch eiliger hat als die Wolken. Im Ganzen: das schwerste Gewicht, das ich auf fünfzig Seiten, in neunhundert Zeilen bringen konnte. (*apud* Schmitt, 1973, p. 78)

[O conjunto significa uma evolução e não tem quaisquer pretensões a bonitas peças únicas; o que decide é a linha, o rumo, não a arte. Assim, as peças da primeira e das terceira partes contradizem-se violentamente; todo um não se transforma num sim; decerto um sim incómodo. Os sonetos significam: entrada no mundo; passagem pelo mundo; despedida do mundo; vão do desespero à felicidade e isto não quer dizer mais nada do que a passagem

da incerteza da própria tarefa para o reconhecimento e cumprimento da missão. (...) As mais altas e mais intensas horas da minha vida estão ali: as mais pesadas cargas da dor; as mais sombrias solidões; o interlúdio fatal do meu amor tão marcado pelo destino; as primeiras fulminações; longínquas paisagens multímodas e a despedida de tudo. Um grande pedaço de mundo é apreendido, mas não retido; não se detém e aquilo que ainda agora era uma penosa caminhada pela terra, acaba por transformar-se em voo mais apressado ainda do que as nuvens. Em suma: o mais pesado de todos os fardos, que eu, ao longo de cinquenta páginas e novecentos versos, consegui carregar].

Desde muito cedo paira sobre o escritor alemão uma «*unerklärliche Traurigkeit*» (VT, 18) [inexplicável tristeza], um acabrunhamento e uma amargura, fruto de um pendor depressivo e melancólico que Schneider considerava herança paterna.

Em dois dos seus sonetos, ambos com a epígrafe *An meinen Vater* (1928) [A meu pai],<sup>9</sup> encontramos a expressão do amor, do respeito e da veneração que Schneider nutria pelo seu progenitor e sentimos a sintonia espiritual entre pai e filho. Reinhold Schneider pressentira e compreendera o pessimismo e a desesperança que tinham levado o pai ao suicídio, e aceitava o mal-estar existencial como se de uma herança genética se tratasse:

“Der Schwermut Erbe ward mir übermacht,  
Es ist mein Untergang und ist mein Lohn;  
Wohl fühlte ichs in frühen Tagen schon,  
Doch kommts aus frühern, aus des Anfangs Nacht.

Du hast als letzter mir die schwere Fracht  
Der Väter auferlegt zu Not und Fron,  
Ich will sie tragen, bis zuletzt dein Sohn  
Doch sei in mir das Leid zur Ruh gebracht.” (L., p. 10)

[Calhou-me em herança a melancolia  
Minha perdição e minha recompensa  
Bem a senti já em verdes anos  
Mas vem de mais atrás, do começo da noite.

---

<sup>9</sup> Surgem algumas dúvidas quanto às datas de produção dos sonetos com a epígrafe *An meinen Vater*. Schmitt e Scherer (Schmitt, 1973, pp. 52-53) consideram que os dois textos inseridos no volume *Tragische Welt* (1931) datam de 1926, tendo sido apenas o segundo, ou a segunda parte, como lhe chamam, publicada na edição *Die Sonette von Leben und Zeit, dem Glauben und der Geschichte* de 1954. Constatado, no entanto, que, neste segundo soneto, as duas estrofes do meio apresentam diferenças em relação às inicialmente escritas em *Tragische Welt*, (cf. Schmitt, 1973, p. 53 e cf. a edição de 1954, p. 23); é esta última versão que é depois transcrita na edição das obras completas, em 1981 (cf. nota 6), com a data de 18.1.1928. O primeiro soneto «Ich sehe Dich in Deinen letzten Jahren» é também inserido na edição da Reinhold Schneider-Gesellschaft, mas uma vez mais as datas não coincidem com as informações anteriores, pois a data indicada como data de produção é, de novo, 18/19.1.1928.

Tu último me impuseste a grave carga  
Dos pais, marca de dor e escravidão  
Vou carregá-la, teu filho até ao fim  
Mas que em mim a dor repouse enfim.]

A vida do jovem Schneider é então marcada por circunstancialismos que lhe são simultaneamente inatos e extrínsecos. Estigmatizado pela insatisfação e pela melancolia<sup>10</sup>, dominado por uma crise existencial e pelas próprias convicções do carácter trágico da vida, deixa-se arrastar pela angústia e deseja a morte<sup>11</sup>.

O percurso de Camões, tal como nos é transmitido pelo autor do ensaio histórico, parece apresentar pontos de contacto com o caminho percorrido pelo eu lírico schneideriano. Parafraseando a célebre canção “Vinde cá meu tão certo secretário”<sup>12</sup> e seguindo a visão biografista que adoptou, Schneider vai descrever a hora do nascimento do poeta como um momento marcado por terríveis vaticínios, em que a conjugação dos planetas anunciava o fim do mundo (Vms, p. 61; C., p. 49). Camões é então apresentado como um ser marcado por um destino trágico, sendo a morte da mãe, ao dá-lo à luz, o começo da tragédia. A substituição do seio materno pelo seio de uma ama de leite, caracterizada como «*humana fera tão ferrosa*» (Vms., p. 62; C., pp. 53, 63), vai fazer com que ele beba desde o berço o leite amargo da tristeza, o «*veneno*» (Vms., p. 62; C., p. 53) do amor-melancolia. Segundo Schneider, toda a existência do poeta, transposta para esta canção de feição autobiográfica, vai ser marcada pelos tormentos, desatinos e misérias, que foram prenunciados ao nascer (C., p. 50) e Camões viverá na desesperança e no sofrimento, regozijando-se com a ideia do fim.

O eu lírico camoniano e a *persona* poética dos sonetos de Schneider manifestam portanto uma proximidade nos estigmas que receberam à nascença e uma comunhão dos estados de alma dominantes, vivendo ambos uma relação de contiguidade com a morte. Revelam ainda uma total incapacidade para serem felizes, sentindo ambos o amor como uma experiência trágica.

O relacionamento de Reinhold Schneider com Anna Maria Baumgarten, encetado nos anos de desespero de Dresden e, no início, cingido a entusiasmadas discussões intelectuais sobre literatura e filosofia, rapidamente se tornou em atracção mútua, que os vinte e dois anos de diferença na idade vieram dificultar<sup>13</sup>. Para além de um declarado sentimento de

---

<sup>10</sup> Leia-se o poema de 1923 ? “An die Melancholie” (L., pp. 374-375) [À melancolia], ou o soneto «Der «Die Last» [A carga] de 9 e 10.1.1929 (L., p. 258).

<sup>11</sup> Cf. o soneto de 1928 «An den Tod» [À morte] (L., pp. 228-229), ou um outro de 26.1.1929 «Das neue Gesetz» [A nova lei] (L., pp. 258-259). Leia-se o que o autor diz no seu escrito autobiográfico *Verhüllter Tag*, VT, pp. 47-48. Veja-se ainda como mais tarde recorda esta ânsia de morte, num dos ensaios coligidos em *Schicksal und Landschaft*, Hg. Curt Winterhalter, Freiburg, Basel, Wien, Herder, 1960, p. 378.

<sup>12</sup> Em texto, a canção “Vinde cá meu tão certo secretário” será indicada com a sigla Vms, seguida dos versos a que me estou a referir. As referências à lírica camoniana são feitas segundo a edição da *Lírica Completa I,II,III*, prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1980.

<sup>13</sup> No seu *Diário*, a 22 de Junho de 1930, Schneider diz explicitamente: «*Es ist wirklich wahr, daß wir [Maria und ich], läge das Verhängnis der Jahre nicht zwischen uns, hätten glücklich werden können*» [É mesmo verdade que nós [a Maria e eu], se não fosse o destino/fatalidade dos anos, poderíamos ter sido felizes], *Tagebuch. 1930-1935*, Redaktion und Nachwort v. Joseph Rast, Frankfurt, Insel, 1983, pp. 74.



gratidão em relação a Anna Maria, que o salvara da morte quando da sua tentativa de suicídio em 1922, Schneider confessa sentimentos de amor e paixão por aquela a quem veio a chamar de «*Gefährtin seines Lebens*» [companheira da sua vida]<sup>14</sup>.

Se percorrermos as cartas trocadas entre os anos de 1923 e 1928, encontramos reflexos de uma experiência amorosa difícil e amargurada<sup>15</sup>, marcada principalmente pelas sombras do tempo, pela «*Tragödie des Alters*» (Tgb., p. 75) [tragédia da idade].

Os testemunhos do *Diário*, na década de trinta, confirmam o estado de espírito do autor nesta época, pois como nos diz, logo nas primeiras páginas, a 25 de Maio de 1930:

Maria liebte ich wirklich; die einzige Epoche der Vergangenheit, die mich mit Wehmut erfüllt, ist diese erste Zeit unseres Zusammenseins, als ich wie ein Träumender durch die Straßen ging. (...) Ohne es zu wollen, weil sie mußte, weil es nicht anders ging, hat sie selbst die Liebe erstickt, die von Anfang an unterm Schatten der Zeit lag (...); ich hänge sehr an ihr, ich verehere sie fast, ihre Anteilnahme ist mir unentbehrlich, aber ich bin unwiderruflich allein. Ich kann nicht ein Wort von Liebe schreiben; es wäre Lüge.» (Tgb., pp. 11-12)

[Eu amava verdadeiramente Maria; a única época do passado que me enche de saudade são aqueles primeiros tempos em que convivemos, quando eu andava pelas ruas como um sonhador. (...) Sem que fosse essa a sua vontade, porque tinha de agir assim, porque não podia ser de outra maneira, ela mesma sufocou aquele amor, que, desde o início, viveu sob a sombra do tempo; estou muito ligado a ela afectivamente, quase a adoro, o interesse dela é-me essencial, mas estou irremediavelmente sozinho. Não posso escrever uma palavra de amor; seria mentira].

A hipertensão vivencial destes anos vai projectar-se em grande parte dos seus sonetos, textos cheios de dramatismo psicológico, que apontam para a difícil relação amorosa com A. M. Baumgarten. O soneto “*Mir bebt das Herz, wenn ich dich wandeln sehe*” (13-14.8.1927) [Estremece-me o coração quando te vejo andar], ou “*Wie kann, was also früh begonnen, enden?*” (1927), [Como pode acabar aquilo que tão cedo começou] ou ainda os quatro sonetos intitulados *Zeit und Liebe* (7.5.1927; 1.1.1928; 13.1.1928; 14.1.1928) [Tempo e Amor], são a expressão da jovem paixão do autor, que transpõe para o discurso lírico o sofrimento e a dependência emocional que sentia em relação a Anna Maria.

Ensombrada pela diferença de idade, a atracção amorosa cede lugar ao desapego, à renúncia e o jovem poeta afasta-se, entregando-se ao sofrimento e entusiasmando-se

---

<sup>14</sup> Schneider, no seu testamento, chamou a Anna Maria Baumgarten «*die Gefährtin seines Lebens*» e designou-a herdeira de todo o seu espólio literário, cf. Maria van Look, *Jahre der Freundschaft mit Reinhold Schneider*, p. 33.

<sup>15</sup> Cf. as numerosas referências às cartas não publicadas entre Reinhold Schneider e Anna Maria Baumgarten, nos estudos de Cordula Koepke, *Reinhold Schneider: eine Biographie*, Würzburg, Echter, 1973, sobretudo pp. 27-29, 32-33 e de Rolf Willaredt, *Reinhold Schneider und Nietzsche*. Reinhold Schneiders ‘Tagebuch 1930-1935’ unter dem Leitern Friedrich Nietzsche, Frankfurt, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1993, sobretudo p. 89, nota 41 e pp. 90-91.

com a própria dor. A 1 de Junho de 1930, em Madrid, longe da Alemanha e de Anna Maria, regista no seu *Diário*:

“Maria schreibt, sie gedenkt mit Wehmut des Tages, an dem wir uns vor acht Jahren getroffen haben. Vielleicht wünscht sie diese Zeit und die Jahre, die ihr folgten zurück.(...) Nein, ich wünsche nichts zurück. Mag jetzt auch in der Hölle leben; (...) Und doch: sie liebt; sie ist verlassen; sie tut mir unendlich leid. - Ich liebe nichts und niemand; das ist vielleicht noch schlimmer. Es ist sicher, daß ich sie sehr geliebt habe; ich hätte für sie sterben können. Das Wunderbare war: ich liebte in ihr den Schmerz”. (Tgb., p. 31)

[Maria escreve que pensa com saudade no dia em que, há oito anos, nos encontramos. Talvez ela deseje que regressem esse tempo e os anos que se lhe seguiram. (...) Não, eu não desejo que nada regresse. Mesmo que eu agora viva num inferno. E, contudo: ela ama, está abandonada; faz-me uma pena infinita. -Eu não amo nada nem ninguém, talvez seja ainda pior. Não há dúvida que a amei muito; poderia ter morrido por ela. O que foi estranho foi que nela eu amei a dor].

A 19 de Janeiro do ano seguinte (1931), reflectindo sobre as suas emoções, conclui: «*Vielleicht kann ich nur dort lieben, wo ich verzichten muß. Denn im Grunde ist es gerade das, was ich in der Liebe suche: der stärkste Verzicht*». (Tgb., p. 255) [Se calhar só posso amar quando tenho de renunciar. Porque no fundo é exactamente isso que eu procuro no amor: a mais intensa das renúncias].

Caminhos similares teria percorrido Camões, diz-nos Schneider, num destino de sofrimento, de tristeza e de renúncia, não obstante na biografia do poeta apresentada pelo lusófilo a imagem da amada e a vivência amorosa serem de carácter diferente. Continuando o processo de transposição para a vida real daquilo que o sujeito poético da lírica camoniana confia, Schneider apresenta Camões desde cedo ferido pela seta envenenada de Cupido, vivendo dominado pelo coração. A sua paixão impossível por uma jovem (Catarina de Ataíde), descrita à luz da lírica camoniana, como a imagem perfeita do eterno feminino, ou seja: «(...) *kein Abbild, sondern (...) das Urbild*» (C., p. 59) [não cópia, mas arquétipo], é apontada como a principal causadora da saudade e da dor (cf. C., pp. 59-60). O amor de Camões, segundo o lusófilo alemão, um amor descomedido, mescla de paixão e tristeza, “*Traurigkeit und Leidenschaft*”, em que se cultiva «*o gosto de ser triste*» (Vms., p. 65; C., p. 79), arrasta para a destruição e para o aniquilamento, nada mais restando ao poeta português do que a realização no sofrimento e na renúncia. «*Das Maß des Leidens ist das Maß der wachsenden Vollkommenheit*» (C., p. 67) [A medida do sofrimento é a medida da crescente perfeição], diz Schneider a propósito do amor camoniano, que encontrou espelhado nas suas canções, elegias, odes, redondilhas e sonetos<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Poderia registar aqui o cotejo sistemático dos textos de Camões que constituíram ponto de referência para Schneider - o que vai ao encontro da leitura biografista que venho a referir. Deixo apenas uma enumeração das ocorrências mais frequentes: a canção “Vinde cá meu tão certo secretário”; a canção “Junto

O eu lírico camoniano funciona pois como modelo de identificação para o jovem autor alemão, parecendo que a via escolhida é a do pessimismo, do acabrunhamento e da tragédia. Avizinhava-se, porém, o momento da viragem, quando, com a leitura das obras do filósofo espanhol Miguel de Unamuno<sup>17</sup>, Schneider descobre um novo caminho.

Influenciado pela máxima unamuniana: «No, no nada de vivir al día; hay que vivir a los siglos» (AyV., p. 137), Schneider toma consciência de que a única forma de resistir ao trágico e à decadência que dele se tinham apoderado está no entretencimento entre o Eu e a História, ou seja, na assunção de um estatuto de escritor-historiador<sup>18</sup>. Alcançaria desta forma a superação da sua tragédia pessoal e conseguiria a realização numa dimensão supra-individual.

Volta-se então para a Península Ibérica, para Portugal, e redescobre Camões, o representante máximo da nação, que com o seu poema épico transfigurou e sublimou a história portuguesa imperfeita. Numa nota biográfica de 12 de Fevereiro de 1931 descreve esse momento decisivo e refere a dado passo:

“(…)durch einen Aufsatz Unamunos über Coimbra wurde ich auf Portugal aufmerksam. (...)ich ging weiter zurück und ahnte das Schicksal des Camões. Inzwischen hatte ich die tragische Wirklichkeit in mir selbst begriffen; ich sah, daß mein Leben, wenn es nicht verneint werden sollte, gelebt werden mußte von innen mit allen Konsequenzen. Mit einer Darstellung des portugiesischen Wesens bot sich mir zum ersten Mal die Möglichkeit, eine Gesamtheit zu umschreiben; im Erfassen eines relativ eindeutigen Schicksals an das Gesetz der Leistung und des Untergangs zu rühren; eine Katastrophe zu deuten.” (apud Schmitt, 1973: 32)

[(...) foi um ensaio de Unamuno sobre Coimbra que chamou a minha atenção para Portugal. (...)Recuei um pouco e pressenti o destino de Camões. Entretanto, eu compreendia no meu íntimo a realidade trágica; vi que a minha vida, se não devia ser negada, tinha de ser vivida, a partir de dentro, com todas as consequências. Ao apresentar o modo de ser português ofereceu-se-me pela primeira vez a possibilidade de dar forma a uma totalidade; de ao apreender um destino relativamente claro aflorar a lei da realização e do declínio, de interpretar uma catástrofe].

---

de um seco, fero e estéril monte”; a elegia “O poeta Simónides, falando”; a elegia “Aquele mover de olhos excelente”; a ode “Fogem as neves frias”; o soneto “O culto divinal se celebrava”; o soneto “Aquele triste e leda madrugada”.

<sup>17</sup> O papel decisivo que Miguel de Unamuno teve na vida de Reinhold Schneider é afirmado pelo próprio Schneider em alguns dos seus escritos autobiográficos. Cf. VT., pp. 51-53, cf. também, “Lebensringe” (1953), *Erfüllte Einsamkeit*, Freiburg, Basel, Wien, Herder, 1963, pp. 22-23. *Vd.* ainda a carta de Schneider a Unamuno de 13 de Dezembro de 1926, *apud* Schmitt, 1973, p. 54. As obras que mais influenciaram o jovem Schneider foram *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913) e *Andanzas y Visiones españolas* (1922). Esta última obra surgirá em texto com a sigla AyV.

<sup>18</sup> Leiam-se as palavras do autor que relembra em *Verhüllter Tag*: «Das Ich als Ziel und Sinn ist tödlich; das hatte ich erfahren. Das Ich wird erst tragbar, wenn es eingewoben ist in die Geschichte» (VT., p. 54) [O Eu como objectivo e sentido é mortífero; isso tinha-o eu experimentado. O Eu só se torna suportável quando é entretido na História].

Consumada a viragem (“Durchbruch”), o jovem autor, cujo eu lírico dos sonetos apresentara, também, na última sequência – “Die Tat” – a passagem do «*não para o sim*», tem agora um novo modelo existencial e identificador, o Camões épico. Paradigma da superação da decadência através da produção estética (“Die Überwindung”) [A superação], o épico português dá a Reinhold Schneider o ânimo de que necessitava para lutar contra o «*conflito irreconciliável*» (VT., p. 52) que o acabrunhava e tolhia. Libertando-se dos seus desassossegos individuais entrega-se à nova tarefa, à luta apaixonada com o tempo, à sua vocação de escritor historiográfico e poético, conseguindo assim, nas suas próprias palavras, a salvação:

“Der Sinn des Untergangs ist: daß ein Dichter die Grabschrift schreibt. Ich fühle die Stunde aufgehen [1928], da die Epitaphe geschrieben werden mußten. Das war noch ästhetische Wertsetzung, aber doch eine Mittelstellung vom Persönlichen zum Überpersönlichen, ein Übergang, für mich eine Rettung” (VT: 54).

[O sentido da decadência é que seja um poeta a escrever o necrológio. Sentia nascer a hora [1928] em que se deviam escrever epitáfios. Ainda era apreciação estética, mas já se tratava de uma posição intermédia no caminho do pessoal para o suprapessoal, de uma transição, para mim de uma salvação].

Em suma, podemos concluir que existe uma relação de identificação entre Schneider e Camões. No entanto, se no início é o poeta lírico que serve de modelo existencial identificador para o jovem autor de sonetos, no final o modelo adoptado pelo autor alemão é o do Camões épico, o poeta-artista cuja missão é a de, com a sua obra (com a sua epopeia), regenerar a história nacional.

Júlia Garraio

Universidade de Würzburg

A FIGURA DE CATARINA DE ATAÍDE NA PEÇA RADIOFÓNICA DE  
GÜNTER EICH *DIE BRANDUNG VOR SETUBAL* E NA NOVELA *TOD DES  
DICHTERS* DE LUDWING TIECK

Em 1956 surgiu, na Alemanha, a peça radiofónica de Günter Eich *Die Brandung vor Setubal*<sup>1</sup> (*Diante de Setúbal, a ressaca*<sup>2</sup>), que retoma a história dos amores lendários entre Luís Vaz de Camões e Catarina de Ataíde. Segundo a lenda, o poeta, oriundo da baixa nobreza, ter-se-ia apaixonado por Catarina de Ataíde, dama da rainha e membro de uma das mais poderosas famílias do reino. A ela terá Camões dedicado uma série de poemas, onde a amada figura sob o anagrama de Natércia. O desfecho destes amores revelar-se-ia, porém, fatídico: o poeta terá tido de enfrentar um rival em duelo, abandonar a corte e passar dezassete anos desterrado em África e na Ásia, enquanto a amada viria a falecer muito jovem. Neste século, a investigação histórica aponta outras razões para o exílio de Camões, pondo em causa até a veracidade da história de amor infeliz, por inexistência de elementos comprovativos (cf. Saraiva, Lopes, 1987, pp. 323-324). Apesar disso, este episódio corresponde a um dos momentos mais conhecidos da vida do poeta, tendo marcado, de forma decisiva, a literatura e bibliografia camonianas.

Ao longo dos séculos, a vida de Camões serviu de inspiração para numerosas obras de ficção, tanto no espaço português, como no estrangeiro. Juntamente com o terramoto de Lisboa, em 1755, e a lenda de Inês de Castro, corresponde a um dos temas portugueses que gozou de uma recepção mais frutífera e notável na literatura universal. O auge deste entusiasmo pela personalidade e pelo destino trágico de Camões ocorreu durante o Romantismo, tendo o espaço alemão sido palco de uma recepção muito fértil da obra camoniana, a par do surgimento de vários textos literários baseados em episódios da vida do poeta português. A figura de Catarina de Ataíde está presente na maioria destas obras, ocupando o papel da amada bela e sensível, pertencente à alta aristocracia e, desta maneira, inatingível para o poeta. O sofrimento amoroso, além de dar um rumo trágico à vida de Camões, funciona também como uma fonte de inspiração artística, que leva algum conforto e consolo à sua existência solitária.

---

<sup>1</sup> Esta obra será referida através da sigla BS seguida do respectivo número da página.

<sup>2</sup> Tradução de Ilse Losa e Marta Cristina de Araújo, publicada em 1970 na revista *Humboldt*. Esta obra será referida através da sigla S seguida do respectivo número da página.

Os escritores que, no espaço alemão, durante o Romantismo ou sob a sua influência, escreveram obras literárias sobre Camões, foram, na sua grande maioria, há muito já esquecidos: Wilhelm Chezy, Uffo Horn, Hermann Theodor von Schmid, Moritz Hartmann, Friedrich von Schack. Apenas a novela de Ludwig Tieck, *Tod des Dichters* (“Morte do Poeta”) (1834), e o drama em um acto de Friedrich Halm, *Camoens* (1837), despertam ainda algum interesse na Germanística. A maioria destas obras sobre a figura do épico português pertence à chamada “Künstlerdichtung” – literatura do artista –, um tipo de ficção que se tornou moda na primeira metade do século XIX e tematiza a personalidade e a função do poeta na sociedade. Como génio, este está condenado ao fracasso, à solidão, a ser desprezado e expulso de um mundo onde não há lugar para ideais e apenas o poder do dinheiro reina (cf. Wilmsmeier, 1913, pp. 1-10). Camões tornou-se um mito no Romantismo Alemão, uma vez que a geração intelectual da época viu espelhada na existência do poeta português a concretização do topos romântico do artista genial pré-destinado, não reconhecido pelos seus contemporâneos, incapaz de atingir e realizar os sonhos e desejos pessoais de plenitude amorosa.

No século XX, além do ensaio histórico de Reinhold Schneider, *Das Leiden des Camoens oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht* (“Os sofrimentos de Camões ou decadência e apogeu do poder português”) (1930), surgiu apenas uma obra, na Alemanha, que utiliza como ponto de partida a temática camoniana – a peça radiofónica de Günter Eich *Die Brandung vor Setubal*. Catarina de Ataíde, e não Camões, é aqui a figura principal. Devido à relação amorosa com o poeta, encontra-se há quase trinta anos desterrada em Setúbal. Velha e marcada pela dependência alcoólica vive num mundo próprio, quase irreal, cujo símbolo é uma ressaca que somente ela ouve. A crença de Catarina na imortalidade do seu nome, através da poesia de Camões – onde, sob o anagrama Natércia, figura como a amada desejada – será posta em causa, por um lado, através da visão dura dos criados e, por outro, pela sua própria incapacidade de encontrar paz espiritual numa existência monótona e sem perspectivas. Uma chávena trocada leva-a a questionar toda a sua vida até aí, especialmente a notícia da morte do poeta, dez anos antes, como vítima da peste. Ao longo da viagem até Lisboa, que então efectua para o procurar, encontra um estalajadeiro – antigo companheiro de armas de Camões na Índia – o criado Ojau e Dona Antónia, mãe do poeta. Catarina considera falsos os relatos destas personagens, até mesmo a advertência de uma nova epidemia em Lisboa. Segundo ela, Camões ainda vive, mas esconde-se, propositadamente, por ela se ter tornado feia e velha. Quando vai até ao palácio real, para exigir do rei a beleza e a juventude perdidas, encontra apenas um caixão – também o monarca morrera vítima da peste. Entretanto o criado Pedro foge com as riquezas, mas Rosita decide voltar com a sua senhora para Setúbal. Enquanto atravessam o Tejo, de barco, Catarina despede-se da cidade da sua juventude e descobre que também ela está contagiada. No entanto, parece feliz, pois sente que a peste lhe confirma a morte e o amor do poeta.

Este resumo da peça mostra que Eich procedeu a um tratamento livre da lenda, especialmente na figura de Catarina, a bela jovem do mito camoniano. Põem-se aqui necessariamente algumas questões: quando e como Eich tomou conhecimento com esta temática; e por que razão a mudou de tal maneira. Segundo Joachim Storck, o escritor teria descoberto o tema durante a sua estadia em Portugal, em 1955 (cf. Storck, 1988, p. 51). A alusão a Camões e à sua epopeia *Os Lusíadas*, na peça

radiofónica *Das Jahr Lazertis* (1952), atesta, no entanto, um interesse pelo poeta português anterior à referida viagem. Além disso, não há provas de que Günter Eich dispusesse de conhecimentos suficientes da língua portuguesa que lhe possibilitassem consultar documentos históricos e obras literárias em Portugal. As duas mudanças mais radicais na peça são a apresentação de Catarina como anciã desterrada em Setúbal, sobrevivendo a Camões, e as dúvidas em relação à morte do poeta. Estes traços não se encontram em nenhum estudo português, mas aparecem numa das mais conhecidas obras ficcionais alemãs que foram escritas sobre a vida de Camões: a novela de Ludwig Tieck, *Tod des Dichters*. É bastante improvável que se trate de uma mera coincidência, especialmente se se tiver em conta que Eich possuía conhecimentos profundos sobre o Romantismo Alemão, tendo adaptado para a rádio obras de Eichendorff e do próprio Tieck<sup>3</sup>, bem como alguns contos fantásticos dos irmãos Grimm (cf. Cuomo, 1989, pp. 29-46). Na bibliografia crítica sobre o escritor, é frequentemente acentuada a forte influência que o Romantismo exerceu na sua produção literária (cf. Goodbody, 1988, pp. 252-362). É-se levado a crer, portanto, que as fontes utilizadas por Eich para a peça radiofónica teriam sido a novela de Tieck ou, talvez, também uma outra obra alemã que se tenha debruçado sobre a vida e a obra do poeta português: por exemplo, os estudos de Wilhem Storck ou o de Wilmsmeier, sobre a recepção camoniana na Alemanha.

A acção de *Tod des Dichters* decorre desde a preparação da cruzada para Alcácer-Quibir até à morte do rei Dom Sebastião. Catarina de Ataíde, após uma existência infeliz e solitária, devido à relação fatídica com Camões, volta a encontrar alguma alegria na velhice através da companhia da neta, filha do fruto dos antigos amores com o poeta. Pelo reino cresce a popularidade da epopeia camoniana, enquanto se espalha a notícia da morte do seu autor dois anos antes. Catarina, no entanto, nutre ainda esperanças em voltar a vê-lo, incumbindo, por isso, o fiel criado Domingos de o procurar pelas ruas de Lisboa. De facto, ele ainda vive, mas pretende manter-se afastado dos homens para evitar sofrer mais desilusões e abandonos. No final da novela, o acaso possibilita um reencontro dos amantes, morrendo Camões, feliz, nos braços daquela que sempre amou. Embora surja como anciã, Catarina enquadra-se perfeitamente no papel de amada do mito camoniano – espelha a beleza da juventude e é por todos respeitada e admirada. Uma vida de dor e sofrimento causados por um amor contrariado, cujo valor ela nunca põe em causa, torna-a uma personagem trágica e muito idealizada. A crença em Deus, na pátria e na poesia do amado dá-lhe força para não temer a morte e aceitá-la como libertação e transição.

Na peça radiofónica *Die Brandung vor Setubal*, Eich joga com duas imagens de Catarina de Ataíde. Nas recordações desta personagem e da mãe de Camões, bem como no soneto do poeta dedicado a Natércia, é apresentada uma amada bela e idealizada, cuja infelicidade foi desencadeada por uma história de amor platónico contrariado, com consequências fatídicas. Esta imagem, que apenas pertence ao passado e à poesia, corresponde à concepção romântica da figura. Na vida de Camões, Catarina desempenha um papel ambivalente, sendo, por um lado, a causa do seu sofrimento e

---

<sup>3</sup> Em 1935, Eich adaptou para a rádio a novela de Tieck *Des Lebens Überfluß*. O texto desapareceu (cf. Cuomo, 1989, p. 35).

desterro. Dona Antónia, a mãe do poeta, responsabiliza-a por toda as desgraças que acompanharam a vida do filho:

“Mutter: Dann hat er ein Duell gehabt, auch Ihretwegen. An Allem sind Sie schuld. Indien, China, Madagaskar, eine Flintenkugel ins linke Aug, Gefängnis, Verbannung, - alles Ihre Schuld! Wenn ich nur besser sehen könnte, - ich möchte mir wirklich diese rothaarige Person genau ansehen, die ihn so zugrunde gerichtet hat.” (BS., p. 363)

[Mãe: Depois, teve um duelo por sua causa. A senhora é culpada de tudo: Índia, China, Madagáscar, uma bala no olho esquerdo, prisão, desterro<sup>4</sup> - é culpada de tudo! Se eu tivesse melhor vista, muito gostava de examinar essa ruiva que o arruinou!] (S, p. 81)

Mas, ao mesmo tempo, também foi Catarina quem deu a Camões a inspiração para os sonetos que o tornaram o maior poeta português. Numa conversa com Rosita, a protagonista revela bastante orgulho pela fama poética do amado, enquanto a criada, possuidora de um espírito mais realista, a adverte sobre as consequências funestas e solidão que esses mesmos poemas trouxeram para o destino da sua senhora. A união inevitável entre o dom para a criação artística e a incapacidade de atingir a felicidade na vida real, um motivo muito caro aos românticos, é, desta maneira, reatualizada na peça.

Rosita: Und wenn er die Gedichte für sich behalten hätte?

Catarina: Rosita! Wäre er dann der größte Dichter Portugals geworden? Säßten wir dann hier und sprächen von ihm?

Rosita: Nein, aber Sie hätten vielleicht Kinder und Enkel.” (BS, p. 334)

[Rosita: E se ele tivesse guardado os poemas?

Catarina: Nesse caso não se teria transformado no maior poeta de Portugal? Estaríamos nós aqui a falar dele?

Rosita: Não, mas talvez a senhora tivesse filhos e netos.] (S., p. 73)

Por outro lado, ao longo da peça radiofónica encontramos uma Catarina totalmente diferente, cuja existência enfadonha, solitária, absurda e sem sentido, cuja dependência do álcool, obsessões e afastamento da realidade não deixam ver qualquer vestígio da beleza do passado romântico. Pedro, um criado bronco e sem escrúpulos, numa conversa com a amante, refere-se à sua senhora em termos insultuosos, designando-a por «*espantalho a cheirar a vinho tinto*» (cf. S., p. 74).

A tentativa infrutífera da protagonista em encontrar consolo na poesia de Camões torna-se bastante clara no momento em que ordena à criada Rosita que recite um soneto. Visto esta nada entender de poesia e da temática do soneto em causa, Catarina

---

<sup>4</sup> Procedi, neste ponto, a uma adaptação da tradução que ignorou as seguintes palavras do original, “Gefängnis” (prisão) e “Verbannung” (desterro).



comporta-se como um encenador (cf. S., pp. 72-73). A seriedade do tema – a dor do poeta por estar afastado da amada – vai ser destruída e parodiada ao longo da representação, tornando-se uma cena cômica aquela que deveria mostrar o sofrimento da personagem principal. O conteúdo do soneto é também posto em causa pelo presente de Catarina, uma vez que a queixa, sobre os sete dias em que o poeta teve de permanecer longe da amada, perde a força e parece quase uma dor fictícia, se se tiver em conta a solidão da própria protagonista ao longo de trinta anos, além disso, a definição que esta dá de poesia lírica como uma espécie de jogo com a forma e as palavras, que transcende os sentimentos, opõe-se à apresentação da realidade palpável:

“Catarina: Die menschliche Gesittung nämlich beginnt, wenn sich das Geschöpf Gottes über die Bloße rohe Natur erhebt. Was sind doch Gefühle! Da reibt sich Haut an Haut, das haben die Stallmägde und die Müllerburschen auch. Erst wenn die Gefühle sich reimen, Rosita, das ist etwas.” (BS., p. 333)

[Catarina: A sensibilidade começa quando a criatura de Deus transpõe a natureza. O que são, na verdade, os sentimentos? Uma pele a roçar outra pele? Isso fazem-nos os camponeses e os moços de moleiro. Só quando se rimam os sentimentos é que se conhece a sua verdadeira qualidade.] (S., p. 73)

É notável a discrepância entre esta definição e a lírica de Eich dos anos cinquenta e sessenta, caracterizada por uma temática absurda e abstracta, bem como pelo desrespeito das normas tradicionais da lírica (cf. Neumann, 1981). As seguintes notas do espólio do escritor, referente aos anos de 1947/48, acentuam a sua desconfiança em relação ao soneto e a todas as normas literárias, entendidas como uma espécie de fraude.

“Die Vorliebe für das Sonett: Rückzug in erprobte Ordnungen. Angst, die gleiche, der die CSU ihre Stimmen verdankt. Bedürfnis, das Gleichgewicht, den status quo zu halten. Ferte Formen täuschen ein Gefühl von Sicherheit vor. Rüstung, die einen schlotternden Körper hält.” (*apud*. Storck, 1988: 39)

[A preferência pelo soneto equivale a um recuo para regras já experimentadas. O medo, o mesmo a que a CSU agradece os seus votos. Necessidade de manter o equilíbrio, o *statu quo*. Formas fixas iludem, dando uma sensação de segurança. Armação que mantém um corpo cambaleante.]

Daqui podemos concluir que, por detrás da apresentação de um soneto de Camões<sup>5</sup>, existem intenções parodísticas. Eich tematiza, assim, a essência, fictícia e estranha à realidade, da lírica amorosa tradicional, que a torna incapaz de desempenhar um papel real no mundo.

A solidão e o sofrimento de Catarina podem despertar compaixão, aliás mais do que na novela de Tieck, onde a personagem gozava do amor e do respeito da família, da dedicação do criado, e ainda encontrava consolo na poesia de Camões e na religião.

---

<sup>5</sup> O próprio Eich escreveu o soneto (cf. Funke, 1965, p. 69).

Na peça radiofónica a sua solidão é extrema - nenhum familiar a acompanha após o desterro; os criados consideram-na louca. Paralelamente, a sua actuação e as suas afirmações são, frequentemente, ridículas e desprovidas de sentido, tornando-se, assim, a velha e real Catarina uma caricatura da sua própria crença, onde figura como amada romântica. A protagonista é duramente obrigada a encarar e reconhecer a destruição desse seu mundo interior, belo e cheio de encanto, ao descobrir como a poesia tinha sofrido uma banalização extrema: através da popularidade dos sonetos camonianos, o nome Natércia tornou-se de tal maneira uma moda que é esse o nome da burra do estalajadeiro, na peça. Catarina é uma personagem trágico-cómica exemplar, que se aproxima notoriamente das figuras do teatro do absurdo de Samuel Beckett. Ao longo da peça concretiza-se, desta maneira, a desmitificação, por um lado, dos amores lendários entre Camões e Catarina de Ataíde e, por outro, do motivo tradicional da amada sensível e trágica, segundo a tradição romântica.

A figura de Catarina de Ataíde denota também a forte influência do existencialismo francês na literatura alemã do após-guerra. A solidão<sup>6</sup> e o desterro da personagem são uma espécie de prisão, significando a viagem a Lisboa, no rasto de Camões, uma procura do sentido do exílio e do amor infeliz que marcaram a sua vida. Trata-se de uma viagem de reconhecimento, durante a qual irá enfrentar as próprias ilusões. Quando a protagonista se apercebe de que o seu desterro e a sua vida tinham sido esquecidos há muito, podendo, por isso, ter regressado muito antes a Lisboa, entende como o sofrimento e o exílio perderam o sentido. Se não tivesse considerado o próprio destino tão importante, Catarina ainda poderia ter levado uma vida normal e, talvez, ter encontrado o amado com vida. O resultado da procura da protagonista será a morte, a única certeza que encontra. Desde o início da viagem, pairam duas ameaças por ela ignoradas: o roubo e a peste em Lisboa. O motivo da vida em perigo é uma constante da literatura alemã dos anos 50, sob a influência do existencialismo, ligando-se a causas históricas muito concretas – o trauma da Segunda Guerra Mundial, a corrida ao rearmamento, a “guerra fria” – que levaram ao alastrar de um clima de insegurança e medo do possível rebentar de possível guerra nuclear e consequente fim do mundo. Logo desde o começo da peça radiofónica que as insinuações da morte estão claramente presentes. A pensão onde os viajantes pernoitam é comparada a um caixão (cf. S., p. 75), sendo também o palco da cena em que Catarina ouve o zurro da burra Natércia e compreende, pela primeira vez, que todos têm de morrer (cf. S., p. 79). Palavras como “morte”, “caixão” e a expressão “observar a ponta dos dedos” (os primeiros sinais da peste manifestavam-se na ponta dos dedos) formam uma isotopia na peça radiofónica, que deixa antever a proximidade da morte da protagonista, no final. Quando Catarina atinge o auge da sua viagem, nomeadamente a audiência com o rei, encontra um caixão (cf. S., pp. 82-83). Ela desejava que o monarca lhe restituísse a juventude; no entanto, isto implicaria mudar o tempo, ou antes, libertar-se da inevitabilidade do decorrer do tempo e da chegada da morte. Tais dádivas apenas poderiam ser concedidas por um

---

<sup>6</sup> Dona Catarina espelha também uma situação real do após-guerra, nomeadamente a das viúvas de soldados caídos ou desaparecidos - isto é, mulheres incapazes de recomeçar uma vida por se encontrarem presas a recordações do passado, procurando qualquer vestígio que lhes desse uma esperança na vida do ente desaparecido.

deus. Mas o “seu Deus” – o rei – é também uma vítima da peste e, conseqüentemente, do tempo e dessa mesma morte. Deveremos entender este passo, na peça, como uma expressão da morte de Deus, do desamparo e da solidão humana no mundo? Catarina é contaminada pela epidemia e tem de encarar o próprio fim iminente, já iminente. Depois de ter perdido o consolo romântico – a poesia, o amor e Deus – ela afirma que a peste lhe devolveu o amor de Camões:

“Catarina: (...) Seitdem ich die Pest habe, weiß ich, daß es die Pest gibt. Und da es die Pest gibt, gibt es auch das andere (...) Da es wahr ist, daß Camões gestorben ist, so ist es auch wahr, daß er nach mir verlangt hat. Seine Liebe, das ist die Wahrheit, und die Pest hat sie mir zurückgegeben. Welch Schöner Zirkel, würdig den Bahnen des Mondes und der Sonne! Siech mich an, Rosita: Die Pest gab mir die Jugend zurück. Dem König sei gedankt.” (BS., pp. 373-374)

[Catarina: (...) tenho a peste, sei que a peste existe. E, como a peste existe, existe também o resto (...) Tão verdadeiro como Camões ter morrido e ter-me desejado. O seu amor é a verdade, a peste mo devolveu. Que belo círculo para servir de órbita à lua e ao sol. Olha bem para mim, Rosita! A peste restitui-me a juventude. Que o rei seja louvado.] (S., p. 84)

Assim se explica, na peça radiofônica, o subtítulo “Daran glauben müssen”. Esta expressão tem, na língua alemã, dois significados: por um lado, refere a necessidade humana de acreditar em algo, para encontrar um sentido na vida; por outro, a inevitabilidade de morrer. Segundo o crítico Horst Günter Funke, Catarina teve de entrar no limiar da morte para acreditar no falecimento do poeta e, assim, conseguir encontrar um sentido para a sua vida. Só neste momento pôde aceitar a própria existência e o fim iminente, regressando então a Setúbal, referido finalmente como lar (“daheim”) e já não como exílio (cf. Fuke, 1965, pp. 64-65). Nessa cidade, a ressaca, símbolo do seu afastamento da realidade, aguarda-a, porém, de novo. A meu ver, o fim da peça radiofônica surge como extremamente ambíguo: a protagonista viaja para Setúbal, montada na burra Natércia. Mostra esta imagem que ela superou verdadeiramente o medo da morte, reconheceu e perdeu por fim as ilusões? Ou trata-se apenas de uma imagem das ilusões e tolices humanas? O regresso a Setúbal parece-me ser apenas uma tentativa desesperada de, perante a morte, encontrar um sentido para uma vida que o não teve. Catarina nunca encontrou uma prova que lhe assegurasse, definitivamente, o destino de Camões. A aproximação da própria morte é que a deixa aceitar o falecimento do amado, abandonando então a esperança de o voltar a encontrar. Ao mesmo tempo, no entanto, deixa-se prender por uma nova ilusão – a ilusão de que o poeta a teria amado até ao fim, apesar de também aqui nenhuma prova certificar esta crença. Tal pode significar que o homem se liberta de uma ilusão para, inevitavelmente, cair numa outra, pois é parte integrante da natureza humana a necessidade de acreditar em algo («*daran glauben müssen*») para assim se conseguir aceitar a vida, sempre ensombrada pela presença da morte.

A desmitificação dos amores lendários entre Camões e Catarina de Ataíde, em *Die Brandung vor Setubal*, está em concordância com novas tendências na obra de Günter Eich. O escritor começou a escrever, nos anos trinta, lírica da natureza e

peças radiofónicas, sob a influência do Romantismo Alemão (cf. Goodbody, 1988, pp. 252-362). No pós-guerra, e especialmente nos anos 60, afasta-se gradualmente da sua obra da primeira fase e da tradição literária ocidental. Na peça radiofónica *Die Brandung vor Setubal*, Eich estabelece uma relação intertextual com uma obra conhecida do Romantismo Alemão – *Tod des Dichters* – para pôr em causa os seus valores, ou, pelo menos, para mostrar a sua desadaptação à sociedade moderna. Poesia, religião e pátria não conseguem, na peça, consolar Catarina e libertá-la de um presente sem sentido e da morte. A fuga para o reino da poesia e dos ideais, no qual a protagonista surge como amada bela e desejada, é apresentada como loucura e negação da realidade, sendo a poesia amorosa, conseqüentemente, algo ilusório e fictício. Eich afasta-se desta maneira, claramente, das influências do Romantismo e da sua produção literária anterior.

Segundo Michael Oppermann, *Die Brandung vor Setubal* sinaliza uma mudança na obra de Eich, ao abrir a última fase da sua produção literária. A realidade interior (o sonho, a fantasia e a recordação) que, nas obras anteriores do escritor, aparecia como um refúgio possível do mundo cruel, é aqui posta em causa e, até mesmo, insinuada como loucura (cf. Oppermann, 1990, p. 134). A última fase da produção eichiana (a partir dos anos 60) é caracterizada, segundo a bibliografia crítica, pelo abandono da valorização da realidade interior, pelo uso de técnicas do teatro do absurdo e pela tematização das dúvidas crescentes do escritor em relação à capacidade de a linguagem humana e a literatura serem capazes de revelar e modificar a realidade. Embora numa fase ainda germinal, estes aspectos podem ser facilmente detectados na peça radiofónica do escritor, de 1956, *Die Brandung vor Setubal*.

António Cirurgião  
*University of Connecticut*

## CAMÕES E D. FRANCISCO DE PORTUGAL

“Eu vos direi o que me sucedeu com o vosso galante D. António de Mendonça, e meu também, segundo o muito que foi meu amigo. Mostrei-lhe eu, antes que ele de todo me soubesse as manhas, de que já suspeitava, aquele soneto que anda nas minhas obras, escrito ao Príncipe de Espanha, e começa: «*No te ofrece aquel triunfo, oy solamente.*» Viu-o, e olhou-me; e, depois de mostrar que folgava de o ver, me disse: « – *Yo pensé hasta ahora que de presente no se hallaba otro poeta en su tierra sino D. Francisco de Portugal.*». Ao que eu respondi: « – *Yo también soy D. Francisco, y soy de Portugal.*» Tanta opinião lhe deram os estranhos, quanta quiça agora lhe nega a pátria, ou lhe regatea.”

D. Francisco Manuel de Melo, *Apólogos Dialogais*, “Hospital das Letras”.

“Ouve-se, umas vezes bem nítido, outras mais esbatido, o diálogo que com a poesia camoniana travam poemas de autores vários, de Rodrigues Lobo a D. Francisco Manuel de Melo, de Veiga Tagarro a Barbosa Bacelar, de Faria e Sousa a Leitão Ferreira. Mas o estudo sistemático da presença de Camões na poesia portuguesa de Seiscentos é trabalho por fazer.”

Maria Lucília Gonçalves Pires, *A crítica camoniana no século XVII*.

E como “o estudo sistemático da presença de Camões na poesia portuguesa de Seiscentos é trabalho por fazer”, resolvemos aproveitar esta “VI Reunião Internacional de Camonistas” para dar o nosso modesto contributo a fim de ajudar a preencher mais esta lacuna das letras portuguesas do século XVII.

D. Francisco de Portugal (nascido em Lisboa em 1585, e morto na mesma cidade em 1632) é um daqueles autores que muitos citam mas que poucos lêem. E das duas obras que dele se conhecem – *Divinos e Humanos Versos* (1652), compilados pelo seu filho D. Lucas de Portugal e dedicados ao Príncipe Dom Teodósio, e *A Arte de Galanteria* (1670), ambas de publicação póstuma, como se vê – é *Arte de Galanteria* a mais frequentemente referida pelos estudiosos, em virtude do notável impacto que teve na praxe da corte e da sua semelhança com *Il Cortegiano* de Castiglione.

De facto, a julgar pelo testemunho de vários estudiosos, *A Arte de Galanteria* tornou-se uma espécie de *vademecum* dos candidatos a cortesão e o seu autor o cortesão prototípico: «*As partes naturaes, que nelle concorrião, & as adquiridas, com hum*

*particular genio que teve para o trato da Corte, & das Damas, o fizeram hum dos mais applaudidos, & estimados Cortesãos de nossa idade: nem houve algum de maior opinião na Corte delRey de Castella Dom Felipe Terceiro*<sup>1</sup>.

Pelo que se refere à sua biografia, pode dizer-se que D. Francisco de Portugal, em comparação com a maioria dos seus contemporâneos, foi bastante afortunado, se tivermos em conta o que Francisco Luís de Vasconcelos, seu primeiro biógrafo, sobre ele escreveu, na longa «Memória» que precede a primeira e única edição de seus *Divinos e Humanos Versos*, o rasgado encômio que Jacinto Cordeiro lhe faz no *Elogio de Poetas Lusitanos* (1631)<sup>2</sup>, as considerações que sobre ele tece D. Francisco Manuel de Melo no seu “Hospital das Letras”, pela boca das quatro personagens intervenientes no diálogo (o Autor, Quevedo, Lípsio e Bocalino)<sup>3</sup>, as duas páginas e meia que Teófilo Braga lhe dedica na sua *História da Literatura Portuguesa*<sup>4</sup>, e ainda os comentários que Joaquim Ferreira faz no prefácio à tradução portuguesa de *Arte de Galantaria*<sup>5</sup>.

Além de homem da corte, sobretudo no reinado de Felipe III de Espanha e II de Portugal, corte que ele abrilhantou como ninguém, a julgar pelo testemunho de seus contemporâneos e pelo dele próprio, este ilustre fidalgo da Casa dos Condes de Vimioso foi também homem de ação castrense, distinguindo-se no comando das armadas da Índia e do Brasil, realizando assim nele próprio o ideal do perfeito cidadão, segundo o credo cívico da época: excelente nas armas e nas letras: «*Não é falta de modéstia referir eu as abonações alheias para a própria. E bem se pode admitir que faça comentários de cortesão quem os pudera fazer de marcial, pois eu fui soldado sempre por profissão*» – declara D. Francisco de Portugal na sua *Arte de Galantaria*<sup>6</sup>. Como diz

---

<sup>1</sup> Ao Príncipe / D. Theodosio / Nosso Senhor. / *Divinos, e Humanos / Versos*, / de / Dom Francisco / de Portugal, / por D. Lvcas de Portugal / seu filho, Commendador da villa de Fronteira, / Mestresala de Sua Magestade. / Lisboa. / Officina Craesbeckiana. / Anno 1652. (p. 3).

<sup>2</sup> “Discreto Don Francisco, sigo en tanto,  
Portugal sin igual, cuyo sentido  
para la elevación, moviendo á espanto  
el ingenio mas alto, y presumido:  
imitar presumi su heroico canto,  
que imposible me fué, quede vencido,  
Icaro quise ser de tal sujeto,  
que no puede imitarse lo discreto.”

Jacinto Cordeiro, “Elogio de poetas lusitanos”, apud Andre Froes, *Amores Divinos* (Lisboa, 1631). Notícia bibliográfica por Antonio Pérez Gómez. Valencia: Duque y Marqués, 1959, p. 110.

<sup>3</sup> D. Francisco Manuel de Melo, *Apólogos Dialogais - Escritório Aparento* [,] *Hospital das Letras*. Vol. II. Prefácios e Notas do Prof. José Pereira Tavares (Lisboa: Editora Sá da Costa, 1956), pp. 171-174.

<sup>4</sup> Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa - III - Os Seiscentistas* (Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, 1916), pp. 487-489.

Para mais dados sobre a biobibliografia de D. Francisco de Portugal, veja-se, por exemplo, Carlos Alberto Ferreira, *Biblos*, Vol. XXII, 1947, e Massaud Moisés, *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa* (São Paulo: Cultrix, 1981), p. 299.

<sup>5</sup> D. Francisco de Portugal, *Arte de Galantaria*. Adaptação, prefácio e notas por Joaquim Ferreira. (Porto: Editora Domingos Barreira, 1943).

<sup>6</sup> *Id., Ib.*, p. 140.

o seu biógrafo, D. Francisco de Portugal «*Gastou os primeiros anos no estudo das artes liberaes, & no exercicio das armas, & cavallarias.*»<sup>7</sup>.

E foi no contexto da sua carreira de homem de armas que tiveram origem as duas obras de que vamos servir-nos para documentar a presença de Camões em mais um autor português do século XVII.

Perseguido por se haver recusado a ir à Índia «*por Capitão-Mor das Naus*», «*sabendo que nas naus iam ordens contra o Vice-Rei que então governava a Índia, que era seu parente chegado, e grande amigo*», e «*preso em hua torre [que tudo leva a crer tenha sido a Torre de Belém] por não querer ir á India de Capitão mór em anno de Viso\_Rey, parecendolhe que sendo já em tudo tão crescido, lhe não convinha ir com nome de Capitão mor, levando bandeira de Almirante*», como declara o seu biógrafo na página 7 da «*Memória...*» anteposta a *Divinos e Humanos Versos*, D. Francisco de Portugal encontrou lenitivo para as suas penas de prisioneiro no exercício das letras. E, «*tomando ora la espada, ora la pluma*», à imitação de Garcilaso e de Camões, por exemplo, como ele próprio nos informa na «*Carta a um Amigo*» (p. 41), foi também no exercício das letras que ele encontrou alívio para as suas agruras e para as suas mágoas amorosas quando se viu obrigado a lutar com o mar em tempestade durante uma das várias viagens marítimas a que teve de se aventurar, contra a sua vontade: «*Com esta dor me sabi pella barra Capitão contra mim; que a selo dos exercitos de Xerxes o fora de mais desditas que soldados*» (p. 38).

E foi assim que D. Francisco de Portugal nos pôde legar “Prisões e solturas de uma alma” e duas “Cartas”, publicadas à guisa de apêndice a *Divinos e Humanos Versos*. E foi assim que mais um escritor do século XVII recorreu a Camões para melhor ilustrar a mensagem com que se propôs brindar os seus leitores: uma mensagem em que os dados autobiográficos vão adornados com versos de poetas alheios – estrangeiros e nacionais – entre os quais sobressai Camões<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> *Divinos e Humanos Versos* (p. 2).

<sup>8</sup> Convém informar que D. Francisco de Portugal também citou Camões para ilustrar três aspectos da sua *Arte de Galanteria*.

Vejamos esses versos, pela ordem em que aparecem na obra, pp. 43, 52 e 164, respectivamente, da ed. referida na nota 5:

“Chamam-lhe fado mau, fortuna escura,  
Sendo só providência de Deus pura” (*Os Lus.*, X, 38).

“Entre as damas gentis da corte inglesa  
E nobres cortesãos, acaso um dia  
Se levantou discórdia, em ira acesa  
(Ou foi opinião, ou foi porfia).  
Os cortesãos, a quem tão pouco pesa  
Soltar palavras graves de ousadia,  
Dizem que provarão que honras e famas  
Em tais damas não há para ser damas” (*Os Lus.*, VI, 44).

“Não faltarão cristãos atrevimentos  
Nesta pequena Casa Lusitana” (*Os Lus.*, VII, 14).

Em nenhum destes três casos, se menciona Camões pelo nome. Na primeira citação, D. Francisco de Portugal atribui os versos ao “nosso Poeta”; na segunda ao “nosso grande Poeta”; e na terceira, não faz qualquer referência ao autor citado.

Tanto nas “Prisões”, em língua portuguesa, como nas “Cartas”, a primeira em língua portuguesa e a segunda em língua castelhana, escritas em prosa e em poesia, existe uma grande abundância de citações de autores portugueses, espanhóis e italianos, sobretudo em poesia. Mas é curioso notar que, com excepção de Francisco de Sá de Miranda, nomeado especificamente duas vezes (pp. 38 e 42), e Ovídio (p. 41), Jorge Manrique (p. 41), Petrarca (p. 39), Don Diego de Mendonza (p. 45) e Don Thomas de Carrillo (p. 48), nomeados uma vez cada um, só Camões, o autor mais vezes referido, é devidamente elogiado como homem de armas e como homem de letras, no contexto de alguns dos versos que dele cita, como se com isso D. Francisco de Portugal nos quisesse dizer que Camões era uma estrela de primeira grandeza no meio da constelação dos poetas que adornavam o céu de Portugal e o céu de outras nações<sup>9</sup>. E como se com esse procedimento nos quisesse dizer também que, entre as muitas maneiras de honrar o Príncipe dos Poetas do seu tempo, como um parente seu (D. Gonçalo Coutinho) tinha feito, ao inscrever essas palavras numa modesta lápide que lhe colocara sobre o túmulo, era cultivar um género literário que Camões pusera em voga - as Cartas meio sérias e meio jocosas e burlescas - e servir-se dos seus versos para tornar essas cartas mais vivas, mais atraentes e mais ricas em conteúdo.

Neste estudo vamos procurar inventariar todas as citações de Camões nas obras referidas de D. Francisco de Portugal e enquadrá-las no respectivo contexto, para, dessa maneira, verificarmos até que ponto Camões, elevado a autoridade literária, ao mais alto nível, ao lado dos dois gigantes da antiguidade clássica – Homero e Virgílio – se tornou para D. Francisco de Portugal, como se tornara para outros escritores, ponto de referência e de ilustração dos mais variados conceitos psicológicos, filosóficos e morais<sup>10</sup>. Uma vez nomeando-o expressamente e citando-o com o maior rigor, outras vezes deixando ao leitor a oportunidade de detectar ele próprio as breves passagens que dele cita, a verdade é que D. Francisco de Portugal aproveita as mais diversas ocasiões para apoiar e ilustrar a sua causa com o exemplo de Camões.

---

<sup>9</sup> Francisco de Sá de Miranda é designado uma vez por Francisco de Sá, logo nas primeiras duas linhas da “Carta a um Amigo” (p. 38), e uma outra vez simplesmente como Sá (p. 42 da mesma Carta).

Entretanto, D. Francisco de Portugal transcreve versos de Sá de Miranda mais quatro vezes: pp. 8 e 9. Esses versos pertencem todos à famosa «Carta a D. João III» (pp. 32, 36 e 39).

Ei-los, pela ordem em que se encontram em «Prisões e Solturas de uma Alma»:

“A tempo o bom Rey perdoa,  
a tempo o ferro he mezinha” (p. 8).

“Fazse engano ás leys da terra,  
nunca se faz ás do Ceo” (p. 9).

“A vida desaparece,  
entretanto geme & jaz  
o que cahio” (p. 9).

“Suspirão, não podem mais;  
Y ás vezes não muito claro” (p. 9).

<sup>10</sup> Note-se que entre as poesias compiladas pelo seu filho, D. Lucas de Portugal, se encontra um romance (o n.º XXI) de 68 versos em que D. Francisco de Portugal parafraseia a famosa cantiga de Camões: “Leonor vai pera a fonte” (pp. 78-79).

Aguiar e Silva transcreve parte deste romance numa nota à sua obra *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1971), p. 437.



Antes de prosseguir, duas coisas se impõe esclarecer: primeiro, que é possível que, além dos excertos de Camões aqui inventariados, outros existam na obra que lhe pertencem também, mas que não foi possível atribuir-lhe, não só por continuar por estabelecer o cânone da lírica camonianiana, mas também por ainda não dispormos de uma concordância para a lírica que dele se conhece, idêntica à que existe para *Os Lusíadas*<sup>11</sup>; segundo, que os excertos vão ser referidos pela ordem em que se encontram na obra.

Para demonstrar a injustiça de que era alvo, ao ter que penar inocente, entre as grades de uma prisão, que, como já se disse, tudo leva a crer tenha sido a Torre de Belém, a julgar pelo contexto<sup>12</sup>, D. Francisco de Portugal desabafa assim:

“Quem vio nunca representar tão lastimosas nouidades, perdição tão miseravel? A quem as inclemencias do mar offerecerão mais barbaros perigos, **na Sytia fria, ou na Lybia ardente** [*Os Lusíadas*, III, 128]? **Que theatro de lastimas deixou ás memorias humanas aquelle occulto, & grande Cabo** [*Os Lusíadas*, V, 50], **como experimento nestas paredes, cuyos pedaços aun lloran las desdichas de sus daños?** Que he mais brauo mar o de hua semrazão, vento mais tempestuoso de hua enueja, que se encerrão num odio, outra Cafraria, & numa tyrania, **outros Acroceranios infamados** (*Os Lusíadas*, VI, 82)?”

Aqui temos nós três passagens de *Os Lusíadas* utilizadas pelo autor para referir e enfatizar as injustiças de que se crê vítima inocente. No primeiro caso é uma alusão àquela passagem em que Inês de Castro implora ao Rei D. Afonso IV que a sujeitem aos mais inauditos castigos, metaforizados pelo frio polar da Scítia e pelo calor tropical da Líbia, contanto que lhe preservem a vida para se poder dedicar à felicidade e bem-estar do seu Príncipe e dos seus filhos. No segundo, refere-se o autor aos indescritíveis actos de vingança que o Gigante Adamastor infligiu aos portugueses que ousaram desafiar a sua soberania sobre os mares. No terceiro caso, o autor evoca a oração que Vasco da Gama dirigiu à «*Divina guarda, angélica, celeste*», quando, já perto do fim da sua demanda, quase à beira da Índia, corria o risco iminente de ser tragado, ele e os seus, pelo «mar até o inferno aberto». Deu-se isto por ocasião da majestosa e dantesca Tempestade Marítima, topos quase obrigatório de todos os poemas épicos.

A próxima evocação de Camões, a quem o autor nomeia expressamente, surge a seguir à recitação de um romance sobre os amores adulterinos do Rei D. Fernando de Portugal e de D. Leonor Teles. Conhecedor profundo de *Os Lusíadas*, o autor recorre a Camões para absolver D. Fernando desse pecado que os seus contemporâneos e os vindouros lhe não perdoaram, transcrevendo os últimos quatro versos da oitava 143 do Canto III:

---

<sup>11</sup> Chama-se ainda a atenção para a dificuldade que há em inventariar todos os versos de Camões, devido também ao facto de ainda não dispormos do dito cânone da poesia lírica (embora se saiba *a priori* que o cânone perfeito nunca poderá existir).

<sup>12</sup> A passagem de “Prisões e Solturas de uma Alma” que melhor parece apontar para que o lugar da prisão do autor seja a Torre de Belém é a seguinte:

“Neste Castello, cuja fundação ordenou hum amor desordenado, não sem misterio derão comigo nelle á costa as naos da índia para que vejam suas ruinas no mais fiel amante o amor mais fundado em entendimento” (p. 9).

“Logo affectuosamente aquelle grande Mestre dos Poetas Épicos o ampara com as proprias fraquezas, que são sempre as forças de amor.

Desculpado por certo está Fernando,  
para quem tem de amor experiencia.  
Mas antes tendo liure a fantasia,  
por muito mais culpado o julgaria.

Mais desculpado estiuera se vós foreis a causa, mal bosquejada nestes pinceis heroicos, que he tamanha cousa vossa, que vos offendem os merecimentos por limitados, & só vos pódem luzir as verdades por sem limite” (p. 12).

Note-se que o autor, ao mesmo tempo que se apoia na autoridade de Camões para justificar os amores adúlteros (estaria ele ou o destinatário da sua missiva também numa situação análoga à do Rei D. Fernando?), aproveita o ensejo para enaltecer a excelência de Camões como poeta épico, chamando-lhe «*Mestre dos Poetas Épicos*», numa altura em que não faltava quem lhe recusasse esses predicados, como vários camonistas nos têm mostrado.

A fim de matar o tempo, durante os longos dias de encarceramento, o autor espraia os olhos lá por «*adonde el Tajo parece ni bien rio, ni bien mar*», e «*topando já fontes nas grandezas de Belem*», exclama:

“Que muito que tornem ás suas aréas aquelle antigo nome de praya de lagrimas?  
Dalli se espanta a vista naquella immensidade de edificios, emula dos Reynos;  
por quem disse o nosso Camões.

E tu nobre Lisboa, que no mundo  
facilmente das outras es Princesa,  
que edificada foste do facundo  
Ulysses, por quem foi Dardania acesa” (p. 18).

Trata-se daquela passagem de *Os Lusitadas* (III, 47) em que Vasco da Gama narra ao Rei de Melinde a pré-história e a história de Portugal. O que quer dizer que, por trás das grades de uma prisão, D. Francisco de Portugal tem olhos para contemplar aquela cidade de «*mármore e de granito*» que Herculano também viria a cantar dois séculos e tal mais tarde, assim como para evocar «*aquelle antigo nome de praya de lagrimas*», que é certamente a de Belém, aquela de onde saíam as armadas, a começar pela de Vasco da Gama, em demanda dos «*mares nunca dantes navegados*» e das terras desconhecidas.

Preso injustamente, em sua opinião, o autor, da mesma maneira que Bocage faria mais tarde<sup>13</sup>, pensa que, tal como a ele, igual fado coubera ao príncipe dos poetas portugueses, segundo o testemunho que ele próprio nos dá não só na poesia lírica, mas também na épica. E assim se explica que D. Francisco de Portugal evoque aquela

---

<sup>13</sup> Veja-se o soneto que começa: «Camões, grande Camões, quão semelhante...».

passagem de *Os Lusíadas* (X, 128), em que Camões se queixa amargamente das injustiças de que foi vítima. E, ao mesmo tempo que usa o homem como exemplo eloquente de uma injustiça que se tornaria emblemática, mais uma vez aproveita a ocasião para tecer os mais rasgados elogios ao Poeta: «*Que disse desigual engenho, mas em igual fortuna, verseha o injusto mando executado*», «*Naquelle, cuja lira sonora / Serà mais afamada, que ditosa*» (p. 23, a qual, por gralha tipográfica, aparece como 22).

A braços com toda a espécie de contratempos e desventuras, degladiando-se sem quartel uns com os outros, o autor vê «*A cada passo vn nuevo pensamiento*» «*en la Babylonia de mi vida*», não lhe restando outro remédio senão ocupar a mente em «*memorias de Sion perdida*». E é ao encontrar-se nesse deplorável estado que lhe vêm à mente aquelas palavras com que Camões evoca magoado, na oitava final do Canto I de *Os Lusíadas*, as indizíveis traições de que Vasco da Gama é objecto às mãos daqueles que se haviam mostrado ser seus amigos:

“No mar tanta tormenta, & tanto dano,  
Tantas vezes a morte apercebida,  
Na terra, tanta guerra, tanto engano,  
Tanta necessidade auorrecida:  
Onde pode acolherse hum fraco humano,  
Onde terà segura a curta vida?  
Que não se arme, & se indigne o Ceo sereno  
Contra hum bicho da terra tam pequeno” (I, 106).

Desta oitava, D. Francisco de Portugal limita-se a transcrever apenas o quinto verso, e ainda esse com uma pequena variante: «as que estado há sem desacertos? Onde se póde acolher hum vil humano, que não encontre desgostos? Não há buraco no mundo para escapar do mundo, senão Deos, só quem o busca se faz senhor de tudo» (p. 24)<sup>14</sup>. Note-se também que, em vez de se queixar do próprio Deus, como faz Camões, na peugada de Job, D. Francisco de Portugal, fazendo uma leitura livre da oitava de Camões, encontra barrocamente em Deus o único refúgio para «um vil humano» condenado a viver num mundo fértil em «desacertos» e «desgostos.» Esquecido momentaneamente das suas próprias dores, o autor, imitando o Camões moralista e poeta cívico, volta o olhar perplexo e preocupado para o estado lastimável em que a pátria jaz imersa, fazendo-se eco de um motivo literário tão tristemente caro aos seus contemporâneos, apresentado sob as roupagens do topos do *Ubi sunt*:

“Tudo desajuda esta despedaçada patria; mas se os filhos lhe virão as costas, que muito que lhas virem os fados? [...]. Sempre ocasionarão grandes ruínas nouidades no governo tão defendidas dos mais são legisladores; aquellas mossas

---

<sup>14</sup> Contra os que possam pensar que estamos perante casos de plágio, um pouco à imitação do que fez Miguel Leitão de Andrada na sua *Miscelânea*, argumentaremos com o próprio Camões, o qual não só cita, sem os mencionar expressamente, autores alheios na sua poesia, e principalmente nas suas Cartas, idênticas, na sua estrutura externa, a estas de D. Francisco de Portugal, como já se referiu por alto.

Essas cartas de Camões estão recheadas de versos de poetas alheios, alguns possivelmente ainda por identificar.

de pao, por onde os nossos velhos governauão com aquella santa inteireza, rosto ao sim, & rosto ao não: erão bons, erão honrados. [...] Hoje quem menos anda do que se deue, mayores pagas se lhe dão [...].

Leys em fauor do Rey se estabelecem,  
as em fauor do pouo só perecem” (p. 28)<sup>15</sup>.

Na segunda «Carta a um Amigo», escrita no «Galeão S. Luis» e datada de 20 de Setembro de 1620 (p. 44), o autor começa por dirigir uma catilinária contra o casamento, dizendo:

“Em fim, na minha opinião, mar, casamento, & quaresma são ua mesma cousa. Folgue V. M. de se ver longe dellas: que brincos que obrigão a confissão muito deuem ter de morte, aquelle imperio de ua Dama, aquelle ser, aquelles não sei ques, tão divinos como respeitados,

Perdeislo todo como sois casadas,  
passaisuos de señoras a cautiuas.

Disse o outro. Eu deixando esta materia perigosa, digo tudo nestas palavras:

O que noiva que lá fica!  
O que inueja que là vem!” (p. 38).

No último Canto de *Os Lusíadas* (X, 120), o poeta, depois de ter censurado os que se crê serem os Jesuítas por se deixarem ficar na pátria, em vez de irem pregar a lei de Cristo para as novas terras descobertas pelos portugueses, lá no Oriente distante, resolve arrepiar caminho, ao dar-se conta de que está a enveredar por sendas escabrosas: «*Mas passo esta materia perigosa / E tornemos aa costa debuxada.*»

Dizer que, meio a sério meio a brincar, D. Francisco de Portugal se deve ter sentido na pele de Camões, ao vituperar o sacramento do matrimónio, cremos ser desnecessário, tendo em conta também, a julgar pelas outras citações, de que ele conhecia muito bem a obra de Camões, para transcrever simples pedaços de versos<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Em certo aspecto talvez se pudesse dizer que mais que o recurso a Camões para ilustrar os conceitos dele, estamos antes perante um caso em que D. Francisco de Portugal ilustra com o seu texto uma série de princípios morais disseminados por Camões nos cantos de *Os Lusíadas*. Pelo que se pode concluir que é o Camões moralista o que mais apelo tem para com o autor, o que concorre admiravelmente para definir a estrutura essencial das suas Cartas.

Esta passagem de D. Francisco de Portugal traz-nos à mente a famosa carta de Francisco de Sá de Miranda ao Rei D. João III, expressamente citada pelo autor seiscentista, como se verificou anteriormente.

<sup>16</sup> Vários têm sido os estudiosos de Camões que têm chamado a atenção para os aspectos da sua obra que mais têm sido usados para imitação, paráfrases, centões, paródias, etc. Veja-se, a título de exemplo, o que se escreveu sobre a projecção dos sonetos «Alma minha gentil que te partiste», «Sete anos de pastor Jacob servia», para já não falar das redondilhas «Sobre os rios que vão.»

Sobre este aspecto, vejam-se, por exemplo, Edward Glaser, Maria de Lourdes Belchior, Ana Hatherly.

Como a segunda carta trata sobretudo de amor, logo na segunda página o autor cita novamente Camões (e mais uma vez *Os Lusíadas*) a respeito do império que o amor, desta vez sob a forma de Vénus, exerce sobre os corações humanos:

“E se ouuer quem lhe pareça que os espiritos, em cujos nomes vão estas perguntas, por serem de peixe, não terão lugar senão na queresma: V. M. lhe responda, que Venus nasceo das escumas do mar, & que o fogo de Amor crece mais entre contrarios, & o mesmo effeito faz nas agoas, que nas almas, & deste galante a este proposito disse o nosso Camões.

Mal auerá na terra quem se guarde,  
Se teu fogo immortal nas agoas arde” (p. 39).

Como se vê claramente, estamos perante aquela passagem da Ilha dos Amores (IX, 42) em que Vénus ordena ao seu filho Cupido que faça ver aos homens quanto o amor é belo, sublime e necessário para que os que são chamados à realização de empresas marítimas sejam verdadeiros modelos de beleza varonil e de virtude heróica, distinguindo-se assim de todos aqueles que voltam as costas ao mandamento do amor virtuoso ou honesto, como então se dizia, dentro dos princípios doutrinários de tradição platónica:

“Quero que aja no reyno Neptunino  
Onde eu naci, progenie forte & bella,  
E tome exemplo o mundo vil, malino,  
Que contra tua potencia se reuela,  
Porque entendão que muro Adamantino,  
Nem triste hypocrisia val contra ella.  
Mal aueverá na terra quem se guarde,  
Se teu fogo imortal nas agoas arde.”

Forçado a experimentar toda a sorte de aventuras inerentes às viagens marítimas, como aquela em que se encontra, de quem se havia de socorrer o autor senão de Camões, sabendo que o mar está omni-presente no poema épico do autor tantas vezes evocado?

“Mas tudo isto he porque se quer igualar el que duerme, al que no duerme. Não há Comendas com que se pague, não digo eu hua tormenta, senão ua bonança. Veja V.M. se lhe representa bem o Camões nestes versos que já passou nesta má vida.

Vigiando, & vestindo o forjado aço,  
sofrendo tempestades, & ondas cruas,  
vencendo os torpes frios no regaço  
do Sul, & regiões de abrigo nuas,  
engolindo o corruto mantimento  
temperado c’o arduo sofrimento.”

Trata-se, como se sabe, dos últimos seis versos da oitava 97 do Canto VI de *Os Lusíadas*. Amainada a tempestade, graças à intervenção da deusa do Amor, Vénus, o “Piloto Melindano” vislumbra à distância a “verdadeira Índia.” Perante notícia tão auspiciosa, Vasco da Gama ajoelha-se e dá graças a Deus por lhe mostrar a terra «*Que com tanto temor buscando vinha / Por quem tanto trabalho experimentava*» (VI, 94). E é neste momento que o poeta, nas últimas cinco oitavas do Canto, tece solenemente considerações ético-filosóficas sobre a maneira de alcançar o heroísmo, opondo a virtude da fortaleza ao pecado da preguiça. E é neste contexto que D. Francisco de Portugal, comparando-se com o Gama, transcreve os seis versos de *Os Lusíadas*. Comparando-se com o Gama e comparando-se com Camões, pois facilmente se deduz do contexto que D. Francisco de Portugal atribui a Camões o que este atribuiu ao Gama. Razão tem Helder Macedo para ver em *Os Lusíadas*, lado a lado com a viagem do argonauta – Vasco da Gama –, a viagem do poeta – Luís de Camões<sup>17</sup>.

E por falar, em forma de metáfora, da “viagem iniciática” que foi para Camões a escrita da sua epopeia, parece-nos, se nos é lícito *parva componere magnis* (comparar as coisas pequenas com as coisas grandes), que vai sendo tempo de pôr termo a esta nossa breve peregrinação por duas das três cartas de D. Francisco de Portugal, em busca dos versos de Camões com que o seu autor quis embelezá-las e enriquecê-las e em busca do sentido patente e latente que se desprende desses versos. E, sendo assim, apenas repetiremos, para concluir, que em Camões, no homem e no poeta, reconheceu D. Francisco de Portugal o melhor exemplo de homem duramente provado e injustamente açoitado e vitimado pelos golpes da fortuna e pela incompreensão e indiferença dos poderosos; que em Camões encontrou o protótipo de moralista sábio e tolerante; e que em Camões viu o “Mestre de Poetas Épicas”.

---

<sup>17</sup> Helder Macedo, *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

Francisco Maciel Silveira  
*Universidade de São Paulo (USP)*

## QUE FAREI COM ESTE LIVRO? – DE *OS LUSÍADAS*, SEGUNDO SARAMAGO

### 1. Ler a dois olhos.

Leiamos a peça *Que farei com este livro?* (1980) do Sr. José Saramago a dois olhos. Para tanto, distingo um olho do outro.

Com o olho direito, ler-se-á segundo a visão do leitor inexperito. Com o esquerdo, ler-se-á segundo a óptica de um leitor experito – um camonólogo aquilino, digamos.

Não se pense que estou aqui a inventar um novo modo de ler. Antes, entro no jogo proposto pelo Sr. José Saramago.

Em cena fulcral da peça, primeiro quadro do segundo ato (pp. 105-106), a personagem Damião de Góis, a propósito da trama que empece a publicação de *Os Lusíadas*, não nos ensina que há pelo menos duas maneiras de ler e que «*a diferença [interpretativa e judicativa da leitura] estará nos olhos que o lerem*»?

Portanto, via Damião de Góis, propõe o Sr. José Saramago o mote para ler seu texto, humberto-ecoando que a obra, depois de aberta, admite distinta leitura, interpretação e valoração, conforme os olhos que o lerem. Aqui, no caso dessa glosa e escólio, dois: um direito – o do leitor inexperito – e um esquerdo – experito, aquilino.

### 2. Sob o olho direito do leitor inexperito.

Tracemos o perfil do leitor inexperito. Tem suas luzes e brilho, tendo ou não lustrado os bancos acadêmicos. Gosta evidentemente de ler e o faz para *dis-trair-se*, na acepção ortega-y-gassetiana do termo, isto é, «*para evadir-se, escapar, trazer-se a si mesmo deste mundo em que vive para outro irreal*», onde descansa da planura de sua vidinha, mas onde também vive uma vida vicária, enriquecendo-se com experiências que talvez nunca tivesse a oportunidade de experimentar (José Ortega Y Gasset, *A idéia do teatro*, SP, Perspectiva, 1978, p 51).

Por uma dessas casualidades próprias da ficção, nosso leitor inexperito – em verdade leitora, Manua chamada – está a ler *Que farei com este livro?* Que nos conta sua visão privilegiada, embora inexperita?

Que a ação da peça, a transcorrer em Almeirim e Lisboa entre Abril de 1570 e Março de 1572, é a composição e publicação de *Os Lusíadas*.

Não lhe ocorre perguntar se a índole do assunto *é absolutamente nova*, se o seu autor, «sem exemplar a que se arrimasse nem norte que seguisse», também «navegava por mares nunca dantes navegados», a exemplo do poema Camões, de Almeida Garrett. E não lhe ocorre perguntar porque nunca leu os dez cantos nem o prefácio do cometimento garrettiano.

E ademais, se os tivesse lido, poema e prefácio, seus olhos não haveriam de confundir alhos com bugalhos, porquanto, apesar de o assunto e motivo serem idênticos, *Que farei com este livro?* retrata outro Camões, antítese da garrettiana estátua tribunícia que, em Sintra, recita os 8.816 versos de sua epopéia para os ouvidos moucos mas benevolentes de D. Sebastião. Fora nossa leitora inexperta versada em kristeviana e linda-hutchoniana intertextualidades, diria que o Sr. José Saramago entoou, etimologicamente, uma *parade*, um canto **paralelo** e **contra** os dez cantos de Almeida Leitão Garrett.

As personagens da peça, deduzirá Manua, encarnam a falta de rumo, perplexidade e apatia da Nação.

À volta do rei, D. Sebastião, gravita uma nobreza enfatuada e desvirilizada, um clero cúpido e hipócrita, portanto, personagens menores, meros figurantes, quase todos despersonalizados, como o 1º, 2º, 3º, 4º Fidalgos, o Frade.

Na luta que se trava pelo poder, a cavaleiro da situação, – justo termo pois de Ácteon em montarias cinégeticas e de cavalarias em África se tratava –, primam os irmãos Gonçalves da Câmara, quão privados de el-rei já denuncia o sobrenome, um Luís, confessor de D. Sebastião, outro Martim, secretário de Estado, além de outras puridades e presidências e desembargos do Paço.

Como nos compêndios de história que foi obrigada a consultar no Liceu, ambos os jesuítas são, na peça, culpados pelas suspeitas misoginia e misogamia de D. Sebastião.

Em 1572-1573 era enorme o descontentamento com os desvarios privados do Rei e o despotismo público dos Câmaras, descalabros que inspiravam pasquins anônimos, como o que se lê da boca do Pe. Luís da Câmara em diálogo com o irmão Martim no primeiro quadro do primeiro ato:

“ (Lê) El-rei nosso senhor, por fazer mercê a Luís Gonçalves e a Martim Gonçalves, e aos padres da Companhia, há por bem de não casar estes quatro anos, e de estar com eles abarregado. (Martim da Câmara ri).”

E com ele na ocasião também riu nossa leitora inexperta e rir-se-ia mais ainda, agora de íntima satisfação, se não ignorasse que o Sr. José Saramago, apoiado em fontes históricas, dramatizou, no referido quadro e ato, informação que assim se lê em *Vida ignorada de Camões*, do Sr. Hermano Saraiva (Lisboa, Publicações Europa-América, primeira edição de 1978, cito pela segunda, de 1980, pp. 382-383):

“Alguns pasquins que circularam por essa altura dão a medida do descontentamento reinante. Ninguém ousava falar abertamente, porque as críticas acabavam no desterro e na cadeia, mas circulavam papéis anônimos em que os Câmaras eram responsabilizados por não deixarem casar o rei, para o terem mais dependente, e onde se chegava a dizer que estavam amancebados com o jovem monarca” (Cf. *Que farei com este livro?*, primeiro quadro do primeiro ato).



Partidos opostos, inimigos até, pois um autonomista e outra defensora de supeitosa união ibérica, mas os dois em busca de aliança que pusesse freio à influência e poder dos Câmaras – o tio e a avó de el-rei, o Cardeal D. Henrique e D. Catarina de Áustria, ambos preocupados com o desgoverno e o nebuloso rumo do Reino.

«*Isso é o que passa no Paço*», pensa Manua, nossa leitora inexperta, feliz por regurgitar frase na feição e estilo do Autor. Ressoante de fontes nossa memória?, uma informação, uma frase vêm à tona, – de que profundas leituras não o sabemos? –, mas já que vieram à tona cumpre salvá-las, repeti-las, «*isso é o que passa no paço*» (e prosseguir na mesma toada a glosa), «*frequência também de personagens com mais passos*», como os viajados Damião de Góis, Diogo do Couto e Camões, esses dois matalotes recém-chegados à Pátria «*metida no gosto da cobiça e na rudeza duma austera, apagada e vil tristeza*».

São 8:00 hs. no despertador de nossa leitora inexperta, quando, em Fevereiro de 1571, ali mesmo no bairro do Castelo, em casa de Damião de Góis, localizada no primeiro quadro do segundo ato, transcorre a cena axial da peça.

Basta contar os quadros que a compõem, o primeiro ato com sete, o segundo com oito, essa cena, portanto, bem no meio da peça, a dividi-la, tordesilhas de revelação e consciência: trata-se da apagada e vil tristeza do presente a empanar a memória gloriosa da heroicidade pretérita. Ali estão reunidos Diogo do Couto, Camões e obviamente o dono da casa, o Sr. Damião de Góis.

Apressada pelo relógio, meu Deus são já 8:15 hs., divertida em outra realidade perdera a noção do tempo nossa leitora inexperta, e agora precisa deixar a cena em que se vê metida, fazer suas abluções matinais, tomar café correndo e correndo tomar o autocarro rumo ao trabalho.

“ – Com licença, Srs. do Couto, Camões e Góis, mas estou atrasadinha, fiquem à vontade, a quitinete ao dispor de vossas mercês, na geladeira há sardinhas cozidas e carapaus frescos, façam bom proveito, adeusinho, até amanhã.”

### 3. Sob o olho esquerdo do leitor aquilino.

Exatamente onde Manua deixou seus olhos, primeiro quadro do segundo ato, tem os seus pousados, negros como sotaina, a Dra. Legenda Vaz Est, nossa leitora experta.

No rigor de togas e capelos, não é camonóloga a Doutora, mas tem um olho – aqui esquerdo – aquilino, inquisitorial. Tanto que suas notas de leitura, deita-as num canhenho que intitula *Manual de inquisições literárias* e no qual se lêem as seguintes observações:

I. Peça: *Que farei com este livro?*, do Sr. José Saramago, 1ª ed. de 1980. Compulso a 2ª ed., com prefácio de Luiz Francisco Rebello, Lisboa, Editorial Caminho, 1988.

II. Nodal o primeiro quadro do segundo ato. Aí estão reunidos Diogo do Couto, Camões, Damião de Góis.

III. Nesse ponto começa a releitura saramaguiana de *Os Lusíadas*, via outras leituras. Em Lisboa, Camões teria acrescentado ao texto primitivo de seu poema estâncias e versos inspirados pela apagada e vil tristeza do presente (pp. 103-104):

“Damião de Góis: - Quando chegastes da Índia, era o vosso livro como hoje é? Não precisais responder. Tive aqui em minha casa o manuscrito, li-o com grande cuidado e atenção, mas de tanto não precisaria para distinguir, nas diferenças de tinta, os acrescentamentos escritos estando vós já em Portugal e por causa do que cá viestes encontrar.

Camões: – Assim é. Lembrai-vos que de el-rei eu não sabia mais do que existir. Em Lisboa é que escrevi a dedicatória...

Damião de Góis: – Que mais?

Camões: – O final do canto V, também do sétimo, algumas oitavas do canto nono, outras no canto décimo...

Damião de Góis: – E, se bem te conheço, ainda escreverás, se não foi escrito já, o bastante para amanhã se saber que os parentes de Vasco da Gama não cuidaram de honrar, como deviam, o fundador da casa da Vidigueira.

Camões: – Escrito está, não duvides.

Damião de Góis: – O que trouxestes da Índia, Luís Vaz, foi a história do antigo Portugal, mais a grande navegação. Tudo isso que acrescentastes são casos dos nossos dias de agora, deste tempo em que não sabemos para onde Portugal vai”.

No referido primeiro quadro do segundo ato, depreende-se do diálogo travado entre Damião de Góis e Camões que o poeta teria acrescentado em Lisboa:

- a) a dedicatória, estâncias 6 a 18 no canto I;
- b) o final do canto V, ou seja, as estâncias 92 a 100, aguilhoado pela recusa do neto de Vasco da Gama em patrocinar a imprimeira do livro;
- c) o final do canto VII, isto é, as estâncias 78 a 87, acerca dos infortúnios que o perseguem (VII, 78-82) e do intuito de não empregar seu canto “em quem o não mereça” (VII, 83-87);
- d) as “algumas oitavas do canto nono”, pela contemporaneidade do conteúdo, são as estâncias 26 a 29 (= as cavalaria cinégeticas do Acteon Sebastião) e o epifonema, estâncias 92-95, contra o ócio ignavo, a cobiça, a ambição, a prepotência;
- e) as “outras” oitavas acrescentadas no canto décimo são as estâncias 145-156 do epílogo (estrofes em que aconselha o soberano e propõe-se a cantar a aventura marroquina) e possivelmente a estância 119 (crítica aos jesuítas).

IV. Nesse capítulo de aditamentos posteriores ao poema, menos que uma releitura direta de *Os Lusíadas*, a óptica do Sr. José Saramago vê pelos olhos de bibliografia dedicada a Camões. A tese dos acrescentamentos feitos em Lisboa é plausível, seja pelo soar parentético das estâncias, seja por constituírem epifonemas, contudo a idéia fora já defendida por:

- a) Aquilino Ribeiro – *Luís de Camões. Fabuloso. Verdadeiro*, Lisboa, Bertrand, 1974, vol II, p. 148 – onde se lê referência à inserção se não de todo o epílogo pelo menos das três estrofes finais (154-156):

“o que nos induz a supor que o poeta não dera ainda a obra por conclusa, propondo-se acrescentá-la aqui e além, e retocá-la (...) ou que a vesânia heróica, que grassava nas altas esferas do poder o contagiasse – e certos versos

**positivamente intercalados à última hora o atestam** – e se reservasse para cantar a vitória sobre o Miramolim, com que D. Sebastião andava a sonhar desde que lhe fizeram a entrega do Reino”.

b) E defendida também por Hermano Saraiva – *Vida ignorada de Camões* (1ª ed. 1978), às páginas 383-384 da 2ª edição de 1980 – ao propor que, além das estâncias 83-86 do Canto VII, das estrofes 26-28 e 93-95 do Canto IX, **referidos pela peça do Sr. Saramago**, Camões teria inserido ainda as estâncias 54-55 do Canto VIII. A suposição baseia-se na semelhança entre as estrofes e as críticas que circulavam anonimamente em pasquins à época em que o poeta se encontrava em Lisboa:

“Isso leva a concluir que as estâncias que visam os Câmaras (VII, 84-85) e censuram o rei (VIII, 54-55, IX, 26-28) traduzem uma opinião que Camões conheceu em Lisboa precisamente pela altura em que o poema foi editado. **É possível que se trate de estrofes intercaladas já na fase dos prelos**, porque elas estão em contradição com o encarecimento incondicional traduzido noutras estrofes, designadamente no canto I”, pois “a coincidência entre a matéria dos panfletos e a de *Os Lusíadas* é tão flagrante que não pode ser casual. Camões foi um dos porta-vozes do descontentamento dos nobres contra o valido do rei”.

V. Tampouco é inédita a releitura do Sr. José Saramago no capítulo referente às emendas que o poema teria sofrido à mão do censor, Frei Bartolomeu Ferreira.

Uma leitura atenta do segundo ato, quadros 2 e 4, a tratar das emendas sugeridas e/ou impostas ao poema pela censura inquisitorial, talvez não se equivocasse ao dizer que o Sr. José Saramago teve por modelo dois conhecidos textos de Aquilino Ribeiro, a saber: *Camões, Camilo, Eça e alguns mais* (cuja primeira edição data de 1949) e *Luis de Camões. Fabuloso. Verdadeiro* (primeira edição de 1950).

Os reparos que o censor faz a passagens de *Os Lusíadas*, na peça, são coincidentemente os mesmos encontrados nas páginas dos referidos livros de Aquilino Ribeiro. Vejamos, à guisa de ilustração, apenas algumas coincidências mais evidentes:

1. – Na peça (II, 2 - p. 119), reparo do censor às estâncias 70-91 do canto VI (a tempestade que se abate sobre a frota já próxima da Índia), defendendo-se Camões com a lembrança das estâncias 93-94 do mesmo canto (agradecimento de Vasco da Gama a Deus):

“Frei Bartolomeu Ferreira: - Posto que de ambas as vezes me chocou **aquele passo em que Vasco da Gama invoca a Divina Guarda para que o proteja e defenda no transe aflito em que está, e quem o ouve e lhe acode é Vénus. Dizei-me logo. Por que não fizestes vós intervir a Virgem, ainda por cima Domina Maris, Senhora do Mar?** O trágico passo haveria de ter assim uma unção religiosa, um fervor, que dessa maneira lhe faltam, **tudo se resolvendo entre ninfas que vão a seduzir os ventos, e assim acaba a tempestade.** Que me dizeis a isto?

Camões: - (...) Vindo eu a escrever de falsas religiões e falsos deuses, como poderia, sem cair em grave escândalo, e talvez pecado, chamar a terreiro a

verdadeira fé? **Basta que terminada a tempestade agradeça Vasco da Gama. E a quem agradece? Ao único e verdadeiro deus.**”

Em *Luis de Camões. Fabuloso. Verdadeiro*, pp. 138-139 do vol II, a propósito do “hibridismo mitológico de que padecem os Lusíadas, e de que pela certa Fr. Bartolomeu é responsável” (p. 135), lê-se a seguinte referência ao episódio da tormenta:

“Na descrição da tormenta, estupenda de realidade, bate tonitruante a cólera dos deuses, movidos por Baco, mas não tarda o antídoto da intervenção cristã... Vasco da Gama invoca a misericórdia da Divina Guarda, angélica, celeste, Que o céu, o mar e terra senhoreias... (VI, 80)  
E como num tecido de mescla, com o fio de estopa cristão entrança-se o fio de ouro e cetim de Vénus, mandando as ninfas aplacar Bóreas e os furiosos deuses da tempestade, ao passo que brada o piloto de Melinde:  
– Terra é de Calecut, se não me engano! (VI, 92)  
O almirante cai de joelhos e dá graças, é claro que ao seu Deus.” (VI, 93)

2. – Na peça (II, 2, p. 120) defende Camões a intervenção do maravilhoso pagão

“Já pensou Vossa Reverença como seria o meu livro se em vez dos deuses e das musas dos antigos romanos, as intervenções do divino estivessem a cargo da Virgem, de Nosso Senhor Jesus Cristo e dos santos?”

Como se estivesse a responder a reprovação do censor inscrita nas páginas 129-130 de *Camões. Fabuloso. Verdadeiro*:

“Mas já lhe digo, gostaria que desse menos relevo ao papel que faz representar aos deuses pagãos. (...) Bem sei que me vem argumentar com o pitoresco... o velho guarda-roupa das musas... e a reserva respeitosa que exigem o Deus Todo-Poderoso e mais pessoas consagradas pela teodicéia.”

3. – O diálogo da peça do Sr. José Saramago com a fabulação e idéias do Sr. Aquilino Ribeiro prossegue, quando, ainda nesse segundo quadro do segundo ato (p. 121), Frei Bartolomeu verbaliza numa pergunta a Camões

“(Agora que sobre isto me fizeste pensar, outra pergunta ainda vos faço: **por que não vos haveis servido de Satanás para inimigo dos portugueses e das suas obras?** Mostraríeis, assim, uma vez mais, o triunfo da fé sobre as malícias do inimigo.)”

o discurso indireto-livre de seu pensamento em *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*, p.23:

“A efabulação do poema cinca pela representação que nela têm os deuses do paganismo. **A que vem Baco, quando a santa teologia tem melhor,**

incomparavelmente melhor, em Satanás e nas suas múltiplas prefigurações, Belzebut, Asmodeu, Lusbel, etc., etc.?”

4. – Outro reparo do censor na peça, à página 122, atinge em cheio a Ilha dos Amores (IX, 52-92) – matéria, por sinal, do opúsculo *Camões e o Frade na Ilha dos Amores*, que, saído em 1946, serviu de base para os volumes já aqui citados em que Aquilino Ribeiro defende a tese de que o Frei Bartolomeu Ferreira deixou passar a ilha dos Amores, «em troca da enxertia no poema das sete últimas estâncias do canto IX (88-95), o sermão do apostolado; das estâncias 82,83,84 (do Canto X) ou a retractação; e das estâncias 108 à 119 (no Canto X) ou a lenda de S. Tomé.» (*Camões, Camilo, Eça e alguns mais*, p. 29).

A peça do Sr. José Saramago, nesse capítulo aquiliniano de enxertias, alude, no final do segundo quadro do segundo ato, à retratação, ou seja, à intromissão censória na estância 82 do canto X:

“Por hoje temos conversado. Ainda haveremos de examinar certos outros pontos, tenho algumas propostas de correcção a fazer-vos, é do vosso interesse que concordeis com elas. Conviria, dou-vos só este exemplo, que dissésseis, logo veremos em que passo do poema, **que os deuses servem apenas para inspirar versos, e nada mais.**”

VI. Assim viu o Sr. José Saramago os acrescentamentos e emendas que *Os Lusíadas* teriam sofrido em Lisboa, às vésperas de sua publicação.

No que tange aos acrescentamentos inseridos já em Lisboa, sua versão coincide com as de Hermano Saraiva e Aquilino Ribeiro.

Quanto às emendas e correções impostas pela censura inquisitorial, sua óptica subscreve lição corrente entre os camonólogos (Gomes Amorim, D. Francisco Alexandre Lobo, Sebastião Mendo Trigo, Francisco Evaristo Leoni, Pe. José Maria Rodrigues, Bowra), seguindo particularmente, e muito de perto, idéias e sugestões do Sr. Aquilino Ribeiro.

Conclusão: *Que farei com este livro?*, a tratar da composição e publicação de *Os Lusíadas*, revela-se, não obstante tácito, um diálogo intertextual – **parafrásico** – com alguns títulos da bibliografia histórica e crítico-ensaística dedicada a Camões, notadamente, *Camões, Camilo, Eça e alguns mais* e o segundo volume de *Luis de Camões. Fabuloso. Verdadeiro.*”

Aí ficam a visão do leitor inexperto e o enfoque aquilino do leitor experto. Julgue cada um, à luz do visto, se destro foi o olho direito na leitura de *Que farei com este livro?* ou se foi o esquerdo quem destramente leu direito.

(Página deixada propositadamente em branco)

Hélio J. S. Alves

Universidade de Évora

A CASCA DE TRITÃO  
TEORIA POÉTICA NA CRÍTICA QUINHENTISTA A OS LUSÍADAS  
— A LEITURA “BRASILEIRA” DE BENTO TEIXEIRA

Entra-se sempre num mundo obscuro e misterioso quando se procura conhecer o impacto que *Os Lusíadas* teriam tido aquando da sua publicação. Meio século após aquele ano de 1572 em que António Gonçalves, não se sabe com que apoios, o trouxe à luz pública, já se celebravam sessões camonianas nas academias e se preparavam comentários exaustivos ao magno poema (Castro 1982: iii-vii; Dias 1982 xlv-li; Pires 1982). Tantas vezes censurado em alguns dos seus aspectos, frequentemente incompreendido pela distância a que cada paradigma mental se encontrava dele, o poema de Camões nunca cessou, afinal, de ser admirado e exaltado. Por isso, parece-nos hoje estranho que, entre as gerações mais próximas do Épico, uma obra como esta tenha sido deliberadamente ignorada (como sugere a tese da «conspiração do silêncio» ideada pelo Visconde de Juromenha) ou antagonizada por um sentimento generalizado de inveja (como se respira a todo o passo na historiografia literária de Teófilo Braga), um sentimento tão abrangente que não legou ao futuro quaisquer manifestações de opinião crítico-literária substantiva.

Uma boa síntese do estado da questão por alturas da I Reunião Internacional de Camonistas foi dada pela pena do ensaísta brasileiro Álvaro Lins (1972: 57-60); disse ele que o poema de Camões «*não alcançou repercussão entre os letrados ou no seio do povo; não se sabe que tenha arrebatado ou comovido os seus contemporâneos, o que sucederá tantas vezes mais tarde. Da maneira como o recebeu a opinião literária, não temos notícias consistentes ou bem chanceladas*»; e, mais adiante, acrescentava: «*...fazendo balanço e conta a respeito do tratamento literário dado a Os Lusíadas pelos contemporâneos do Poeta, o melhor deixado e encontrado é aquele louvor da burocracia eclesiástica – e não obstante espontâneo, digamos sincero, a despeito do tom convencional – da autoria do padre censor, Frei Bertolameu Ferreira, no parecer da Inquisição que permitisse ao Rei expedir o alvará de licença para a impressão*».

Com efeito, a licença do frade constitui o primeiro comentário relevante ao poema épico de Camões. Uma vez que, aplaudindo o «*muito engenho e muita erudição*» do autor, se abordam também questões de ordem poética, com referência às eventuais reservas que os leitores do poema lhe poderiam colocar, o *imprimatur* inquisitorial situa-se na confluência do problema da recepção da epopeia com o da crítica de fundo

literário. Todavia, o lugar aparentemente isolado que o texto de Bartolomeu Ferreira ocupa tem impedido uma visão cientificamente adequada do espectro das interpretações contemporâneas d'*Os Lusíadas*.

Para o conhecimento da posição epistemológica de textos que partilham elementos de teoria poética e de recepção crítica, é ainda imprescindível a obra de Fidelino de Figueiredo (1910; 1917; 1922: 15; 1935: 146-180). Nela se estabelece, creio que pela primeira vez, uma periodização da crítica literária produzida em Portugal do Renascimento em diante com fundamento em critérios de teoria e história literárias. Em relação à época que nos interessa, podemos resumir o pensamento de Fidelino, em evolução nos seus vários livros, da seguinte forma:

1. O ponto de partida de uma crítica literária do Renascimento português, accionada por critérios teórico-poéticos explícitos, seria a obra de António Ferreira (1528-1569).

2. A «doutrina estética» de Ferreira dominaria o primeiro período da crítica literária em Portugal desde os anos 50 do século XVI até bem depois da morte do poeta.

3. O ano de 1613 marcaria o início dum novo período na história da crítica literária, caracterizado pela «exegese camoniana» e simbolizado pela publicação do primeiro comentário a *Os Lusíadas* (por Manoel Correia e Pedro de Mariz).

4. A manifestação da prática crítica anterior a 1613 encontrava-se principalmente nas epístolas de Ferreira e também nas de Diogo Bernardes.

5. Abria-se a possibilidade de um tipo de discurso designado pela expressão “*crítica poética*” (com as aspas), cuja manifestação conhecida mais antiga na Península era de 1614 (a *Viaje del Parnaso* de Cervantes), mas de que poderia haver casos ainda anteriores, já que a fusão do verso com o juízo crítico seria «*típica da inteligência renascentista*».

6. As epístolas de Ferreira e Bernardes, embora em verso, não seriam formas de “*crítica poética*” pois não constituem o «*enredo duma ficção*», isto é, o seu conteúdo crítico não se alia a uma estrutura ficcional poética e não se determina a partir desta estrutura.

Fidelino de Figueiredo esboça assim um período literário que tem vindo a obter geral confirmação, com maior desenvolvimento e rigor, nos estudos sobre poesia e poética até agora realizados com incidência no caso português (cf. Aguiar e Silva 1971; Castro 1984; Saraiva e Lopes 1992). Do parecer admirativo de Fr. Bartolomeu Ferreira (não datado, mas provavelmente dos primeiros meses de 1571) até *circa* 1613 teríamos então uma era de leituras camonianas próximas da base teórico-poética das orientações de António Ferreira, cujo veio principal seria constituído por formas mistas de poesia e crítica. O maior conhecimento entretanto adquirido acerca dos comentadores seiscentistas de Camões (Pires 1982) e a descoberta de momentos de “*crítica poética*” a *Os Lusíadas* pelos contemporâneos Pero de Andrade Caminha e Diogo Bernardes (Rodrigues 1979: 201; Ramalho 1992)<sup>1</sup> permitem algum optimismo quanto à futura documentação de

---

<sup>1</sup> Esses textos não foram, contudo, estudados de acordo com o valor crítico-teórico que possuem. No caso de Andrade Caminha, trata-se do epigrama sobre a «*fúria de poeta*», provavelmente alusivo a *Os Lusíadas*, I: 5, v.1, que seria importante estudar no contexto do debate em torno do binómio *ars/furor* no maneirismo renascentista. O professor Costa Ramalho descobriu em partes duma narrativa de Diogo Bernardes alusões à Ilha dos Amores e a outras partes do texto camoniano que não deixam dúvidas sobre a sua intenção crítica. No entanto, também aqui há implicações teórico-poéticas que importa analisar para além da questão, que julgo inoperante, das eventuais rivalidades pessoais entre os críticos e o criticado.



um período da crítica caracterizado por conteúdos e pressupostos significativamente diversos dos que se observam mais tarde e, pela proximidade epistemológica, mais pertinentes para a compreensão da poética camoniana.

Bento Teixeira, um cristão-novo nascido em 1561 que viveu a maior parte da vida adulta em terras de Santa Cruz, é um dos leitores de Camões a incluir na lista dos poetas-críticos do período em que se inserem os dois Ferreira. Ao morrer em 1600, quando ironicamente estava já livre do complicadíssimo processo inquisitorial que até pouco antes o avizinhou continuamente da fogueira, legou à posteridade a *Prosopopeia* (1601), poema em 94 estrofes de oitava-rima publicado póstumo, de forma quase envergonhada, numa tipografia de Lisboa.

O poema está nos começos fundadores de quase todas as histórias da literatura brasileira. No entanto, como António Soares Amora advertiu já há quase quarenta anos, «*mais do que um documento para a história da literatura colonial brasileira, [a Prosopopeia é] um importante documento para a camonologia*» (Amora 1957: 402). E isto porquê? Porque o poema de Bento Teixeira, composto ainda no século XVI, «reflete franco acatamento da autoridade de Camões, mas também francas e até explícitas discordâncias de concepção poética» (*ibid.*: 407). Neste aspecto, a *Prosopopeia* constitui talvez o mais antigo documento de crítica literária da história do Brasil-colónia.

O estudioso brasileiro não nos diz quais são as discordâncias, mas o momento mais explícito destas é fácil de encontrar. Está na descrição teixeiriana de Tritão (estrofe 10):

“Do Mar cortando a prateada vea,  
Vinha Tritão em colla duplicada,  
Não lhe vi na cabeça casca posta  
(Como Camões descreve) de Lagosta.”

Que fazer de tal asserção? Não há dúvida que Teixeira discorda da descrição que Camões faz do tritão, mas qual o alcance do desacordo? Mero divertimento?

Em aviso aos vindouros, Soares Amora estabeleceu uma sinopse dum programa de estudos da *Prosopopeia*, em particular quanto ao seu valor «camonológico», que deveria examinar o «*coeficiente poético*» do texto, «*indo às suas raízes afectivas e morais, indo aos ingredientes que se manipularam, aos modelos que se tiveram em mente, e aos objectivos que se buscaram*» (Amora 1957: 406). A leitura da passagem descritiva de Tritão que farei a seguir pretende ir ao encontro dos objectivos delineados pelo ilustre pioneiro da *Teoria da Literatura* no mundo que fala o português.

Como documento da recepção crítica de Camões que os versos de Bento Teixeira indubitavelmente são, versos esses compostos «*com alguma probabilidade (...) entre 1584 e 1587*» (Sousa 1972: 28), o primeiro efeito que produzem é o de concentrar a nossa atenção num trecho específico de *Os Lusíadas* (1572: VI, 17, vv.7-8), aquele em que um tritão «*na cabeça por gorra tinha postalhua mui grande casca de Lagosta*». A *recusatio* da *Prosopopeia* foca a perspectiva do leitor num ponto minúsculo da vasta mole que constitui o poema épico camoniano. Assim, a discordância explícita de Teixeira, isolada e única no seu texto, apresenta-se como desperdício do princípio da economia interpretativa.

Ora se a expectativa dum leitor ocasional normalmente denotaria a insignificância da abordagem deste escritor, quer pelo espaço relativo ocupado, quer pelo “fabuloso” do tema, também é verdade que, desde Santo Agostinho e os exegetas da Bíblia e de

Virgílio, a amorosa dedicação a pormenores na aparência irrelevantes ou inúteis denotava, para o comentador, um sentido simbólico profundo. A superfluidade constituía-se como signo duma leitura necessariamente alegórica<sup>2</sup>. E queremos crer que, antes da obsessão normativa pelas unidades, pelo «bom senso» racionalista de índole neoclássica ou pela lógica aristotélica aplicada ao texto poético, a interpretação de semelhantes pormenores inclinava-se no sentido da tradição alegórica. Perdia assim o mencionado carácter explícito a referência do poemeto ao texto camoniano.

Todavia, não é apenas a discordância de Teixeira que aparenta uma futilidade de pormenores; também a descrição correspondente d'*Os Lusíadas* (VI, 16-19) incorre na mesma característica, já que aqui o tritão está muito longe de ser personagem de primeiro plano:

“Tritão, que de ser filho se gloria  
Do Rey e de Salacia veneranda,  
Era mancebo grande, negro e feyo,  
Trombeta de seu pay e seu correyo.

Os cabellos da barba e os que decem  
Da cabeça nos ombros, todos erão  
Hus limos prenhes de agoa, e bem parecem  
Que nunca brando pentem conhecerão;  
Nas pontas pendurados não falecem  
Os negros misilhões que ali se gerão;  
Na cabeça por gorra tinha posta  
Hua mui grande casca de Lagosta.

O corpo nú e os membros genitais,  
Por não ter ao nadar impedimento,  
Mas porem de pequenos animais  
Do mar todos cubertos, cento e cento:  
Camarões e cangrejos e outros mais  
Que recebem de Phebe crescimento,  
Ostras e camarões do musco çujos,  
As costas co a casca os caramujos.

Na mão a grande Concha retorcida  
Que trazia, com força já tocava;  
A voz grande, canora foy ouvida  
Por todo o mar, que longe retumbava.”

Manuel de Faria e Sousa, o maior defensor seiscentista da poesia de Camões, considera esta passagem insuperável sob o ponto de vista da beleza poética, «*aunque*

---

<sup>2</sup> Sobre as estratégias de interpretação alegórica na exegese medieval, ver Tzvetan Todorov, *Simbolismo e Interpretação*, Edições 70, s.d., pp. 87-119, e a bibliografia indicada na p. 89 desse volume.

*parezca larga*» (Camões 1972: VI, 18, col. 38). Mas como assegura Francisco Leitão Ferreira, outro teórico da época barroca, a extensa «*particularização*» do retrato justifica-se porque faz o tritão parecer «*verdadeiro e vivo*» (*apud* Pires 1982: 70-71). Tal não é obviamente a opinião de Bento Teixeira. Embora ele critique Camões, o retrato do tritão na *Prosopopeia* (estrofes 10 a 13) tem praticamente a mesma extensão do d’*Os Lusíadas*. Temos de concluir que, para o autor “brasileiro”, o trecho é censurável não pela quantidade mas pela qualidade do seu conteúdo. Nada de mais longínquo das mentes de Faria e Sousa e Leitão Ferreira!

A incidência crítico-poética do poemeto faz-se, a seguir à negação de Camões, através duma “correção” introduzida pela adversativa *mas*. Assim, depois de nos dizer que não via nenhuma casca de lagosta na cabeça do tritão, o nosso crítico continua:

“Mas hua Concha lisa, & bem laurada,  
De rica Madre Perola trazia,  
De fino Coral crespo marchetada,  
Cujo lauor o natural vencia.  
Estaua nella ao viuo debuxada,  
A cruel, & espantosa bataria,  
Que deu a temeraria, & cega gente,  
Aos Deoses do Ceo, puro, & reluzente.

Hum Buzio desigual, & retrocido,  
Trazia por Trombeta sonora,  
De Perolas, & Aljofar guarnecido,  
Com obra muy subtil, & curiosa,  
Depois do Mar azul ter diuidido,  
Se sentou nua pedra Cauernosa,  
E com as mãos limpamdo a cabelleyra,  
Da turtuosa colla fez cadeyra.

Toca a Trombeta com crecido alento,  
Engrossa as veas, moue os elementos,  
E rebramando os ares com o accento,  
Penetra o vão dos infimos assentos.  
Os Polos que sustem o firmamento,  
Abalados dos proprios fundamentos,  
Fazem tremer a terra, & Ceo jucundo,  
E Neptuno gemer no Mar profundo.”

Não era com certeza através da versificação rebarbativa que acabámos de ler que Teixeira queria entrar em contencioso com o poeta maior. Ele fazia-o porque os *conteúdos* expressos n’*Os Lusíadas* deviam ser contraditos, porque há uma casca de lagosta que não devia lá estar. De facto, se reflectirmos sobre a semântica dos dois trechos em modo comparativo (uma reflexão exigida vantajosamente por uma crítica intertextual), rapidamente constatamos um elemento diferenciador principal: o tritão

da *Prosopopeia* é tão “luminoso” quanto o tritão camoniano é “escuro”. E a casca de lagosta d’*Os Lusíadas*, que Teixeira elege como símbolo primordial desta obscuridade, é contraposta por uma “Concha” que, além de «*lisa*» e feita de «*madre pérola*» e «*coral*» (como se sabe, substâncias de grande brancura), funciona como estrutura modelizante numa *ekphrasis* (a guerra mitológica entre os deuses e os gigantes), com a componente de vividez que esta tradicionalmente comporta.

Entretanto, a recepção produtiva de Bento Teixeira permite destacar, por contraste, características da descrição camoniana que não foram ainda evidenciadas, que eu saiba. Na *Teogonia* de Hesíodo (vv. 930-3), Tritão é de facto uma criatura grande e possante, mas em lado nenhum se vê o deus marinho descrito como «*negro e feio*». Ovídio, um dos modelos de Camões nesta passagem (*Metamorfoses*, I: 324-347) atribui a Tritão a cor azul-marinha (*caeruleus*). A descrição d’*Os Lusíadas*, tópica nos outros elementos essenciais que aparecem no exórdio (a filiação, o tamanho e o facto de ser o «*trombeta*» de Neptuno), é neste aspecto profundamente original. Com efeito, *não sabemos* na realidade descrita de que cor é o corpo do deus, pelo simples facto de que ele se encontra completamente revestido de limos, mexilhões, ostras, camarões e outras criaturas marinhas que o cobrem por completo. A própria informação de que estes animaizinhos «*recebem de Phebe crescimento*», aludindo à Lua e, metonimicamente, à noite que nos permite vê-la, parece incluída para reforçar a impressão de escuridão (e leva seguramente à recusa da redacção «*Phebo*» que aparece nalguns exemplares da primeira edição e que nos remeteria naturalmente para a ideia oposta...).

Compreende-se assim, a um nível de superfície, para onde aponta a crítica da *Prosopopeia*. Ela terá a ver com o modo camoniano de chegar à vividez representativa que suscita a admiração dos críticos do barroco. Camões parecia propor aqui um visualismo às avessas, em que o nervo da descrição, como espécie de *tour de force*, reside numa ausência de luminosidade. O crítico “brasileiro” assumiria então uma pose conservadora, reticente em relação à negrura do retrato.

Contudo, esta explicação não é completamente satisfatória. Porque elege Teixeira a casca de lagosta como símbolo do que lhe parece mal em Camões?

A lagosta, como os camarões e os outros crustáceos que cobrem o tritão, não é geralmente de cor negra. Faria e Sousa atribui-lhe o carmesim (Camões 1972: VI, cols. 37-38) e Frei Agostinho da Cruz (nascido em 1540) descreve em verso os mexilhões como «*negros*», as lapas «*pardas*», mas a santola como «*vermelha*» (Cruz, 1994: 184). Teixeira não lida com estas cores porque silencia todo o aparato de criaturas marinhas incluído por Camões. A sua preocupação central é o próprio marisco. E o exórdio da descrição dá ao leitor a chave para se saber qual será exactamente o problema aí: *a casca* complexa que se forma sobre o corpo representado. A casca da lagosta funciona no texto da *Prosopopeia* como sinédoque do simbolismo achado por Bento Teixeira nos versos do poeta maior. É esta casca geral que se recusa, é ela que se omite.

Razão tem Graça Moura (1980, 111) em afirmar que o tritão camoniano «*é quase só uma voz amplificada em sucessivas concavidades, um discurso revestido de conchas*». No entanto, é através dos precedentes detectáveis que a alegoria adquire um sentido que, a meu ver, não é redutível apenas a uma interrogação lúdica sobre a monstruosidade (cf. Moura 1980: 112-114). Por um lado, porque esta «*voz*» revestida de cascas, negra e suja, é tão «*canora*» (VI: 19,3) como a palavra épica de Camões e dos seus delegados narrativos pretende sê-lo (I:5,3 e X: 22,1). Por outro, porque a posição de

Bento Teixeira se torna assim suficientemente precisa quanto aos índices culturais a que se reporta.

“Casca” é o termo utilizado na *Genealogia dos Deuses* de Boccaccio e nos *Diálogos de Amor* de Leão Hebreu, para mencionar apenas duas obras fundamentais que Camões terá lido<sup>3</sup>, para designar o âmbito das palavras (*verba*) que encobrem mensagens esconas. Imaginava-se o leitor verdadeiramente culto (“douto” ou “discreto”) a descodificar um discurso como se estivesse a descascá-lo de forma a ter acesso ao sentido interior.

Inicialmente identificada apenas com a alegorese bíblica, desde o pré-humanismo de Petrarca que se alargou o uso teórico dessa imagem à produção e interpretação poéticas. A prática de revestir e ocultar era justificada através do princípio de que as mensagens filosófica e moralmente profundas eram assim protegidas do vulgo ignaro e acessíveis apenas àqueles que fossem suficientemente estudiosos e nobres de intento. O conceito de “casca” implantava-se na legitimação pública da poesia como ofício elevado à dignidade teológica.

O cantor de Laura podia ilustrar este princípio produtivo com uma frase proverbial: não se dão pérolas a porcos<sup>4</sup>. Se a pérola representava o sentido profundo, por contaminação semântica os valores atribuídos à casca passavam também para a concha da ostra. Naquele que é talvez o maior sucesso editorial português do século XVI, o frade Jerónimo Heitor Pinto explica<sup>5</sup>:

“S. João Crisóstomo compara isto [*i.e.* buscar e aplicar os mistérios que jazem metidos no profundo mar das divinas letras] à pescaria das pérolas. Porque assim, diz ele, como as pérolas estão debaixo do mar metidas em conchas, e para as tirar é necessário mergulhar muito ao fundo, assim muitos mistérios divinos estão encerrados em palavras na altura do sentido da escritura sagrada, que para os tirar há mister pescar ao fundo. E assim como nem todos podem mergulhar a tirar as pérolas senão os mestres e oficiais, assim pela mor parte não entendem bem os profundos mistérios da divina escritura senão os espirituais, e que nela são versados.”

No tempo em que Heitor Pinto publica estas palavras, somente os mais ortodoxos homens do clero não aplicavam imagens como esta no campo profano da poesia. Até

---

<sup>3</sup> Em relação à primeira destas obras, é de notar que não somente é quase certo que Camões a tenha lido (Rodrigues 1979: 53-63), como se pode afirmar que tinha uma importância só comparável a Horácio na teoria poética peninsular do século XVI, adquirindo até um impacto mais profundo do que a preceptiva do poeta latino na *Arte Poética* do português hispanizado Miguel Sanches de Lima publicada em 1580 (García Berrio 1980: 85-90).

<sup>4</sup> Francesco Petrarca, *Invective contra medicum*, III: «*Hec est quidem vera rei ratio, non quia latere expedit (...) sed quia nullum fallere, paucis placere propositum est. (...) Nam et sanctum canibus dare et ante porcos proicere margaritas divino etiam eloquio prohibemur.*» [Eis aqui a verdadeira razão (da obscuridade poética), não é que os poetas queiram fugir à compreensão (...) não enganar ninguém mas apenas agradar a poucos é o seu propósito. (...) Na verdade, a palavra divina proíbe-nos de dar o que é sagrado aos cães e de atirar pérolas a porcos]. Citado por F. Zambon in F. Brioschi e C. Di Girolamo, *Manuale di Letteratura Italiana*, ed. Bollati Boringhieri, Turim, 1993, vol.1, p. 563. A tradução é minha.

<sup>5</sup> *Imagem da Vida Cristã*, “Diálogo da Lembrança da Morte”, capítulo IV. Na primeira edição do diálogo (1563) não vem o excuro que inclui esta comparação. Cito da edição da Livraria Sá da Costa, volume II, p. 111.

os temas sacros viam na «casca» poética o meio adequado para serem exaltados. Escreve Frei Pedro de Padilla em 1587<sup>6</sup>:

“... y como el principal intento mio sea, despertar en los animos de los fieles la devocion de la Virgen [...] quise valerme de la Poesia, como del medio mas importante que puede aver para esto; y para hazer que los gustos que en cosas espirituales estan tan estragados (que si las mas provechosas verdades no se les dan disfraçadas con alguna cubierta que deleyte y entretenga no las veen jamas) huelguen (con esta ocasion) de ver estas, referidas indignamente de mis incultos versos.”

Por conseguinte, o problema principal não era tanto o da respeitabilidade social e cultural da poesia mas antes o duma poética reguladora da espessura das conchas e da acessibilidade das pérolas. Já envolvido na polémica criada em torno da suposta obscuridade da sua poesia, Gôngora defendia-se dizendo: «*Honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego*»; e acrescentava, com rigor petrarquiano: «*pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda*»<sup>7</sup>. Houve leitores do poeta espanhol que sentiram afinidades com esta teoria: «*un varon de nuestra nacion dijo que trabajava con mucho gusto en entender Las Soledades, porque gustava de sacar oro y perlas aun a costa de mucha fatiga*» (apud García Berrio 1980: 471). Mas o que é certo é que Gôngora se defrontava também com detractores que observavam os perigos duma semântica demasiado opaca em termos que não nos deixam dúvidas sobre uma preocupação ético-poética que nasce antes do gongorismo. Escrevendo por volta de 1585, Jacopo Mazzoni avisava que os críticos não devem defender a poesia com base em interpretações alegóricas (apud Weinberg 1961, I: 327-328n)

“essendoche troppo gran pericolo è dell’honesta, ch’ella venga dichiarata con brutte, e dishoneste parole. E senza dubbio l’appetito inclinato per sua natura al male se fermarebbe nella scorza di fuori, come in cosa appropriata al suo diletto, e in questo modo più tosto riceverebbe nocumento dal senso manifesto, che giovamento dall’occulto.”

[...uma vez que há um perigo demasiado grande de que a honestidade seja expressa com palavras feias e desonestas. E não há dúvida de que o apetite inclinado naturalmente para o mal deter-se-ia na casca exterior, como em coisa

---

<sup>6</sup> “Prólogo a los Lectores” in Pedro de Padilla, *Grandezas y Excelencias de la Virgen señora nuestra*, Pedro Madrigal, Madrid, 1587. No meu ensaio-recensão “Um Poeta Quinhentista Ressurgido”, *Anais da Universidade de Évora*, vol.3, Évora, 1993, afirmei (p. 100) que este autor era português. Fui induzido em erro por António Cirurgião, na sua edição de Duarte Dias já mencionada (p. 22), o qual, por sua vez, foi levado a errar por Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana* (1741-1759). Embora demonstre proximidade de Portugal (dedicou um soneto encomiástico ao poema épico de Duarte Dias e traduziu o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real), Padilla deve ser poeta espanhol: os elementos advogados por Barbosa em abono da cidadania portuguesa estão errados, como indicou Bartolomé Gallardo no seu célebre *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos*, Madrid, 1863-1889, t. III, col. 1073.

<sup>7</sup> Luis de Gôngora, *Soledades*, ed. John Beverley, Cátedra, Madrid, 1982, p. 172.

conveniente ao seu deleite, e desta maneira receberia antes dano do sentido manifesto do que prazer do oculto. (*tradução minha*)]

A “casca” perdia então o valor sacralizado que possuía para Petrarca, Boccaccio e o alto Renascimento para ganhar uma conotação impeditiva da moralização do discurso literário. Convertia-se o conceito em equivalente da obscuridade enigmática cujo valor único se resumia às delícias da elocução verbal, como se a concha, aberta após duro labor, não mostrasse senão o vazio.

Em Portugal, a situação não era diferente. D. Próspero dos Mártires, por alturas da Restauração, ataca a poesia gongórica por intermédio das oposições paralelas clareza/obscuridade e fundo/forma (cf. Aguiar e Silva 1971: 123-128). Mas esta era uma corrente crítica já com tradições. Numa epístola composta na fase final da sua vida, Diogo Bernardes revela sinais muito concretos e vinculados de reacção contra o barroquismo nascente em termos semelhantes aos que em Espanha, uns vinte anos depois, envolveram a polémica sobre a poesia de Gôngora<sup>8</sup>. Eis alguns tercetos sintomáticos (1596: fl. 146v):

“Nunca d’escuros versos fiz estima,  
Sempre (porque m’entendão) fallo claro,  
Prezese quem quizer de ser Enima.”  
ou (*ibid.*):

“Aquella hê mais fermosa e rica Musa  
Que sempre nas figuras, e palavras  
Conforme ao sogeyto, e uso, usa.”

ou ainda, em tom mais jocoso (fl.147r):

“Eu lij já versos que pera entendelos  
Compria ser Merlim, o Nigromante  
Ou andar com Apollo aos cabellos.”

A mesma dialéctica da adequação das palavras à *res*, a mesma recusa da obscuridade formal, encontram-se também numa epístola de Duarte Dias certamente anterior a 1590 (Dias 1991, 146-152). Para nós, esta referência é ainda mais importante porque é aplicada concretamente à composição dum poema épico:

“Ali estensamente considero  
A brandura do verso, claro estilo

---

<sup>8</sup> Carta XXVII d’O *Lima* a D. Gonçalo Coutinho. As datas das licenças do volume (de 1594) e os versos «*Eu, senhor, ja podera ter bisnetos/Depois que comecei a fazer trovas*» (1596: fl.147r), se aceitarmos o nascimento de Bernardes *circa* 1530, apontam para uma datação desta epístola entre os últimos anos da década de 80 e os primeiros da de 90.

Que dom João desama, e eu tanto quero.  
Ali todo me apuro em não segui-lo  
Na sua escuridade, mais secreta  
Que a rica fonte onde nasce o Nilo.  
Ali pretendo ser fácil poeta,  
Amostrando, senhora, vivamente  
O que no meu conceito se decreta.  
Ao fermoso Sol chamo luzente,  
E não excelso e rutilante Apolo,  
Termo que maravilha a nécia gente.”

Como se vê, já nas últimas décadas do século XVI se manifesta em Portugal um ataque vigoroso às primícias do movimento que culminará, na Península, com o *Polifemo* e as *Soledades* de Gôngora, poemas compostos, de forma significativa para a periodização que estabelecemos, respectivamente em 1612 e 1613.

A crítica de Bento Teixeira insere-se ideologicamente na mesma corrente de reacção ao novo estilo. Com exactidão a que podemos simplesmente chamar poética, o autor “brasileiro” receia que Camões esteja a fazer uma apologia da opacidade enigmática. Assim, em modo de antítese radical, as pérolas invisíveis no retrato do tritão camoniano desbordam para a superfície e multiplicam-se até se tornarem no próprio desenho que alumia a forma. A escola de António Ferreira recomendava ao poeta: «*Ao escuro dá luz, e o que poderalFazer duvida aclara*» (Bernardes 1596: fl. 101r). A *Prosopopeia* está situada num período em que a obscuridade associada aos *aenigmata* não é ainda dignificada pela crítica. Porém, a sua posição teórica face a *Os Lusíadas* ilustra os efeitos das novas condicionantes literárias sobre a linha de orientação ferreiriana. No dealbar do século XVII, já se escreve na preceptística portuguesa que é lícito à poesia usar de metáforas enigmáticas «*para escurecer*»<sup>9</sup>. O poema de Teixeira procura combater a tendência nascente e, ao fazê-lo, constitui-se em mais um documento da crise de representação poética existente antes da consolidação do barroco português.

A escolha do tritão como fulcro de crítica literária não podia ser mais apropriada. Ao imitar estruturalmente *Os Lusíadas*, como se fora «*trombeta de seu pai*» poético, Bento Teixeira mostrou reconhecer uma função metaficcional no retrato do tritão, abrindo-nos o acesso às intencionalidades textuais do trecho de Camões. Ao imitá-lo criticamente, a *Prosopopeia* teve de criar outro tritão, *representâmen* por igual dum canto que se contrapusesse às conchas infinitas que Teixeira via no mar camoniano. Um canto que com ele competisse, na esperança de que a voz luminosa de todo um tempo não se viesse a apagar.

---

<sup>9</sup> São palavras de D. António de Ataíde num manuscrito sobre arte poética guardado na Biblioteca da Ajuda em Lisboa (*apud* Castro 1984: 530). Devia ser uma autoridade conhecida e respeitada em assuntos de poesia, a julgar pela referência que lhe faz Miguel de Cervantes na *Viaje del Parnaso* (1614), capítulo VII (ed. Castalia, Madrid, 1984, p. 150):

“De la alta cumbre del famoso Pindo  
[...] porque Febo su razón no pierda,  
el grande Don Antonio de Ataíde  
llegó con furia alborotada y cuerda.”



OS LUSÍADAS DE CAMÕES E O *DE REGIS INSTITUTIONE*  
ET DISCIPLINA DE D. JERÓNIMO OSÓRIO

A importância e o significado de um confronto entre o pensamento de Camões e de D. Jerónimo Osório, dois luminares da Literatura e da Cultura Quinhentista, nacionais e europeias, foram objecto da atenção de reputados historiadores do nosso mundo das Letras, a quem a História de Portugal e a História das Ideias devem muitos e notáveis contributos. Refiro-me aos saudosos mestres da Universidade de Lisboa, Professores Jorge Borges de Macedo e Francisco da Gama Caiiro.

O primeiro alude à necessidade de uma análise do *De regis institutione et disciplina* de D. Jerónimo Osório para a compreensão da ideologia d’*Os Lusíadas*<sup>1</sup>. O segundo é autor de uma comunicação intitulada “Camões e D. Jerónimo Osório: uma aproximação à luz da História das Ideias”, de que não se conhece senão o resumo, já que as Actas do Colóquio Camões e D. Jerónimo Osório na História e na Cultura Portuguesa, promovido pela Academia Portuguesa de História, não foram, nem poderão vir a ser publicadas<sup>2</sup>.

Fica-nos, pelo menos, desta iniciativa, a confirmação, unanimemente aceite, da grandeza destes autores do nosso século de ouro, Camões e Osório, que, na língua vernácula e na latina, se impõem pelo valor das suas obras, entre as quais é possível estabelecer análises comparativas e conexões, a nível das «construções doutrinárias, expressas ou implícitas», que permitem captar melhor «o sentido e dimensão global das respectivas obras»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Vide Jorge Borges de Macedo, “História e doutrina do poder n’*Os Lusíadas*”, separata de *Garcia da Horta*. Número especial comemorativo do IV centenário da publicação de *Os Lusíadas*. Lisboa, 1975 (reeditado em *Os Lusíadas e a História*, Lisboa, 1979).

Ao Professor Borges de Macedo devo o incentivo para a elaboração deste confronto entre o *De regis institutione et disciplina* e *Os Lusíadas*, em amável carta que me dirigiu aquando da publicação do meu livro *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*. Lisboa, 1994.

<sup>2</sup> Deste Colóquio, realizado de 14-17 de Outubro de 1980, foi apenas publicado um folheto de nove páginas com o programa e o sumário das comunicações (Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1980). Fui informada, nesta Academia, que a grande maioria dos confrades não entregou, para publicação, as comunicações proferidas. Como, entretanto, vários deles já faleceram, a publicação das referidas *Actas* está para sempre inviabilizada.

<sup>3</sup> Cf. os termos do “Sumário da comunicação” do Prof. Francisco da Gama Caiiro, in *Camões e D. Jerónimo Osório na História e na Cultura Portuguesas*. Colóquio. Programa e Sumário das comunicações. Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1980, p. 8.

No ano de 1572, vêm a lume a «Segunda parte» da *Imagem da vida cristã*, de Frei Heitor Pinto, a gramática latina do jesuíta P.<sup>e</sup> Manuel Álvares, *De institutione grammatica, libri tres*, a obra de pedagogia política do famoso bispo de Silves, D. Jerónimo Osório, *De regis institutione et disciplina*, as duas edições d’*Os Lusíadas*.

Revelam estas obras grande coincidência de atitudes, de preocupações e ansiedades, quer a nível espiritual e pedagógico, quer a nível político e social, de que não estão ausentes a crítica e a intenção interventiva na realidade nacional.

No que se refere à epopeia de Camões e à obra de D. Jerónimo Osório, *Sobre a educação e a instrução do rei*, ambas editadas com licença de Frei Bartolomeu Ferreira, tornam-se expressivas as ideias comuns, bem como a semelhança no seu tratamento, decorrentes quer de idênticas posturas filosóficas e ético-políticas, quer de uma mentalidade tipicamente humanista, que privilegia os mesmos valores vivenciais de acordo com a formação cultural e literária de ambos os autores<sup>4</sup>.

A teoria do poder e as posições teórico-políticas, perfilhadas por Camões n’*Os Lusíadas* mereceram já diferentes estudos<sup>5</sup>. O mesmo aconteceu com o *De regis institutione et disciplina* de D. Jerónimo Osório, comentado, quer na forma, quer na matéria, designadamente no que se refere às ideias políticas e pedagógicas<sup>6</sup>.

Cumpre-me agora fazer o confronto entre ambas as obras, já esboçado pontualmente e não de forma sistemática, no estudo que dediquei à obra do Bispo de Silves<sup>7</sup>.

Apesar das diferenças genológicas e formais entre um poema épico e um tratado em prosa, importa referir que a poesia renascentista, tal como na Antiguidade Clássica, não era inteiramente autónoma de outros géneros literários eruditos, que dependiam do exercício e da cultura. De entre eles, a eloquência, da qual já fora mestre Homero, ao apresentar, na *Iliada* e na *Odisseia*, paradigmas de oradores<sup>8</sup>. Se Homero é reconhecido, desde Platão, como modelo perfeito de eloquência, é sobretudo na Antiguidade tardia, designadamente a partir de Quintiliano<sup>9</sup>, que tal ideia se desenvolve e serve de apoio à concepção de poeta, modelo de abundância e variedade, *copia* e *uarietas*, em que Virgílio, na língua latina, vai ser considerado expoente máximo, sobretudo a partir

---

<sup>4</sup> Repetitivo se tornaria um confronto exaustivo destes pontos, que foram tratados já de forma sistemática, quer na obra de Camões, quer na de Osório.

<sup>5</sup> Vide M. H. Ureña Prieto, ‘O ofício de rei n’*Os Lusíadas* segundo a concepção clássica’, *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*. Ponta Delgada, 1984, pp. 767-805; Martim de Albuquerque, *A expressão do poder em Luís de Camões*. Lisboa, 1988.

<sup>6</sup> Vide Nair de Nazaré Castro Soares, *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório cit.*, designadamente, III parte, pp. 291-440.

<sup>7</sup> *Ibidem*. É esta a edição *princeps*: *Hieronymi Osori Lusitani, Episcopi Algarbiensis, De Regis institutione et disciplina Lib. VIII*. Ad Serenissimum et inuictissimum Portugaliae Regem Sebastianum. Olysippone, Ex officina Ioannis Hispani, 1571 (colofon: Olysippone, excudebat Franciscus Correa ampliss. et Sereniss. Card. Infan. Typogra. A. 1572 M. Ianu. D. 22.). A edição seguida, neste estudo, por ser a mais divulgada, é a dos *Opera omnia*, em quatro volumes, editados pelo seu sobrinho e homónimo: *Hieronymi Osori Lusitani, Episcopi Algarbiensis, Opera omnia* [...]. Romae. Ex Bibliotheca Georgij Ferrarij MDXCII.

<sup>8</sup> Vide o nosso artigo “Humanismo e pedagogia”, *Miscelânea em honra da Doutora Maria Helena da Rocha Pereira*, *Humanitas* 47 (1995) 799-844, designadamente pp. 800-802.

<sup>9</sup> Cf. *Instituto oratoria*, X, 1, 46; XII, 10, 58 sqq.

dos comentários de Macróbio<sup>10</sup>. Além disso, a poesia em si mesma é um gênero a que não pode faltar a essência erudita, a prática animadora, pelo que não se concebe uma arte poética, por mais genial que seja a natureza humana, sem o apoio da cultura e do exercício<sup>11</sup>.

Isto sem esquecer, porém, o acolhimento que teve, no cosmos poético-filosófico do Renascimento, a partir de autores como Boccaccio e Poliziano, a teoria poética de inspiração divina, a cosmologia vitalista, com origem em Píndaro e Demócrito, veiculada sobretudo a partir do comentário ficiniano do *Íon* de Platão<sup>12</sup>. Através da influência da obra de Boccaccio *De genealogia deorum*, considerada já a *magna charta* da nova dignidade universal conquistada pelas letras, a teoria das origens da poesia como criação dos deuses encontra reflexos no debate poético da écloga *Alejo* de Sá de Miranda<sup>13</sup>.

Em contrapartida, a tríade educativa, engenho, arte, exercício – que remonta aos pré-socráticos e conhece grande divulgação entre os sofistas e, sobretudo, a partir deles, através de Platão, Aristóteles, Cícero, Quintiliano – é a base sólida em que assenta o edifício ideológico da retórica escolar, bem como da criação literária no Renascimento<sup>14</sup>. Todos os tratadistas, de que é exemplo D. Jerónimo Osório, repetem estas fórmulas, ou suas variantes, em latim e em língua vulgar.

A crença no valor do talento natural, do *ingenium*, da *natura*, não dispensava a cultura adquirida, a arte – a *imitatio*, na expressão da *Rhetorica ad Herennium* – e o exercício, o estudo aturado – princípios tão válidos para o orador como para o poeta, para o discurso em prosa, como em poesia<sup>15</sup>.

Esta concepção da arte poética – posta ao serviço do rei e do seu louvor – surge, de forma acabada, da pena auto-reflexiva de Camões, n' *Os Lusíadas* (X, 154, v. 5 – 8):

“nem me falta na vida honesto *estudo*  
com longa *experiência* misturado,  
nem *engenho*, que aqui vereis presente,  
cousas que juntas se acham raramente”<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> Macróbio, *Saturnales*, lib. V, p. 250 (*Opera*, ed. F. Eyssenhardt, Leipzig, 1893).

<sup>11</sup> Vide, a este propósito, J. Lecoointe, *L' idéal et la différence. La perception de la personnalité à la Renaissance*. Genève, 1993, p. 621 e sqq.

<sup>12</sup> Marsilio Ficino, *In Platonis Ionem, uel de furore poetico, ad Laurentium Mediceum uirum magnanimum Epitomae*, in *Opera*, Basileae, 1576: II, pp. 1281-1284.

<sup>13</sup> J. Alves Osório, “Entre a tradição e a inovação. Sá de Miranda na esteira de Garcilaso: em torno do debate poético da écloga *Alejo*”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto - Línguas e Literaturas*, II série, vol. I, 1985, p. 61. É esta teoria do *furore* poético, que a tradição retórica escolar renascentista complementava, que vai tornar-se componente privilegiada do processo criativo artístico no Romantismo.

<sup>14</sup> Vide, a este propósito, Nair Castro Soares, *O Príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório cit.*, p. 422 e sqq.

<sup>15</sup> A *Rhetorica ad Herennium*, I, 3 não alude à *natura*, mas enuncia apenas os seguintes princípios: *ars, imitatio, exercitatio*. Sobre a importância, na criação literária, desta tríade, expressa com fórmulas divergentes dentro de cada autor e de autor para autor, cf. ainda Cícero, e.g. *De oratore*, I, 25; Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, 3, 1-2; II, 19, 3; Horácio, *Epistula ad Pisones*, VV. 409-411.

<sup>16</sup> O *sublinhado* é nosso.

Assim se estabelecia, na arte da escrita, um elo indissolúvel entre inspiração natural e artifício, e, do ponto de vista pedagógico, uma relação intrínseca entre *physis* e *nomos*, entre dons naturais e educação, considerada uma segunda natureza.

A fé na exemplaridade do mundo clássico e nos seus autores, considerados como mestres de perfeição estilística e intérpretes dos mais altos valores morais e de uma ética de comportamento humano, está na génese de toda a criação artística no século de ouro europeu. Assim se compreende que as mais diversas obras, desde as de carácter ético-pedagógico, às da literatura dramática, à épica, à lírica revelem afinidades entre si e repitam por vezes as mesmas ideias, nos mesmos termos.

Esta unidade de pensamento dos diferentes autores deriva não só do facto de se reportarem a um determinado momento de empenhamento colectivo em dar solução à problemática espiritual e aos condicionalismos sócio-políticos do homem, mas ainda do facto de utilizarem fontes antigas comuns, que o ensino, a pedagogia humanista veiculava, desde a infância – fase da vida em que se molda o espírito e se assimila o conhecimento de forma impressiva.

A obra de D. Jerónimo Osório, *Sobre a educação e instrução do rei*, escrita em diálogo, pelo carácter universal da sua temática, define-se como um tratado de orientação, de conduta pessoal e política do jovem rei D. Sebastião. Nela se discute, além dos princípios gerais de pedagogia e de ética política, a realidade portuguesa, numa troca de ideias entre figuras proeminentes da vida nacional: Lourenço Pires de Távora, embaixador em Roma e esforçado militar em África, que era pai de um dos jovens companheiros do rei, Cristóvão de Távora; D. Francisca de Portugal, neta do primeiro conde de Vimioso, o conhecido autor de um livro de *Sentenças*; D. Francisco Sá de Meneses, o «cantor do Leça», que fora aio do príncipe João e figura prestigiada da vida política nacional; e ainda o próprio D. Jerónimo Osório, o famoso Bispo de Silves, escritor modelar, na língua latina, da gesta de D. Manuel, conhecido em todo o mundo pelo seu saber, revelado numa vasta obra, e pela sua capacidade interventiva nos domínios da teologia, da religião e da política.

O tratado pedagógico de Osório inicia com um exórdio, que, com linguagem lapidar e cadência rítmica, se debruça sobre a ambição de reinar<sup>17</sup>, tema que se prende estreitamente à natureza do argumento e à intenção principal da obra: era necessário limar os excessos da natureza de um rei fogoso de glória e confiante no seu valor pessoal, que com a sua intrepidez punha em risco a estabilidade nacional.

Esta mesma temática surge, com toda a imagética e carga simbólica n'Os *Lusíadas*, no episódio do Velho do Restelo (IV, 95-97), associada à empresa marítima dos Portugueses e, em veemente apóstrofe contra a classe dominante e sua degradação moral, no canto IX, 93<sup>18</sup>. Isto sem esquecer que Camões, Osório e outros autores

---

<sup>17</sup> Vide H. Osorii, *Op. omnia*, I, 253.1 - 254.39 (as citações, feitas pela edição dos *Opera omnia*, apresentam sempre os números do volume, das colunas e das linhas em que se inclui o passo referido).

<sup>18</sup> Paralelo perfeito se pode estabelecer entre este passo e as considerações que Osório tece - pedindo licença aos interlocutores para se dirigir directamente ao rei - sobre a situação política, social e económica do país: H. Osorii, *Op. omnia*, I, 434.15 - 437.15.

Sobre os problemas económicos decorrentes da expansão ultramarina, que se reflectiam sobretudo nas camadas inferiores da nobreza, e nas classes populares, enquanto se impunha uma verdadeira classe senhorial, parasitária e ostentatória, apoiada em privilégios de sangue, que tanto Camões como Osório denunciaram, vide Armando de Castro, *Camões e a sociedade do seu tempo*. Lisboa, 1980.

do tempo se não recusam a ver os interesses económicos como estímulo da acção, mas reconhecem mesmo, sem preconceitos, que no comércio marítimo se fundam os alicerces de uma nova cultura económica. Prova-o a fala de Vasco da Gama ao Samorim de Calecut (VII, 62)<sup>19</sup>, bem como as considerações de Osório sobre a protecção que o rei deve dar ao comércio e aos mercadores<sup>20</sup>.

Também a dedicatória da obra de Osório inclui motivos que a aproximam d' *Os Lusíadas*: ambas são dedicadas ao jovem D. Sebastião, a quem, no seu *tenro gesto*, na sua pouca idade, se augurava que viria a engrandecer o nome dos antepassados. Osório não omite, como outros autores do tempo, incluindo Camões, o incentivo à glória nas armas, à luta contra os infiéis, em que superará em mérito os antepassados<sup>21</sup>.

Em ambas as dedicatórias se traçam os objectivos destas obras, e se valoriza o «*proveito e exemplo*» que delas tirará o seu destinatário: a do *De regis institutione et disciplina* contém a temática e o plano geral do tratado – a educação, o ofício e a dignidade real – que se vão especificando no decorrer discursivo da acção dialógica.

A obra de Osório, segundo a crítica interna, seria composta em 1564, quando o rei tinha dez anos, muito embora o seu autor revele somente em 1568 a intenção de a editar, decorrido meio ano de governo de D. Sebastião. Tanto *Os Lusíadas*, escritos em parte durante a menoridade do rei, como o *De regis institutione et disciplina* são publicados, enfim, após quatro anos de governação do jovem rei, altura em que se tornava já necessário prevenir e corrigir os seus erros.

Diversos autores têm vindo a observar a visível intencionalidade pedagógica de certos passos do Poema épico camoniano.

---

<sup>19</sup> «*E se queres com pactos e lianças / de paz e de amizade, sacra e nua, / comércio consentir das abundanças / das fazendas da terra sua e tua, / por que cresçam as rendas e abastanças / (por quem a gente mais trabalha e sua) / de vossos reinos, seré certamente / de ti proveito, e dele glória ingente*».

<sup>20</sup> Vide H. Osorii, *Op. omnia*, I, 486.29 - 44. Uma nova mundividência económica, motivada pelos Descobrimentos - João de Barros, nas *Décadas da Ásia*, publicadas a partir de 1552, afirma que o comércio é o principal factor de riqueza de um Estado -, vai dar origem a um novo tipo de literatura regulamentar e jurídica, destinada a dar resposta às necessidades práticas de uma época. Entre elas, além de ser referido o *Tratado de Seguros* de Pedro de Santarém (Veneza, 1552), sem esquecer as obras sobre Direito internacional, designadamente dos teólogos juristas espanhóis, a partir de Francisco Vitoria e Domingo Soto.

<sup>21</sup> Sobre a «*gera justa*» em Camões que, como todos os autores da época, vive o problema da presença dos muçulmanos, não apenas em África, mas às portas da Europa (decisiva foi a vitória de Lepanto), vide Pedro Calmon, *O Estado e o direito n'Os Lusíadas*. Lisboa, 1945.

No tratado de Osório, no livro I (H. Osorii, *Op. omnia*, I, 264.4 - 18), cabe a Lourenço Pires de Távora, que fora embaixador na cúria romana e se distinguira na carreira das armas, falar em nome da facção portuguesa - *multorum opinio* - que pretendia valorizar, em detrimento das letras, as empresas militares portuguesas contra os infiéis do norte de África. As cortes de 1562, cap. 24º, manifestam a exaltação patriótica, despertada pelo cerco de Mazagão e pronunciam-se, nestes termos: «*que os Estudos de Coimbra se desfiação por serem prejudiciaes ao Reyno, e a renda se applique para a guerra, e quem quizer aprender vá a Salamanca, ou Pariz e não haverá tanto Letrado sobejo, nem tantas demandas*». Vide Queiroz Velloso, *D. Sebastião (1554-1578)*. Lisboa, 1945, pp. 62 - 63.

Mas é sobretudo no livro VII que Osório trata sistematicamente da importância das armas e da defesa militar (H. Osorii, *Op. omnia*, I, 486.61 - 487.30) e profere palavras entusiastas sobre os soldados que cobrem de glória o seu príncipe e arriscam a vida pela pátria (H. Osorii, *Op. omnia*, I, 489.23 - 490.25).

À semelhança dos *Poemas Homéricos*, verdadeiro manual de educação aristocrática, *Os Lusíadas* impõem-se pela excelência e perfeição discursiva da sua poesia, pelo domínio da oratória e da eloquência sobre a organização narrativa, pelo seu carácter didáctico<sup>22</sup>. Camões acredita na utilidade e na função social do seu canto e faz do seu poema a glorificação da pátria e dos seus heróis.

A finalidade da sua poesia é, em última análise, estímulo e admoestação, emulação e ensinamento, o que confina com a essência da oratória, que tem por objectivo comover, ensinar e persuadir.

A frouxa, se não malograda organização narrativa d'*Os Lusíadas*, que foi objecto de demorada reflexão de A. José Saraiva<sup>23</sup>, é compensada pelas relações especiais entre enunciado e enunciação, que criam um espaço predominantemente didáctico, em que o poeta discute e define valores e procura inculcá-los (e. g. *Lus.*, IV, 42; IX, 25 e 92).

A função apelativa surge a cada passo, bem patente, na apóstrofe, no imperativo, em que se destaca a segunda pessoa do singular, o *tu*, seja ele o leitor/ouvinte universal, ou o rei, que se aconselha ou admoesta<sup>24</sup>.

Expressiva é a contínua intromissão da «voz» do poeta na narrativa, contrariamente à preceptística aristotélica (*Poética*, 1460 a5), que lhe mereceu já ser considerado a principal personagem da sua epopeia<sup>25</sup>. Sessenta e cinco estâncias, distribuídas regularmente pelo poema – em geral, a concluir um desenvolvimento narrativo, ou mais frequentemente em final de canto –, exprimem sentimentos pessoais, confidências desencantadas ou pormenores autobiográficos, invectivas ou conselhos aos grandes e ao rei<sup>26</sup>.

Reconhecida a intenção pedagógica d'*Os Lusíadas*, tal como do tratado osoriano, justifica-se assim, do ponto de vista semântico, a recorrência de certos motivos nas duas obras.

A moral pragmática e intelectualista de Aristóteles, imbuída da espiritualidade platónica, que anima a obra de S. Tomás, actualizada pela lição de Francisco Vitória, servem de apoio à teoria do poder, quer em D. Jerónimo Osório, quer em Camões, no que se refere à origem da sociedade civil, às várias formas de constituição, à defesa da monarquia e das leis, do direito natural identificado com o direito divino, do direito civil e do direito consuetudinário, como provaram já estudos diversos, designadamente os do Prof. Martim de Albuquerque.

Mas é sobretudo pela preocupação do real, manifestada pelo exemplo histórico e mítico, e pela inserção de problemas da actualidade, a que se procura dar solução,

---

<sup>22</sup> Vide Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo da isotopia enunciativa*, Paris, 1981, pp. 216-221.

<sup>23</sup> Vide António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, vol. III, Lisboa, 1961, p. 669 e sqq.

<sup>24</sup> Vide Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões* cit., p. 217 e sqq. É este um dos aspectos mais marcantes da semelhança entre o estilo de Camões e o de Osório: é que ambos seguem os preceitos retóricos, adequados aos objectivos pedagógico-didácticos comuns.

<sup>25</sup> Vide o discurso de Jorge de Sena (1977), in *Camões e a identidade nacional*. Lisboa, 1983, pp. 35-36.

<sup>26</sup> Cf. *Lus.*, V, 92 - 100; VI, 95 - 99; VII, 78 - 87; VIII, 39 - 42, 53 - 55, 96 - 99; IX, 26 - 28, 92 - 95; X, 8 - 9, 22 - 25, 45 - 49, 58, 119 - 120, 128, 145 - 151, 154. Vide, a este propósito, Roger Bismut, *Les Lusíades de Camões, confession d'un poète*. Paris, 1974.

pela crítica e pela moralização que as obras de D. Jerónimo Osório e de Camões mais se aproximam. Lembro o desempenho do ofício de rei, os deveres dos governantes – em que avulta o elogio da justiça distributiva, da liberalidade do rei, a recompensa do mérito e também a distância entre o justo e o real –, os deveres dos conselheiros e funcionários régios, a vida áulica e os perigos da adulação, a ociosidade dos nobres e a mania nobiliárquica, a necessária separação do trono e do altar, o vigor do braço militar e a missão ultramarina dos portugueses, a virtude do povo, defensor do reino, alma e força nacional.

Pedra angular da ética cavaleiresca e padrão de moralidade e da especificidade do ser português é a lealdade do povo ao seu rei. A cada passo enaltecida, em orações públicas, na literatura dramática, na tratadística ético-política e ainda na obra prima da nossa épica, *Os Lusíadas*.

Já antes, num momento de sentida comoção nacional, na solenidade do juramento do malogrado filho de D. João III, o príncipe João, pai do futuro D. Sebastião, várias orações de circunstância foram proferidas, em que sobressaiu, como apanágio da excelência da nação lusa, a lealdade.

O júbilo da pátria reunida para reconhecer o seu herdeiro, dá motivos aos oradores, D. António Pinheiro, Lopo Vaz e D. Sancho de Noronha, para acentuarem a lealdade que os Portugueses sempre tiveram para com o seu rei. Essa lealdade foi o principal motor da expansão ultramarina, das façanhas aventurosas em prol da dilatação da fé e do império<sup>27</sup>.

Ainda na *Pratica na aclamação do Senhor Rey Dom Sebastiam*, D. António Pinheiro, de novo orador, torna-se o porta-voz do ideário ético-político quinhentista. Significativa, neste particular, é a expressão do pacto existente entre governante e governados, a que alude, nestes termos<sup>28</sup>: «[D. Sebastião] *estaa prezente pera o levantardes por vosso Rey, e Senhor e lhe dardes vossas homenagens para em tudo lhe serdes leaes, e fíeis vassalos; e de sua parte elle vos promete de em tudo elle vos manter em justica, paz, e verdade, quanto lhe for possível...*».

Se o tema da lealdade da nação portuguesa ao seu príncipe herdeiro e ao seu rei dá o tema às orações proferidas no juramento do príncipe João, nesta oração em que é aclamado o seu filho – «*maravilha fatal da nossa idade*», D. Sebastião –, o sábio bispo de Miranda e Leiria, na eloquência e elegância da sua doutrinação política, digna de um mestre de príncipes, não deixa de pôr o acento nesta virtude lusa<sup>29</sup>.

É esta a época em que a *fides* política recebe forte abalo com as novas concepções de Maquiavel em *Il principe*<sup>30</sup>. O Florentino, ao substituir a aristotélica *doxa aethês*

---

<sup>27</sup> Estas orações encontram-se reunidas com as de outros autores, numa edição quinhentista que estranhamente tem apenas por título: *Oração que fez & disse o doctor Antonio Pinheyro na salla dos paços da ribeyra, nas primeiras cortes que fez o muyto alto & muyto poderoso rey dom Sebastião...*, Em Lixboa. Per joam Aluarez impressor del Rey. anno de M. D. LXIII. [B.G.U.C. - cota: R - 2 - 17].

<sup>28</sup> Bento Joze De Sousa Farinha, *Colleçam das obras portuguezas do sábio bispo de Miranda e de Leyria D. António Pinheyro, pregador do Senhor Rey D. Joam III, Mestre do Principe...*, Tomos I-II, Lisboa, 1784 e 1785. Cf. I, p. 180.

<sup>29</sup> Sobre a lealdade dos portugueses, cf. *ibidem*, p.188; 190.

<sup>30</sup> Cf. Cap. XVIII. *Vide* ainda, a este propósito, J. Wirth, “La naissance du concept de croyance (XIIe-XVIIe Siècles)”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 45.1 (1983), *maxime* pp. 35-38 “Faut-il exclure la *fides* du politique?”



pela *doxa*, a “*verità effettuale*”, não distingue entre o ser e o parecer e denuncia uma nova forma de entender as relações entre os homens.

Contrapondo-se a esta concepção, há nos nossos autores a preocupação insistente de proclamar os vínculos contratuais e humanos, os compromissos e os sentimentos, que se implicam numa relação social, alicerçada na sinceridade e na amizade natural, no amor pelos homens, isto é, na *philantropia*, essência da *humanitas*.

D. Jerónimo Osório privilegia, na educação do príncipe, o culto da verdade e da lealdade<sup>31</sup> e ataca com tal veemência os adutores<sup>32</sup>, que superam as feras cruéis, os tigres, as panteras, os leões e os monstros da mitologia, quais Quimeras, Harpias e Esfinges<sup>33</sup>, que não é difícil adivinhar-lhe o tom interventivo que caracteriza o seu discurso. Estes adutores, verdadeiros *Gnatonos Terentiani*<sup>34</sup>, são os mais íntimos dos reis, *Regum amatores maximos*, cuja afeição é comparável ao amor impuro e interesseiro do jovem pela donzela, que simula querer-lhe bem para dela se aproveitar e deitar a perder<sup>35</sup>. Conclui o tratadista, embora de forma abstracta e dogmática, que num reino onde domina a adulação, nem os adutores são livres, pois subjugam a sua vontade à do seu senhor; nem o rei é livre, pois, adulada a sua *philautia*, torna-se escravo de apetites; nem mesmo o povo que, desgobernado, se vê oprimido pelos impostos e perde o sentido da emulação, o incentivo pela virtude<sup>36</sup>.

Também Camões, no canto IX, 26-28, aponta a dedo aos adutores que induzem o rei a cometer injustiças, buscando apenas os seus próprios interesses, e cavando a ruína de todos:

“E vê do mundo todo os principais  
Que nenhum no bem público imagina;  
Vê neles que não tem amor a mais  
Que assi somente, e a quem Filáucia ensina;  
Vê esses que frequentam os reais

---

<sup>31</sup> *Ibidem* I, 376. 29-379. 25. A dado passo (I, 378. 41-43) afirma: *Postremo, omnīs beatāe ustae ratio, una ueritate continetur*, pelo que desde os primeiros anos de vida o príncipe deve ser educado no horror pela mentira. Quanto à lealdade, sem esquecer *Principes illi, qui nostris temporibus mendaciis, et fraudibus usi sunt* (I, 378. 29 e sqq), afirma: *Praeterea, nihil stabile potest esse, quod non est hominum fidelitate munitum* (1377. 50-52.)

<sup>32</sup> Para Osório, os adutores faltavam à verdade e à lealdade não só por *obsequium*, isto é para não desagradarem ao príncipe - tal como os *areskoi* de Aristóteles (*E.N.* 1126b 10 sqq.), ou os *ad uoluptatem loquentes*, na expressão de Cícero (*Lael.*, 91) -, mas sobretudo por *adsentatio*, isto é para tirarem da sua hipocrisia o maior proveito pessoal. Por isso, o tema da adulação - que integra as atitudes qualificadas no *De amicitia* de Cícero por *obsequium* e *adsentatio* - ocupa quase todo o livro II e grande parte dos livros III e VI. Além disso, o autor confessa, no final do livro V, que já tinha dito o essencial sobre a educação do príncipe (*ibidem* I, 421. 23-27): «*Quamuis igitur nihil aliud dicerem, haec mihi satis esse uiderentur. Sed hominum impudentium insidiae, quas extimesco, faciunt, ut plura mihi dicenda putem*». Apesar disso, espraia-se por mais três longos livros, que se ocupam dos *praesidia* de que o príncipe deve munir-se para resistir às ciladas dos adutores.

<sup>33</sup> *Ibidem* I, 300. 1-306. 11.

<sup>34</sup> *Ibidem* I, 302. 2

<sup>35</sup> *Ibidem* I, 321. 23-34.

<sup>36</sup> *Ibidem* I, 328.53 -329. 60.



Paços, por verdadeira e sã doutrina  
Vendem adulação, que mal consente  
Mondar-se o novo trigo florescente.”

Neste passo do canto IX figura o mito de Actéon, através do qual Camões pretende verberar os excessos venatórios de D. Sebastião e atingir os adúladores que, como os cães de Actéon, acabam por devorar o próprio dono<sup>37</sup>.

Camões, no final do canto VI, numa violenta diatribe contra os privilégios de nascimento, preconiza que o rei chame às responsabilidades do aparelho de estado aqueles que por actos provaram o seu valor.

Também uma das defesas do rei, segundo Osório, conta os adúladores e a presença no governo de muitos homens avisados, no conselho, na virtude, na fidelidade, *multorum hominum prudentum consilio, uirtute, fidelitate*, a quem designa por *reges*<sup>38</sup>. E especifica que aos conselheiros cabe o papel político de moderar e temperar a soberania absoluta e assegurar o regime da constituição mista, em que se harmonizem todas as partes do corpo político e se assegure a liberdade<sup>39</sup>. Para uma tão alta missão, nem a ascendência aristocrática, nem a riqueza, mas apenas o mérito deve servir como critério valorativo<sup>40</sup>. E acrescenta, se a um rei se exige a maior sabedoria, traduzida na honestidade, na autoridade, na prosperidade – *honestas, et auctoritas, atque felicitas* – nos súbditos é requerida a amizade, a fidelidade, a alegre confiança – *amor et fides, et alacritas*<sup>41</sup>.

Não perde Osório a oportunidade, como Camões em múltiplos passos d’*Os Lusíadas*, para criticar de forma directa e expressiva os maus hábitos dos portugueses que têm por suprema honraria fazerem-se paçãos<sup>42</sup>. E, infelizmente, reflecte o defensor da *uera nobilitas*, nem sempre essa ascensão é acompanhada de virtude.

E refere mesmo a ingratidão daqueles que na sua pobreza e humildade ascenderam a lugares de prestígio na hierarquia nacional. Esta ingratidão, traduzida no desdém e arrogância em relação a quem os ajudou a subir, como se unicamente de mérito próprio se tratasse, é desenhada com grande subtileza e riqueza psicológica<sup>43</sup>.

Se não há dúvida de que estas considerações são feitas com um vincado pendor de enunciação, a certa altura Osório dirige-se directamente ao rei<sup>44</sup>. Nesta apóstrofe, denuncia, como observador clarividente e com a maior liberdade, a situação política, social e económica do país: a nobreza ociosa, a falta de recursos para acabar com a

---

<sup>37</sup> Vide, a este propósito, Américo da Costa Ramalho, “O mito de Actéon em Camões”, in *Estudos camonianos*, Lisboa, 21982, cap. IV, pp. 45-68.

<sup>38</sup> *Ibidem* I, 425. 49 - 426.7. Mais adiante (I. 517.31-521.23) enuncia as qualidades dos conselheiros do rei e os vícios que não devem possuir. Afirma que devem ser prudentes e não subtis e engenhosos, discretos, fiéis, íntegros, corajosos, magnânimos.

<sup>39</sup> *Ibidem* I, 521. 52 - 524.35.

<sup>40</sup> *Ibidem* I, 426. 3-31.

<sup>41</sup> *Ibidem* I, 447. 16-22.

<sup>42</sup> *Ibidem* I, 428. 7-20; Cf. 7-10: «*In Lusitania uero, cum summum honoris praemium uideatur esse in Regis familiaritate, et gratia constitutum*».

<sup>43</sup> *Ibidem* I, 351. 31-40.

<sup>44</sup> *Ibidem* I, 434. 15.

pobreza, a crise social interna que facilita o ataque estrangeiro<sup>45</sup>, a incompetência e maldade dos que o rei tem a seu serviço, que comprometem e põem em risco a liberdade deste<sup>46</sup>, o orgulho e arrogância dos fidalgos<sup>47</sup>, a necessidade de uma perfeita justiça distributiva<sup>48</sup>. Do maior significado é a forma como opõe a estes nobres ociosos a virtude do povo, defensor do reino contra o inimigo, alma e força nacional<sup>49</sup>.

Nem faltou ao Bispo de Silves o orgulho no braço esforçado das armas lusas no cerco de Mazagão, o valor da gente anónima na construção do império, tal como em Camões os soldados de Aljubarrota e os marinheiros do Gama. Os exemplos clássicos do heroísmo de um Aquiles, um Filipe da Macedónia, de seu filho Alexandre, de Pirro, Aníbal é comparável ao heroísmo pátrio de soldados e capitães nesta façanha militar. O deleite do pormenor realista na descrição desta vitória, há pouco acontecida, serve para provar quanto a doçura do louvor e da glória supera a dor física nos trabalhos suportados ou mesmo o sacrifício da própria vida<sup>50</sup>.

Outro tanto faria Camões n'Os Lusíadas. Aliás, é em muitos aspectos idêntica a perspectiva de ambos os autores - o narrador latino da gesta do rei D. Manuel e o seu cantor épico - ao darem expressão ao ideal heróico nacional, que o povo português concretizara.

Camões propõe-se cantar os “barões assinalados”, aqueles que alcançam «as honras imortais e graus maiores; / não encostados sempre nos antigos / troncos nobres de seus antecessores»<sup>51</sup>. Não aqueles que degeneraram «do lustre e do valor dos seus passados / em gostos e vaidades atolados»<sup>52</sup>. Mas «o peito ilustre lusitano», «um Nuno fero, / que fez ao rei e ao reino tal serviço, / um Egas e um Dom Fuas, que de Homero / a citara par'eles só cobiço»<sup>53</sup>.

Estes heróis portugueses que, nas suas façanhas verdadeiras, superaram as «fantásticas, fingidas mentirosas», louvadas «nas estranhas Musas»<sup>54</sup>, são símbolos da virtude ancestral, que ergueu e consolidou «a pequena casa lusitana»<sup>55</sup>. Por isso são escolhidos para

---

<sup>45</sup> *Ibidem* I, 435. 1-27.

<sup>46</sup> *Ibidem* I, 436. 8-20.

<sup>47</sup> *Ibidem* I, 436. 20-23.

<sup>48</sup> *Ibidem* I, 437. 5-15.

<sup>49</sup> *Ibidem* I, 437. 19-51. Sobre a ociosidade dos nobres, que os afasta da verdadeira nobreza, vide ainda, I. 510. 10-68.

<sup>50</sup> *Ibidem* I, 548. 53 - 549. 46. Cf. a expressão deste ideal heróico, em *Lusíadas*, VI, 83: «Oh ditosos aqueles [...] de quem feitos ilustres se souberam, / de quem ficam memórias soberanas, / de quem se ganha a vida com perdê-la, / doce fazendo a morte as honras dela!».

<sup>51</sup> *Lus.*, VI, 95.

<sup>52</sup> *Lus.*, VIII, 39. A adulação, a ociosidade, a ingratidão, que se opõem à fidelidade, à lealdade, à constância, ao desinteresse são denunciadas por Camões, sobretudo nos finais dos cantos V, VI, VII, VIII e X. A própria mitologia é utilizada por vezes com esta intenção, como é o caso do referido mito de Actéon (*Lus.*, IX, 26-28). A crítica, como forma de doutrinar e persuadir torna-se frequente nos autores de Quinhentos. Servem de exemplo o *Panegírico de D. João III* de João de Barros, as composições poéticas de Sá de Miranda e António Ferreira, as comédias *Aulegrafia* e *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

<sup>53</sup> *Lus.*, I, 3 e 12.

<sup>54</sup> *Lus.*, I, 11.

<sup>55</sup> *Lus.*, VII. 14.

figurarem na dedicatória do poema. São exemplos de lealdade, de obediência, valores predominantes e fundamentais na axiologia d'*Os Lusíadas*<sup>56</sup>, D. Fuas Roupinho e D. Nuno Álvares Pereira notabilizaram-se, na “defensão da própria terra”<sup>57</sup>. Egas Moniz é o paradigma destas virtudes, que merece o relevo de ser duas vezes evocado, no canto III e no canto VIII. O conceito feudal de fidalguia une-se ao de verdadeira nobreza na exaltação destes valores, que distinguem o herói épico camoniano, que põe a sua vida ao servivo do seu Deus e do seu rei.

E assim o povo português, narra Vasco da Gama ao rei de Melinde: «*Crês tu que, se este nosso ajuntamento / de soldados não fora lusitano, / que durara ele tanto obediente porventura a seu rei e a seu regente?*», «*grandemente por certo estão provados, / pois que nenhum trabalho grande os tira / daquela portuguesa, alta excelência / da lealdade firme e obediência*»<sup>58</sup>.

Falta-hes apenas a cultura, o conhecimento das mais nobres disciplinas<sup>59</sup>, o que os torna desprezadores dos valores artísticos e indiferentes à poesia, ao mérito do canto, como glorificação e emulação: «*Quão doce é o louvor e justa glória / dos próprios feitos quando são soados!*»<sup>60</sup>. Camões, ao terminar o poema, expressão de lealdade ao seu rei, ao seu povo, clama contra a ingratidão da pátria com a lira «*destemperada e a voz enrouquecida, / e não do canto, mas de ver que venho / cantar a gente surda e endurecida*»<sup>61</sup>.

Também D. Jerónimo Osório, ao louvar a coragem militar, a lealdade e civismo do povo ignaro, dos bravos soldados, lamenta que por falta de cultura não possam eles atingir a sabedoria, o sumo bem.

Enfim, no tratado pedagógico de D. Jerónimo Osório e na epopeia camoniana, o orgulho na antiguidade da nação portuguesa e no seu passado, o enaltecimento do *mos maiorum*, da lealdade e grandeza moral do povo português caminham de par com a denúncia da sua falta de cultura, que os torna desprezadores dos valores artísticos e indiferentes à poesia, incapazes de atingir a verdadeira felicidade.

---

<sup>56</sup> Vide Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões cit.*, pp. 145-153.

<sup>57</sup> *Lus.*, IV, 30.

<sup>58</sup> *Lus.*, V, 71 e 72.

<sup>59</sup> Esta mesma denúncia da falta de cultura dos portugueses é feita no *De regis institutione et disciplina* de D. Jerónimo Osório *ed. cit.* I, 550. 9 -13.

<sup>60</sup> *Lus.*, V, 92.

<sup>61</sup> *Lus.*, X, 145.

(Página deixada propositadamente em branco)

*SUPER FLUMINA: AS REDONDILHAS CAMONIANAS  
E OUTRAS PARÁFRASES QUINHENTISTAS*

O texto que foi, quase sem contestação até hoje, apelidado de «coluna vertebral da lírica camonianiana», tem sido objecto de múltiplas leituras e interpretações, nem sempre coincidentes.

Sem pretensões de exaustividade, vale a pena lembrar que, entre o lúcido e ainda hoje actual estudo de António Salgado Júnior e a mais recente e arrojada hipótese interpretativa de Vasco Graça Moura, se contam muitos outros contributos para a compreensão das célebres redondilhas, como os de Jorge de Sena, Maria Vitalina Leal de Matos, Luciana Stegagno-Picchio, José Nunes Carreira, Jorge Alves Osório e tantos outros<sup>1</sup>.

De entre os temas que mais desafiaram o esforço hermenêutico dos diversos estudiosos sobressaem seguramente a dimensão religiosa do poema, o seu carácter enigmático, que parece ter fascinado particularmente Vasco Graça Moura, a íntima conexão que mantém com algumas ideias dominantes do neoplatonismo renascentista, a força dos códigos temáticos epocais, com destaque para os que configuram a lírica maneirista, e bem assim a articulação com aquele que é, sem dúvida, o seu arquitexto, o salmo *Super flumina Babylonis*.

Não se pretende, neste breve espaço, pôr em causa qualquer dessas leituras e interpretações, cujo percurso, de resto, só em parte coincide com o que se tenciona aqui realizar, mas tão-somente trazer algumas despreziosas achegas às tentativas,

---

<sup>1</sup> A. Salgado Júnior, *Camões e sóbolos rios: ensaio de interpretação destas redondilhas*, Aveiro, sep. Labor, ano X, 1936; V. G. Moura, *Camões e a divina proporção*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2ª ed., 1994; J. Sena, «Babel e Sião»: *Trinta anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 113-131; M. V. L. Matos, «A suma - Comentários às redondilhas *Sóbolos rios que vão*»: *O canto na poesia épica e lírica de Camões*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1981, pp. 13-39; L. Stegagno-Picchio, «Babel et Sion: inspiration thématique et inspiration formelle dans la glose camonienne du psaume «Super flumina Babylonis»»: *L'Humanisme portugais et l'Europe, Actes du XXIe. Colloque International d'Études Humanistes, Tours, 3-13 - juillet 1978*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 559-598; J. N. Carreira, *Camões e o Antigo Testamento*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1982; J. A. Osório, «As redondilhas *sobre os rios*: ensaio de leitura a partir da versão do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*»: *Arquivos do Centro Cultural Português* 16 (1981) pp. 427-436.

já por outras desenvolvidas, de inserção das redondilhas camonianas numa tendência manifesta da poesia quinhentista: o recurso ao Salmo 136, o canto do povo hebreu no exílio babilónico, como tema de traduções, paráfrases, comentários e não só, em latim e em vernáculo.

Essa tendência deve enquadrar-se, antes de mais, na crescente atenção que a *Bíblia* – e não apenas o *Livro dos Salmos* – mereceu ao longo do Renascimento, aspecto que nem sempre tem sido devidamente sublinhado pelos estudiosos. Uma leitura atenta do quinto volume da monumental colecção *Bible de tous les temps*, intitulado precisamente *Le temps des Réformes et la Bible*, sob a competente direcção de dois conhecidos nomes dos estudos bíblicos, Guy Bedouelle e Bernard Roussel, revela, sem margem para dúvidas, a importância que os Livros Sagrados alcançaram entre 1500 e 1600<sup>2</sup>. A Bíblia, de facto, era centro de preocupações da pedagogia humanista, a sua exegese detinha lugar de relevo em escolas e universidades, de diversificadas tendências e confissões, constituía objecto privilegiado da actividade tipográfica recém-nascida, suscitou a atenção erudita de importantes nomes do Humanismo renascentista europeu e marcou as mais diversas manifestações culturais do século XVI em múltiplas latitudes geográficas e ideológicas.

Preferiram, ao invés, os comentadores do texto camoniano que nos cumpre aqui ter presente realçar a importância do *Livro dos Salmos*, desde a Idade Média, na Europa, em geral, na Península Ibérica e particularmente em Portugal. Assim agiram Vasco Graça Moura, Jorge de Sena, Luciana Stegagno-Picchio e, mais vagamente embora, Maria de Lourdes Belchior<sup>3</sup>. Eu próprio, se me é permitida a pouco modesta referência, dediquei ao assunto alguma atenção. Por questões de comodidade, seja-me lícito sintetizar, em poucas linhas, algumas das ideias essenciais que em outro lugar deixei expressas<sup>4</sup>.

O *Saltério*, a par da sua especial utilidade na oração, qualquer que fosse a tendência confessional de quem a ele recorria, oferecia aos humanistas várias outras vantagens, de não menor importância: era constituído por textos poéticos, de hermenêutica e exegese complexas e que requeriam redobrada atenção por parte da crítica textual, com inúmeras potencialidades de tratamento métrico em língua latina (e também em vernáculo) e proporcionava um quase inesgotável manancial de temas; um tal conjunto de características colocava o *Livro dos Salmos* ao lado das obras dos autores da Antiguidade Clássica, o que não era muito fácil no tocante a outros livros das Escrituras.

Por outro lado, a evocação de David, o lírico por excelência do Antigo Testamento, propiciava, sem riscos de suspeição heterodoxa, a concepção neoplatónica da inspiração poética; o rei e poeta substituíra Orfeu, sem com isso ferir a ortodoxia<sup>5</sup>. Como disse

---

<sup>2</sup> G. Bedouelle et B. Roussel (eds.), *Le temps des Réformes et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1990.

<sup>3</sup> M. L. Belchior, *Os homens e os livros: séculos XVI e XVII*, Lisboa, Editorial Verbo, 1971.

<sup>4</sup> C. A. André, «Tempo de convergências: a terra, lugar de exílio»: *Mal de ausência: o canto do exílio na lírica do humanismo português*, Coimbra, Minerva, 1992, pp. 275-355. *Vd.*, em especial, pp. 288-355, o sub-tema «*Super flumina Babylonis*, um caso modelar». Este texto, que constitui ponto de partida para a maior parte das reflexões aqui produzidas, passará a ser citado apenas por *Mal de ausência*.

<sup>5</sup> *Vd.* M. Jeanneret, *Poésie et tradition biblique au XVI<sup>e</sup>. siècle: recherches stylistiques sur les paraphrases des «Psaumes», de Marot à Malherbe*, Paris, José Corti, 1969, p. 200 e pp. 309-316.

Jorge de Sena, «o Psaltério, lendariamente obra do Rei que, autor e actor, era o símbolo do escolhido de Deus e do poeta enquanto tal, desempenharia um decisivo papel, quer como fonte directa, quer como indirecto arsenal de símiles, metáforas, imagens, para a celebração de uma comunicação poética entre o homem e Deus»<sup>6</sup>.

Finalmente, já na fase crepuscular do Renascimento, o canto bíblico adequa-se igualmente ao gosto pelas imagens excessivas e pelo exagero, tão apreciadas pela estética do Maneirismo<sup>7</sup>.

Por isso se sucederam, ao longo do século XVI, as edições dos Salmos, no todo ou em parte, em latim ou em vernáculo, nos vários países da Europa; tantas que a sua inventariação deu já origem a trabalhos de grande erudição por parte de diversos investigadores, assentes em aturadas buscas por bibliotecas e arquivos<sup>8</sup>.

Seria ocioso repetir aqui a enumeração já feita por esses autores. Mas, pela sua especial importância no contexto do Humanismo renascentista, do qual Camões, como é sabido, não pode dissociar-se, não é despidendo referir em pormenor as traduções latinas e paráfrases de humanistas europeus de renome, quase todos contemporâneos de Camões e cujos textos, em alguns casos, o nosso poeta pode muito bem ter conhecido.

Uma advertência, em todo o caso, se impõe: não se depreenda deste elenco e da análise que lhe é subsequente qualquer intenção de ler as redondilhas camonianas à luz da tradicional crítica de fontes, tanto mais que não pode assegurar-se que o poeta português conhecesse tais textos, alguns dos quais, de resto, lhe são posteriores; pretende-se, antes, estabelecer um conjunto de relações intertextuais que, posto que não deliberadamente assumidas, não podem deixar de constituir um elemento de considerável importância na indagação do texto de Camões.

Se estabelecermos, por simples comodidade de procedimento, que o poeta poderá ter composto o seu poema após o regresso da Índia, ser-lhe-ão anteriores os seguintes:

- O *Quincuplex Psalterium*, de Lefèvre d'Étaples, publicado em Paris, em 1513.
- Uma espécie de antologia com versões de diversos autores, intitulada *Psalmi omnium selectissimi*, onde figuram traduções em verso latino por Melanchton e Hesse, entre outros, e onde o salmo 136 é da responsabilidade de Nicolau Hermann (1532).
- O *Psalterium Davidis*, de Hélio Heoban Hesse, cuja primeira edição é de 1539<sup>9</sup>.
- As paráfrases de Salmon Macrin ou Jean Salmon Maigret, publicadas em 1537 e reeditadas em 1538.
- O *Psalterium* de Johann Spangenberg, publicado em Frankfurt, em 1544.

---

<sup>6</sup> J. Sena, *op. cit.*, p. 121.

<sup>7</sup> M. Jeanneret, *op. cit.*, p. 444.

<sup>8</sup> Três títulos justificam aqui menção especial: J. A. Fabrício, *Votum Davidicum*, Hamburgo, 1729, pp. 71-116; H. Vaganay, «Les traductions du Psautier en vers latin au XVI<sup>e</sup>. siècle»: *Compte rendu du quatrième Congrès International des Catholiques (Fribourg, du 16 au 20 août 1897) — sixième section - sciences philologiques*, Fribourg (Suisse), Imp. et Lib. de l'Oeuvre de Saint-Paul, 1898, pp. 162-182; J. A. Gaertner, «Latin verse translations of the Psalms: 1500-1620»: *The Harvard Theological Review* 49.4 (1956) 271-305.

<sup>9</sup> Os textos de Hélio Hesse, Marco Antonio Flaminio, Jean Salmon Maigret e ainda George Buchanan, todos eles citados a seguir, foram reunidos em edição de Henri Estienne, com o título *Davidis Psalmi aliquot*, saída a lume em Paris, em 1556. Foi essa a versão seguida para este trabalho, excepto no caso de Hesse, em que se utilizou a edição de Paris, 1547.

– A *Paraphrasis in triginta Psalmos*, de Marco Antonio Flaminio, saída a lume com os *Carminum libri duo*, em 1546.

– Os *Psalmi Davidis centum, in carmen conversi*, de J. Latomus, a que se juntam, na mesma edição, doze versões de Pierre Nanninck (entre as quais a do salmo 136), publicados em Lovaina, em 1558.

– De Adam Siber, a edição de Basileia de *Poematum sacrorum pars prima*, a que acrescentam os *Psalterii seu carminum Davidicorum libri V*, em 1562.

– A *Biblia*, em tradução latina de Sébastien Châteillon, publicada em 1556.

Relativamente mais tardios, mas com possibilidade ainda de serem contemporâneos das redondilhas, são:

– Os *Davidis regis ac prophetae aliorumque sacrorum vatum Psalmi*, de Bento Arias Montano, saídos a lume em Antuérpia, em 1574. Apesar da data, mencionam-se aqui, por atenção a Jorge de Sena, que sugere a hipótese de Camões conhecer esta versão<sup>10</sup>.

Se prolongarmos a enumeração até final do século (e, repita-se, ela não é exaustiva, limita-se apenas a alguns dos mais conhecidos nomes do Humanismo europeu e refere somente os casos em que a edição abrange o salmo 136), encontramos:

– A edição do francês Jean Dorat – *Psalmi Davidis ex hebraica veritate latinis versibus expressi*, publicada por Mattheo, em 1575, em Paris.

– Do calvinista Théodore de Bèze, ou Beza, os *Psalmorum Davidis et aliorum prophetarum libri quinque*, de Genebra, 1579.

– No mesmo ano de 1579, o *Psalterium Davidis integrum*, por Frederico Widebram, em edição de Estrasburgo.

– *Psalmodia*, de Bartolomeo Botta, Pavia, 1580.

– Os *Eximii prophetarum antistitis regia Davidis oracula*, de François de Bonade, saídos em Paris, em 1581.

– No mesmo ano de 1581, o *Enchiridion Psalmorum Davidis regii prophetae ex Hebraica veritate*, por François Mouret, em Basileia.

– *Davidis regii prophetae Psalterium*, de Maurício, o Sábio, Landgrave de Hessencassel, 1587.

– Os *Psalmi Davidis centum quinquaginta paraphrasticè translati in versus heroicis*, por Guy de Coquille, editados em Nevers, em 1592.

– *Psalmorum Davidis LXII [...] paraphrasis poetica*, por Gregorio Bersman, em 1596.

Este inquestionável fascínio pelo *Saltério* atingiu igualmente Portugal. Importa referir:

– George Buchanan que, apesar de não ser português, terá composto no nosso país a sua *Paraphrasis Psalmorum Davidis poetica*, várias vezes editada, uma das quais, como atrás se disse, com os textos de Hélio Hesse, Marco Antonio Flaminio e Jean Salmon Maigret, por Henri Estienne, em Paris, em 1556.

– O humanista Aquiles Estaço, cujas paráfrases de alguns salmos, entre os quais o 136, só há pouco tempo veio a ser publicada<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> J. Sena, *op. cit.*, p. 124.

<sup>11</sup> Integradas no artigo de M. T. Bartolli, «A proposito di Aquiles Estaço e dei *Carmina* del codice Vallicelliano B 106»: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza* 17 (1975) 293-362.



– O *Liber Psalmorum cum poetica interpretatione*, do Padre Luís da Cruz, vindo a lume em 1597, em Ingolstadt.

No que toca especificamente ao Salmo 136, este número alarga-se razoavelmente, com diversos outros nomes, além do de Camões:

– Jorge da Silva, no final do *Tratado da criação do mundo e dos mysterios de nossa redempção*, de Lisboa, 1552, publica as «Endechas dos Salmos e dos Canticos», um poema com indubitável inspiração no texto bíblico, escrito em castelhano e parcialmente idêntico a um texto que figura como anónimo no *Cancioneiro de Évora*.

– Uma longa paráfrase de Jorge de Montemor, também em castelhano, quase tão longa como a de Camões, saíu a lume em Antuérpia, em 1558, no *Segundo cancionero espiritual*.

– Em 1579, Lopo Serrão publica, com o seu *De senectute*, uma *Deploratio populi Israelitici prope flumina Babylonis*, primeiro em longa paráfrase e, depois, em duas versões abreviadas<sup>12</sup>.

A estas versões impressas convém juntar algumas outras, que permaneceram manuscritas e que pela primeira vez editei há poucos anos<sup>13</sup>:

– Um conjunto de quintilhas intituladas *Ho psalmo Super flumina Babylonis em troua sem se mudar nada da sentença a noso proposito*. De datação difícil, este poema, que publiquei após dele ter tido notícia pela Professora Luciana Stegagno-Picchio<sup>14</sup>, faz parte de um manuscrito do núcleo da Manizola, da biblioteca de Évora<sup>15</sup>. Pelo conjunto de documentos do códice, presumo que possa situar-se no terceiro quartel do século XVI; se assim for, será contemporâneo de Camões, com possibilidades de ser anterior às redondilhas, o que assume particular importância se atendermos às profundas relações intertextuais existentes entre ambos, como a seguir se verá.

– Um exercício poético em latim, em três versões metricamente diferenciadas, provavelmente da autoria do jesuíta Álvaro Lobo, que pode, com alguma segurança, datar-se do terceiro quartel do século XVI, cujo manuscrito se conserva em Évora<sup>16</sup>.

– Igualmente em jeito de exercício, também em latim, com dois modelos métricos, uma *Cantiga de Hierusalem*, que se conserva na biblioteca da Ajuda<sup>17</sup>.

– Mais tardia, seguramente, talvez do século XVII, é uma paráfrase em português, em oitavas heróicas, cujo manuscrito se encontra na mesma biblioteca da Ajuda<sup>18</sup>.

Finalmente, há que mencionar dois textos em prosa: a larga utilização do salmo 136 na *Imagem da vida cristã*, de Frei Heitor Pinto, cuja relação com o texto camoniano foi amplamente estudada, nomeadamente por Eduardo Lourenço e por Vasco Graça

---

<sup>12</sup> Seguiu-se a edição crítica de S. T. Pinho, *Lopo Serrão e o seu poema Da velhice*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos - I.N.I.C., 1987.

<sup>13</sup> *Mal de ausência*, apêndice ao cap. V da II parte, pp. 340-355. Todos os textos citados a seguir estão aí publicados na íntegra.

<sup>14</sup> L. Stegagno-Picchio, *op. cit.*, p. 575.

<sup>15</sup> Bib. Pública e Arquivo Distrital de Évora, ms. 348, Manizola.

<sup>16</sup> *Ibidem*, ms. CXIV/1-39.

<sup>17</sup> Biblioteca da Ajuda, ms. 49-III-51, fl. 11-11vº.

<sup>18</sup> *Ibidem*, ms. 49.I.7.

Moura<sup>19</sup>; e as *Annotationes in Davidicos Psalmos*, de Frei Bartolomeu dos Mártires, escritas em 1561, mas somente publicadas em 1735<sup>20</sup>.

Luís de Camões, homem de muita cultura e grande erudição, atento, além do mais, ao seu tempo, respirou seguramente esta atmosfera cultural e não podia ficar imune às suas influências. Desvendar se conheceu directamente cada um destes textos seria, por certo, interessante, mas afigura-se tarefa quase impossível; é inegável, todavia, que formou a sua personalidade literária dentro deste ambiente em que era notório o fascínio pelo *Saltério* e, dentro dele, pelo Salmo 136; logo, seria difícil imaginar que as várias linhas de força que orientaram a recorrente utilização do texto bíblico no seu tempo pudessem passar-lhe despercebidas.

São essas relações que se pretendem aqui sumariamente enunciar, com destaque para aquelas que se verificam entre Camões e textos produzidos em território peninsular, especialmente em território português.

A dependência das redondilhas *Sobre os rios que vão* em relação ao Salmo 136 foi pormenorizadamente estabelecida por José Nunes Carreira, em análise assente em profundo conhecimento da Sagrada Escritura, e também por Vasco Graça Moura. Este define como pontos de contacto entre o salmo bíblico e *Sobre os rios* treze quintilhas: 1, 11, 25, 29, 37, 39, 40, 57, 60, 63, 64, 66, 67<sup>21</sup>. Sem pôr em causa a verdade desta afirmação, deve, em todo o caso, referir-se que nem a relação entre os versículos bíblicos e tais quintilhas é literal nem estas se limitam ao conteúdo daqueles; como deve igualmente sublinhar-se que a enumeração de Vasco Graça Moura omite uma quintilha cujo débito em relação ao salmo não é menos evidente (quintilha 20):

«Órgãos e flauta deixava  
despojo meu tão querido  
no salgueiro que ali estava.»

Deixemos, pois, a relação com o texto bíblico e olhemos as paráfrases, interpretações, comentários e traduções contemporâneas do poeta português. Por motivos óbvios, nos casos em que a presença do salmo é manifesta, não se menciona qualquer outro texto.

Assim:

A força do pranto, comparável a uma torrente que engrossa as próprias águas do rio (quintilha 2), é comum a vários autores; surge, nomeadamente, em Buchanan, Aquiles Estação e Jorge de Montemor. E, na mesma quintilha, a comparação entre o presente e o passado, consubstanciados, respectivamente, em Babilónia e Sião, regista-se em Jorge da Silva. Buchanan acrescenta aos motivos de dor a *species miseranda Sionis*.

O conjunto das quintilhas 3 e 5 está intimamente relacionado com o manuscrito da Manizola. Repare-se:

---

<sup>19</sup> E. Lourenço, «Camões e Frei Heitor Pinto»: *Arquivos do Centro Cultural Português* 16 (1981) 361-370; V. G. Moura, *op. cit.*, pp. 105-120.

<sup>20</sup> Edição recente: Frei Bartolomeu Dos Mártires, *Comentário aos Salmos* (edição bilingue), introdução, tradução e anotações de M. I. Alves, Fátima, 1991.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, pp. 153-155.

“Lembra nos as abastanças  
e antigo contentamento;  
mas, o tristes de lembranças,  
que nam prestais nas mudanças,  
senam pera mais tormento.

Lembra nos quam descansados  
uiuiamos, sem se cuidar  
quisto auia de pasar;  
mas em fim em os bôos fados  
os maos se ham dadiuinhar.”

Compare-se com:

“Ali, lembranças contentes  
n’alma se representaram,  
e minhas cousas ausentes  
se fizeram tão presentes  
como se nunca passaram.

[.....]

E vi que todos os danos  
se causavam das mudanças  
e as mudanças dos anos;  
onde vi quantos enganos  
faz o tempo às esperanças.”

Além disso, *o rosto banhado em água* é, em Buchanan, o colo (*sinus*), sobre o qual tomba o caudal. E o jogo verbal entre *mágoa* e *água* surge também no texto da Manizola:

“Chorando noso desuio,  
lagrimas em nosas magoas  
nos correm fio em fio;  
andamos de rio em rio,  
que terra he de muitas agoas.”

A mesma quintilha 5, juntamente com a 6, corresponde, do ponto de vista das ideias expressas, posto que a semelhança verbal possa não ser tão intensa, às quintilhas 7 e 15-16 do manuscrito da Manizola:

“Que, a quem o bem he mudado,  
alembra [r ] lhe que foi ja  
faz lhe seu mal ser dobrado;  
e quanto foi moor estado,  
tanto mor pena lhe daa.

[.....]

E nosos olhos ueram  
nosos propios bẽ es seus serẽ;  
que em fim os bẽ es ã dũ us sam  
pasam dũ a ha outra mão  
nos tempos que soçederem.

Asy ho uemos aguora,  
quiusto he proprio do bem:  
dũ s se uam a outros uem;  
e o que bem teue algũ a ora  
outras oras males tem.”

Como poderá, ainda no mesmo passo, aproximar-se a quintilha 7 de Camões da quintilha 11 do texto eborense, já citada:

“mas em fim em os bõos fados  
os maos se ham dadiuinar.”

O arrependimento, a que Camões alude logo depois (quintilha 8) é comum a Théodore de Bèze, que falava da consciência de culpa dos Hebreus, em resultado dos excessos a que se haviam entregado.

E a palavra *contentamento*, a este propósito, é comum a Camões e ao manuscrito de Évora.

Quanto à quintilha 9, detém íntimas semelhanças com muitos autores, pois é usual a comparação das lágrimas à corrente de um rio. Buchanan, por exemplo, falava de *imber liquidæ aquae*. Mas a maior semelhança, atendendo ao jogo verbal entre *mágoas* e *ágoas*, é, uma vez mais, com o texto da Manizola já acima citado. Além de que a *confusão de Babel* é herdada de Santo Agostinho.

Deixemos a quintilha 10, sem paralelo nos textos vistos, tal como a 11, directamente dependente do salmo bíblico. Refira-se apenas, quanto à controvérsia que se tem gerado, por vezes, na crítica, a propósito da identificação dos instrumentos que se abandonam dependurados nos salgueiros, que nem todos os autores são fiéis aos *organa* do salmo; encontramos também a alusão à lira (Buchanan), lira e cítara (Aquilés Estaço), *lyra*, *barbyton* e *cythara* (Botta); até mesmo a flauta não é exclusiva de Camões, pois se encontra no texto de Hermann.

O canto sobre o poder do canto, isto é, a celebração da dimensão órfica da poesia, tema das quintilhas 13 a 17, só ocorre em Camões, no que a textos desta natureza diz respeito. Constitui, todavia, um tema de grande profusão ao longo do Renascimento, e o próprio Luís da Camões faz dele larga utilização em outros lugares, o que diminui, de alguma forma, a sua importância nestas redondilhas.

Corrente é também o tema da mudança, a encerrar a quintilha 17 e que se desenvolve nas 18 e 19, além de atravessar quase todo o texto; ele é, de igual modo, uma das marcas mais salientes do texto da Manizola.

Não surpreende, portanto, que a conclusão do conjunto volte a aproximar ambas as versões. Camões rematava:

“Fraqueza da humana sorte  
que quando da vida passa  
está receitando a morte!”

Com o que o manuscrito revela semelhanças evidentes:

De tudo nos despojaram

“e nos corpos tais ficamos.  
Os que quiseram, mataram;  
e nos, a quem perdoaram,  
pior que os mortos estamos.

Em dura prisam catiuos  
com catiueiro tão forte,  
que se pode chamar morte;  
temos parecer de uiuos,  
mas de mortos he a sorte.”

Além disso, a *espessura* onde fica o canto camoniano não difere muito do *luguar deserto e hermo* da versão manuscrita de Évora.

Já a sequência da quintilha 21 não tem paralelo, ao passo que o final da 22 surpreende, na medida em que parece ser uma resposta a Jorge de Montemor. Diz, de facto, o poeta das redondilhas que

“nunca em mim puderam tanto  
que, posto que deixe o canto,  
a causa dele deixasse.”

Contra a afirmação de Montemor, que sustentava

“No las flautas y organos dexamos,  
mas las laegres causas que tuuimos  
delos hymnos y cantos que cantamos.”

A quintilha 24 é outro ponto de contacto com o salmo, acrescido de elementos de pormenor que podem encontrar-se também em Jorge de Montemor (*despojos de guerra*) ou em Bèze (as cítaras à vista dos Babilónios).

E, se a quintilha 25 corresponde ao salmo, a pergunta retórica que se segue («*que foi daquele cantar / das gentes tão celebrado?*») é comum à larga maioria das paráfrases quinhentistas.

Seguem-se duas quintilhas, onde se celebra o canto e suas virtudes; são tema corrente em Camões, que o herda da poesia clássica, nomeadamente de Horácio e Ovídio.

A nova intersecção com o salmo ocorre logo a seguir, na quintilha 29; aí, contudo, a oposição *doce canto em terra alheia*, não se registava no texto bíblico; coincide, todavia, com o manuscrito de Évora que contestava o

“Cantarmos em terra alheia  
doços himnos ao Sñor.”

Logo depois (quintilha 30), convergem elementos comuns a diversas outras versões: a impossibilidade de cantar em tempo de pranto é mencionada por Buchanan que dizia os *laeta carmina* impossíveis *in mediis malis*; Aquiles Estaço – e, com ele, muitos outros – referia que o inimigo havia reclamado *in lacrimis laetos modos*; e o manuscrito da Manizola replica (quintilha 29):

“Como quereis que cantemos?  
Se nos mãdais ã choremos,  
nosos olhos ja ho fazem.”

Também ali se verifica a oposição camoniana entre *cansar* e *chorar*, logo no começo do texto e, depois, a propósito da exigência babilónica:

“Mas anda tão ocupado  
quem tem males e fadiguas,  
quali soo tras ho cuidado;  
e a homẽ afadiguado  
não lhe falem em cãtiguas.”

Vale a pena cotejar todo este leque de referências com as quintilhas camonianas:

“Eu, qu’estas cousas senti  
n’alma, de mágoas tão cheias,  
como dirá, respondi,  
quem tão alheio está de si  
doce canto em terra alheia?

– Como poderá cantar  
quem em choro banha o peito?  
Porque se quem trabalhar  
canta por menos cansar,  
em só descansos enjeito.”

A impossibilidade de entoar em Babilónia os cantos de Sião, objecto da quintilha 31, é comum a Buchanan e, embora de modo menos evidente, a outros autores.

Já a relação entre o canto e a tristeza, bem como a ambiguidade do uso da palavra *pena* são uma característica específica de Camões, não exclusiva, de resto, destas redondilhas, pois constituem, como se sabe, um dos temas fortes de toda a sua lírica.

Passemos à quintilha 37. Aí, o contacto com o texto bíblico, a que se refere Graça Moura, é de simples pormenor, pois o que mais destaque merece continua a ser a ambiguidade da *pena*, a qual se deseja «*seja dada / a perpétuo esquecimento*», como condenação pelo eventual esquecimento da terra pátria. Neste caso, a meu ver, Camões retoma um *topos* da literatura do exílio, patente, por exemplo, em Ovídio: o receio de que a maior condenação de todas será o esquecimento do desterrado e bem assim da pena que lhe foi infligida; por isso, o canto enviado para a pátria tem como finalidade avivar na lembrança dos concidadãos a desgraça em que é forçado a viver<sup>22</sup>.

Outro castigo, a perda da voz, que o salmo não registava, figurava em Buchanan: *os mihi destituat uox*. A despeito da semelhança com o salmo, não pode, além disso, passar despercebida a coincidência entre Camões e o manuscrito da Manizola:

“a língua se apegue às fauces”  
(Camões)

“a minha língua emmudeça  
com minha uox sapeguar.”  
(Manizola)

A partir daqui, tem lugar uma das manifestações do neoplatonismo renascentista, aspecto em que o nosso poeta é único, pelo menos nos exemplos que me foi dado ver; como se sabe, a importância do neoplatonismo em Camões tem sido fonte de amplo debate por parte dos estudiosos, e não é aqui o momento para versar essa tão *uexata questio*. Permita-se-me, no entanto, sublinhar dois ou três aspectos:

a) Também Jorge da Silva tem um desenvolvimento semelhante, posto que mais ligeiro, por certo colhido nos comentários de Santo Agostinho, o qual já fazia uma leitura deste tipo do salmo 136.

b) A evocação da «*terra onde nasceu / a carne*» é comum ao manuscrito eborense, que evoca «a *terra onde fomos nascidos*».

c) Algumas das afirmações camonianas não pressupõem necessariamente o conhecimento directo dos diálogos platónicos para que remetem; Camões pode muito bem tê-las colhido na leitura das *Tusculanas*, a obra ciceroniana que o Renascimento tomou quase como um “guia espiritual”<sup>23</sup>. Dois exemplos apenas, entre vários: a alusão à memória e reminiscência encontra-se no capítulo 57 do diálogo de Cícero, que lembra o Ménon, de Platão; aí se cita a «*memoria*» como uma das faculdades da alma e se diz que o conhecimento mais não é do que «*reminiscendo recognoscere*», isto é, “reconhecer através da reminiscência”. E a menção de que a «*alma á tábua rasa*» é, por outras palavras, o cerne do capítulo 61: nele, Cícero contesta a concepção da alma como um «*uas*», ou seja, um “vaso” onde estaria armazenada a lembrança, e pretende, antes, que a alma é como uma das tabuinhas de cera que serviam para

---

<sup>22</sup> Não me ocuparei aqui deste assunto, já tratado em outro lugar (*Mal de ausência*, p. 315).

<sup>23</sup> A aproximação entre as redondilhas e as *Tusculanae disputationes*, de Cícero, é sugerida por A. C. Ramalho, «Camões e o Humanismo renascentista»: *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra, Almedina, 1992, p. 128.

gravar a escrita: «*Imprimi quasi ceram animum putamus, et esse memoriam signatarum rerum in mente uestigia*».

d) Em meio do conjunto de quintilhas onde são visíveis as marcas de neoplatonismo, ocorrem outras semelhanças com os autores que têm vindo a ser citados: a oposição «*cantares de amor profano*» e «*versos de amor divino*» (quintilha 47) é comum a Aquiles Estaço que recusava que nos «*Domini sanctos posse referre modos*» e a George Buchanan, o qual questionava textualmente:

“Siccine diuinos Babylon irrideat hymnos?  
Audiat et sanctos terra profana modos?”

A semelhança com o poeta escocês perdura, aliás, na quintilha seguinte, a 48.

Deixemos, pois, de lado a controvérsia sobre o neoplatonismo camoniano, para passarmos a um outro passo, onde a originalidade do nosso poeta é, uma vez mais, aparente: o retomar do canto, nas quintilhas 51 e 54, com a opção definitiva pelo abandono da flauta, a fim de empunhar a lira. É verdade que a oposição entre os dois instrumentos se não verifica em outros autores; o mesmo se não dirá, porém, do projecto de reassumir o canto: também em Jorge de Montemor o canto é recuperado, já na pátria verdadeira, após a vingança, e, com ele, os *organos* antes abandonados:

“Entonce el Criador, hecho criatura,  
nos mandara los organos; tomemos  
que en los salzos colgamos, de amargura.

La gracia que perdimos, entendemos  
por estes instrumentos, que colgamos;  
la qual por medio del, cobrar podemos.

Y los cantares dulces que dexamos  
de cantar, en la terra del pecado,  
en la de gracia entonce renouamos.”

A este propósito, Frei Bartolomeu dos Mártires dirá, no seu comentário, que o abandono do canto é transitório e que, quando os salgueiros voltassem a ter ouvidos propícios, poderia ele retomar-se.

Quanto à oposição entre a *Babilónia infernal* e a pátria verdadeira, no céu (quintilha 52), é comum a todos os comentários, desde Santo Agostinho, como se viu; evidente é, além disso, a semelhança verbal entre o último verso dessa quintilha – *Pátria minha natural* – e a segunda quintilha do manuscrito eborense que classificava Jerusalém como *nosa patria natural*.

Curiosa é também a coincidência vocabular entre a quintilha 54 e o verso 43 de Jorge de Montemor, posto que em momentos bem diferentes de cada um dos poemas: dizia este, ainda no começo, que estava perdida «*la vision de paz*»; Camões, reassumida a lira, exorta: «*cante-se a visão de paz*».

Sem paralelo com qualquer dos autores analisados são as quintilhas 55 e 56, que antecedem a nova intersecção com o salmo, na 57. Aqui, no entanto, além da relação



com o texto bíblico, repete-se uma outra coincidência evidente com as quintilhas anónimas da Biblioteca de Évora, onde se dizia:

“Lembrate de castiguares  
os filhos de Edom, Sñor.”

A semelhança com «*lembrai-vos de castigar / os ruins filhos de Edom*» é manifesta.

O canto da vingança, nas quintilhas 57 a 67, mantém íntimas relações com o Salmo 136 e também com a paráfrase de Buchanan; exceptuam-se as quintilhas 59, 62 e 65, cujo conteúdo não tem correspondência em qualquer uma das diversas paráfrases mencionadas. Esta originalidade verifica-se igualmente nas últimas quintilhas, de 68 a 72.

Já o final do poema, o repouso:

“Ditoso quem se partir  
para ti, terra excelente,  
tão justo e tão penitente  
que, depois de a ti subir,  
lá descanse eternamente.”

corresponde à conclusão de Jorge de Montemor:

“De Dios verna el esfuerço, y el consuelo,  
sera Dios su caudillo, enesta guerra,  
y el trabajo y fatiga, aca en la tierra.  
Sera gloria y descanso, alla en el cielo.”

Se olharmos globalmente o vasto feixe de relações intertextuais que acabam de descrever-se e sem prejuízo de este ponto de vista carecer de maior confirmação, fundamentada em rigorosa análise de pormenor, quase palavra por palavra, parece legítimo inferir, desde logo, algumas conclusões.

As redondilhas *Sobre os rios que vão*, como tantos estudiosos já sublinharam, longe de constituírem um acto poético isolado, integram um amplo conjunto de textos da poesia renascentista marcados por aquilo que pode considerar-se o fascínio pelo salmo 136, *Super flumina Babylonis*. É desse salmo que todos os textos que de um tal imenso *corpus* fazem parte são devedores. Mas todos mantêm entre si fortes relações intertextuais, para além das que resultam inevitavelmente da dependência em relação ao texto bíblico que está na origem de todos eles.

As redondilhas camonianas não constituem excepção; mantêm múltiplas ligações intertextuais a esse *corpus*, mais do que à primeira vista parece e mais também do que costuma ser mencionado pelos diversos comentadores.

De entre os vários textos com os quais é mais intensa a semelhança do poema de Camões, dois, em especial, sobressaem:

– A paráfrase de George Buchanan, o que não deixa de ser surpreendente, se atendermos ao facto de que se trata de um poeta perseguido pela Inquisição portuguesa, reformista confesso e cuja paráfrase, talvez por isso mesmo, influenciou fortemente as que foram compostas por outros humanistas protestantes.

- Uma canção anónima, que faz parte de um manuscrito da Biblioteca de Évora, semelhante ao texto camoniano na própria forma, pois está composto em quintilhas.

- A presença, nas redondilhas de Camões, desta anónima paráfrase, se é que paráfrase pode chamar-se, tal é o afastamento do salmo, não se limita, entretanto, ao plano formal: muitos dos temas que vão sendo desenvolvidos ao longo de *Sobre os rios que vão* encontram-se igualmente ali, e a coincidência verbal em determinados passos nucleares é surpreendente.

- Assim, após detida comparação com as múltiplas paráfrases contemporâneas, em latim, em português e em castelhano, um estudo atento que prescindia de diferenças de pormenor relativamente irrelevantes concluirá por um número diminuto de quintilhas de conteúdo exclusivamente camoniano. São elas:

Primeiro, as quintilhas 13 a 16, onde se descrevem as consequências do abandono do canto. Trata-se, como atrás se disse, de versos onde transparece inequivocamente uma concepção órfica da poesia, a qual, até mesmo na obra de Camões, se não limita a este poema.

Depois, as quintilhas 27 e 28, onde se celebra o canto e suas virtudes, de um modo que não repugnaria a qualquer poeta clássico, nomeadamente Horácio ou Ovídio.

A seguir, as quintilhas 35 e 36; centradas na ambiguidade da palavra «pena» e, uma vez mais, na consequência da perda do canto, não constituem, também elas, um exclusivo das redondilhas.

Finalmente, o largo número de quintilhas de marca inequivocamente neoplatónica, desde a 43 até à 50 e também da 69 à 72. Doze, portanto. Aqui reside, a meu ver, o núcleo essencial das redondilhas *Sobre os rios*, na medida em que são aquelas onde as relações intertextuais com o arquitepo e com os textos dele derivados são mais ténues, senão inexistentes. No total das setenta e cinco quintilhas, é uma percentagem escassa e, ainda assim, marcada por S. Agostinho e por Cícero. Mesmo aí, além disso, Camões não logra escapar à influência de um outro tipo de temática que com o salmo 136 mantém indesmentíveis afinidades: a da literatura do exílio, cujos *topoi* a Antiguidade definiu com Cícero, Ovídio e Séneca e que o Renascimento veio a cultivar largamente.

Seja-me permitido sublinhar, uma vez mais, o que já no início tive oportunidade de dizer: a abordagem aqui realizada não pretende inserir-se na tradicional crítica de fontes; ou seja, não se deseja, com tudo quanto acaba de dizer-se, sustentar a dependência de Luís de Camões em relação aos textos que vieram sendo sucessivamente mencionados. Parece, no entanto, inquestionável a existência de um vasto feixe de relações intertextuais e, portanto, que o nosso poeta, na concepção das suas redondilhas, não foi imune às influências da atmosfera cultural em que vivia.

É certo que este conjunto de conclusões não põe em causa o carácter nuclear das redondilhas *Sobre os rios que vão* no contexto da produção lírica camoniana; parece, no entanto, evidente que uma parte dos atributos em que costuma assentar o encomiástico juízo de valor de muitos estudiosos não resiste à análise comparativa, a que acima se procedeu, com outros textos contemporâneos. Um tal cotejo revela, sem margem para dúvidas, que as redondilhas ocupam, não um lugar único na lírica portuguesa quinhentista, mas sim um lugar cimeiro no âmbito de um vasto leque de poemas que obedecem a uma mesma matriz temática e, não raro, formal e que entre si se interligam em imensa teia de afinidades, inclusivamente vocabulares.

Sai, pois, consideravelmente atenuada a originalidade do poema. Poderá daí resultar a necessidade de o olharmos a uma luz diferente e segundo novos critérios; não creio, porém, que isso diminua, de alguma forma, o rico manancial que a crítica tem encontrado em *Sobre os rios que vão*, embora esse seja assunto que a escassez de tempo não permite aqui debater. Os códigos a que obedece a criação literária no século XVI são bem diferentes dos que hoje a regem; a *imitatio* e a *aemulatio* detêm neles lugar primordial. Se assim não fosse, muitos dos monumentos literários do Renascimento perderiam o seu valor, entre eles, quem sabe, os próprios *Lusíadas*, que tanto admiramos e respeitamos; mas o respeito e admiração que legitimamente lhes votamos não ficam a dever-se, por certo, à sua originalidade ou à exclusividade do seu conteúdo.

(Página deixada propositadamente em branco)

Amadeu Torres

*Universidade Católica Portuguesa / Universidade do Minho*

### TOMÉ DE FARIA, UM LATINISTA TRADUTOR EPIDÓTICO DE *OS LUSÍADAS*

1.- Foi na Biblioteca Nacional, em Paris, que há uns bons trinta anos um feliz acaso na consulta dos ficheiros me colocou perante a edição *princeps*, revista por António José Viale, de *A Lusíada* de Luis de Camões<sup>1</sup>, versão latina de Frei Francisco de Santo Agostinho Macedo (1596-1681), exímio conhecedor da língua do Lácio. O facto de Viale haver substituído as oitavas com que Macedo descreve a Ilha dos Amores por outras da própria lavra, em virtude de achar imperfeitas aquelas, levou-me a analisar a questão em pormenor, a qual culminou com o restituir das mesmas à sua pureza, após a correcção de pequenos senões, e o verificar finalmente, e sem menos apreço para António José Viale, que em certo sentido «*a emenda era pior que o soneto*». Estava lançada a semente que iria prender-me repetidamente a atenção, dois ou três lustros depois.

As oportunidades trouxeram-nas os encontros camonianos na capital francesa (1980) sob o patrocínio da Fundação Gulbenkian, na Universidade dos Açores em Ponta Delgada (1983) e na Universidade de São Paulo (1987). Para o colóquio de Paris acerca de Camões e a civilização do Renascimento colacionei “A Ilha dos Amores d’*Os Lusíadas* na versão de cinco poetas neolatinos”<sup>2</sup>, destacando-se, como eu já palpitava, Frei Francisco de Santo Agostinho Macedo na companhia de André Baião, Tomé de Faria, António José Viale e Francisco de Paula Santa Clara; na reunião internacional da Ilha de S. Miguel, acareou-se o mesmo grupo em face do episódio de Inês de Castro<sup>3</sup>, ganhando as palmas outra vez a versão macédcia; na assembleia paulista<sup>4</sup> tratou-se da próxima edição crítica

---

<sup>1</sup> Cf. *A Lusíada de Luiz de Camões*, traduzida em versos latinos por Frei Francisco de Santo Agostinho Macedo. Primeira edição, revista por António José Viale, do conselho de Sua Magestade, publicada por Venancio Deslandes. Lisboa, Imprensa Nacional, 1880 (in - 8º., XVII + 478 pp.).

<sup>2</sup> Amadeu Torres, “A Ilha dos Amores d’*Os Lusíadas* na versão de cinco poetas neolatinos. Uma restituição que se impõe”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 201-241.

<sup>3</sup> Cf. id., «André Baião, tradutor latino de *Os Lusíadas*: da diáfrase à hipocléptica semântica», *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 659-706.

<sup>4</sup> Cf. id., «Para a edição crítica do manuscrito baiano de *Os Lusíadas*», *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, Univ. de São Paulo, Fac. de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1987, pp. 517-529; trabalho também publicado, sob a epígrafe de “O Mss. baiano de *Os Lusíadas* e a sua próxima edição crítica”,

do manuscrito de André Baião<sup>5</sup>, intitulado *Ludouici Camoenii Lusitani Libri X*, em preparação e fazendo parte de uma futura tese doutoral que estou orientando.

As conclusões a que em duas das três abordagens recordadas se chegou a respeito de Tomé de Faria e André Baião, quanto ao gradiente de perfeição e fidelidade alcançado por cada um deles como tradutores latinos integrais do Poema nacional, resumem-se em dois termos: hipocléptica ou supressão de palavras e conceitos, epidótica ou acrescento, técnicas metodológicas adoptadas respectivamente por Baião e por Faria. Esta VI reunião internacional de Camonistas propicia entretanto, na sequência das anteriores, novo ensejo de confronto dos dados já em posse, seja para confirmá-los ou infirmá-los, seja para introduzir qualquer modificação e ajustamento.

Nesse intuito, escolheram-se as quatro estrofes iniciais dos Cantos I e V de *Os Lusíadas*, nas versões de D. Frei Tomé de Faria (1622), carmelita lisboeta (1558-1628) doutorado em Teologia por Coimbra e bispo de Targa, e Frei André Baião (1625), goês com estudos teológicos na Universidade Coimbra e fama de gramático latino em colégios de Roma, onde jaz (1566-1639). Procedeu-se à separação dos textos em estrofes de acordo com o sentido porque nenhum dos dois, ao contrário de Frei Francisco de Santo Agostinho Macedo (1596-1681), se votou à tarefa de as pôr em evidência. Aos excertos latinos acrescenta-se a sua tradução bastante à letra, para mais rápida aquilatação do labor e aproximação de cada um ao original camoniano, que se insere em rodapé.

## 2.- Canto I e estrofes iniciais

### 2.1.- Tomé de Faria

“Arma virosque cano, nostro qui e littore quondam  
Occiduo, rapidis soluentes carbasa ventis  
Intrepidí, variis et tempestatibus acti  
Sulcarunt tumidi metuendas aequoris undas  
Littoraque antiquis nunquam bene cognita nautis,  
Altaque Taprobanae tetigerunt littora terrae  
Et proprio celsis turrítas moenibus urbes  
Sanguine fundarunt, quarum super aethere famam  
Inclýta portantes Christi vexilla tulerunt.  
Dulciaque Eois posuere cubilia mundi  
Partibus, ignotos traxere in vincula reges,  
Et noua regna suis decorarunt legibus, altas  
Regibus inuitis, quas nunquam experta patenti  
Est natura sinu defendere viribus arces

Non timuere, omni charae discrimine vitae  
Posthabito, forti posuerunt fraena Malachae.

---

em *Miscelânea de Estudos em honra do Prof. Américo da Costa Ramalho*, Univ. de Coimbra, INIC/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1992, pp. 455-467.

<sup>5</sup> Cf. *Ludouici Camoenii Libri X*. Ex materno rhythmico in Latinum et Virgilianum Carmen a D. Andrea Baiano Lusíada Orientali traducti, et ab eodem manuscripti Anno Iubilei MDCXXV (in -8º., 383 pp.).

Lusiadumque etiam nostris memoranda Camaenis  
Regum facta canam, quantum mea Musa iuuabit,  
Ingenium dederitque suo de numine Foebus:  
Talia carminibus totum celebranda per orbem  
Heroum spargam, qui forti pectore et armis  
Imperii metas Lusi, stabilitaque sedis  
Romanae mandata (Deo ducente) suamque  
Dilatare fidem per tanta pericula vitae.  
Haud dubii claros celebrarunt Christe triumphos:  
Africa tantorum experta es proelia Regum,  
Nam campos urbesque tuas et moenia diris  
Vastarunt animis, Asiae fera littora classes  
Conspexere, cadunt turrets, iuga dura coloni  
Accipiunt, nostri percussi vulnere ferri.  
Quorum terribilis nec mors, nec tempus iniquum  
Delebunt, magnumue ferent ad Tartara nomen.

Conticeant varii cursus sapientis Vlyssis,  
Aeneae accipiant aeterna silentia ponto  
Diuersi errores, quos miro carmine Musa  
Virgiliana canit, sileat fama incyta Magni  
Regis Alexandri, sileat nova gloria clari  
Traiani, coluit quos prima decentius aetas.  
Nam mihi fert animus vires et fortia nostro  
Pectora Lusiadum versu celebrare, tridenti  
Quos Neptune tuo, tuque o Mars horride saeuis  
Atque Erebi veneranda cohors, horrescitis armis.  
Nec iam Parnassi celeberrima Musa suorum  
Facta canat, cytharasque suas exaltet Apollo,  
Lusiadum quando maior se gloria tollit  
Maior et astrifero se fama exaequat Olympo.

Vos etiam Tagides Nymphae, mea numina, caeptis  
Aspirate meis, si vestri pectus amoris  
Ignibus ardet adhuc, si vestro flamine mentem  
Spiritus intus agit, si vestri fluminis undas  
Extulit in caelum tenui mea tibia cantu,  
Et cecinit vestrae viridantia gramina ripae.  
Nunc nunc caelesti perfundite nectare pectus,  
Atque iter inceptum flatu properate sereno,  
Nunc mihi forte pedem, vatemque implete furore:  
Reddite nunc facili currentia carmina filo,  
Grandiloquumque sonum, nunc cingite tempora lauro,  
Phoebus ut efficiat quod non Tagus aurifer, undis  
Fontis Hypocrene inuideat, sed semper amoenis  
Fluctibus ipse riget sinuato tramite ripas.”

### 2.1.1.- Versão de cunho literal

Canto as armas e os varões<sup>6</sup> que, um dia, da nossa praia ocidental, soltando intrépidos os panos aos ventos rápidos e flagelados por tempestades várias, sulcaram orgulhosos as temíveis ondas do oceano e os litorais desconhecidos por antigos navegantes, atingiram as antigas costas da Taprobana e, à custa do próprio sangue, fundaram cidades rodeadas de torres e altas muralhas cuja fama, com os estandartes insignes de Cristo, se espalhou nos ares. Criaram acolhedores povoados nas regiões do Oriente, trouxeram prisioneiros reis ignotos, proveram de leis novos reinos, não recearam de monarcas inimigos velhas fortalezas que nunca a natureza tentou corajosamente defender a peito descoberto; e, desprezando todos os perigos da preciosa vida, impuseram freios à poderosa Malaca.

Cantarei também os feitos dos reis de Portugal, dignos de serem exaltados pelas nossas Camenas, tanto quanto a minha Musa me ajudar e Febo em sua benevolência me outorgar engenho: espalharei em verso, pelo orbe inteiro, as façanhas memoráveis dos heróis que, de peito esforçado e armas na mão, através de tamanhos riscos da vida, dilataram (com o auxílio divino) as fronteiras do Império Luso, bem como a doutrina própria da Igreja Romana e a sua Fé. Sem dúvida que alcançaram, ó Cristo, triunfos brilhantes: tu, África, experimentaste lutas de bem grandes reis, ao serem devastados os teus campos e cidades e muralhas por ânimos assanhados; e as armadas alcançaram os litorais selvagens da Ásia: desabam as torres, os indígenas recebem a dura servidão feridos da nossa espada. O seu nome nem a morte horrenda nem o tempo iníquo destruirão, ou então hão de levá-lo até ao Tártaro.

---

<sup>6</sup> Cf. Com as oitavas correspondentes de *Os Lusíadas* (de harmonia com a edição príncipe, na reprodução da INCM, de 1983, atualizada, quanto possível):

“As armas e os varões assinalados  
Que da Ocidental praia Lusitana,  
Por mares nunca de antes navegados  
Passaram ainda além da Taprobana,  
Em perigos e guerras esforçados,  
Mais do que prometia a força humana,  
E entre gente remota edificaram  
Novo reino que tanto sublimaram.  
E também as memórias gloriosas  
Daqueles reis que foram dilatando  
A Fé, o Império, e as terras viciosas  
De África e de Ásia andaram devastando;  
E aqueles que por obras *valerosas*  
Se vão da lei da morte libertando:  
Cantando espalharei por toda a parte,  
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.  
Cessem do sábio Grego e do Troiano  
As navegações grande que fizeram;  
Cale-se de Alexandre e de Trajano  
A fama das vitórias que tiveram;  
Que eu canto o peito ilustre Lusitano  
A quem Neptuno e Marte obedeceram.  
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta.”



Calem-se as navegações várias do sapiente Ulisses, e no oceano guardem eterno silêncio os erros muitos de Eneias, que a Musa virgiliana canta em maravilhoso poema; silencie-se a fama ínclita do rei Alexandre Magno e bem assim a glória nova de Trajano ilustre, aos quais a Idade Antiga prestou honras. Na verdade, impulsa-me o espírito a celebrar, em verso nosso, o valor do esforçado peito lusitano contra quem tu, Neptuno com o teu tridente, e tu, Marte, terrivelmente vos enfureceis; e vós, veneranda corte do Érebo, atacaís de armas em riste. Não cante já a musa celeberrima do Parnaso as gestas dos seus, nem alteie Apolo as suas cítaras, porque glória maior dos Lusos se alevanta e maior fama ascende ao astrífero Olimpo.

E vós, Ninfas do Tejo, minhas protectoras, auxiliai os meus intentos, se o coração vos arde ainda no fogo do vosso amor, se o espírito move dentro a mente com a vossa inspiração, se a minha fruta exaltou até aos céus, em ténue canto, as águas do vosso rio e celebrou os prados verdejantes das vossas margens. Mas agora inundai de néctar celeste o meu peito e apressai, com um sopro sereno, o caminho encetado; agora porventura, enchei de ardor os pés do vate; agora tornai correntes os versos, num fluir suave, e grandiloquo o som; agora coroi-me a cabeça de louro, para que Febo faça com que o Tejo aurífero não inveje as águas da Fonte de Hipocrene, antes sempre irrigue, em sinuoso curso, de amenas águas as suas margens.

## 2.2.- André Baião

“Arma virosque cano, Luso qui solis ab orbe  
Occidui per non aliis freta peruia nautis  
Taprobanen venere super mortalia praeter  
Ausa diu multum terris pelagique per undas  
Iactati, multa et bello discrimina passi,  
Et longinqua nouum posuerunt littora regnum  
Quod prope diuinis illustrauere triumphis.

Nec minus illorum studia immortalia regum  
Qui Christi late imperiis crescentibus almam  
Protendere fidem, Lybiae Asiaeque profanos  
Diripuere locos, quos et praestantibus ausis  
Mors vel tempus edax rerum non exedere.

Errores Ithaci Teucrique per aequora cessent;  
Cedant, Magne, tui cedant, Traiane, triumphis,  
Dum Lusitanum iubar excito, Mars quibus ipse  
Seruiit, ipse quoque et Neptunus paruit ultro.  
Musa vetus sileat, quia maior in orbe terrarum  
Surgit honos, maior rerum praescribitur ordo.

Vos Tagides Nymphae, unde mihi nouus inditus ardor  
Ingenii mecum teneris adoleuit ab annis,  
Carmine si tenui laeto tamen aurea semper  
Flumina vestra dedi patriis resonare Camoenis,

Aspirate mihi: date carmina digna cothurmo,  
Carmina Maeonio, Tagicas ut Delius undas  
Pegaseis faciat nihil inuidisse fluentis.”

### 2.2.1.-Versão nos moldes da anterior

Canto as armas e os varões que do mundo Luso, a Ocidente, por mares desconhecidos de outros nautas, chegaram, através de feitos mais que humanos, além da Taprobana; grandemente e por longo tempo debatendo-se por terras e oceanos, não só arrostaram com inúmeros perigos, como outrossim levantaram nos litorais longínquos um novo reino que ilustraram de triunfos quase divinos.

E não menos as empresas imortais daqueles reis que largamente estenderam a Fé vivificadora de Cristo a novos impérios, conquistaram regiões pagãs da África e da Ásia, e cujos ilustrados empreendimentos nem a morte nem o tempo devorador das coisas farão perecer.

Cessem as navegações do Grego e do Troiano; calem-se, Magno e Trajano, os vossos triunfos, enquanto eu exalto a glória dos Lusos a quem o próprio Marte serviu e outrossim o mesmo Neptuno espontaneamente obedeceu. Guarde silêncio a antiga Musa, porque uma honra maior surge no Mundo, uma ordem superior das coisas se estabelece.

Vós, Ninfas do Tejo, donde inspirado ardor de engenho cresceu comigo desde tenros anos, se em verso humilde mas alegre sempre fiz por louvar, com pátrio ritmo, as vossas águas doiradas, inspirai-me: dai-me um canto digno da perfeição Meónia, a fim de que Délio faça com que as águas do Tejo em nada invejem a Fonte de Pégaso.

## 3.- Canto V, nas quatro primeiras estrofes

### 3.1.- Tomé de Faria

“Talia dicta senex profert, nova carbasa ventis  
Tradimus et placida vecti contendimus aura,  
Et de more polum soluentes vela ferimus  
Vocibus; extemplo ventus deducere naves  
Incoepit, duro spumas salis aere ruebant.

Tempus erat quo Sol fulgenti luce Leonem  
Feruidus intrabat sextaque aetate vigebat  
Mundus, at infirmus cursu rerumque labore,  
Mille quater centum iam tunc compleuerat annos  
Et nonaginta septem perfecerat orbes;  
In quo versatur cursu Sol aureus, alas  
Cum classis placidis soluebat in aequore ventis.

Iam procul apparent paulatim et littora, montes,  
Culmina, iam rupes oculus non cernit amoenas;  
Cynthia pulchra manet campis et rupibus altis,  
Linquitur auriferis Tagus amnis fluctibus, arua  
Quae rigat in patria, lassataque protinus urbe  
Corda manent lacrymis maestis fletuque referta.

Et postquam tellus nostris euanuit alma  
Luminibus, undique maria, undique et undique caelum.

Caeruleas tumidi sic findimus aequoris undas,  
Gentibus ignotas mundi conspeximus oras  
Littoraque ac terras quas illustrissimus alto  
Henricus regno adiunxit montesque superbos  
Et Lybiae rupes quas gens Maurusia tractu  
Colligit ipsa suo, fecundam quam impius olim  
Antheus incoluit terram camposque patentes,  
Atque hanc laeua tenet, teneat quam dextera nautis  
Est satis incertum quamquam suspecta feratur.”

### 3.1.1.-Versão ao nível já indicado

Tais palavras<sup>7</sup> profere o ancião [quando] apontámos os panos novos aos ventos, nos entregámos ao sopro da aragem plácida e o céu ferimos, como de costume, aos

---

<sup>7</sup> Cf. Do Canto V de *Os Lusíadas*, as quatro primeiras estrofes:

“Estas sentenças tais o velho honrado  
Vociferando estava, quando abrimos  
As asas ao sereno e sossegado  
Vento, e do porto amado nos partimos.  
E como é já no mar costume usado,  
A vela desfraldando, o céu ferimos,  
Dizendo «Boa viagem!». Logo o vento  
Nos tronos fez o usado movimento.  
Entrava neste tempo o eterno lume  
No animal Nemeio truculento;  
E o Mundo, que co tempo se consume,  
Na sexta idade andava, enfermo e lento.  
Nela vê, como tinha por costume,  
Cursos do Sol catorze vento cento,  
Com mais noventa e sete, em que corria,  
Quando no mar a armada se estendia  
Já a vista pouco a pouco se desterra  
Daqueles pátrios montes, que ficavam;  
Ficava o caro Tejo e a fresca serra  
De Sintra, e nela os olhos se alongavam.  
Ficava-nos também na amada terra  
O coração, que as mágoas lá deixavam.  
E já depois que toda se escondeu,  
Não vimos mais, enfim, que mar e céu.  
Assim fomos abrindo aqueles mares,  
Que geração alguma não abriu,  
As novas ilhas vendo e os novos ares  
Que o generoso Henrique descobriu;  
De Mauritània os montes e os lugares,  
Terra que Anteu num tempo possuiu,  
Deixando à mão esquerda, que à direita  
Não há certeza doutra, mas suspeita.”

gritos desdobrando as velas: logo o vento começou a conduzir as naus, sulcando o duro bronze a salsa espuma.

Era o tempo em que o Sol, de luz fulgente, entrava férvido no Leão, e o mundo, adoentado da vida e do trabalho, andava na sexta idade, então já de mil e quatrocentos anos volvidos, mais noventa e sete rotações completas. Encontrava-se o Sol áureo neste signo, quando a frota no mar abria as asas aos ventos plácidos.

Já, ao longe, aparecem pouco a pouco as praias, os montes, as cumeadas; já a vista não discerne as agradáveis penedias. Fica-nos a bela Cíntia de campos e altos rochedos, deixa-se o rio Tejo de auríferas águas e as searas que ele irriga, e logo os corações lassos se ficam na cidade banhados de tristes lágrimas e pranto. E depois que a terra amada se escondeu aos nossos olhos, por todo o lado o mar, por todo o lado e todo o lado o céu.

Orgulhosos, assim sulcamos as cerúleas águas do oceano, vimos costas desconhecidas dos povos, litorais e terras que o ilustríssimo Henrique acrescentou ao velho Reino, e as montanhas soberbas e penhascos da Líbia que o povo Mouro em seu território contém, terra que outrora o ímpio Anteu tornou fecunda, assim como as extensas planícies. Esta situa-se à nossa esquerda; à direita ignoram os marinheiros que terra esteja, embora haja suspeita.

### 3.2.- *André Baião*

“Talia iactabat senior cum mollibus alas  
Pandimus ingenteis zephyris charoque soluti  
Prouehimur portu; interea naualis uti res  
Exigit, extensis clamamus ad aethera velis,  
“Salve” omneis clamore via cursuque precanteis.  
Protinus incubuit, concusso robore, ventus.

In Nemeae immortale feram iubar ibat, et orbis  
Iam tum canescens, sextaque aetate laborans,  
Mille supra, centumque quater nouiesque videbat  
Dena, quibus septem quoque iunge volumina solis,  
Cum medium classis tenuit mare.  
Jam loca sensus  
Diffugiunt patriae. Vagrusque Tagusque recedunt  
Maesta ubi corda manent oculisque sequentibus haerent.  
Postquam omnis latuit tractus, nec iam amplius ulla  
Apparet tellus, caelum undique et undique pontus.  
Sic aliis nondum notum rude findimus aequor,  
Henrici crebris legimus freta consita terris,  
Laeva relinquenteis Maurum iuga et oppida quondam  
Anthaeus quae ingens tenuit, nam dextera quaenam  
Sit plaga vix certum est.”

#### 3.2.1.- Versão em iguais moldes

Tais palavras lançava o ancião quando abrimos as asas aos largos zéfiros serenos e, âncoras levantadas, nos partimos do amado porto. Entretanto, como é hábito no mar,

desfraldadas as velas às auras, alcámos todos o brado do adeus pela viagem e partida. Logo o vento soprou com força e movimento.

Caminhava o lume imortal para a fera de Nemeia, e o mundo, já então encanecido e enfermo, na sexta idade se via de quatrocentos e nove vezes dez além de mil, acrescentadas mais sete revoluções solares, quando a armada se adentrou no oceano.

Já os sentidos se alongam dos lugares pátrios. Afastam-se Sintra e o Tejo, onde ficam os corações saudosos e se prendem os olhos lá cravados. Depois que toda esta parte se escondeu e mais terra alguma aparece, em toda a volta o céu e em toda a volta o mar.

Assim sulcámos o bravo oceano, dos outros ainda ignorado, e rumámos pelos estreitos, povoados das terras de Henrique, deixando à esquerda as montanhas dos Mouros e as cidades que outrora o gigante Anteu possuiu, que à direita não há certeza sobre que terra existirá.

4.- Diz-se que Picasso, quando pintava um quadro, concebia a partir dele seis ou sete variações, de modo a satisfazer melhor qualquer visitante interessado e implicativo. Aqui a oferta é apenas de duas e a escolha recairá, proventura sem grandes perplexidades, na de André Baião, em virtude de reflectir maior proximidade do modelo. A variação de Tomé de Faria, essa recorda-me, não obstante o abuso semântico a que a sujeito, certa frase de Rilke, que qualifica a poesia como uma “investigação espiritual”. De facto, manipulou de tal forma as estrofes citadas do Canto I, em vez de reproduzir os traços originais, que o seu trabalho sabe a pesquisa barroca patriótico-espiritual de dados dispensáveis, porque quase todos pleonásticos em acepção tão-só etimológica ou, também, subjectivamente literária. No Canto V, porém, reprimiu tal “furor” investigativo, substituindo-o por um equilibrado comedimento hermenêutico.

Repare-se, antes de mais, no número de versos com que os tradutores interpretaram as oitavas do Poema:

CANTO I			CANTO V		
Camões	Faria	Baião	Camões	Faria	Baião
8	16	7	8	5	6
8	16	5	8	7	4,5
8	13	6	8	8	4,5
8	14	7	8	9	4,5
32	59	25	32	29	19,5

Como uma sinopse destas deixará sérias dúvidas aos leitores a respeito do rigor de cada um dos intérpretes no seu labor translatoivo, acrescenta-se outra, agora de cariz semântico, pois que se apontam, com referência a *Os Lusíadas*, as correspondências, os acréscimos e as supressões, quase sempre pormenorizadamente, salvo em Tomé de Faria no Canto I, onde a profusão de sinais toma o lugar de significante privilegiado e suficiente.

Oitavas	CANTO I		Oitavas	CANTO I	
	Faria	Baião		Faria	Baião
I	++	=	I	Boa viagem + novos + sulcando o duro bronze a salsa espuma.	o céu ferimos
II	++	- 5º. verso e atribuição de tudo aos reis	II	- truculento 5º. verso - como tinha por costume + férvido + ventos plácidos	- lento - como tinha por costume
III	++	- sábio - grandes - fama	III	- fresca - caro + praias + cumeadas + agradáveis penedias + campos + auríferas águas + searas que ele irriga	
IV	++	- corrente	IV	- novos ares + orgulhosos + cerúleas + costas + litorais + velho Reino + soberbos + que o Mouro em seu território contém + extensas planícies	- generoso - descobriu - novas - novos ares + gigante

Na linha do que já se previa, os dados sinópticos apurados vêm confirmar as conclusões das duas abordagens anteriores atrás aludidas. Com efeito, em André Baião a tendência para a sobriedade e contenção não obstaculizou o desamor a pormenores julgados de somenos, mau grado nem sempre se nos afigure que acerta nessa avaliação. A sua atitude pende bastante para a hipocléptica léxico-semântica, sem desatenção ao essencial.

Em Tomé de Faria prevalece o oposto, conquanto o adivinhemos, qual se depreende dos dotes patenteados pela amostragem do Canto V, bem capaz de cometimentos menos redundantes. Todavia, ainda em casos assim, não consegue escapar ao recurso a pequenos acréscimos, a roçarem por vezes, como no Canto I, a paráfrase. Isto apesar de ser destro e culto no manejo das duas línguas em jogo, a de partida que era o português, a de chegada que era o latim. Longe, portanto, da aventura de Castilho, ao traduzir o *Fausto* de Goethe com base em sete versões

abertas à sua roda, três portuguesas e quatro francesas, porque desconhecia o alemão<sup>8</sup>.

É verdade que Almada Negreiros opinava poder a *Selva*, de Ferreira de Castro, ascender ao nível das obras primas quando traduzida para vernáculo a partir da versão francesa de Blaise Cendrars. Não vou por aí, sem reservas. De facto, se qualquer tradução implica criação, isso não a autoriza a transcender o modelo ou a substituí-lo por um *mesmo-outro* sémica ou esteticamente mais louçainhado, na aparência ou na realidade.

Foi o que praticou, afinal, Tomé de Faria, a quem por isso se ajusta apropriadamente, segundo penso, o epíteto de tradutor epidótico de *Os Lusíadas*.

---

<sup>8</sup> Cf. *Fausto*, poema dramático trasladado a português por Castilho, Porto, Civilização Editora, 1938, em “Advertência”, p. 11.

(Página deixada propositadamente em branco)



Cleonice Berardinneli

UFRJ / PUC-Rio de Janeiro

## CAMÓES E(M) GARRET

Nascido em fevereiro de 1799, Garrett tinha apenas 21 anos quando a força armada sediada no Porto “justamente e com toda a legitimidade fez e protegeu a feliz revolução do dia 24 de Agosto” (são palavras suas). A eclosão do movimento de 1820 será saudada pelo jovem acadêmico da Universidade de Coimbra num texto que endereça ao Congresso Nacional no ano seguinte, para ele o Ano I de uma nova era em Portugal<sup>1</sup>: a era da justiça, da liberdade, da igualdade. Vale a pena ler algo da sua dedicatória ao mesmo tempo lúcida e apaixonada, dignificante e repassada de uma certa pretensão juvenil; assim começa ele:

Aos pais da Pátria ofereço a defesa da causa dela. Os verdadeiros portugueses não carecem das poucas luzes deste escrito para conhecerem a justiça, com que o heroísmo de poucos homens os libertou do jugo de tantos: os sentimentos de liberdade, e valor nasceram com eles. [...] Mas nem só a Portugueses me dirijo: eu falo à Europa, e ao mundo falo com intrepidez, porque falo a simples verdade.<sup>2</sup>

Dirige-se em seguida “Aos Leitores”, enumerando as etapas da felicidade que assaltou os verdadeiros Portugueses ao experimentar “o prazer súbito do maior dos bens”, a Liberdade; do “santo furor” haviam passado a um entusiasmo “mais sólido” e prudente, evitando a todo custo “lavar as aras da Liberdade com o sangue vil”<sup>3</sup>. E, revelando desde já o que será um vezo seu ao longo de sua produção literária, faz anteceder o texto propriamente dito de um terceiro paratexto: “Introdução”, iniciada por um breve período: “Já temos uma Pátria, que nos havia roubado o despotismo.” Adiante, acrescenta: “o sol da liberdade brilhou no nosso horizonte, e as derradeiras trevas do despotismo foram, dissipadas por seus raios, sepultar-se no Inferno.” Mais à frente, recorrendo a tom oratório bastante persuasivo, a interpelar o leitor / ouvinte

---

<sup>1</sup> Almeida GARRETT, *Obras de ...* Porto, Lello & Irmão, 1963, v. I, p. 1043.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 1045.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 1047.

e a responder-lhe, lembra os verdadeiros portugueses do passado, aqueles mesmos, paradigmáticos, que estão n' *Os Lusíadas*:

Qual era dentre nós, que se não pudesse chamar oprimido? Qual há dentre nós, que se não possa chamar libertado? Qual foi o Português que não gemeu, que não chorou ao som dos ferros? Qual é o Português que não folgará com a liberdade? Nenhum por certo: os netos de Moniz, de Nun'Álvares, de Gama, de Castro, de Pacheco, são o que sempre foram - Portugueses.<sup>4</sup>

Entrando, finalmente, no texto, afirma: “Os homens são iguais porque são livres; e são livres porque são iguais.” e prossegue, corajosamente apontando erros e vícios morais, causadores da corrupção dos costumes, para concluir que “o governo de Portugal até ao dia 24 de Agosto era tirânico, despótico e injusto”.

No ano anterior, para festejar o nascimento de uma princesa, Garrett se dispusera a escrever um “elogio dramático” intitulado “O amor da Pátria”, que ficou inacabado. A peça tem como “lugar da cena” “Os Elísios”, espaço sem tempo, o que permite a presença simultânea de personagens de épocas diversas: dois reis – D. João II e D. Dinis –, aquele que foi a maior figura da história de Portugal no Oriente – Afonso de Albuquerque –, Camões e a deusa da sabedoria – Minerva –, que os levou ao “templo sacrossanto”, chamando-lhes “Dinis excelso, / Extremado João, vate sublime, / Guerreiro ilustre”. O fragmento dramático é ainda imaturo, mas nos breves dezassete versos da fala de Camões a D. João II ressoa a sua voz de sujeito lírico dos excursos d' *Os Lusíadas*, a reiterar a consciência do valor do seu canto e o seu extremo amor à pátria, pátria ingrata que não o soube reconhecer, mas de que ele diz: “um só momento / Nunca deixei de amar, adoro-a ainda”. No poema épico, pela voz de Vasco da Gama, o Poeta sintetizara a caracterização do rei, em quatro versos impecáveis:

Este, por haver fama sempiterna,  
Mais do que tentar pode homem terreno,  
Tentou, que foi buscar da roxa Aurora  
Os términos que eu vou buscando agora.<sup>5</sup>

No poema de um Garrett ainda incipiente, é o próprio Camões que ressalta o valor do rei, sem o deixar esquecer que, se “nos fastos” da “Europa e da Terra” seu nome “vive, e brilha”, é porque, como diz sem disfarce, “Meu canto o consagrou à eternidade; / Pela voz da razão clama ao universo / *Que ensinaste a ser reis os reis do mundo.*”

Se deixarmos de parte um soneto da extrema juventude, intitulado “Camões náufrago”, acredito que este texto, embora incompleto, tenha sido o primeiro em que Garrett trouxe com certa força, para a cena, o poeta que admira e quer celebrar em sua condição de artista máximo e homem sensível, magoado por não ter recebido da pátria “o favor com que mais se acende o engenho”.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 1049.

<sup>5</sup> Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas*. Comentados por Augusto Epiphanio da Silva Dias, 2. Ed. Melhorada, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1916, Canto IV, estr. 60.

Antes mesmo de escrever *O amor da Pátria*, já estava Garrett rascunhando o seu *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*; é o que ele diz na sua “Advertência”, escrita quase aos vinte e dois: “tanto o poema como as notas e o ensaio são da minha infância poética; são compostos na idade de dezassete anos.” Data, pois, dos seus bem verdes anos a admiração que nutre pelo poeta que

... foi para tão longe da ingrátíssima pátria despicar-se de seu desamor com a mais nobre vingança: a de levantar-lhe um padrão, com que não entram as idades, e que conservará ainda o nome português quando já ele houver desaparecido da Terra.<sup>6</sup>

Louva sua “erudição (pois sabia quanto se soube em seu tempo) [e] engenho dos que vêm ao mundo de séculos a séculos”; considera todos os outros poetas pigmeus perante aquele que

... abri[u] um caminho novo, cri[ou] a poesia moderna, d[eu] não só a Portugal, mas à Europa toda um grande exemplo, e constitui[u]-se o Homero das línguas vivas.<sup>7</sup>

Mas será depois de 1823, já exilado no Havre, que começará a escrever o seu primeiro texto longo e bem realizado, que ele qualifica como “obrita” em carta a seu amigo Duarte Lessa, acrescentando:

A obra é um poema em 10 cantos, cujo título e assunto é – Camões –. Suas aventuras e suas composições formam o fundo histórico; mas *Os Lusíadas* ocupam a cena... – A acção é a composição d’ *Os Lusíadas* – e portanto grande parte do meu poema uma análise poética dele.<sup>8</sup>

Terá totalmente razão o autor na caracterização que faz do seu poema? Não me parece. Talvez concorde com o que ele considera o fundo histórico, mas não com ser a ação a composição d’ *Os Lusíadas*. Começo por hesitar entre os dois sentidos básicos da palavra *composição*, o dinâmico ou o estático: o acto de compor ou o seu efeito? De qual deles diz Garrett que faz a análise poética? Não a vejo, nem de um, nem de outro. Haverá, isso sim, a valorização da epopeia e do seu autor: deste, através do seu comportamento, das suas atitudes, dos julgamentos feitos pelo narrador do poema oitocentista; daquela, através da citação, da paráfrase e do pastiche, como já observou, e muito bem, Carlos Reis. Na carta há pouco citada, de Julho de 1824, Garrett expõe ao amigo como compôs o *Camões*, muito conscientemente:

Dei-lhe um tom e um ar de romance para interessar os menos curiosos de letras, e geralmente falando o estilo vai moldado ao de Byron e Scott (ainda

---

<sup>6</sup> Almeida GARRETT, *Op. Cit.*, v. I, p. 492.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 492-3.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 1382.

não usado nem conhecido em Portugal) mas não servilmente e com *macacaria*, porque *sobretudo* quis fazer uma obra nacional. [...] Porventura me criticarão a novidade de fazer um poema assunto de outro: sei que sou o primeiro que me atrevo a isso [...]”.<sup>9</sup>

Esta inovação lhe agrada, e tanto, que mais tarde porá em *Um auto de Gil Vicente* a representação das *Cortes de Júpiter*, com suas figuras e alguns de seus versos, trazendo à cena, para o momento em que faz renascer o teatro português, o dramaturgo que “abriu os fundamentos ao teatro das línguas vivas”. Mas não é tudo: também é personagem das *Cortes* Bernardim Ribeiro (enxertado pela criação garrettiana que se fundamenta em lendas que correm sobre o autor mais “romântico” do quinhentismo), definido no *Bosquejo* como aquele a quem “o que lhe falta em sublime e culto sobeja-lhe em brandura, e numa ingénua ternura que faz suspirar de saudade.” Não tão inovador era o jovem autor em “fazer um poema assunto de outro”, pois que, no teatro, tinha pelo menos três antecessores no século XVI, que faziam de um auto assunto de outro: Gil Vicente, no *Auto da Lusitânia*, o Chiado, no *Auto da Natural Invenção*, e o próprio Camões, no *Auto de El-Rei Seleuco*. O jogo da intertextualidade é bem antigo na literatura portuguesa...

Por que trazer Camões para o presente, fazendo-o protagonista de uma história triste num poema que tem “um tom e um ar de romance”, história triste de um homem-cidadão-poeta, frustrado em seus três amores: Natércia está morta; a pátria, por quem lutou, que tanto ama, “mãe descarável”, o enjeitou; o poema, acolhido com entusiasmo por D. Sebastião, que lhe promete fazer mercê, será esquecido “no apreste / Da jornada fatal” que ocupava todo o “malfadado moço que em sua cólera / Rei dera o céu ao povo lusitano”? A pergunta é meramente retórica, já que a resposta, todos a sabem: pela projeção do retratado no retratador, ambos amantes da pátria, ambos exilados, ambos poetas, enfrentando a dificuldade de imprimir-se. Só a frustração amorosa ainda não os aproximava; viria mais tarde para Garrett. Pelo desejo de reviver um momento histórico em descida, que tanto se assemelhava ao que vivia, e ao mesmo tempo de recuperar as glórias celebradas no poema épico, tentando injetar sangue vivo dos heróis do passado nas veias ressequidas dos homens do presente. Em excelente ensaio sobre “Intertextualidade e ideologia: uma imagem romântica de Camões”, Carlos Reis quase não nos deixa matéria a explorar, tal a acuidade e detença com que trata de cada ponto levantado no poema. Retomo, pois, algumas afirmações suas sobre a relação arquiteitual entre o *Camões* e *Os Lusíadas*, e que contribuem, sem que o explicito, para o reconhecimento da qualidade literária do poema romântico:

... Garrett pretende tacitamente vincar que o cânone perfillado não constitui uma norma rígida, mas uma directriz de criação estética susceptível de consentir a margem de originalidade que ajuste o poema a circunstâncias históricas e ideológicas naturalmente diversas das que caracterizam a epopeia camoniana;

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

[...] a inflexibilidade de um modelo atentaria contra a liberdade criativa que a viragem para o Romantismo começava a conquistar de modo irreversível.<sup>10</sup>

Teria interesse aproximar dessas palavras do ensaísta contemporâneo as do crítico neoclássico José de Urcullu, que, em carta a Duarte Lessa, queixa-se da falta de *unidade* do poema, diante do qual se sente como quem fita um quadro formoso, mas não percebe o que o artista quis expressar. Não entende a invocação inicial à Saudade, acha-a mais que dispensável, danosa à clareza do poema, já que “de esta falta de exposición nace la oscuridad que reyna en todo el canto”<sup>11</sup>. Preferiria que, em vez de transformar a Saudade em deidade, Garrett tivesse invocado a *sombra* de Camões, ou sua divina *pena*, ou mesmo a “Pátria”. Critica ainda a passagem de tom, do sublime ao familiar e ainda o não se saber, até ao terceiro canto, quem é o herói do poema. A recepção de Urcullu padecia do facto de estar ele ainda preso ao classicismo arcádico, mas também de uma boa dose de insensibilidade para o fenómeno poético. A presença da Saudade à entrada do poema, naquele lugar destinado à(s) Musa(s), nomeada(s) ou não, desde Homero, passando por Virgílio, é dos mais felizes achados do poeta, que será, desde então, romântico, embora não queira confessá-lo. Para Carlos Reis,

A primeira impressão que se colhe, desde a primeira leitura da estrofe transcrita, é a do carácter vernáculo do léxico, capaz de evocar uma atmosfera cultural classicista: vocábulos como “pungir”, “misérrimo”, “inda” e “ovante”, associados ao latinismo “númen” várias vezes repetido, valem sobretudo pelas conotações que os envolvem, as quais remetem a uma espécie de linguagem-matriz que é a do discurso camoniano.<sup>12</sup>

Para mim, apesar do léxico (do qual não encontro n’*Os Lusíadas* nem “pungir”, nem “númen”), o que o texto cria em mim é o clima de melancolia, isolamento, exílio, em suma, saudade. Dificilmente poderia dizer que esta é ou foi a minha *primeira* impressão, hoje tão distanciada de mim como a felicidade do menino pessoano que se pergunta: “E eu era feliz?” para responder-se: “Fui-o outrora agora.” Agora – e creio que desde sempre – o que me fica é muito mais a emoção criada pela presença insistente da Saudade do que pela camada significativa através da qual esta é expressa. E é esta Saudade, sinalizando à entrada do poema, que lhe dá o tom, como diapasão usado para que se afinem os instrumentos e as vozes. Talvez porque assim penso é que divirjo algum tanto da posição do meu colega e amigo Carlos Reis, quando, falando da transição do intertexto à ideologia – e nisto estamos de acordo! –, diz:

---

<sup>10</sup> Carlos REIS, *Construção da leitura*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1982, p. 67.

<sup>11</sup> Ofélia M. C. MONTEIRO, *A formação de Almeida Garrett*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, v. 11, 1971, p. 167.

<sup>12</sup> Carlos REIS, *Op. Cit.*, p. 71.

... é ao serviço dessa afirmação ideológica que naturalmente se encontram as linhas de força do herói representado na epopeia, bem como as relações intertextuais que ele inspira.<sup>13</sup>

A pequena dúvida que tenho, em decorrência do que acabo de pôr em causa, origina-se em se considerar que as “linhas de força” do herói estão “ao serviço da afirmação ideológica”; sinto-as como **também** nesta função, mas sobretudo na caracterização do herói como o poeta satúrnio, marcado por “estrelas infelices” às quais não pode escapar, pois “com ter livre alvedrio, mo não deram, / que eu conheci mil vezes na ventura / o melhor, e o pior segui, forçado.” É o poeta máximo que assim se define na Canção X, à qual tomo versos finais, parodiando: “no mais; que irei falando / sem o sentir, mil anos.” Haveria tanto a dizer desses dois poetas cujos fios tantas vezes se entrecruzam, puxados pelos dedos sábios e reverentes do mais novo, a criar um novo texto, de cuja qualidade estética não há como duvidar<sup>14</sup>. O poema *Camões* acompanha os dias finais do épico e de seu país: “Pátria, ao menos / Juntos morremos... E expirou com a pátria.”

Antes, porém, ele exprimira um desejo:

Soberbo Tejo, nem padrão ao menos  
Ficará de tua glória? Nem herdeiro  
De teu renome?... Sim: recebe-o, guarda-o,  
Generoso Amazonas, o legado  
De honra, de fama e brio: não se acabe  
A língua, o nome português na terra.<sup>15</sup>

Há mais de cinquenta anos recebi o legado e venho lutando para que se mantenha e divulgue a língua e a cultura de Portugal na terra do Amazonas generoso.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>14</sup> Almeida GARRETT, *Camões*. Apresentação crítica, notas e sugestões para análise literária de Teresa Sousa de Almeida, Col. “Textos Literários”, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986, p. 14.

<sup>15</sup> Luís de Camões, *Op. Cit.*, Canto X, estr. 21.

A PRESENÇA EXPLÍCITA DO POETA NO  
CONTEXTO D' *OS LUSÍADAS*

“... Camões assumiu e meditou a experiência de toda uma civilização cujas contradições viveu na sua carne e procurou superar pela criação artística.”

*António José Saraiva*<sup>1</sup>

É por demais sabido que Camões, ao conceber o plano da elaboração do seu Poema, tinha em mente a introdução de duas componentes originais: a da veracidade dos factos e das personagens e, por outro lado, a contextura do herói.

No que respeita ao primeiro dado, é ele próprio que o confessa na dedicatória, incluída no 1º Canto:

“Ouvi que não vereis com vãs façanhas.  
Fantásticas, fingidas, mentirosas,  
Louvar os vossos, como nas estranhas  
Musas, de engrandecer-se desejosas.”<sup>2</sup>

Sabe-se igualmente que o Poeta não o teria feito por simples capricho ou opção pessoal, mas antes como resposta a um apelo colectivo que já remonta ao Século XV, manifesto na proposta de Ângelo Poliziano, feita ao nosso monarca D. João II, compondo, à boa maneira humanística, uma epopeia em Latim. Nem faltaram outros apelos volvidos em estranheza, como a apresentada por Garcia de Resende no Prólogo do seu *Cancioneiro Geral*.

Heróis míticos, como os dos modelos dos poemas homéricos ou da *Eneida*, não poderiam sê-lo com certeza. A epopeia nacional havia sido «composta» por personagens de carne e osso, escrita com sangue e a golpes de espada, com sacrifícios e perdas de vidas, e mal iria o Poeta se as substituísse por bonifrates desenterrados de qualquer mitologia. E, a quem, como já tem sido verificado, afirme que as personagens d' *Os*

---

<sup>1</sup> Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 6ª Edição.

<sup>2</sup> I, 11.

*Lusiadas* são apenas as que forjaram a sua fama no fragor dos combates, caberia responder que não podia ser outra a especificidade dos heróis que construíram o Império.

E óbvio que, ao fazê-lo, deparava com uma externa dificuldade que se punha, incorrendo no perigo, em que caíram alguns dos seus epígonos, de transformar uma obra de arte numa simples crónica rimada. Impunha-se, por isso e, de certo modo, paradoxalmente, mitificar o poema.

Repudiam-se as «*vãs façanhas*» dos antigos e dos seus próximos, para se embelezarem as verdades realizadas e vividas com invólucro mitológico greco-latino, dentro da boa tradição clássica. É ele próprio que o confessa, tomando a Ninfa como porta-voz no Canto X:

“Só para fazer versos deleitosos  
Servimos; e se mais o trato humano  
Nos pode dar é só que o nome nosso  
Nestas estrelas pôs engenho vosso.”<sup>3</sup>

Também como é de todos sabido, tal expediente presumivelmente aberrante tornou-se ridículo aos olhos de Voltaire e do nosso Verney. Assim não terá pensado António José Saraiva<sup>4</sup>, ao considerar como fundamental a presença das divindades mitológicas d’*Os Lusíadas*, na medida em que são elas que imprimem acção ao Poema, com a construção da intriga e com as rivalidades inerentes, conferindo-lhe, enfim, a estrutura dum poema dramático. Isto, para contrabalançar a inércia hierática das personagens de carne e osso. Nós diríamos que vogam em paralelo dois planos, numa perspectiva de fusão que nunca chega, porém, a efectivar-se, porque as resultantes dessas ficções estão confinadas à realidade histórica e se alguma sobrenaturalidade sobressai da mente dos heróis, torna sempre como referente o cristianismo. É nestes termos que o Gama agradece a intervenção de Vénus e das suas ninfas na cilada preparada pelos mouros em Mombaça<sup>5</sup> e implora a remoção das terríveis profecias ditadas pelo Adamastor<sup>6</sup>.

\*  
\*   \*  
\*

No que respeita ao herói colectivo, que constitui outra das grandes novidades do poema camoniano, a mesma vontade comum que postulava a elaboração da epopeia ter-se-á constituído de certo modo numa das razões da opção tomada pelo poeta. Celebrar um ideal renascentista, que se configurava numa globalização de feitos que abrangia vários estádios epocais, equivalia a conceber uma personagem abstratizante de feição essencialmente diacrónica, tomando embora como fulcro predominante o período áureo situado entre os séculos XV e XVI. Assim parece justificar-se que o Poeta, adoptando em boa parte o modelo virgiliano, arquitectasse como infra-estrutura uma

---

<sup>3</sup> X, 82.

<sup>4</sup> Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 6ª edição, pp. 354-358.

<sup>5</sup> II, 30.

<sup>6</sup> V, 60.



viagem, sobre a qual encaixasse as quatro modalidades de apresentação da História Pátria: duas profecias<sup>7</sup>, uma narrativa em bloco<sup>8</sup> e outra envolvida num processo evocativo<sup>9</sup>. A primeira e a última vão encontrar ainda o seu foco de inspiração na *Eneida*. Longos relatos históricos entremeados com as intrigas dos deuses não davam lugar a grande movimentação das personagens. Daí as suas posturas estáticas e pouco maleáveis. Diríamos, pois, que esse herói plural que abrangia todas as épocas passadas, presentes e futuras («*E aqueles que por obras valerosas! Se vão da lei da Morte libertando*») se reproduziria em todos os avatares representados pelas figuras que perpassam no decurso do Poema.

Vasco da Gama, como protótipo desses avatares, na medida em que comanda a expedição, ressaltando duas estrofes do Canto VIII<sup>10</sup>, em que desborda um pouco mais de vida interior da personagem, em tudo o mais se reduz a um símbolo da nossa soberania política e territorial. É sempre em função dessa consciência de grandeza que se traduzem as suas actuações.

É por isso que, quando o Rei de Melinde lhe pede que conte a história do seu povo, ele lhe responde:

“Não me mandas contar estranha história  
Mas mandas-me louvar dos meus a glória.”

Tão diferente do «piedoso» *Eneias* virgiliano (o epíteto já parece identificar a sua tessitura psíquica), ao exclamar:

“Infandum, regina, me iubes renouare dolorem”

É certo que n’*Os Lusíadas* avultam episódios onde o plano afectivo e emocional tem a sua representação, tais como Inês de Castro, a Formosíssima Maria ou ainda parte do Adamastor. Mas esses decorrem da própria História enunciada pelo narrador. Na *Eneida*, essa componente existencial avulta na acção desenvolvida pelas personagens, com a tragédia amorosa de Dido, imbricada com os feitos do herói impelido pelas forças do destino. Por outras palavras, o drama insere-se na própria acção do Poema virgiliano.

N’*Os Lusíadas*, quer através da viagem, quer através das narrativas históricas, por entre o fragor dos combates e o perigo das ciladas que os aguardam no caminho, a atmosfera que se respira é sempre de grandeza. Não há personagens que se individualizem porque todas se inserem no tal herói plural que o Poeta pretendeu cantar.

\*

\* \*

---

<sup>7</sup> A de Júpiter a Vénus, no Canto II, e a da Ninfa, no X.

<sup>8</sup> Cantos III, IV e V.

<sup>9</sup> Canto VIII.

<sup>10</sup> Canto VIII, 87 e 88.

O que acabámos de salientar integra-se no que poderíamos designar por originalidade na imitação. Aliás, Camões não faz mais do que seguir um dos preceitos clássicos que envolvem três séculos e encontram doutrinadores em Sá de Miranda, António Ferreira e, já no Século XVIII, Garção e Filinto.

Procuraremos agora pesquisar outra espécie de originalidade, que se traduz nas intervenções directas do Poeta n' *Os Lusíadas*.

Virgílio humanizou a sua epopeia através do seu herói, figura elegíaca própria da tragédia grega marcada pelo sofrimento, por entre a sobrecarga mítica que povoa toda a acção e em função da qual esta se desenvolve. Dir-se-ia que Camões teria reservado para si próprio esse papel, nomeadamente no Canto X, ora inserindo-se na história contada pelo narrador, ora intervindo directamente. Há, portanto, a separar o que faz parte da estrutura épica do poema daquilo que exclusivamente ao Poeta pertence.

Comparando o enfoque temporal entre três tipos de epopeias, notaremos que os poemas homéricos surgem numa época heróica na temporalidade, bastante recuada, pois, da História Grega. A *Eneida*, enquadrada já num período histórico bastante evoluído, põe em confronto a fase mítica da civilização troiana, de importação helénica, com um tipo de mentalidade, onde as crenças pagãs começavam a aluir nos seus alicerces. Por isso lhe chamam epopeia de imitação<sup>11</sup>. Quanto a Camões, o seu poema regista um período de cerca de um século que medeia entre a “realização” da epopeia traduzida pelo período áureo do rei Venturoso e a sua perpetuação literária, a poucos anos da perda da independência.

Este facto tem interesse para justificar, de certo modo, esse distanciamento epocal e as diferenças de momentos (tal como na poesia lírica) e de estados psíquicos. A divergência entre a euforia inicial e a apagada e vil tristeza<sup>12</sup> parece denotar como que uma premonição da ruína da Pátria, que ele paradoxalmente, no começo do Poema, quis redimir, incitando à luta que havia de perdê-la definitivamente. Será que esse incitamento feito ao Monarca é já o contraponto da dúvida e da decepção?

Pensamos que a dedicatória contida nas estrofes 6-18 do I Canto não se esgota aí, antes se prolonga nas últimas estâncias do Canto X<sup>13</sup>. Neste, prevalecendo o conselho e a advertência que lembram no tom em que estão expressos os preceitos de ordem moral e de crítica contidos numa Carta de Sá de Miranda a D. João III<sup>14</sup>, não deixa, por outro lado, de sobressair, embora numa forma mais contida, idêntico parecer sobre o recurso às armas, lembrando a traço de Anibal em face das explorações de Formião demasiado teóricas e vazias sobre a arte de guerra:

“A Disciplina militar prestante  
Não se aprende, Senhor, na fantasia,  
Sonhando, imaginando ou estudando,  
Senão vendo, tratando e pelejando.”<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes, *op. cit.*, pp. 350-351.

<sup>12</sup> Cf. X, 146.

<sup>13</sup> Cf. X, 146-153.

<sup>14</sup> Cf. Carta I.

<sup>15</sup> Cf. X, 153 - O sublinhado é nosso.

Diríamos que aquilo que na aparência se apresenta como uma fragmentação da unidade do Poema, com a intromissão do Poeta, não é mais do que a unificação de contrastes, reunindo no mesmo todo o passado narrado pela memória e o presente vivido pela observação e pela experiência. É por essa intercomunicação existencial que esse todo se completa.

De entre as intromissões referidas, salientaremos o cunho autobiográfico, em que o Poeta – narrador se transfere para o papel de personagem incluída na profecia da Ninfa, ao referir o seu naufrágio:

“Este (rio Mecom) receberá, plácido e brando  
No seu regaço o canto que molhado  
Vem do naufrágio triste e miserando  
Dos procelosos baxos escapado  
Das fomes, dos perigos grandes, quando  
Será o injusto mando executado  
Naquela cuja Lira Sonorosa  
Será mais afamada que ditosa.”<sup>16</sup>

Na estrofe transcrita, tão rica de conteúdo, o Poeta não perde, ao mesmo tempo, a oportunidade para, esconjurando o cruel fado, acusar a injustiça dos homens, que o submeteram a tão duras provações. O látigo da censura não poupa os grandes, incluindo os próprios reis, cujos arbitrários caprichos e ingratidões se traduzem no abandono dos vassalos fiéis que os servem e os defendem:

“Morrem nos hospitais, em pobres leitos  
Os que ao Rei e à Lei servem de muro!  
Isto fazem os Reis cuja vontade  
Manda mais que a justiça e que a verdade.”<sup>17</sup>

E assim se justificam as advertências dirigidas ao Monarca no Canto X<sup>18</sup>, as quais, como atrás referimos, se constituem para nós na conclusão da dedicatória iniciada no I Canto. De mistura, numa acentuada brandura de tom que diverge do despeito e do desencanto com que parece encarar o menosprezo dos outros pelo seu valor e pela sua obra, sem atingir as proporções duma súplica, não deixa de apelar à atenção da real Majestade para os seus merecimentos, tão claramente expressos e – diga-se em abono da verdade – sem qualquer ocultação de modéstia, mas na consciência plena do conjunto de predicados que exornam a sua personalidade múltimoda:

“Nem me falta na vida honesto estudo,  
Com longa experiência misturado,

---

<sup>16</sup> X, 128.

<sup>17</sup> Cf. X, 23.

<sup>18</sup> Cf. X, 147-153.

Nem engenho, que aqui vereis presente,  
Cousas que juntas se acham raramente.”<sup>19</sup>

Da aludida estrofe fazem parte dois versos que, por entre a humildade proclamada de começo, parecem cavilosamente não esconder uma destrição de raiz sociológica que explica duas modalidades de juízos sobre o valor alheio.

“Da boca dos pequenos sei, contudo,  
Que o louvor sai às vezes acabado”<sup>20</sup>

Nestas circunstâncias, o julgamento dos humildes ter-se-á por mais justo, por ser mais espontâneo. Estabelecendo uma ponte de ligação com a lírica, pensamos que a Canção será a estrutura mais apropriada a essa confidencialidade e expansão individual da épica porque se presta, por um lado, a um maior aprofundamento afectivo, de ressonância trágica, e, por outro lado, à reflexão. É nesse género maior que o amor, embora persista como motivação comum das suas confidências, não assume foros de exclusividade, ao contrário do que se verifica geralmente nos sonetos. O que de modo algum significa que estes (os sonetos) se não moldem a momentos de suma tragicidade, com extremos de revolta que chegam ao desespero, em composições como aquela assaz conhecida em que se contém o maior libelo que alguma vez tenha sido lançado pelo Poeta contra o destino, e que começa assim:

“O dia em que eu nasci moura e pareça,  
Não o queira jamais o tempo dar;  
Não torne mais ao mundo e, se tornar,  
Eclipse nesse passo o sol padeça.”

Terminando neste grito lancinante:

“Que este dia deitou ao mundo a vida  
Mais desgraçada que jamais se viu.”<sup>21</sup>

Quanto à canção, também se volve num registo autobiográfico, de acentos dramáticos, constituídos pelo percurso duma alma sofrida. Entre as canções que melhor favorecem esse paralelo sobre uma presença vivencial na épica, salientaríamos a IX e a X. Na primeira destas, reserva-se uma boa parte à descrição da natureza agreste representada pelo Monte Félix, junto ao Cabo de Guardafui, em terras africanas. Nela se refere em toda a sua realidade crua um dos momentos mais difíceis do Poeta que, em minuciosa auto-análise, identifica a sua dor, dividida entre a impressão originada

---

<sup>19</sup> Cf. X, 154.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Luís de Camões - Obras Completas* com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, Vol. I – “Redondilhas e Sonetos”, Lisboa, 1946, p.301.

pela aspereza da mesma natureza física – e a conseqüente solidão, quer exterior, quer interior, exacerbada pela lembrança dum passado feliz:

“Aqui, nesta remota áspera e dura  
Parte do mundo, quis que a vida breve  
Também de si deixasse um breve espaço  
Por que ficasse a vida  
Pelo mundo em pedaços repartida.”<sup>22</sup>

A Canção X, talvez de todas a mais extensa nesta modalidade da lírica, é também aquela onde mais marcado se mostra esse cunho autobiográfico, condimentado pelo sentimento fatalista dum destino atroz:

“Quando vim da materna sepultura  
De novo ao mundo, logo me fizeram  
Estrela infelices obrigado,  
Com ter livre\_alvedrio, mo não deram,  
Que eu conheci mil vezes na ventura  
O melhor, e o pior, segui, forçado.”<sup>23</sup>

Também aqui se refere, para além dos sortilégios do amor, a mesma vontade inflexível do destino:

“Eu não, mas o destino fero, irado  
Fez-me deixar o pátrio ninho amado,  
Passando ao longo mar, que ameaçando  
Tantas vezes me esteve a vida cara,  
Agora exp’rimentando a fúria rara  
De Marte, que co’os olhos quis que logo  
visse e tocasse o acerbo fruto seu.”<sup>24</sup>

E aqui também ocorrem as exclamações do desiludido:

“Nomais, Canção, nomais, que irei falando,  
Sem o sentir mil anos  
.....  
..... explicando  
Puras verdades já por mim passadas”<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> “Canção IX” in *Lúis de Camões - Obras Completas* com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, Vol. II, Lisboa, 1946, p. 290.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 295.

<sup>24</sup> “Canção X” in *op. cit.*, p. 299.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 299.

As mesmas exclamações inscritas na epopeia:

“Nomais, Musa, nomais, que a Lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida,  
E não do canto, mas de ver que venho  
Cantar a gente surda e endurecida.”<sup>26</sup>

Numa (a canção), as perseguições dum Destino inexorável. Na outra (a epopeia), a indiferença dos inferiores, perante a grandeza dos que os ultrapassaram. Numa, uma existência abandonada às inclemências da fortuna. Noutra, uma sociedade apostada em derrubar os que ousam discutir o verdadeiro cerne das ambições.

A ostentação miserável do vulgar em disputa com a miséria esplendorosa dos predestinados.

E assim vai o mundo, nesta busca de equilíbrio de forças que se digladiam, à espera da aurora da redenção dos que sofreram na sua alma e na sua carne o flagelo da injustiça dos medíocres.

---

<sup>26</sup> X, 145.

## VASCO DA GAMA ENTRE POGGIO BRACCIOLINI E CAMÕES

1. A historiografia dos Descobrimentos de há muito que admite uma hipótese extremamente plausível, segundo a qual, no período de cerca de nove anos que vai do regresso de Bartolomeu Dias à partida do Gama, o Atlântico Sul terá sido sistematicamente explorado, a fim de se obter um conhecimento seguro do regime de ventos e correntes, bem como de outros aspectos ligados à navegação oceânica que pudessem interessar à travessia<sup>1</sup>. Sem essa exploração prévia, realizada muito provavelmente por caravelas, as naus, mais pesadas e de mais difícil manobra, não teriam podido aventurar-se a tal cometimento. Talvez daí também tivesse advindo um conjunto de informações mais concretas que tornaram possível o descobrimento oficial do Brasil em 1500, por uma armada que se dirigia à Índia, a de Cabral.

Isto quer dizer também que Vasco da Gama se insere “organicamente” não apenas no processo, quantas vezes anónimo, dos descobrimentos atlânticos, mas ainda numa sequência de viagens que foram preparatórias da sua, tendo esta sido a resultante daquelas. E portanto, independentemente do expediente que, usando-o como protagonista, veio a convertê-lo no singular herói épico de *Os Lusíadas*, em cuja progressão lhe cabe representar toda a nação portuguesa e a sua história, pode dizer-se que sempre haveria uma outra boa razão concreta para esse protagonismo: Vasco da Gama rematava e coroava uma série de esforços colectivos realizados com vista à preparação da sua própria viagem.

2. Todavia, a matéria dos descobrimentos, com toda a sua revolucionária importância, reportava-se a situações que escassamente se adequariam a um propósito épico de matriz clássica. Nostálgicos desta, os humanistas propunham-se utilizá-la. Mas é evidente que teriam de se sentir encaminhados para a história pois, se algum tivesse tentado a epopeia, não poderia ser bem sucedido, sendo de supor que se sentiria demasiado amarrado às convenções do género. Longos e morosos períodos de vida no mar, sem terra à vista nem acontecimentos relevantes; complexas questões técnicas de navegação, de orientação astronómica e de utilização de instrumentos; calmarias, tempestades e dificuldades de

---

<sup>1</sup> Armando Cortesão, *O mistério de Vasco da Gama*, Coimbra, Junta de Investigações do Ultramar, 1973, p. 168 e n. 12.

toda a ordem a bordo; situações de trato mercantil corrente ou de violência perpetrada contra Africanos, que a mentalidade da época conceberia fundamentalmente como seres escravizáveis e objecto de comércio, e portanto sem a dignidade de adversários cujo valor estivesse à altura de um protagonista de epopeia – tudo isto tornava impraticável, em princípio, isolar uma figura grandiosa e digna de ser cantada, de entre os “rudos” marinheiros e seus não menos “rudos” capitães. Afigurar-se-ia pois impossível, na prática, caracterizar como épicos os feitos respectivos.

Dissipados os medos, conhecida a realidade, havida notícia de factos e de incidentes, tudo relevava, pela sua própria imediação, muito mais para o conhecimento empírico das novidades do mundo e sua descrição em prosa do que para a alta criação poético-literária. As peripécias que fossem conhecidas dificilmente se ajustariam assim, no plano da escrita, àquela dimensão sobre-humana do herói que se move num universo povoado de mitos e era essa dimensão sobre-humana que os humanistas não podiam deixar de ver figurada nas epopeias clássicas. Depois, mal se compreenderia que se cantasse uma geografia fantástica exactamente quando a da terra deixava de o ser e quando, como refere Magalhães Godinho, o espaço começa a ser construído, já não “em função de símbolos ou mitos”, mas em termos de operatória física, e representado «*mentalmente com a eficácia de orientar a acção*»<sup>2</sup>; como mal se compreenderia que se engendrassem peripécias com intervenção de seres fabulosos numa época em que os descobrimentos demonstravam a sua própria inexistência.

3. Não pode dizer-se todavia que, com os descobrimentos, a propensão para a deriva pelo fantástico e para a estruturação dos mitos tenha desaparecido completamente. As construções respeitantes ao El Dorado e à localização do Paraíso terrestre, elaboradas por círculos colombinos, ou a inclusão de seres fabulosos e de monstros em gravuras da época, e mesmo as suas descrições em relatos de viagens, documentam a permanência destas representações no imaginário europeu. Só que o El Dorado e o Paraíso terrestre não seriam propriamente idóneos para alimentar a imaginação épica de inspiração clássica – até porque a Idade de Ouro era por definição anterior aos conflitos entre os homens e à luta destes contra a adversidade –, e as fantasias zoomórficas passaram a valer como registo de curiosidades ou singularidades da Natureza, sem força sugestiva para neutralizar a recente e radical alteração das concepções antropológicas, em vias de assentarem na fundamental unidade da espécie humana à escala do planeta<sup>3</sup>. Rapidamente, aliás, e sobretudo a partir da penetração espanhola nas Américas, dessas concepções derivaram as construções de direito natural e de direito das gentes que, postulando a igualdade ontológica e a dignidade de todos os seres humanos, delas concluíam a correlativa igualdade de direitos, teorizavam sobre a guerra justa e desenvolviam uma crítica sistemática dos feitos de conquista e das atrocidades perpetradas contra nativos<sup>4</sup>,

---

<sup>2</sup> Vitorino Magalhães Godinho, *Mito e mercadoria, utopia e prática de navegar, séculos XIII-XVIII*, Lisboa, Difel, 1990, pp. 78-79. E também “Os Descobrimentos: inovação e mudança nos séculos XV e XVI”, *Revista de História Económica e Social*, nº 2, 1978, pp. 1-27.

<sup>3</sup> José Sebastião da Silva Dias, *Os Descobrimentos e a problemática cultural do século XVI*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1973, pp. 197-203.

<sup>4</sup> Para uma boa síntese destes problemas e do quadro polémico em que surgiram, cfr. Anthony Pagden, *La caída del hombre natural* (trad. esp.), Madrid, Alianza Editorial, 1988.



o que, a seu modo, teria também contribuído para desmotivar as veleidades heróicas, no próprio berço do Humanismo, onde desde cedo se ergueram vozes fortemente acusadoras da *leyenda negra*<sup>5</sup>.

O mito entra assim num compasso de espera, até que novas condições lhe permitam reviver, mas tornando-se naquilo que naturalmente já tendia a ser em absoluto, desde que o Cristianismo se substituíra ao Paganismo: uma simples alegoria que se admitia coexistisse com ele, ou *ficção desmontável* após a feitura dos “versos deleitosos” para que servira, como se vê em Camões (*Lus.*, X, 82). Esse esvaziamento total das figurações, após uma sua encenação *à maneira* do mito, é já tipicamente maneirista. No episódio do Adamastor, por exemplo, temos, ao mesmo tempo, uma situação clássica de metamorfose e um processo maneirista de *auto-retrato* deformado e projectado naquela. Como mito posto em cena num momento crucial do percurso, o Adamastor não é apenas um episódio central no “espaço” do poema<sup>6</sup>. É-o como primeiro dispositivo de encaixe da pessoa do autor e da ressonância das desgraças por que passou, amplificadas na sua própria narração épica. É-o também na trajectória da viagem e no preciso vértice do espaço geográfico através do qual ela se produz, transfigurando os limites de um espaço inultrapassável ou proibido, os «vedados términos» (*Lus.*, V, 41).

4. Voltando à questão das viagens, ocorria pois um relativo anonimato dos protagonistas de uma progressão marítima que não ia fazendo retumbar façanhas esplendorosas, dessas que seriam idóneas para alimentarem um *epos* nacional. Adiante-se que é também notória a “pobreza” da viagem de Vasco da Gama a tal respeito. Sem contar que, no plano guerreiro das expedições norte-africanas, cuja localização geográfica acarretava inevitavelmente uma aproximação com a Cartago da *Eneida*, pesariam mais os feitos e interesses aristocráticos, alguns sem dúvida cantáveis em termos de heroicidade, mas todos eles sem qualquer relevância visível para o que era efectivamente sentido como progresso revolucionário no conhecimento do mundo.

A focagem proposta pelos humanistas, então mais preocupados com o ideal ciceroniano do discurso do que com a escrita poética de grande fôlego, propenderia para a criação de monumentos de eloquência historiográfica compatíveis com a glória do rei e com a elegante revalorização do Latim clássico. Poliziano escreve a D. João II:

“Quero suplicar-te em nome não somente deste século, mas também de toda a posteridade, que não consintas venha a perecer ou apagar-se a memória de tão grandes obras, que se deve guardar para a eternidade, mas ordenes se perpetue na voz férrea ou antes diamantina dos homens doutos, a qual nem a acção roedora do tempo no seu rodar silencioso chega jamais a consumir”.<sup>7</sup>

Por outro lado, devemos perguntar-nos se a centralização do poder real, com a correlativa reivindicação do exclusivo da coroa quanto ao monopólio das viagens

---

<sup>5</sup> Cfr. Ricardo García Cárcel, *La leyenda negra / Historia y opinión*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 233-244.

<sup>6</sup> O episódio do Adamastor ocupa, no Canto V de *Os Lusíadas*, as estâncias 37 a 60. Ou seja, aquelas a que correspondem os nºs de ordem 503 a 526 na totalidade das 1102 estâncias do poema.

<sup>7</sup> Cfr. Fidelino de Figueiredo, *A épica portuguesa no século XVI*, Lisboa, INCM, 1987, pp. 92-107.

marítimas, não forçaria o ritualismo literário da época a encabeçar no soberano a realização das proezas individuais supostamente cantáveis, quando, afinal, era sabido que o rei não as tinha praticado em pessoa, tornando-se muito mais complicado endossar-lhas nesses termos, salvo como pura generalidade. O que muito provavelmente dificultava as coisas, ou levava mesmo a que a ideia nem sequer ocorresse aos candidatos à adjudicação de tais incumbências. Enfim, passando para o plano da língua portuguesa, ela não se encontrava retoricamente ainda apetrechada para a produção de uma epopeia, o que só conseguirá resolver quando uma evolução retórica e prosódica lhe permite apropriar-se dos modelos do decassílabo heróico e dos moldes amplos da oitava italiana, deixando-a pronta para mais altos e concatenados voos narrativos.

5. Em cima dos acontecimentos, ficava, *ipso facto*, por resolver a contradição essencial que implicaria conciliar a efabulação mítica com a realidade tão recentemente e tão profundamente transtornada: a primeira nascera em conexão com um espaço fechado, mediterrânico, imobilizado em termos de *longue durée*, com todas as sedimentações culturais e antropológicas consequentes; a segunda surgia agora ligada a um espaço aberto e expansivo, em que «*o desconhecido se desvanecia no conhecido*»<sup>8</sup>, e a cuja atlanticidade, a princípio de configuração indeterminada, se sucedia o extravasamento para outras massas oceânicas e para novas realidades continentais que não cessavam de surpreender. A própria compatibilização entre as novas coordenadas de um *continuum* espacio-temporal<sup>9</sup> assim bruscamente subvertido e uma concepção cósmica ainda hibridamente medievo-ptolomaica não iria sem levantar os maiores problemas neste aspecto. O espaço e o tempo da epopeia clássica tinham nascido como decorrência das noções de espaço e tempo empiricamente aferidas dentro de parâmetros convencionais, localizados, restritos, próprios de um mundo enclavado no Mediterrâneo<sup>10</sup>. Correspondem a funções simbólicas do mito que são indissociáveis dos modos de estruturar originariamente o mundo. Cassirer mostrou que a visão mítica parte de um círculo estreito da existência sensível e espacial que só muito lentamente se alarga<sup>11</sup>. E escreve também:

“A totalidade do mundo do espaço, e, com ele, do cosmos em geral, aparece construída segundo um certo *modelo* que pode apresentar-se-nos ora numa

---

<sup>8</sup> Magalhães Godinho, “Os Descobrimentos: inovação e mudança...”, p. 2.

<sup>9</sup> «*Não se mede e configura o espaço sem medir e configurar o tempo*» (...) «*Também o tempo fica imóvel ou decorre, é longo ou curto consoante as técnicas de movimento dos homens e a consciência da maneira como encaram as possibilidades ou não das ligações entre presente e passado, presente e futuro, em especial o sentido da mudança e da inovação*» - Magalhães Godinho, *op. cit.*, p. 3.

<sup>10</sup> Cfr. Victor Jabouille, *O Mediterrâneo Antigo, unidade e diversidade*, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p. 46. E também Joël Thomas, “Epopée et initiation. Le sens du voyage, et le ‘tissage’ de l’espace-temps du héros dans l’*Enéide*”, in *L’imaginaire de l’espace et du temps chez les Latins*, Cahiers de l’Université de Perpignan, 1988, pp. 54-55: «*(...) l’espace du voyage était fermé sur lui-même, mais ouvert sur un Centre. En ceci, il se distingue de l’espace ‘moderne’, celui des conquérants, celui qui, à partir de la Renaissance, s’ouvre sur la périphérie, l’inconnu, voire l’illimité. Ce la n’empêche nullement les Romains d’être des conquérants; mais leur relation à l’espace, au champ de leur action, reste subordonnée à une vision du monde symbolique, à une superstructure qui, pour eux, est l’espace véritable.*»

<sup>11</sup> Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques* (trad. fr.), Paris, Les éditions de minuit, 1972, II, p. 117.

escala ampliada ora numa escala reduzida, mas que permanece sempre idêntica, no máximo como no mínimo. Toda a coerência no espaço mítico repousa em última análise nessa identidade originária; remonta, não a uma homogeneidade do agir, a uma lei dinâmica, mas a uma identidade originária da essência.”<sup>12</sup>

É interessante concluir por essa presença concreta do universo mediterrânico na *Ars Poetica* de Marco Girolamo Vida, publicada em 1527, quando já pode considerar-se quase encerrado o ciclo das grandes navegações. São várias as referências a trajectos no espaço, percursos de jornada, viagens por mar, e reconhecimento da meta almejada pelo viajante, no contexto da criação épica, mas elas culminam de um modo perfeita e mediterranicamente revelador para o que se vem dizendo:

“Por isso, quando já os navegantes se fizeram ao mar sulcando as salsas ondas com a *quilha de bronze*, podeis ver a sua superfície tranquila espumando, revolvida pelo impulso dos *remos* e pelos esporões sonorosos. Ora, ao longe, ressoam os rochedos batidos pelo mar, ora o abismo começa a encrespar-se, agitado pelos ventos. Na praia rebentam as ondas com um som cavo, e o rebentar da vaga rumoreja de encontro aos recifes; segue-se imediatamente, talhada a pique, uma enorme massa de água. Logo de seguida poder-se-á ver à distância *toda a Sicília* estremecer nos seus alicerces e as altas montanhas a chocar umas com as outras”<sup>13</sup> (itálicos meus).

Tratava-se portanto, ainda nesta preceptística tardia, de um espaço-tempo sem convulsões, que abria para as regiões do mito e das suas dimensões imaginariamente vividas, como forma de simbolizar a história e as representações do mundo de um determinado grupo. Tudo isso era sentido agora em vias de ser profundamente abalado, pelo que seria difícil que um género entretanto altamente codificado pela teorização poética, como a epopeia literária, pudesse arrancar da própria instabilidade dessas coordenadas: não haveria condições para um primordial reconhecimento ou estabelecimento da identidade do grupo cantado, enquanto tal, por parte do cantor, nem para a manipulação de um espaço que lhe escapava de todo e para o qual não dispunha de analogias.

É talvez houvesse ainda uma outra dificuldade. Segundo Joël Thomas<sup>14</sup>, há uma relação estreita entre os percursos “diurnos” da epopeia clássica projectada na viagem heróica e a trajectória do sol de nascente para poente, estabelecendo-se a dos percursos em sentido inverso com a treva, o outro mundo, a demanda do lugar do Centro, da Origem e da Criação<sup>15</sup>. Como compatibilizar a viagem de Vasco da Gama com o

---

<sup>12</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 115.

<sup>13</sup> Cito pela tradução de Arnaldo M. Espírito Santo, *Arte Poética de Marco Girolamo Vida*, Lisboa, INIC, 1990, III, vv. 385-394, p. 283 (cfr. pp. 173, 175, 195, 203, 221).

<sup>14</sup> *Op. cit.*, pp. 37-43.

<sup>15</sup> Cfr. Stephen Reckert, “A Ilha dos Amores; metáfora e metonímia”, in AA. VV., *A viagem de ‘Os Lusíadas’: símbolo e mito*, Lisboa, Arcádia, 1981, especialmente pp. 111-118.

movimento do sol, nessa forma de escandir a jornada, poderia ser também uma séria dificuldade, mesmo que tal correlação fosse só subconscientemente pressentida.

Para Camões, culturalmente integrado num outro tipo de consciência “norte-sul” da expressão geográfica do mundo, e portanto em condições, já não classicamente determinadas, de contrapor outras direcções à trajectória do sol, a espiral descrita pelo navegador português confortava-se ainda com uma dimensão, ao mesmo tempo, terrena e escatológica, que correspondia aos propósitos históricos iniciais da viagem: o projecto imperial de D. Manuel I<sup>16</sup>, isto é, a conquista de Jerusalém, a confortar o rumo para oriente com esse sentido último de regresso ao lugar mais sagrado. Fossem quais fossem as condições ideológicas que, na época de Camões, justificavam uma renovada exaltação da luta contra o Islão, o propósito de verdade era respeitado.

6. O problema tinha-o Dante resolvido à sua maneira, enciclopédica e medieval, mas a sua viagem não era deste mundo, apostava-se escatologicamente para além dos limiares da vida e da morte. Ou seja, de algum modo as características da realidade física eram indiferentes para a realização da sua jornada, preocupada com o *status animarum post mortem*. O mesmo problema veio Camões a resolvê-lo, mas de modo diverso, fundindo conhecimento cósmico e alegoria no episódio terminal da Ilha dos Amores.

Na realidade, em fins do século XV, princípios do século XVI, em que todos os novos aspectos decorrentes dos descobrimentos marítimos não podiam ainda considerar-se conceptualmente integrados pela mentalidade culta europeia, o expediente do Alighieri, com toda a sua geometria concêntrica de círculos infernais e esferas celestes, não era também adequado à nova matéria do real por todos os lados transbordante e portanto não transcendentalizável nem geometrizable. Agora, o *vif du sujet* e a sua própria inabarcabilidade, tão versátil como sentida ainda em processo, impediriam decerto os esquemas requeridos para o modelo clássico. Só seria possível utilizar-se um modelo clássico se a realidade tivesse os seus parâmetros estabilizados e não tinha. Já se disse que os feitos guerreiros no Norte de África não chegariam para torná-lo possível. O poema *Arcitínges*,<sup>17</sup> com que Cataldo Sículo cantou as façanhas de Arzila e de Tãnger, demonstra-o exactamente, na sua exígua dimensão e no seu curto fôlego épico, sendo de notar que o texto se reportava a um dos poucos casos em que a figura real concretamente considerada podia ser tomada como protagonista directo dos acontecimentos.

7. Desde muito cedo, documentos régios, como a carta de privilégio passada pelo regente D. Pedro ao Infante D. Henrique (1443)<sup>18</sup> ou a carta que D. João II escreve em 1490 aos Reis Católicos<sup>19</sup>, ou ainda a carta que D. Manuel escreve a

---

<sup>16</sup> «Tanto quanto sabemos, D. Manuel não acalentava sonhos de conquista militar da Ásia. Prendia-se à ideia de se tornar imperador, pretendendo muito provavelmente assumir o título depois de Jerusalém cair nas suas mãos (...) Isto significa que ele se sentia incumbido de uma missão universal para manter a justiça, a paz e a supremacia da fé cristã» (Luís Filipe Thomaz, *De Ceuta a Timor*, Lisboa, Difel, 1994, p. 196.)

<sup>17</sup> Incluído, com tradução portuguesa, por Américo da Costa Ramalho na sua antologia, *Latim Renascentista em Portugal*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1985, pp. 64-97.

<sup>18</sup> Silva Marques, *Descobrimientos Portugueses*, I, p. 435.

<sup>19</sup> *As gavetas da Torre do Tombo*, VII, p. 921.

Maximiliano em 1499<sup>20</sup>, bulas papais, como a *Romanus Pontifex* (1454)<sup>21</sup> ou a *Aeterni Regis Clementia* (1481)<sup>22</sup>, orações de obediência como as de D. Garcia de Meneses (1481), Vasco Fernandes de Lucena (1485) e D. Fernando de Almeida (1493)<sup>23</sup> e outras mais, a obra histórica, a epistolografia e os panegíricos de humanistas latinos, como Poggio Bracciolini, de que adiante se tratará, Mateus Pisano<sup>24</sup>, Cataldo<sup>25</sup>, Poliziano<sup>26</sup> e Giovanni Francesco Poggio<sup>27</sup> – todos salientam, a seu modo, as campanhas marroquinas, a novidade consistente no desvendamento do mundo – «*terras alias, mare aliud, alios mundos, aliaque postremo sidera (...) invenisti*», escreve Poliziano a D. João II, numa fórmula que virá a ecoar ainda em Pedro Nunes –, a chegada a remotas partes completamente desconhecidas do saber dos antigos geógrafos, o preço humano e material e os grandes perigos envolvidos pelo empreendimento marítimo dos Portugueses, a importante determinação lusitana no combate ao Islão e na conversão das populações distantes à fé romana. A isto os humanistas acrescentam a nota de a realidade dos descobrimentos ter ultrapassado de largo quer as ficções, quer as façanhas verdadeiras da Antiguidade.

Mas nada de significativo acontece entretanto no plano da epopeia, quer no período que antecede a viagem de Vasco da Gama, quer no que imediatamente lhe sucede. Foi necessário aguardar ainda muitas décadas a vasta respiração épica de Camões. É possível que formas de expressão literária de outra ordem tenham distraído, por algum tempo, a atenção dessa necessidade épica. A poesia e o teatro de corte, a historiografia e a oratória, os relatos de viagens e a epistolografia, podem ter contribuído para, num momento em que o mundo se alterava dia a dia, não ter chegado a estabilizar-se a consciência dessa necessidade, por ser maior a avidez de informações e não serem nenhuns ou quase nenhuns o recuo e a perspectiva indispensáveis. Juntamente com a nova imagem do orbe, o que parece ter sido notado primeiro foi a radical transformação da sociedade e a alteração dos costumes, como o *Cancioneiro* de Resende, o teatro vicentino e, mais tarde, a *Miscelânea* de Garcia de Resende documentam.

---

<sup>20</sup> Cfr. José Manuel Garcia, “A carta de D. Manuel a Maximiliano sobre o descobrimento do caminho marítimo para a Índia”, *Oceanos*, nº 16, Lisboa CNCDB, 1993, pp. 28-32. Inclui a versão portuguesa da carta, por Carlos Ascenso André.

<sup>21</sup> Silva Marques, *op. e vol. cit.*, p. 509.

<sup>22</sup> Silva Marques, *op. cit.*, III, p. 231.

<sup>23</sup> Cfr. Martim de Albuquerque (ed.), *Orações de obediência dos reis de Portugal aos sumos pontífices*, Lisboa, Inapa, 1988, e fascículos correspondentes; Luís de Matos, *L'expansion portugaise dans la littérature latine de la Renaissance*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1991, pp. 157-185.

<sup>24</sup> Cfr. Luís de Matos, *op. cit.*, pp. 73-82.

<sup>25</sup> Cfr. Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre a época do renascimento*, Coimbra, Instituto de Alta Cultura, 1969, pp. 31 e segs.; *Estudos sobre o século XVI*, Paris, Fundação Gulbenkian, 1980, pp. 29 e segs.; “Cataldo”, introdução a Cataldo Parisio Sículo, *Epistolae et Orationes*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1988, pp. 9-22. E Luís de Matos, *op. cit.*, pp. 82-108.

<sup>26</sup> Cfr. as cartas de Policiano publicadas por Fidelino de Figueiredo, com tradução portuguesa, em *A épica portuguesa no século XVI*, Lisboa, INCM, 1987, pp. 92-107.

<sup>27</sup> Fidelino de Figueiredo, *op. cit.*, pp. 112-114, publica também uma parte do panegírico de Poggio. Cfr. a recensão de Rebelo Gonçalves à edição do *Emmanuelis Portugalliae Regis Elogium*, incluída em *Obras Completas*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1995, pp. 541-547, e ainda Luís de Matos, *op. cit.*, pp. 354-356.

8. Será preciso esperar pela tentativa do jovem João de Barros, na *Crónica do Imperador Clarimundo* (1520)<sup>28</sup>. Esta obra indicia a confirmação de alguns dos pontos que ficaram referidos. Nomeadamente torna-se evidente que uma narrativa épica ainda só era sustentável, para a mentalidade do tempo, muito mais pela utilização da matéria dos romances de cavalaria do que pela da matéria marítima. Neste sentido, escreve Daniel Madélenat que «*l'épopée renaissante (...) unit la tradition médiévale au modèle homérique*»<sup>29</sup>. Cabe todavia a João de Barros o mérito de ter posto precursoramente a história de Portugal em oitavas de arte maior<sup>30</sup>, um tanto ou quanto desajeitadas é certo, entremeadas de passagens em prosa, seguindo modelos rimáticos e prosódicos muito diferentes dos da oitava italiana e do decassílabo heróico e mais limitativos para a progressão narrativa, até pela simetria interna e fechada de cada estrofe<sup>31</sup>. O que só evidencia que a língua literária ainda carecia da importação dos modelos italianos que veio a ter lugar a partir de Sá de Miranda, na segunda metade da década de 1520-1530, e que Barros estava reduzido a lançar mão de esquemas que o Condestável D. Pedro<sup>32</sup>, Juan de Mena no *Laberinto de Fortuna*, Gil Vicente<sup>33</sup>, Luís Anriques<sup>34</sup> e outros tinham utilizado, também se inspirando talvez nas crónicas rimadas castelhanas<sup>35</sup>. O importante é que o futuro cronista das *Décadas da Ásia* perspectivou a história de Portugal solidarizando-a, como na oração do Dr. Vasco Fernandes de Lucena já acontecia e como n'Os *Lusíadas* veio a acontecer esplendorosamente, com os mais recentes eventos da expansão marítima e com um percurso geográfico repartido pelo mundo. Mas, não obstante a importância dos feitos que abreviadamente refere – e ele exprime, por exemplo, uma perfeita consciência da importância da viagem de Bartolomeu Dias: «*E aquele grã Cabo de Boa Esperança / Que tanta de terra esconde ao Mundo*» –, João de Barros não consegue mais do que fazer encabeçar na figura do rei os grandes feitos cantados. É sintomático que, nessas oitavas da profecia de Fanimor, se consiga cantar a expansão portuguesa projectada no planeta, sem se fazer referência a um único navegador!

Curto como era, este fôlego não deixou com certeza de contribuir também para a fixação de um núcleo de ideias ligadas à necessidade de elevada celebração literária dos feitos marítimos dos Portugueses. Já muito antes da viagem a Calecute elas estavam no ar. Basta percorrer o livro monumental de Luís de Matos, *L'expansion portugaise dans la littérature latine de la Renaissance*, para verificá-lo. Mas, quaisquer que fossem as

---

<sup>28</sup> João de Barros, *Clarimundo*, Lisboa, Sá da Costa, 1953.

<sup>29</sup> Daniel Madélenat, *L'épopée*, Paris, PUF, 1986, p. 214.

<sup>30</sup> *Id.*, *ibid.*, III, pp. 92-111.

<sup>31</sup> Cfr. Maria Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de Mexico, 1984, p. 197.

<sup>32</sup> Na conclusão da “Satira de infelice e felice vida” (Condestável D. Pedro, *Obras Completas*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1975, p. 169).

<sup>33</sup> Por exemplo, no *Auto de S. Martinho*, ou no final do *Auto da Fama*.

<sup>34</sup> Na “Lamentaçam aa morte d'el-rei Dom Joham, que santa groria haja” (*Cancioneiro Geral*, nº 366).

<sup>35</sup> Por exemplo, a *Consolatoria de Castilla*, de Juan Barba, em que, de um modo geral, a estrofe obedece também ao esquema rimático abbaacca e tem uma métrica semelhante. Cfr. Pedro M. Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos*, Salamanca, Universidade, 1989.

intenções e os projectos, que evidenciam uma noção muito clara do grau de novidade e progresso devido a tais empreendimentos, a verdade é que não foram polarizados num protagonista, salvo no próprio rei, ao contrário do que, mais tarde, veio a fazer Camões. Antes do Gama, não havia propriamente um herói disponível. O Gama mal se ajustava ao figurino, como protagonista susceptível de ser configurado como herói épico perante as convenções de um programa correspondente. Segundo Lesky, que se reporta a estudos comparativos conhecidos, a poesia heróica teve «*sempre a pretensão de narrar factos verdadeiros*»<sup>36</sup> e esse era de novo o caso. Mas agora o verdadeiro, o extraordinário verdadeiro, parecia convir mal a tais propósitos, por as façanhas individuais corresponderem menos à tipologia de comportamentos prevista pelo receituário...

9. Diferentemente se passam as coisas, na altura em que Camões escreve. Fora publicada a *Ars Poetica* de Girolamo Vida (1527) com a sua forte ênfase na matriz virgiliana, embora não possa ter-se por seguro que Camões conhecesse directamente esse tratado, «*consagração inequívoca do virgilianismo florescente na primeira metade do século XVI*»<sup>37</sup>. Já estavam então disponíveis em vulgar algumas traduções integrais ou parciais das epopeias clássicas em Castelhana, uma delas da *Eneida*, por Gregorio Hernández de Velasco, que saiu em 1555 e foi várias vezes reeditada, “em oitavas reais para os discursos e em verso branco para a narração”<sup>38</sup>, o que pode ter relevância para a questão camoniana. Na primeira metade do século XVI, em Portugal, ocorriam importantes alterações nos programas de Humanidades, reconduzindo à matriz clássica, entre outras disciplinas, a Gramática, a Retórica e a Poética<sup>39</sup>, o que não podia deixar de criar um ambiente propício à difusão da obra virgiliana. E já se tinha feito sentir insistentemente entre nós a necessidade do canto épico, talvez até porque a decadência do império português tinha entretanto começado e convinha encontrar para ela um mecanismo de compensação ideológica e emocional. Por outro lado, já está perfeitamente institucionalizado um sistema de representação do poder real na Índia, exercido por vice-reis e por governadores. Vasco da Gama, ele próprio, havia sido nomeado vice-rei da terceira vez que se tinha deslocado ao Oriente (1524). Cantá-lo tornava-se por isso mais fácil, em tal perspectiva, uma vez que a sua figura funcionava como a própria emanção da pessoa do rei que era, em última análise, o sujeito central da História cantada e o destinatário do canto, do mesmo rei que lhe dera o regimento para a expedição («*porque cumprisse / O regimento em tudo obedecido*» – *Lus. II*, 103). Esses eram sinais de legitimação de origem real, caracterizadores do herói<sup>40</sup>. Simbolicamente os seus feitos acabariam por ser imputados à glória do monarca que os mandara praticar e de D. Sebastião, que dele descendia e que, no poema, também era suposto presenciá-los e assumi-los simbolicamente.

---

<sup>36</sup> Albin Lesky, *História da Literatura Grega*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1995, p. 32.

<sup>37</sup> Cfr. Arnaldo M. Espírito Santo, “Introdução” a *Arte Poética de Marco Girolamo Vida*, p. 132 e ainda pp. 59, 60, 64, 66, 67.

<sup>38</sup> Maria Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 369-370; cfr. Daniel Madélenat, *op. cit.*, p. 218.

<sup>39</sup> Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização literária em Portugal / Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, pp. 17-32.

<sup>40</sup> Cfr. Daniel Madélenat, *op. cit.*, p. 54.



É, além disso, natural que novas formas de individualismo, conexas com a competição aristocrática e a profusão de sucessos militares no Oriente, contribuíssem para gerar outras condições propícias para isso. Tratava-se de múltiplos sucessos de que havia notícia, ocorridos num espaço que se tornara conhecido entretanto. Havia que identificar um herói “vestibular” de cuja acção fundadora decorresse tudo isso. E tudo isso vinha somar-se à história heróica da nação, adensando-a, quando já se dispunha de uma informação muito mais vasta sobre o mundo asiático, o recorte dos continentes e a realidade física do planeta, a cuja configuração esférica precisa Fernão de Magalhães, por sinal o último caso de expedição marítima referido n’*Os Lusíadas* (X, 140), trouxera a prova concreta. A realidade do espaço era concebida de novo como abarcável no seu conjunto.

10. Para chegar a um molde épico digno da viagem, Camões não fez apenas a experiência pessoal dela confrontada com o ensinamento dos clássicos, a recepção deles em vulgar e as possibilidades da sua própria perícia versificatória; teve o engenho de encontrar uma analogia que lhe permitiu configurar devidamente o protagonista e estruturar a sua viagem para o efeito. Recorreu à comparação com Eneias. É muito significativo que esta seja a primeira referência que n’*Os Lusíadas* é feita a Vasco da Gama (I, XII):

“Dou-vos também aquele ilustre Gama  
Que para si de Eneias toma a fama.”

Faria e Sousa viu muito bem a importância desse paralelo no seu *juicio del poema*:

“Sale Eneas de Troya, llega a Cartago, adóde la Reyna Dido le recibe, i hospeda festiva i pomposamente; con que fenece el libro I. Sale Vasco da Gama de Lisboa, llega a Melinde, cuyo Rey pomposa i festivamente le hospeda i recibe: advirtiendo, que para que a Eneas con Reyna enamorada del, no dexasse de corresponder el Gama, allá al fin del c. 9. le desposa con Tetis, que al principio del 10. le banquetea como Dido a Eneas. Adelante. Pide Dido a Eneas al fin del c. I. que le cuente su navegacion, i las cosas de su patria, i motivos de dexarla, i venir tan lexos (...) Pide el Rey de Melinde al Gama lo mismo al fin del c. 2. i él le satisfaze en los tres siguientes, 3.4.5. Parte Eneas de Cartago, i llega a aquella parte de Italia, en que traia puesta la proa, i habla por medio de sus Embaxadores con Latino, i despues de varias dificultades peligrosas, consigue el fin de su viaje. Parte el Gama de Melinde para el Imperio del Malabar, que era el termino de su deseo, llega a Calecut, propone su embaxada al Rey, i despues de semejantes peligros, conseguido su intento buelve a la patria.”<sup>41</sup>

Em termos estritamente renascentistas, e na ausência de grandes feitos guerreiros individuais de força, coragem e defesa da honra, que pudessem ser cantados heroicamente, o processo épico não seria concebível no caso concreto da viagem de

---

<sup>41</sup> Manuel de Faria e Sousa, *Lusíadas comentadas*, I, col. 72-73. Cfr. Helder Godinho, “Para uma micocrítica de *Os Lusíadas*”, in *A viagem de “Os Lusíadas”: símbolo e mito*, pp. 44-45.



Vasco da Gama. Estou em crer que só o foi porque, entretanto, um quadro cultural já maneirista permitia tais distorções, translações e desvios à regra consagrada, até no propósito de utilização da «*tuba canora e belicosa*» ao contrário do preceituado por Vida: «*aquele delira com o ruído, esforça-se por igualar com a voz os sons das trombetas e troveja sem regra em todos os versos*»<sup>42</sup>. Talvez seja esta atitude transgressiva dos modelos fixados o verdadeiro alvo dos epigramas desfechados pelo estro pouco “modernista” de Pedro de Andrade Caminha, quer quando verbera a “fúria de um poeta”, quer quando escreve:

“A teu sabor escreves o que escreves,  
A Leis d’outros Poetas não te obrigas;  
Tambem tu és poeta, e nom te debes  
Atar a Leis da Poezia antigas;  
Faze Leis, e desfaze, como fazes,  
Rite dos outros se te satisfazes.”<sup>43</sup>

11. Ora, não obstante todo o tempo decorrido e a enorme acumulação de conhecimentos que desde então tivera lugar, não obstante a evolução da língua e dos conceitos da poética, foram as viagens da primeira metade do século XV que suscitaram o desenvolvimento, fora de Portugal, do programa conceptual que veio ainda a servir à proposição de *Os Lusíadas*, mais de 120 anos depois.

Ainda estava muito longe de eclodir qualquer sentido da necessidade de uma epopeia que cantasse os feitos do Portugueses, antes ou depois da viagem de Vasco da Gama, quando, na consciência europeia culturalmente atenta, surge uma clara concepção das características inovadoras das viagens portuguesas, em ruptura com o saber relativo ao mundo até então conhecido, e também a ideia de que elas superavam os feitos dos grandes nomes da Antiguidade.

Vasco da Gama torna-se deste modo uma figura que é iluminada n’*Os Lusíadas* por uma luz que vem de Poggio Bracciolini e pela carta que ele escreveu ao Infante D. Henrique cerca de 1448/49<sup>44</sup>. Este célebre humanista florentino, recuperador de livros e manuscritos clássicos<sup>45</sup> e membro da cúria, autor material das minutas de bulas papais de interesse para a coroa lusitana, amigo de Vasco Fernandes de Lucena e de outros letrados portugueses, era pai do Giovanni Francesco Poggio autor do *Elogium* do rei D. Manuel que já foi referido. Na sua carta encontram-se explicitamente formulados, é de crer que pela primeira vez, os pontos essenciais abordados por Camões na proposição de *Os Lusíadas*, que assim não faz mais que retomar tópicos que eram já muito antigos para o seu tempo e que tinham sido percorridos, quase *ipsis verbis*, por quantos vieram depois de Bracciolini.

---

<sup>42</sup> *Arte Poética*, I, vv. 181-182, p. 155.

<sup>43</sup> *Poezias de Pedro de Andrade Caminha*, Lisboa, Academia das Ciências, 1791, p. 352.

<sup>44</sup> José Manuel Garcia, “O elogio do Infante D. Henrique pelo humanista Poggio Bracciolini”, *Oceanos*, nº 17, Lisboa, CNCDP, 1994, pp. 12-14. Inclui a carta de Poggio, traduzida por Carlos Ascenso André.

<sup>45</sup> Cfr. Phyllis Walter Goodhart Gordan, *Two Renaissance Book Hunters*, New York, Columbia University Press, 1991.

Resumindo muito, Poggio refere as navegações por «*mares ignorados, regiões nunca antes visitadas, nações desconhecidas e selvagens, postas nos mais remotos confins, fora do alcance do ano e do sol, para onde ninguém antes desvendara o caminho*», compara os feitos do príncipe português com os de Alexandre e de César, – «*a tua coragem (...) estendeu-se àquelas regiões do mundo que ninguém, antes de ti, se lê ter atingido*»; «*a tua armada (...) contornou aquelas partes que nem eram conhecidas nem de fácil acesso e que, devido ao pavor do mar e das gentes bárbaras, eram olhadas com receio pelos navegantes*» –, louva o combate contra os infiéis, e exorta o Infante a continuar a sua obra para exceder os restantes príncipes «*pela fama e pela glória dos feitos alcançados*».

Giovanni Francesco Poggio, o filho do correspondente do infante, como se disse, virá também a escrever sobre D. Manuel, em começos do século XVI. Luís de Matos data este texto de 1514, com base em que a chegada à Taprobana (Ceilão) é o único facto histórico referido<sup>46</sup>. Mas o argumento poderá não colher inteiramente. Na carta de D. Manuel a Maximiliano (1499) já se fala na exploração da Taprobana pelos Portugueses... O que interessa aqui, todavia, é o facto de poder explicar-se, por uma cadeia que vai de pai a filho e alastra noutras direcções, a génese dos tópicos que os humanistas vieram a utilizar com tanta frequência e que passaram depois às letras portuguesas.

Interessa também observar que, nesses anos de 1448/49, os Portugueses ainda tinham avançado relativamente pouco para além do Cabo Bojador: haviam chegado à costa da Guiné em 1445 e nem sequer estavam descobertas as ilhas mais ocidentais dos Açores (1452). A grande novidade tinha, afinal, um alcance ainda muito curto face às muito maiores e muito mais importantes evidências relativas à imagem do mundo que as viagens seguintes tornariam conhecida. E todavia, para Poggio, que não podia deixar de ter boa informação sobre o oriente, dado o seu contacto com Niccolò de Conti<sup>47</sup>, tais factos, que apenas tinham tornado conhecido “um pouco mais” do recorte da costa do noroeste africano, eram já verdadeiramente revolucionários!

12. Assim, a grande distância ainda do feito de Vasco da Gama se encontrava completamente elaborado um conjunto de elementos que Camões recuperou para a proposição de *Os Lusíadas*. Identicamente, muito depois desse feito, no momento em que Camões o celebra, o conjunto de informações entretanto disponíveis sobre a face da Terra e sobre os mares surge convocado na celebração pelo expediente da contemplação da máquina do mundo.

Nessa determinação global da realidade física da Terra implicava-se, de resto, uma distinção importante. O mundo em que Camões inscreve as realizações dos Portugueses, e que Tethys aponta minuciosamente a Vasco da Gama, corresponde com exactidão ao delimitado pelo Tratado de Tordesilhas em favor de D. João II. Vai de Santa Cruz às Molucas. O resto é expedido com algumas generalidades, ou como enunciação de pontos de referência geográfica (os pólos, o Austro, o Arcturo), ou como rapidíssima menção da zona que a Espanha passara a dominar nas Américas (*Lus.* X, 139-141). Isto é, Vasco da Gama, novo Eneias, abre a via a um império que abarca exactamente

---

<sup>46</sup> Luís de Matos, *op. cit.*, p. 354.

<sup>47</sup> Dedicar-lhe-á o quarto livro do *De varietate fortunae*. Niccolò de Conti passara vinte e cinco anos na Índia e em Java (Ph. Gordan, *op. cit.*, p. 15).

metade da Terra. Entretanto, a presença portuguesa no Oriente tinha-se tornado uma realidade multifacetada e efervescente. Já não era apenas a viagem inicial, eram todas as consequências que estavam à vista de uma era nova, aberta pelo Gama, que o tempo da história tornava solidária com a história de Portugal anterior a 1498, num espaço concebido à escala do mundo de que ficara a caber-nos todo um hemisfério por expansão heróica do pequeno rectângulo do ocidente ibérico. Definidos esse império e os seus limites, já se torna possível cantá-lo, inscrever a acção dos protagonistas nesse espaço, fazer ondular os tempos da história, do mito e da profecia na espiral dessa progressão.

13. Epifânio da Silva Dias colacionou minuciosamente os passos de Barros e de Castanheda que são provavelmente a fonte da maior parte das estrofes 93 a 141 do Canto X. Sobretudo no tocante a Barros, ocorre em Camões uma coordenação de textos que não se encontram todos no mesmo livro da *Década Primeira da Ásia* (I, 9, 1). A sua descrição é integrada com elementos colhidos na *Década terceira*, nomeadamente para os casos das estâncias 112, 126, 132, 133, 135, 137 e, nalguns casos, em Castanheda. O olhar de Camões percorre a costa oriental de África (93-96), passando à entrada do Mar Roxo e à Arábia (97-100) e desta à Pérsia (101-105) e à Índia (106-121), depois segue da Índia ao reino do Pegu (122), Sião, a Indochina, Malaca e o Cambodja (123-125), China e Japão (129-131), ruma em direcção à Insulíndia (132-134), e volta em seguida “para trás”, de modo a focar também as ilhas de Sumatra (135), Ceilão (136), Socotorá e Madagáscar (137), antes de referir, em brevíssimas passagens, a América espanhola (139), o Brasil (140) e o estreito de Magalhães (141). Dir-se-ia que esse recorte se baseia numa expressão cartográfica, aliás inculcada por X, 120:

“Mas passo esta matéria perigosa,  
E tornemos à costa *debuxada*...”

É muito natural que, para tal debuxo, Camões não tenha recorrido apenas às fontes referidas, reportando-se também a peças cartográficas para encontrar um fio condutor visual que ordenasse a matéria do percurso que propõe.

Talvez ele tenha tido debaixo dos olhos algumas folhas desenhadas por Fernão Vaz Dourado<sup>48</sup>. Este cartógrafo, que era da sua idade, nascera, vivia e exercia o seu ofício na Índia, certamente em contacto com círculos cultivados de Goa, havendo portanto muitas probabilidades de Camões o ter conhecido pessoalmente.

Era, de resto, o próprio Barros quem dava tal conselho de recurso à cartografia, no texto da *Década Primeira da Ásia* que Camões estava a utilizar:

“E por toda esta distância que há do cabo Segógora té Chatigam, é mais pera pintura que escritura por ser toda terra cortada em ilhas e baixios que fazem as bocas do Ganges com a cópia das suas águas: não nomeamos as cidades e povoações que estão por estas ilhas, os curiosos da situação delas em as tábuas da nossa geografia a podem ver”<sup>49</sup>,

<sup>48</sup> Cfr. Luís de Albuquerque, “Introdução” ao *Atlas* de Fernão Vaz Dourado, Lisboa, CNCDP, 1991.

<sup>49</sup> João de Barros, *Ásia, primeira Década*, I, 9, i. (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pp. 344-345).

o que podia abonar-se também com uma recomendação de Girolamo Vida, se acaso Camões chegou a lê-lo, e que corresponderia a traduzir o seu próprio percurso pessoal:

“É útil que o aluno tenha observado os vários costumes dos povos e a geografia dos lugares, e que, ou em pessoa, por terra e por mar, tenha visitado muitas cidades ou delas tenha notícia pela narração de outros e conheça o mapa do mundo”<sup>50</sup>.

14. Dessa possível utilização da cartografia na poética, creio bastarem dois exemplos. Em *Os Lusíadas* X, 125, Camões escreve:

“Mas na ponta da terra Singapura  
Verás, onde o caminho às naus se estreita;  
Daqui tornando a costa à Cinosura  
Se encurva, e para a Aurora se endireita.  
Vês Pam, Patane, reinos, e a longura  
de Sião que estes e outros mais sujeita.  
Olha o rio Menão que se derrama  
Do grande lago que Chiamai se chama.”

Nas referências que Barros faz, no mesmo lugar da *Primeira Década*<sup>51</sup>, ao cabo de Singapura e restantes topónimos da estrofe, não vem referido aquele “*caminho a estreitar-se às naus*”, nem aquela configuração da costa, a curvar para norte e a voltar-se para nascente, junto ao golfo de Sião. Mas tudo isso é visível, sobretudo aquele “*encurvar-se*”, nas cartas constantes dos fólhos 28-29 e 30-31 do *Atlas* de Fernão Vaz Dourado, da Biblioteca Nacional, que é de 1568 e cuja feitura supõe, evidentemente, muitos trabalhos cartográficos parcelares anteriores a ele.

No segundo caso, em *Os Lusíadas*, X, 129, lê-se: «*E de Ainão vê a incógnita enseada*». Barros refere a ilha de Ainão no lugar correspondente, mas não faz nenhuma referência a qualquer enseada<sup>52</sup>. Limita-se a apontar uma mudança de rumo da costa, para noroeste, «*em que acaba a octava parte e começa a nova que dissémos nã ser ainda per os nossos navegada*». Mas, no mesmo *Atlas* de Fernão Vaz Dourado da Biblioteca Nacional, a ilha de Ainão inscreve-se no espaço correspondente a uma vasta enseada. Há aqui dois tempos históricos enlaçados: incógnita para Vasco da Gama, a enseada já não o era no tempo em que Camões escrevia.

15. Fiquemos por aqui. Do tempo de Poggio Bracciolini ao tempo de Camões, se foi assim organizando, entre a tradição sedimentada pela retórica dos humanistas, a partir de 1448/49, e a novidade geográfica espelhada com precisão minuciosa pela arte dos cosmógrafos contemporâneos do poeta, o cenário espacialmente adequado para a figura, tornada épica, de Vasco da Gama.

---

<sup>50</sup> *Arte Poética*, I, vv. 391-394 (p. 173).

<sup>51</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 346.

<sup>52</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 347.

## SUBSÍDIOS PARA UMA EDIÇÃO CRÍTICA DAS CANÇÕES DE CAMÕES

Quem quer que demonstre um sério interesse pelos estudos camonianos não pode de forma alguma ignorar os problemas que se levantam relativamente ao cânone lírico do grande Poeta. Com efeito, se o poema épico de Luís de Camões – *Os Lusíadas* – não suscita problemas de autoria de monta, as dúvidas quanto à autenticidade das suas composições líricas avolumam-se.

Várias e sobejamente conhecidas são as razões que contribuem para o alicerçar desta desconfiança, pelo que procuraremos sintetizá-las muito brevemente. A primeira reside no facto de que, contrariamente ao que aconteceu com *Os Lusíadas* publicados ainda em vida do poeta (mais precisamente em 1572 sob a responsabilidade de Manuel de Lira), os poemas líricos de Camões conheceram pela primeira vez edição apenas em 1595, quinze anos após a morte do seu autor. Como afirma Hernani Cidade<sup>1</sup>, apenas quatro poesias líricas foram publicadas em vida de Camões: a ode «Aquelle unico exemplo», a elegia «Depois que Magalhães teve tecida» e os sonetos «Vós, ó ninfas da gangética espessura» e «Ditosa pena, como a mão que a guia», sendo este último de atribuição duvidosa. A este facto vêm-se juntar a prática de transladação manual de textos feita pelos próprios autores ou por coleccionadores que nem sempre referiam o nome dos autores dos textos que coleccionavam e que, frequentemente, introduziam alterações nos originais, e a certeza de que no século XVI, época em que Camões viveu e escreveu, os autores se imitavam enormemente fazendo autênticos exercícios paragramáticos sobre textos de outros autores.

Tudo isto conduziu a que as peças líricas de Luís de Camões tenham vindo a ser recolhidas em várias épocas, de vários manuscritos e por diversos autores que, segundo critérios também diversos, as incluem ou retiram do cânone lírico do poeta, apresentando assim edições que diferem substancialmente umas das outras, facto que torna urgente uma reflexão acerca do grau de autenticidade dos poemas nelas inclusos.

Exemplo de duas edições muito distintas entre si são as que serviram de base ao trabalho que motivou esta comunicação e que são as *Rimas Varias de Luis de Camoens* organizadas e comentadas pelo licenciado Manuel de Faria e Sousa, cuja edição

---

<sup>1</sup> Cf. Hernani Cidade, (...), *Luís de Camões: o lírico*, Lisboa, Editorial Presença.

ocorreu entre 1685 e 1689, e a reedição de 1994 das *Rimas* de Luís de Camões da responsabilidade do Prof. Costa Pimpão. Estas duas edições, distanciadas no tempo cerca de três séculos, não são de modo nenhum coincidentes quanto ao número de composições apresentadas como sendo de Camões.

Embora sejam os sonetos que maior disparidade apresentam quando se confrontam as duas obras referidas (Faria e Sousa atribui 264 sonetos a Camões distribuídos por três centúrias e ainda por uma *adition* posterior, enquanto o Prof. Costa Pimpão apenas considera 166 como escritos por este autor), a nossa pesquisa incidiu sobre as **canções**, género do qual Faria e Sousa apresenta quinze composições como sendo camonianas, não admitindo o Prof. Costa Pimpão mais do que as dez primeiras.

Aliás, esta redução das composições líricas atribuídas a Camões verifica-se igualmente para os outros géneros que o poeta cultivou, fruto das acusações graves que Wilhelm Storck e D. Carolina Michaelis fizeram à edição apresentada por Faria e Sousa, comentador que a ilustre camonista do século passado definiu como sendo «o melhor conhecedor do Poeta, mas ao mesmo tempo o mais fanático e fantasioso fabulista da literatura portuguesa que, adorando o autor de *Os Lusíadas*, usurpava para ele as melhores composições líricas inéditas, e mesmo impressas, que encontrava.»<sup>2</sup>.

Na verdade, Faria e Sousa não ampliou só o «*corpus*» da lírica do «*seu Poeta*» com todas as composições que lhe pareciam dignas do génio do grande lírico; como ele próprio afirma: «*Estava la glosa en las copias con alguns versos tan errados, y clausulas, que fue necessário meter la hoz en esta mies, procurando no salir del intento que el P. lle-vava: y esto proprio me sucedió en otros Poemas que de nuevo anadi; y aun en algunos lances de los impresos. (...) Desta suerte, pues, son los mas de los manuscritos que he alcanzado destas Rimas: y también desta suerte los reparos que en bellas hize; no sin cogerlo, ó inferirlo de las mismas copias; porque el lugar que en una está mas confuso, en otra está com mas luz*»<sup>3</sup>.

Isto mesmo se pode confirmar se confrontarmos as dez primeiras **canções**, comuns às edições de Faria e Sousa e do Prof. Costa Pimpão, esta última estabelecida com base no texto apresentado nas edições de 1595 e de 1598 tidas como as menos refutáveis porque mais próximas das fontes, muito embora no «*Prologo ao Leitor*» da edição de 1598, decerto da autoria de Estêvão Lopes, se possa já ler: «*procurei que os erros, q na outra (a de 1595) por culpa dos originaes se cometerão, nesta se emmendassem de sorte, que ficasse merecendo conhecerse de todos por digno parto do grande engenho de seu autor. (...) porque certo em muitas fabulas que toca o Autor em diuersas partes, & textura dos versos, assi se entrodusirão os erros de que os tresladaua, que ja quasi na opinião do vulgo se tinham por proprios de Luis de Camões. & se ainda assi não ficarem na realidade de sua primeira composição, baste que em quanto pude o comuniquei com pessoas que o entendião, conferindo varios originaes, & escolhendo delles o que vinha mais proprio*

---

<sup>2</sup> Cf. Carolina Michaelis de Vasconcellos, (1980), *Estudos Camonianos, O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Lisboa, I.N.C.M., p. 2.

<sup>3</sup> Cf. Manuel de Faria e Sousa, (1689) *Rimas Várias*, Lisboa, pp. 125 - 126 do tomo IV, 2º volume.

ao que o Poeta queria dizer, sem lhe violar a graça, & termo particular seu, que nestas cousas importa muto»<sup>4</sup>.

Foi precisamente a um trabalho de confrontação textual que nos dedicámos com vista a pôr em evidência as alterações introduzidas por Faria e Sousa na lírica de Camões e a tecer, sempre que as informações e os conhecimentos que possuímos nos permitiram tal, os comentários que se nos afiguraram mais pertinentes. Para tanto, elaborámos dez quadros (um relativo a cada **canção**) nos quais indicámos o primeiro verso de cada uma das **canções** apontadas pelo camonista do século XVII e que o Prof. Costa Pimpão não refutou, passando posteriormente a estabelecer um paralelo entre os versos que constam na edição de Faria e Sousa de forma diferente daquela em que aparecem na edição do Prof. Costa Pimpão. Como referência para este confronto servimo-nos da edição de 1598 segundo reprodução fac-similada da responsabilidade do Prof. Aguiar e Silva que, como já dissemos, é das mais credíveis e uma das que o Prof. Costa Pimpão usou para elaborar a sua.

Seguidamente apresentamos os quadros que organizámos e através dos quais se podem confrontar todas as diferenças encontradas nas edições que acabámos de referir. Logo de seguida daremos a conhecer os comentários que a análise dessas diferenças nos suscitou.

#### CANÇÃO N° 1 – “Fermosa e gentil Dama, quando vejo”

Edição de 1598	Edição de Faria e Sousa	Edição do Prof. Costa Pimpão
3ª estrofe: Vs. “Que de vista me perco, ou pecco nisto” “Que se em fim resisto” “E armome de vossa fermosura”	“Que de vista me perco, ou pecco nisto” “Porém como resisto” “Armandome de vossa fermosura”	“Que de vista me perco, pecco nisto,” “que se, enfim, resisto” “e armo-me de vossa fermosura”
5ª estrofe: Vs. “Que mayor bem deseja quem vos ama” “Fallo porque esta gloria não conhece”	“Qual bem mayor deseja quem vos ama” “o faz porque esta gloria não conhece”	“Que maior bem deseja quem vos ama” “fá-lo porque esta glória não conhece”
6ª estrofe: Vs. “Mas porem não se ganha” “E assi de enleada a esperanc,a”	“Mas ah! que não se ganha” “E de enleada assi minha esperança”	“Mas, porém, não se ganha”
Remate: Vs. “Sabe canção qu’ é porque não vejo”	“Sabe, canção que foi porque não vejo”	“Sabe, Canção, que porque não vejo”

<sup>4</sup> Cf. Vítor Aguiar e Silva, (1980), *Rimas / Luís de Camões*, reprodução fac-similada da edição de 1598, Braga, Universidade do Minho, p. IX.

CANÇÃO N° II – “A instabilidade da fortuna”

Edição de 1598	Edição de Faria e Sousa	Edição do Prof. Costa Pimpão
<p>1º estrofe: Vs. “Me endurece a voz no peito frio” “Saiba o mundo d’amor o desconcerto”</p> <p>2ª estrofe: Vs. “Buscou fingidas causas por matarme” “No abismo infernal de meu tormento” “Não foy soberbo nunca o pensamento” “Nem pretende mais alto alevantarme” “Saiba qu’o mesmo amor que me condena”</p> <p>3ª estrofe: Vs. “Porém como ante si lhe foy presente” “qu’entenderão o fim de meu desejo” “Ou por outro despejo” “De sede morto estou posto num rio” “E fogeme a agoa, se beber porfio”</p> <p>4ª estrofe: Vs. “Porque a meu desejo ‘me gabei” “De alcançar hum bem de tanto-preço” “E assi ganho, &amp; perco a confiança” “E assi de mi fugindo, tras mi ando”</p> <p>5ª estrofe: Vs. “Que de sua fermosura foy nascido” “Afora este mal qu’eu merecia”</p>	<p>“me endurecer a voz no peito frio” “Saiba o mundo d’amor o desengano”</p> <p>“buscou fingidas causas de matarme” “a este abismo infernal de meu tormento” “nunca soberbo foy o pensamento” “Nem pretendeu mais alto alevantarme” “Saibão que o mesmo amor que me condena”</p> <p>“Mas como lhes estive alli presente” “E ou por outro despejo” «ou por outro despejo» “Morto de sede estou posto num rio” “E fogeme a agoa se en beber porfio”</p> <p>“E porque a meu desejo me gabei” “de conseguir hum bem de tanto preço” “E assi ganho e assi perco a confiança” “E assi de mim fugindo tras mim ando”</p> <p>“Que de sua beleza foy nascido” “afora este penar qu’ eu merecia”</p>	<p>“me endurece a voz no peito frio” “Saiba o mundo d’Amor o desconcerto”</p> <p>“buscou fingidas causas por matar-me” “no abismo infernal de meu tormento” “não foi soberbo nunca o pensamento” “nem pretende mais alto alevantar-me” “Saiba que o mesmo amor que me condena”</p> <p>“Porém como ante si lhe foi presente” “que entenderam o fim de meu desejo” “de sede morto estou posto num rio” “e foge-me a água, se beber porfio”</p> <p>“Porque a meu desejo me gabei” “de alcançar um bem de tanto preço” “E assi ganho e perco a confiança”</p> <p>“(que de sua beleza foi nascido)” “e afora este mal que eu merecia”</p>



<p>“(Que sempre voa d’hua a outra parte)”</p> <p>“Imaginando como o famulento, / Que come mais, &amp; afome vai crecendo”</p> <p>6ª estrofe: Vs.</p> <p>“De vontades alheas qu’eu roubava”</p> <p>“De maneira o engano lhe fingia”</p> <p>“Torna a cayrme, em - balde em fim pelejo”</p> <p>“Não te espantes Sisifho deste alento”</p> <p>“Qu’ ás costas o subido sofrimento”</p> <p>7ª estrofe Vs.</p> <p>“Como o avaro a quem o sonho pinta”</p> <p>“Achar thesouro grande onde enriquece,”</p> <p>“Vay cavar o lugar onde sonhava”</p> <p>“Dest’arte amor me faz perder o siso”</p> <p>“Nunqua sentirão tanto o triste abyso”</p> <p>Remate</p> <p>“Canção no mais, que já não sei que digo!”</p>	<p>“Voando sempre de húa a outra parte”</p> <p>“Imaginando como o famulento, / Que come mais &amp; afome vai crecendo”</p> <p>“De vontades alheas qu’eu roubava”</p> <p>“O engano de maneira lhes fingia”</p> <p>“Torna a cayrme; en vão enfim pelejo”</p> <p>“Sisifo, não te espantes deste alento”</p> <p>“Que ás costas o subido sofrimento”</p> <p>“ Bem como o avaro a quem o sonho pinta”</p> <p>“O achado de um tesouro”</p> <p>“Vai o sítio cavar com que sonhava”</p> <p>“O Amor assi me faz perder o siso”</p> <p>“Não sentirão tanto o triste abiso”</p> <p>“Canção, no mais, que já não sei que diga”</p>	<p>“(que sempre voa dúa a outra parte)”</p> <p>“imaginando sobre o famulento, /quanto mais come, mais está crecendo,”</p> <p>“De vontades alheias, que roubava”</p> <p>“De maneira o engano lhe fingia”</p> <p>“torna a cair-me; embalde, enfim, pelejo”</p> <p>“Não te espantes, Sisifo, deste alento,”</p> <p>“Que ás costas o subi do sofrimento”</p> <p>“Como o avaro a quem o sonho pinta”</p> <p>“Vai cavar o lugar onde sonhava”</p> <p>“destarte Amor me faz perder o siso”</p> <p>“nunca sentirão tanto o triste abiso”</p> <p>“Canção, nõ mais, que já não sei que digo”</p>
--	---	--

### CANÇÃO N° III – “Já a roxa manhã clara”

Edição de 1598	Edição de Faria e Sousa	Edição do Prof. Costa Pimpão
<p>1ª estrofe: Vs.</p> <p>“Do Oriente, as portas vinha abrindo”</p> <p>“E com suave &amp; doce melodia”</p> <p>2ª estrofe: Vs.</p> <p>“Clara, suave, angelica, serena”</p>	<p>“As portas do Oriente vinha abrindo”</p> <p>“E com suave &amp; doce melodia”</p> <p>“Clara, suave, angelica serena”</p>	<p>“do Oriente as portas vem abrindo”</p> <p>“com ùa suave e doce melodia”</p> <p>“branda, suave, angélica, serena”</p>

<p>“Ó effeito d’amor alto e potente”</p> <p>“Que permite, &amp; consente”</p> <p>“Que onde quer que me ache, &amp; onde esteja”</p> <p>“O Seraphim sempre veja”</p> <p>“Pois as foi pôr em ti tão excellentes”</p> <p>3ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“A meus olhos me mostra por quem mouro”</p> <p>“E os cabellos d’ouro”</p> <p>“Não igoala os que vi, mas arremeda:”</p> <p>“Esta’he a luz qu’arreda”</p> <p>“O orvalho das flores delicadas”</p> <p>“Meos spiritos sam qu’ a voz levantão”</p> <p>5ª estrofe</p> <p>Vs.</p> <p>“Que nesta vista pura se mantinha”</p> <p>“Quão asinha o Sol falta redondeza”</p> <p>“Que causaste tão largo apartamento”</p> <p>“Homem formado sô de carn’&amp; osso”</p>	<p>“Ó effeito d’amor alto &amp; potente”</p> <p>“Pois permite e consente”</p> <p>“que onde quer que eu ande, e onde esteja”</p> <p>“o seráfico gesto sempre veja”</p> <p>“pois as foi pôr em ti tão excellentes”</p> <p>“a meus olhos me mostra porque mouro”</p> <p>“Com os cabellos d’ouro”</p> <p>“Que nenhum ouro iguala, se os remeda”</p> <p>“esta a luz é que arreda”</p> <p>“Os orvalhos das floredelicadas”</p> <p>“meus espiritos são que a voz levantam”</p> <p>“Como o Sol faltar foi à redondeza”</p> <p>“Que causaste tão largo apartamento”</p> <p>“Homem formado só de carne, e osso”</p>	<p>“Ó efeito de amor tão preeminente”</p> <p>“Que permite e consente”</p> <p>“Que onde quer que me ache, e onde esteja”</p> <p>“o seráfico gesto sempre veja”</p> <p>“pois as foi pôr em ti tão diferentes”</p> <p>“a meus olhos me mostra por quem mouro”</p> <p>“e os cabellos d’ouro”</p> <p>“não igual aos que vi, mas arremeda:”</p> <p>“esta é a luz que arreda”</p> <p>“o orvalho das flores delicadas”</p> <p>“os meus espiritos são, que a voz levantam”</p> <p>“quão asinha o sol falta à redondeza”</p> <p>“que causaste tão longo apartamento”</p> <p>“um homem sou só de carne e osso”</p>
--	---	---

CANÇÃO N° IV – “Vão as serenas águas”

Edição de 1598	Edição de Faria e Sousa	Edição do Prof. Costa Pimpão
<p>1ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Mansamente, qu’ate o mar não parão”</p> <p>“Ali s’ajuntarão”</p> <p>“Aond’agora mouro”</p> <p>“Testa de nev’&amp; ouro”</p> <p>2ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Contente com a pena”</p> <p>“Hum dia n’outro dia”</p> <p>“Longo tempo passei”</p> <p>“Com a vida folguei”</p>	<p>“mansamente até o mar não param”</p> <p>“ali se me mostraram”</p> <p>“em que inda agora mouro”</p> <p>“Testa de neve, e de ouro”</p> <p>“glorioso com a pena”</p> <p>“De um dia em outro dia”</p> <p>“tempo longo passei”</p> <p>“Co a vida folguei”</p>	<p>“mansamente, que até o mar não param”</p> <p>“ali se ajuntaram”</p> <p>“aonde agora mouro”</p> <p>“testa de neve e ouro”</p> <p>“contente com a pena”</p> <p>“Um dia noutro dia”</p> <p>“longo tempo passei”</p> <p>“co a vida folguei”</p>

<p>3ª estrofe: Vs. “o fim pudesse ver ind’algum’hora” “Ó quem cuidar pudera” “Perdess’a esperança” “E o vão pensamento” “At’o derradeiro despedirme”</p> <p>4ª estrofe Vs. “Com a qual defenderme triste spero” Remate: Vs. “Canção tu staras” “Aqui acompanhando” “Estes campos, e estas claras agoas” “Chorando e suspirando” “E ao mundo mostrando tantas magoas” “Que de tão larg’historia”</p>	<p>“o fim pudesse ver eu algúa hora?” “E o quem cuidar pudera” “Já perdida a esperança” “visse o vão pensamento” “até no derradeiro despedir-me”</p> <p>“E com que defender-me triste espero”</p> <p>“Tu, Canção, estarás” “Agora acompanhando” “Por estes campos e estas claras agoas” “Com choro, suspirando” “Porque ao mundo, dizendo tantas mágoas” “como huma larga história”</p>	<p>“o fim pudesse ver ind’algúa hora!” “ó quem cuidar pudera” “perdesse a esperança” “E o vão pensamento” “até o derradeiro despedirme”</p> <p>“com a qual defender-me triste espero”</p> <p>“Canção, tu estarás” “aqui acompanhando” “estes campos e estas claras águas” “chorando e suspirando” “e ao mundo mostrando tantas mágoas” “que de tão larga história”</p>
---	---	--

CANÇÃO N° V – “Se este meu pensamento”

Edição de 1598	Edição de Faria e Sousa	Edição do Prof. Costa Pimpão
<p>1ª estrofe: Vs. “E eu que sempre ando” “ Pintara meu torment ‘e vosso gesto”</p> <p>2ª estrofe: Vs. “A quem o sol seus rayos abaixou” “Que querella louver he’cusado” “Perolas dentes, e palavras ouro”</p> <p>3ª estrofe Vs. “E eu de gent’ em gente” “Soment’a aspereza”</p> <p>4ª estrofe: Vs. “E se polla ventura”</p>	<p>“E então eu que sempre ando” “pintara a minha pena”</p> <p>“a quem o sol raios seus abaixou”</p> <p>“que querêlla louver é já escusado” “Perlas, os dentes; as palavras, ouro”</p> <p>“Mas eu, de gente em gente” “Mas somente a aspereza”</p> <p>“E quando, por ventura”</p>	<p>“E eu que sempre ando” “pintara meu tormento e vosso gesto”</p> <p>“a quem o sol seus raios abaixou” “ que querê-la louvar é escusado” “os dentes, perlas; as palavras, ouro”</p> <p>“e eu, de gente em gente” “Somente a aspereza”</p> <p>“E se pola ventura”</p>

<p>“Tanto a terra descesse”  “Qu’a alcançasse humild’  entendimento”  “Daquillo que cantasse”  5ª estrofe:  Vs.  “Então amostraria”  “E o suspirar que traz a’lma  consigo”  “O falar, &amp; esquecerme do que  digo”  “E de poder achallo  acovardarme”  “Em fim averiguarme”  6ª estrofe:  Vs.  “Com vossa fermosura minha  pena”  “Qu’em doce voz de fora”  “Em fim se convertesse”  “Nos gostos dos louvores  qu’escrevesse”</p>	<p>“Tanto à terra desces-Se”  “que a alcançasse um humano  entendimento”  “de tudo o que eu cantasse”    “Logo amostraria”  “E o suspirar que traz a alma  consigo”  “o falar e esquecer-me do que  digo”  “E de o poder achar acovardar-  me”  “E enfim averiguar-me”    “com vossa fermosura a minha  pena”  “E em doce voz de fora”  “enfim, se convertesse”    “no gosto dos louvores que  escrevesse”</p>	<p>“tão baixo não descesse”  “que a alcançasse um baixo  entendimento”  “daquilo que cantasse”    “Entao amostraria”  “o suspirar que a alma traz  consigo”  “o falar,o esquecer-me do  que digo”  “e de poder achá-lo  acovardar-me”  “enfim, averiguar-me”    “com vossa fermosura minha  pena”  “que, em doce voz, de fora”  “que, enfim, se convertesse”    “nos gostos dos louvores que  escrevesse”</p>
--	--	---

CANÇÃO N° VI – “Com força desusada”

Edição de 1598	Edição de Faria e Sousa	Edição do Prof. Costa Pimpão
<p>2ª estrofe:  Vs.  “A vida &amp; alegria”  4ª estrofe:  Vs.  “Qu’eu nunca pude tanto”  5ª estrofe:  Vs.  “Que visse tanto bem  com’esquivanças”  6ª estrofe:  Vs.  “Tão brando, &amp; pouco irado”  “E bem com’acontesce”  “Qu’assi como ao doente”  “O médico sabido”  “Assi me consentia”  “Esperança, desejo, &amp; ousadia”  7ª estrofe:  Vs.</p>	<p>“a vida, e a alegria”    “que eu nunca fui tanto”    “que vissesse tanto bem como  esquivanças”    “Tão brando, ou pouco irado”  “Da sorte que aconte-ce”  “ao mísero doente”  “Que o médico advertido”  “o Amor me consentia”  “Esperanças, desejos e ousadia”</p>	<p>“a vida e alegria”    “que eu nunca pude tanto”    “que vissesse também com  esquivanças”    “tão brando e pouco irado”  “E bem como acontece”  “que assi como ao doente”  “o médico sabido”  “assi me consentia”  “esperança, desejo e ousadia”</p>

<p>“Qu’ouvess’em mi pecado”</p> <p>“Que mereça tão grave penitência?”</p> <p>“Nunca m’acabe nelle meu tormento”</p>	<p>“Qu’ouvess’em mi pecado”</p> <p>“digno de tão grave penitência”</p> <p>“Nunca m’acabe nelle mell tormento”</p>	<p>“que pode haver pe - cado”</p> <p>“que mereça tão grave penitencia?”</p> <p>“nunca se acabe nele meu tormento”</p>
---	---	---

CANÇÃO N° VII – “Manda-me Amor que cante docemente”

Edição de 1598	Edição de Faria e Sousa	Edição do Prof. Costa Pimpão
<p>1ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Diz que ser de tão lindos olhos preso”</p> <p>2ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Sem conhecer amor viver soia,”</p> <p>3ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Causava hum admirado &amp; novo spanto”</p> <p>“E as garrulas aves levantando”</p> <p>“Vozes desordenadas em seu canto,”</p> <p>“Como no meu desejo s’encendião,”</p> <p>“Inflamadas na linda vista pura”</p> <p>“Ou d’inveja das hervas que pisavão”</p> <p>“Ou porque tud’ant’ella s’abaixava”</p> <p>4ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“E nisto só o tive, porqu’amor”</p> <p>“Mo deixou, porque viss’o que podia”</p> <p>“Nos montes, &amp; a dureza”</p> <p>6ª estrofe:</p> <p>Vs .</p> <p>“Em fim senti negars’a natureza”</p> <p>“Não sey quem m’escrevia”</p> <p>Remate:</p>	<p>“diz que o ser de tão lindos olhos preso,”</p> <p>“Sem conhecer a Amor viver soia”</p> <p>“causava um admirável, novo espanto”</p> <p>“alli as gárrulas aves, levantando”</p> <p>“vozes não ordinaries em seu canto”</p> <p>“como eu no meu desejo se encendiam”</p> <p>“De inflamadas na vista linda e pura”</p> <p>“ou de inveja das ervas que pisavam”</p> <p>“ou porque tudo ante ela se abaixava”</p> <p>“Porém só nisto o tive, porque Amor”</p> <p>“mo deixou, para ver o que podia”</p> <p>“nos montes, e a dureza”</p> <p>“E enfim, senti negar-se a natureza”</p> <p>“não sei quem m’escrevia”</p>	<p>“diz que ser de tão lindos olhos preso,”</p> <p>“Sem conhecer Amor viver soía”</p> <p>“causava um admirado e novo espanto”</p> <p>“E as gárrulas aves levantando”</p> <p>“vozes desordenadas em seu canto”</p> <p>“como em meu desejo se encendiam”</p> <p>“inflamadas na linda vista pura”</p> <p>“tendo enveja das ervas que pisavam”</p> <p>“(ou porque tudo ante ela se abaixava)”</p> <p>“e nisto só o tive, porque Amor”</p> <p>“mo deixou, porque visse o que podia”</p> <p>“os montes e a dureza”</p> <p>“enfim, senti negar-se a natureza”</p> <p>“não sei que m’escrevia”</p>

Vs. “Os sentidos humanos lhe responde” “Senão d’hum pensamento”	“os sentidos humanos, (lhe responde)” “senão de um pensamento”	“os sentimentos humanos, lhe responde,” “(senão um pensamento)”
---	---	--

CANÇÃO N° VIII – “Tomei a triste pena”

Edição de 1598	Edição de Faria e Sousa	Edição do Prof. Costa Pimpão
1ª estrofe: Vs. “Vendo que me condena” “Pois sempre meu desejo” 2ª estrofe: Vs. “Tão condenado stou” “Com os sinais demonstrarão que mostrais” “vivo neste tormento” “Qu’as que d’esta razão tomar queirais” “De que vâmente eu m’enriquecia” “pois com tela de vos só tenho glória” 3ª estrofe Vs. “Ser verdade pura” “Mais que de Arabia o ouro reluzente” “A condição tão dura” “Mudareis n’outra muito diferente” “E eu como innocente” “Que stou em este caso” “Isto em mãos posera” “Que ficasse o direito & justo raso” “Se não arreceara” 4ª estrofe: Vs. “Porque antes qu’a dor prive” “De todo meus sentidos” “Ao grande tormento” 5ª estrofe: Vs. “(Qu’isto he o que mais espero)”	“vendo que me condena” “pois sempre o meu desejo” “tão condenado estou” “como os sinais demonstram que mostrais” “neste vivo tormento” “que as que desta razão tomar queirais” “de que vâmente já me enriquecia” “Pois com a ter de vós, só tenho glória” “ser verdade mais pura” “Do que de Arabia o ouro reluzente” “esta condição dura” “em branda se mudará facilmente” “Eu vendo-me como innocente” “Senhora neste caso” “Bem no arbítrio o pusera” “com que o que é justo se mostrasse raso” “se em fim não arreceara” “Porque antes que me prive” “a dor de meus sentidos” “ao penoso tormento” “qu’ é o que mais espero”	“com ver que me condena” “pois sempre meu desejo” “tão envolto estou” “como os sinais demonstram que mostrais” “vivo neste tormento” “que as que de razão tomar queirais” “de que vâmente eu m’enriquecia” “pois com tê-la de vós, só tenho glória” “ser verdade pura” “como ouro de Arábia reluzente,” “a condição tão dura” “mudáreis noutra muito diferente” “E eu, como innocente” “que estou neste caso” “isto em mãos pusera” “que ficasse o direito justo e raso,” “se não arreceara” “porque antes que a dor prive” “de todo meus sentidos” “ao grande tormento” “(que isto é o que espero)”

<p>“Inda a mayores dores”  “Por mais que venha, não direi não quero”  “Com tudo estou tão forte”  “Que nem mudar pode a mesma morte”  Remate:  Vs.  “Ver tanta crueldade”</p>	<p>“inda a penas maiores”  “por mais que venham, não direi não quero”  “estou, em fim, tão forte”  “que não pode mudar-me a própria morte”    “crer tanta crueldade”</p>	<p>“inda a maiores dores”  “por mais que venha, não direi: não quero”  “Contudo estou tão forte”  “que nem me mudará a mesma morte”    “ver tanta crueldade”</p>
---	--	--

CANÇÃO Nº IX – “Junto de um seco fero e estéril morte”

Edição de 1598	Edição de Faria e Sousa	Edição do Prof. Costa Pimpão
<p>1ª estrofe:  Vs.  “Junto d’hum seco, fero &amp; stéril monte”  “Inutil , &amp; despido, calvo, informe,”  “Nem rio claro corre, ou ferve fonte,”  “Onde hum braço de mar alto reparte”  “Onde fundada ja foy Berenice,”</p>	<p>“Junto de um seco, duro, estéril monte,”  “inútil e despido, calvo e informe”  “nem corre claro rio, ou ferve fonte”  “onde um braço de alto mar reparte”  “em que fundada já foi Berenice,”</p>	<p>“Junto de um seco, fero e estéril monte”  “inútil e despido, calvo, informe,”  “nem rio claro corre, ou ferve fonte”  “onde um braço de mar alto reparte”  “onde fundada já foi Berenice,”</p>
<p>2ª estrofe:  Vs .  “Nelle aparece o cabo com qu’a costa”  “Africana, que vem d’Austro correndo,”  “O tempo a ruda lingoa mal composta”</p>	<p>“O cabo se descobre com que a costa”  “Africana, que do Austros vem correndo”  “a Roda, a ruda língua mal composta”</p>	<p>“nele aparece o Cabo com que a costa”  “Africana, que vem do Austro correndo,”  “os céus, a ruda língua mal composta”</p>
<p>3ª estrofe:  Vs.  “Trabalhosos, de dor, &amp; d’ira cheos”  “Não tendo tão somente por contrários”</p>	<p>“de trabalho, de dor d’ira cheios”  “não tendo, não, somente por contrários”</p>	<p>“trabalhosos, de dor e d’ira cheios”  “não tendo tão somente por contrários”</p>
<p>4ª estrofe:  Vs.  “Gastando o tempo &amp; a vida, os quais tão alto (e vede se seria leve o salto)”    “Aqui o imaginar se convertia”</p>	<p>“gastando tempo e vida os quais tão alto (o! vede se seria leve o salto)”    “O imaginar aqui se convertia”</p>	<p>“gastando o tempo e a vida; os quais tão alto (e vede se seria leve o salto!)”    “Aqui o imaginar se convertia”</p>

<p>“Num subito chorar, &amp; nus sospiros,”</p> <p>5ª estrofe</p> <p>Vs.</p> <p>“O qu’este irado mar gritando amanso,”</p> <p>6ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Daquella em cuja vista já vivi;”</p> <p>“Tornada (inda que tarde piadosa”</p> <p>“E consigo por dura se julgasse:”</p> <p>7ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Ah Senhora, Senhora, &amp; que tão rica”</p> <p>“Em vos affigurando o pensamento”</p> <p>8ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Aqui com elles fico perguntando”</p> <p>“Ali a vida cansada, se melhora”.</p> <p>“Toma spiritos novos, com que vença,”</p>	<p>“em improvisos choros e em suspiros”</p> <p>“Oh! que este irado mar gemendo amanso!”</p> <p>“daquela em cuja vista já vivi;”</p> <p>“E (posto que já tarde) piedosa”</p> <p>“E lá entre si por dura se julgasse”</p> <p>“Ah! Senhora, Ah! Senhora &amp; que tão rica”</p> <p>“logo que vos figura o pensamento”</p> <p>“Aqui com elas fico, perguntando”</p> <p>“Ali a vida cansada, se melhora,”</p> <p>“Toma espíritos novos com que vença”</p>	<p>“num súbito chorar, e nuns suspiros”</p> <p>“Oh! que este irado mar, gritando, amanso!”</p> <p>“daquela em cujo riso já vivi;”</p> <p>“tornada (inda que tarde) piadosa”</p> <p>“e consigo por dura se julgasse”</p> <p>“Ah! Senhora, Senhora, que tão rica”</p> <p>“Em vos afigurando o pensamento”</p> <p>“Aqui co elas fico, perguntando”</p> <p>“Ali a vida cansada, que melhora,”</p> <p>“toma novos espiritos, com que vença”</p>
--	--	--

CANÇÃO N° X – “Vinde cá, meu tão certo secretário”

Edição de 1598	Edição de Faria e Sousa	Edição do Prof. Costa Pimpão
<p>1ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Papel; com quem a pena desafogo:”</p> <p>“Deitemos agoa pouca em muito fogo”</p> <p>“Que pois ja d’acertar estou tão fora,”</p> <p>2ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Em fim direi aquilo que m’ensinão”</p> <p>“A ira, a magoa, &amp; dellas a lembrança”</p>	<p>“papel, com que pena desafogo”</p> <p>“Lancemos água pouca em muito fogo”</p> <p>“E pois já de acertar estou tão fora,”</p> <p>“Direi, enfim aquilo que me ensinam”</p> <p>“a ira, &amp; a mágua, &amp; delas a lembrança”</p>	<p>“papel, com que a pena desafogo!”</p> <p>“Deitemos água pouca em muito fogo”</p> <p>“Que, pois já de acertar estou tão fora”</p> <p>“Enfim, direi aquilo que me ensinam”</p> <p>“a ira, a mágoa, e delas a lembrança”</p>



<p>“Qu’he outra dor por si mais dura &amp; firme”</p> <p>3ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Mandão que diligente”</p> <p>“Se versos d’amor tristes me cantavão”</p> <p>5ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Teve amor, que não fosse, não somente”</p> <p>“E de se ver corrido &amp; injuriado”</p> <p>“Nellas também pintadas &amp; fingidas;”</p> <p>“Qu’a phantasia me desatinava,”</p> <p>“E logo o desdizerme de corrido,”</p> <p>6ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Cos raios as entranhas, que fogião”</p> <p>“Em fim o gesto puro &amp; transparente”</p> <p>8ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“Que desculpas comigo só buscava!”</p> <p>“Em fim erão remédios que fingia,”</p> <p>“D’hum cumprido, &amp; amaríssimo tormento”</p> <p>“Estes passos tão vamente espalhados,”</p> <p>“Em qu’eu criei a tenra natureza”</p> <p>9ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“De Marte, que cos olhos quis que logo”</p> <p>10ª estrofe:</p> <p>Vs.</p> <p>“No primeiro perigo &amp; no segundo”</p> <p>“Qu’eu não passasse atado à fiel coluna”</p> <p>11ª estrofe:</p>	<p>“que outra dor é por si mais dura e firme”</p> <p>“manda que, diligente”</p> <p>“se de amor tristes versos me cantavam”</p> <p>“teve Amor, sem que fosse não somente”</p> <p>“e corrido de ver-se e injuriado”</p> <p>“também nelas pintadas e fingidas”</p> <p>“que todo o fantasiar desatinava”</p> <p>“e logo o desdizer-me de corrido;”</p> <p>“cos raios as entranhas, que fugiam”</p> <p>“o gesto puro enfim e transparente”</p> <p>“Que desculpas comigo só buscava”</p> <p>“eram, enfim, remédios que fingia”</p> <p>“De um cumprido, amaríssimo tormento;”</p> <p>“estes passos vamente derramados”</p> <p>“Com que criei a tenra natureza”</p> <p>“de Marte, que nos olhos quis que logo”</p> <p>“no perigo primeiro e no segundo”</p> <p>“Que eu não passasse atado à fiel coluna”</p>	<p>“que é outra dor por si, mais dura e firme”</p> <p>“manda que, diligente”</p> <p>“se versos de Amor tristes me cantavam”</p> <p>“teve Amor, que não fosse, não somente”</p> <p>“e de se ver, corrido e injuriado”</p> <p>“nelas também pintadas e fingidas”</p> <p>“que a fantasia me desatinava”</p> <p>“e logo o desdizer-se, de corrido”</p> <p>“cos raios das entranhas, que fugiam”</p> <p>“Enfim, o gesto puro e transparente”</p> <p>“Que desculpas comigo que buscava”</p> <p>“Enfim, eram remédios que fingia”</p> <p>“de longo e amaríssimo tormento”</p> <p>“estes passos tão vamente espalhados”</p> <p>“em que criei a tenra natureza”</p> <p>“de Marte, que cos olhos quis que logo”</p> <p>“no primeiro perigo; e, no segundo,”</p> <p>“Que eu não passasse, atado à grã coluna”</p>
--	--	--

Vs. “Não conto tantos males como aquele” “Os olhos na que cor- re, & não alcança” 12ª estrofe: Vs. “A fermosura, os olhos, a brandura” “A singell’amizade, que desvia” “o fraco coração qu’inda não posso” Remate: Vs. “Domar este tão vão desejo vosso.”	“Não conto tantos males, como aquele” “os olhos na que corre, e não alcança”  “A vista, a neve, a rosa a fermosura” “a singela amizade, que desvia” “o débil coração, que ainda não posso”  “domar bem este vão desejo vosso”	“Não conto tanto males como aquele” “os olhos no que corre, e não alcança”  “a fermosura, os olhos, a brandura” “a sincera amizade, que desvia,” “o fraco coração, que ainda não posso”  “Domar este tão vão desejo vosso?”
--	---	--

Pensamos que a longa transcrição de versos que acabámos de fazer é por si só elucidativa da quantidade de “*variantes*” a que estão sujeitas as poesias líricas de Camões e, no caso concreto, as suas **canções**.

Tendo em conta que partimos do princípio que a edição de 1598 contenha um reduzido número de apócrifos, somos de opinião que o grande número de versos que na edição de Faria e Sousa apresentam pequenas ou grandes alterações relativamente a esta e à do Prof. Costa Pimpão, merece um comentário tão minudente quanto possível.

É certo que há vários versos na edição do Prof. Costa Pimpão que também não coincidem com as lições da edição de 1598. Porém, em alguns casos ele diz expressamente que se serviu da edição de 1595 e aponta mesmo a lição que figura na de 1598, nesses casos preterida (é o que ocorre nos versos: Canção I: verso 2 do remate; Canção II: versos 4, 11, 12 e 13 da 5ª estrofe; Canção III: versos 6 e 13 da 2ª estrofe; Canção V: verso 6 da 4ª estrofe; Canção VI: verso 5 da 7ª estrofe; Canção VIII: verso 4 da 1ª estrofe, verso 3 da 2ª estrofe e verso 3 da 3ª estrofe; Canção IX: verso 1 da 8ª estrofe; Canção X: verso 1 da 8ª estrofe, verso 17 da 10ª estrofe, verso 15 da 11ª estrofe e verso 15 da 12ª estrofe), noutros casos, porém, não faz qualquer referência à causa das alterações, o que tem sido motivo de crítica também desta edição.

Quanto à edição de Faria e Sousa, **canções** há em que as suas lições conferem com as do Prof. Costa Pimpão, pese embora serem ambas distintas das da edição de 1598 (Canção II: verso 4 da 5ª estrofe; Canção III: verso 9 da 2ª estrofe; Canção IV: verso 10 da 2ª estrofe; Canção V: verso 11 da 2ª estrofe; Canção VIII: verso 3 da 2ª estrofe; Canção IX: verso 1 da 8ª estrofe; Canção X: verso 10 da 3ª estrofe). Lamentamos o facto de não termos podido confirmar se os versos citados coincidem efectivamente com os que constam da edição de 1595, o que tornaria o trabalho de confrontação mais completo. Todavia, pensamos que poderemos depreender que, nos casos citados, Manuel de Faria e Sousa se tenha servido do exemplar “*princeps*” das *Rimas* de Camões.

No que concerne aos outros casos, deter-nos-emos mais detalhadamente sobre eles. Por uma questão de facilidade metodológica e mesmo no interesse de posteriores trabalhos, agruparemos as discrepâncias que detectámos no texto de Faria e Sousa e que nos pareceram passíveis de figurar sob uma mesma designação por apresentarem pontos em comum.

Assim:

## 2. Alterações de ordem formal:

**Correcções métricas:** É neste caso que se enquadra a maior parte das alterações introduzidas por Faria e Sousa nas canções de Camões. Com efeito, o camonista do século XVII, por razões sobre as quais não interessa estar a especular, omite sistematicamente qualquer figura do campo da dicção que apareça na edição de 1598, seja ela uma diérese, uma sinérese ou uma elisão. Isto se pode confirmar na:

– **Canção I:** versos 10 e 13 da 3ª estrofe; verso 12 da 5ª estrofe e verso 2 do remate;

– **Canção II:** verso 8 da 1ª estrofe; verso 10 da 2ª estrofe; verso 8 da 3ª estrofe; versos 7 e 8 da 4ª estrofe; verso 7 da 5ª estrofe e versos 4 e 5 da 7ª estrofe;

– **Canção III:** versos 3 e 8 da 3ª estrofe;

– **Canção IV:** versos 3, 7, 9 e 10 da 1ª estrofe; verso 7 da 2ª estrofe; versos 8, 9 e 13 da 3ª estrofe e versos 2, 3 e 6 do remate;

– **Canção V:** verso 10 da 1ª estrofe; verso 13 da 2ª estrofe; versos 4 e 7 da 3ª estrofe e verso primeiro da 5ª estrofe;

– **Canção VI:** verso 12 da 2ª estrofe; verso 11 da 5ª estrofe; verso 13 da 6ª estrofe;

– **Canção VII:** verso 4 da 3ª estrofe;

– **Canção VIII:** verso 11 da 2ª estrofe; versos 2, 7 e 12 da 3ª estrofe; verso 9 da 4ª estrofe e versos 8, 9 e 13 da 5ª estrofe.

## 3. Alterações sintácticas, semânticas e retórico-estilísticas que documentam um pendor para o barroquismo:

**Hipérbatos:** São vários os casos em que, obedecendo a imperativos estilísticos barrocos, Faria e Sousa subverte a ordem directa dos vocábulos no verso. São disso exemplo:

– **Canção II:** verso 11 da 2ª estrofe; versos 8 e 13 da 7ª estrofe;

– **Canção III:** verso 5 da 3ª estrofe e verso 2 da 5ª estrofe;

– **Canção IV:** verso 9 da 2ª estrofe;

– **Canção V:** verso 6 da 2ª estrofe;

– **Canção VIII:** verso 4 da 2ª estrofe e verso 8 da 4ª estrofe;

– **Canção IX:** versos 5 e 11 da 1ª estrofe; verso 1 da 2ª estrofe e verso 7 da 4ª estrofe;

– **Canção X:** verso 14 da 2ª estrofe; verso 18 da 3ª estrofe; verso 7 da 5ª estrofe e verso 3 da 10ª estrofe.

**Pendor para a teatralidade:** Verifica-se na introdução ou deslocação para lugar de destaque na frase de vocativos, no recurso à interjeição e na utilização de processos enfáticos hiperbólicos, o que ocorre nos versos:

– **Canção I:** verso 10 da 6ª estrofe;

- **Canção II:** verso 15 da 6ª estrofe;
- **Canção IV:** verso 5 da 2ª estrofe; verso 3 da 3ª estrofe e verso 1 do remate;
- **Canção V:** verso 8 da 4ª estrofe; verso 11 da 5ª estrofe e verso 3 da 6ª estrofe;
- **Canção VII:** verso 2 da 3ª estrofe;
- **Canção VIII:** verso 10 da 1ª estrofe; verso 13 da 2ª estrofe; verso 8 da 3ª estrofe e verso 7 da 4ª estrofe;
- **Canção IX:** verso 4 da 4ª estrofe;
- **Canção X:** verso 13 da 2ª estrofe.

**Construção em paralelismo:** Alguns versos sofrem alterações do ponto de vista sintáctico por forma a apresentarem um paralelismo na sua arquitectura formal, caro ao barroco. Estão neste caso os versos:

- **Canção II:** verso 11 da 4ª estrofe;
- **Canção IV:** verso 10 da 1ª estrofe;
- **Canção V:** verso 15 da 1ª estrofe;
- **Canção VI:** verso 12 da 2ª estrofe;
- **Canção IX:** verso 2 da 1ª estrofe e verso 4 da 7ª estrofe.

**Super-posição de elementos:** Esta aproximação das canções camonianas ao gosto barroco vem documentada nos versos:

- **Canção VII:** verso 8 da 3ª estrofe;
- **Canção IX:** verso 1 da 1ª estrofe e verso 3 da 3ª estrofe;
- **Canção X:** verso 13 da 12ª estrofe.

4. Alterações que documentam uma evolução linguística: **Determinadas emendas que Faria e Sousa introduz nos versos de Camões espelham a evolução que a língua portuguesa foi sofrendo, nomeadamente no que concerne ao uso de determinadas preposições. São testemunho do que acabámos de afirmar os versos:**

- **Canção I:** verso 13 da 5ª estrofe;
- **Canção II:** verso 3 da 2ª estrofe; verso 13 da 3ª estrofe; verso 14 da 6ª estrofe e verso 13 da 7ª estrofe;
- **Canção VIII:** verso 13 da 2ª estrofe;
- **Canção X:** verso 16 da 1ª estrofe.

5. Alterações ditadas pelo gosto pessoal: **Há várias alterações introduzidas nos textos que, analisadas, até pela sistematicidade com que ocorrem, revelam o gosto pessoal estético-literário de Faria e Sousa. É o caso dos versos que:**

**Evitam as anástrofes:**

- **Canção II:** verso 10 da 3ª estrofe; verso 4 da 6ª estrofe e verso 13 da 7ª estrofe;
- **Canção III:** verso 2 da 1ª estrofe;
- **Canção VIII:** verso 8 da 4ª estrofe;
- **Canção IX:** verso 2 da 2ª estrofe;
- **Canção X:** verso 18 da 3ª estrofe.

**Procuram diversificar o estilo:**

- **Canção II:** verso 10 da 5ª estrofe;
- **Canção III:** verso 7 da 2ª estrofe;
- **Canção IV:** verso 3 da 4ª estrofe;

- **Canção VI:** verso 8 da 6ª estrofe e verso 6 da 7ª estrofe;
- **Canção IX:** verso 7 da 3ª estrofe;
- **Canção X:** verso 2 da 5ª estrofe.

**Procuram introduzir correcções de sentido:**

- **Canção II:** verso 12 da 2ª estrofe; verso 15 da 7ª estrofe e verso 1 do remate;
- **Canção V:** verso 15 da 6ª estrofe;
- **Canção VI:** verso 12 da 6ª estrofe;
- **Canção VIII:** versos 5 e 6 da 3ª estrofe; verso 11 da 8ª estrofe;
- **Canção IX:** verso 7 da 7ª estrofe e verso 1 da 8ª estrofe.

Os restantes versos que figuram nos quadros que elaborámos, e aos quais não nos referimos aqui, são portadores de determinadas “*emendas*” que levantam dúvidas que não sabemos resolver, pelo que nos dispensamos de architectar considerações imaginosas.

De qualquer forma, pensamos que o estudo que fizemos ao longo das páginas deste trabalho deixa claro que, por um lado, Faria e Sousa muitas vezes reescreveu os textos por ele recolhidos, num estilo, a seu ver, ditado por critérios de aperfeiçoamento; por outro, que, mercê destas e doutras deturpações a que a lírica camoniana tem vindo a ser sujeita, se impõe que todos aqueles que dedicam a este autor os seus estudos reflitam na necessidade urgente de elaborar uma edição crítica das peças líricas do grande génio português de quinhentos.

(Página deixada propositadamente em branco)

Leodegário A. de Azevedo Filho

Professor Emérito da UERJ e Titular da UFRJ – Rio de Janeiro

## SOBRE A ACENTUAÇÃO PAROXÍTONA DO VOCÁBULO “SISIFO” NA LÍRICA DE CAMÕES

Causou alguma estranheza à crítica despreparada a acentuação paroxítona do nome próprio *Sisifo* no terceiro volume da nossa edição da *Lírica de Camões*, dedicado às *Canções* em seu primeiro tomo – pois o segundo tomo é reservado às *Odes* –, recentemente publicado pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, de Lisboa. Houve mesmo quem me assegurasse, com habitual autoridade e não menor segurança afirmativa, que o vocábulo devia levar acento na antepenúltima sílaba, como proparoxítono ou esdrúxulo, sendo esta a pronúncia culta de Camões.

Pois bem, nesta brevíssima comunicação, que apresentamos à VI Reunião Internacional de Camonistas, vamos discutir o assunto, começando pela observação de que a acentuação de nomes próprios na epopeia camoniana, matéria por nós considerada em artigo publicado em *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Sezione Romanza, XXXII, 2, 1990, pp. 337-346, está a exigir cuidadoso estudo, em face de algumas edições d'*Os Lusíadas* e das *Rimas* com manifestos erros sobre a questão. E aí tratámos dos seguintes casos ortoépicos ou prosódicos: *Abila* e não *Ábila*; *Amon* e não *Ámon*; *Anibal* e não *Anibal*; *Artabro* e não *Ártabro*; *Axio* e não *Áxio*; *Candace* e não *Cândace*; *Centimano* e não *Centímáno*; *Ciniras* e não *Cíniras*; *Cleopatra* e não *Cleópatra*; *Climene* e não *Clímene*; *Dário* e não *Dario*; *Demodoco* e não *Demódoco*; *Eolo* e não *Éolo*; *Efire* e não *Éfire*; *Gedrosia* e não *Gedrósia*; *Flafira* e não *Gláfira*; *Helicon* e não *Hélicon*; *Heliogabalo* e não *Heliogábalo*; *Leucothôe* e não *Leucótoe*; *Naiade* e não *Náiade*; *Pantea* e não *Pântea*; *Piróis* e não *Pírois*; *Policena* e não *Polícena*; *Semele* e não *Sémele*; *Taprobana* e não *Tapróbana*; *Zopiro* e não *Zópiro*. Ao analisar os casos citados, procurámos mostrar que, no português quinhentista de Camões, embora a fase fosse de ampla relatinização do idioma, nem sempre a norma era a de acentuar-se o nome próprio latino à latina, o mesmo ocorrendo com o nome próprio grego, por via do latim.

Antes de nós, como indicámos no artigo citado, trataram do assunto, entre outros, o filólogo português A. Epifânio da Silva Dias, no *Registo Philologico* da sua conhecida edição d'*Os Lusíadas*, a propósito do vocábulo *Taprobana* (paroxítono e não proparoxítono), e o filólogo brasileiro Celso Ferreira da Cunha, em seu artigo “Sobre a pronúncia camoniana de alguns antropônimos”, publicado na revista *Studia*, do Colégio Pedro II, ano XII, nº 12, dezembro de 1982, pp. 33-39. Por certo, na epopeia camoniana, em vários casos, a acentuação de nomes próprios de origem greco-latina

coincide com a prosódia latina, como no caso de *Tírio*, nome de homem, de grego *Tityros*, de *tityros* (bode, carneiro) pelo latim *Tityru*, neste verso: “Imitando de *Títiro* as Camenas” (*Lus.*, V, 63). Mas quando não há coincidência, como nos casos acima indicados, tem-se explicado o fenómeno por hiperbibasmo, em função do conceito de liberdade poética, a exemplo do que faziam os próprios escritores latinos com palavras de origem peregrina, usando breves como longas e vice-versa, para atender às necessidades rítmicas do verso. Mas cremos, como o Prof. Doutor Sílvio Elia, eminente linguista brasileiro e sábio camonista, que os escritores deviam seguir o próprio uso da língua nos séculos XV e XVI, cuja prosódia naturalmente se estendeu pelos séculos XVII e XVIII, como igualmente pensa António Houaiss, Mestre em Ecdótica, sem qualquer anormalidade ou desvio de padrões, exactamente porque ainda não havia normas fixas sobre o assunto. Na verdade, tais normas só foram fixadas, e assim mesmo aos poucos, a partir do século XIX, graças ao desenvolvimento dos estudos de gramática histórica ou linguística diacrónica. E isso não apenas em nomes próprios, mas também em nomes comuns, como *archetipo* (X, 79) por *arquétipo*; *Capadozes* (III, 72) por *Capádoces*, habitantes da *Capadócia* (Ásia Menor), modernamente *capadócius*; *epitheto* (X, 124) por *epíteto*; *Etiopes* (V, 62) por *etiopes*; e *Idolatra* (VII, 73; VIII, 85; e X, 147) por *idólatra*, entre vários outros casos. Em geral, são palavras eruditas, por empréstimo linguístico feito directamente ao latim, mediante certas adaptações fono-morfológicas.

Mas como explicar o desvio da prosódia latina, na passagem directa do latim clássico para o português literário, antes mesmo que os vocábulos entrassem na língua culta falada?

A nosso ver, a explicação é perfeitamente compreensível: o padrão prosódico da língua portuguesa, bem assim o da castelhana, é dado pelo vocábulo paroxítono ou grave, seguido pelo agudo, jamais pelo proparoxítono ou esdrúxulo. Assim, no século de Quinhentos, a pronúncia podia seguir como a do século XV, ou seja, conforme o padrão prosódico geral da língua, muito vezes sem levar em conta a acentuação latina, depois refeita por restauração erudita. Basta ler qualquer autor quinhentista, entre os grandes clássicos da língua, que logo salta aos olhos a penetração, na língua literária, de formas linguísticas colhidas directamente no latim literário, não sendo Camões uma excepção, mas alto e significativo exemplo. Com efeito, em Sá de Miranda encontram-se *Abila* (147, 101) e *Anibal* (105, 40 e 63; e 110, 8), do mesmo modo que em Camões. E também em autores castelhanos, como indica A. Epifânio da Silva Dias, na p. 340 da edição já aqui referida, de igual maneira fazendo Celso Ferreira da Cunha, em artigo também citado aqui. A propósito, lembra o saudoso Antenor Nascentes, em *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (Nomes Próprios), que *Anibal*, como oxítono ou agudo, é a forma encontrada no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende (III, 106; IV, 273; IV, 345; e V, 178); em Camões (VII, 71; e X, 153); e tal forma linguística chega ao século XVIII, como se pode ver em Tomás António Gonzaga (*Marília de Dirceu e mais Poesias*, edição do igualmente saudoso M. Rodrigues Lapa). Eis o verso: “Pretendem *Anibais* honrar a História”, conforme se lê na terceira edição da obra citada, da conhecida Coleção de Clássicos Sá da Costa, publicada em Lisboa, 1961, p. 173.

Em nossa edição da *Lírica de Camões*, já aqui referida, é claro que temos procurado respeitar a pronúncia da época e do Poeta, revelada pelo ritmo dos versos. Sirvam como simples exemplos, para não alongar os limites desta brevíssima comunicação,



os seguintes: “*Naiades*, vós que os rios habitais”, p. 453 da nossa edição, embora se leia *Náiades* em vários editores modernos, o mesmo ocorrendo com *Driades*, vocábulo paroxítono ou grave, e não proparoxítono, no mesmo soneto, embora em latim fosse *Dryade*, aparecendo *Driade* (proparoxítono) em vários editores modernos. Sobre o assunto, veja-se o comentário que fizemos na p. 463 da nossa edição, primeiro Tomo dos *Sonetos*, pois desde aí a questão tem causado “erudias estranhezas” em alguns críticos que nada sabem do *usus scribendi* do Poeta e de sua época. Em verdade pura, na língua de Camões, como na língua dos demais poetas portugueses e castelhanos da mesma época, não se pode afirmar – a despeito da autoridade com que o fazem – que houvesse uma norma rigorosamente estabelecida para a acentuação dos nomes próprios (e também comuns) de origem latina (ou grega pelo latim), pois tais nomes tanto podiam, dentro de um processo de descodificação e recodificação textual, na passagem do latim literário para o português literário, ajustar-se à prosódia latina, desenvolvendo-se então formas proparoxítonas, com novos ritmos vocabulares, estranhos ao português arcaico, como podiam aparecer de acordo com o padrão prosódico trocaico ou grave, dominante nas duas línguas românticas, a portuguesa e a castelhana. Há mesmo casos curiosos, como neste verso: “Olha o cabo *Asaboro*, que chamado” (X, 102), do latim *Asaborum*, genitivo plural de *Asabi*, nome do povo, como ensina Antenor Nascentes em seu *Dicionário Etimológico*, acrescentando que João de Barros, III, 6, 4, tomando o genitivo por um nominativo neutro (em *Asaborum promontorium*), traduziu por *Asaboro*, no que foi seguido por Camões.

Chegamos assim ao verso nº 95 da Canção “A instabilidade da Fortuna”, em seguida transcrito: “Não te espantes, *Sisifo*, deste alento”. Nem A. Epifânio da Silva Dias, nem Celso Ferreira da Cunha, em textos já aqui referidos, trataram do assunto. Ou seja: da pronúncia *Sisifo* e não *Sísifo*, certamente porque o vocábulo não aparece em nenhum dos versos d’*Os Lusíadas*. Mas o verso lírico acima transcrito claramente revela a pronúncia paroxítona do *Sisifo* (e não *Sísifo*), por força da acentuação tónica na sexta sílaba do belo decassílabo. Aliás, sem perceber isso, o erudito Faria e Sousa, em sua conhecidíssima edição, contrariando os manuscritos da época, com evidente propósito de “corrigir” o ritmo do verso camoniano, alterou-lhe arbitrariamente a ordem das palavras: “*Sísifo*, não te espantes deste alento.” E tal emenda “correctiva”, de todo improcedente, além de aparecer na famosa *Antologia*, de Agostinho de Campos, foi também acolhida na edição chamada crítica de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, publicada em Coimbra, em 1932.

Como acima se vê, já não basta ficar apenas com a tradição impressa dos textos líricos de Camões. Será preciso ir aos manuscritos da época, em busca da perdida voz do Poeta, tão estudado e ainda tão pouco conhecido. Queremos dizer: será preciso, urgentemente, reinaurar a lírica de Camões, com nova metodologia, pois os caminhos até aqui seguidos, na verdade, induziram os editores a poucos resultados positivos.

(Página deixada propositadamente em branco)

George Monteiro

Brown University, U. S. A.

## O CONHECIMENTO DE EDGAR ALLAN POE SOBRE CAMÕES

Subordinado ao título “Marginalia”, na *United States Magazine and Democratic Review*, em 1844, Edgar Allan Poe incluía o seguinte parágrafo:

“Eis uma edição [Camôens-Génova-1798] que, relativamente à sua perfeição microscópica e absoluta exactidão tipográfica, poderia ser prefaciada pela frase do Corão – “Não existe nenhum erro neste livro.” Não podemos considerar como sendo erro um simples o invertido - pois não? Mas fiquei realmente tão satisfeito por ter encontrado esse o invertido como devem ter ficado um Colombo ou um Arquimédes. O que são afinal continentes descobertos ou ourives denunciados? Dêem-nos antes um o virado ao contrário e uma multidão de Argos bibliomaníacos a quem durante anos passou despercebido.”<sup>1</sup>

O que em primeiro lugar se destaca aqui é que ninguém ainda deu provas de ter alguma vez existido uma tal edição como a *Camôens*, publicada em Génova, em 1798. «A “Génova de 1798” de Poe é uma intrujice mistificadora, errada no espaço e no tempo», concluiu Burton Pollin, uma vez que «*não existe nenhuma edição genovesa, publicada por volta de 1798, da grande epopeia de Luís Vaz de Camões.*»<sup>2</sup>. Talvez a referência a Colombo lhe lembrasse a cidade natal (putativo) do grande marinheiro. Mas há mais. Não é óbvio que Poe tivesse conhecimento em primeira mão de *Os Lusíadas* em qualquer edição (no original ou em tradução), embora tenha voltado ao assunto da edição quase perfeita de Camões (identificando-a desta vez com exactidão) num parágrafo sob a rubrica “Supplementary Pinakidia” e publicado na *Southern Literary Messenger* (1848): «*A edição magnífica de Os Lusíadas de Camões, impressa em 1817 por Dom Jose Souza, assistido por Didot, é talvez o mais imaculado espécime de tipografia que existe. No entanto, em alguns dos exemplares foi descoberto um erro ocasionado por uma das letras da palavra Lusitano ter sido mal colocada no momento da feitura de uma página.*»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe, “Marginalia”, *United States Magazine and Democratic Review* 15 (Dezembro de 1844): pp. 580-94; Edgar Allan Poe, *The Brevities: Pinakidia, Marginalia, Fifty Suggestions and Other Works*, edição de Burton R. Pollin (New York: Gordian, 1985), p. 178.

<sup>2</sup> Poe, *The Brevities*, p. 179.

<sup>3</sup> Edgar Allan Poe, *Southern Literary Messenger* 14 (Dezembro de 1848), p. 726; Poe, *The Brevities*, p. 452.

Em *Bibliographia Camoniana* (1880), o letrado Teófilo Braga descreve esta edição do seguinte modo: «*Os Lusíadas, Poema epico de Luiz de Camões, uma edição nova e corrigida, apresentada ao público por Dom José Maria de Sousa Botelho, Morgado de Matheus, membro da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Paris, na tipografia de Firmin Didot, Tipógrafo do Rei e do Instituto. MDCCCXVII. 4º Atlântico*»<sup>4</sup>. Nomeia depois todos os colaboradores – desenhadores, gravadores e artistas – que trabalharam neste «*belo monumento tipográfico consagrado à glória dos Lusíadas*». Dos 210 exemplares, 182 foram «distribuídos por bibliotecas e personagens célebres em toda a Europa»<sup>5</sup>.

O conhecimento que Poe possuía da «*célebre edição*» de Souza Botelho parece resultar do ensaio de Isaac Disraeli sobre a “Errata”, no seu livro *Curiosities of Literature*, uma obra bastante conhecida e da qual existiram várias edições.

“Se de facto existe o milagre de uma edição imaculada de um autor clássico, nunca o soube; mas fez-se um esforço para se obter tão gloriosa singularidade e chegou-se tão perto quanto é talvez possível de o conseguir na magnífica edição de *As Lucíadas[sic]* de Camoens, impressa por Dom Joze Souza, em 1817. Este amator não se poupou a prodigalidades de custo e de trabalho, e acreditou que, com a assistência de Didet [sic], nem um único erro tipográfico seria encontrado nesse esplêndido volume. Mais tarde, no entanto, foi descoberto um erro em alguns dos exemplares devido à má colocação de uma das letras da palavra Lusitano durante a feitura uma das páginas. Devemos confessar que se trata de um acidente ou um infortúnio e não um Erratum!”<sup>6</sup>

Burton Pollin obteve a ajuda dos funcionários da Biblioteca do Congresso na tentativa de se verificar o alegado erro na palavra Lusitano, mas em vão. Outros erros foram encontrados – pdoer em vez de poder e aprende em vez de aprende – mas nenhum relacionado com a palavra Lusitano.

Burton Pollin não identifica a fonte de Disraeli, mas é muito provável que a história da imperfeição na edição perfeita da obra de Camões remonte às *Memoirs of Life and Writings of Luis de Camoens*, de John Adamson. Publicada em 1820, esta obra era bem conhecida e de fácil acesso na época de Poe e Disraeli. Adamson escreve o seguinte acerca da edição impressa em 1817, por Dom José Maria de Sousa-Botelho, seu amigo e com quem mantinha contacto frequente: «*Para tornar a edição merecedora do poeta, ele procurou a assistência de M. Didot, esperando que pela conjugada atenção de ambos nem um único erro tipográfico viesse a ser encontrado no volume*»; a isto acrescenta Adamson em nota de rodapé: «*Mais tarde foi descoberto um erro em alguns dos exemplares, cuja causa foi a má colocação de uma das letras da palavra Lusitano durante a feitura de uma das páginas. Dom Joze mandou imprimir de novo esta página e enviou cópias dela às várias*

---

<sup>4</sup> Theophilo Braga, *Bibliographia Camoniana* (Lisboa: Christóvão A. Rodrigues, 1880), p. 63.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>6</sup> *Curiosities of Literature* de I. C. D’Israeli, com *Curiosities of American Literature* de Rufus W. Griswold (New York: Leavitt, Trow, 1849), 23. O erro tipográfico alterando o nome de Didot para Didet nesta edição – um erro que Poe não comete – sugere que se D’Israeli é a fonte de Poe (veja-se a discussão do assunto em *The Brevities*), ele obteve a informação numa outra edição que não é aquela a que recorri.

*bibliotecas onde a obra fora depositada.*»<sup>7</sup>. Se Poe ou Disraeli tivessem incluído a última frase da nota de rodapé de Adamson, ter-se-ia tornado óbvia para os pesquisadores da Biblioteca do Congresso, que procuraram o erro na palavra Lusitano, a razão por que o não encontraram.

Poe não menciona Adamson. Contudo, qualquer pessoa familiarizada com os dois volumes da sua obra saberia que Camões em várias ocasiões – na lírica e na epopeia – escreve eponimamente sobre uma mulher ou mulheres (genericamente) com o nome de Leonor<sup>8</sup>. Talvez na obra de Adamson tenha Poe encontrado a cantiga em que Leonor lamenta a ausência – possivelmente a perda – do seu amante, começando assim:

“Na fonte está Leonor,  
Lavando a talha, e chorando,  
Às amigas perguntando:  
Vistes lá o meu amor?”<sup>9</sup>

Não parece forçado sugerir que Poe tenha feito derivar as suas várias Leonors das Leonores de Camões – a “Lost Leonor”, cuja ausência é a força catalítica conducente à auto-revelação do sujeito poético em “The Raven”, ou a heroína titular do poema “Lenore” ou (em variante) a heroína da história “Eleanora”. Todavia, foram estas semelhanças – especialmente notórias para os leitores portugueses de Camões - que desencorajaram Fernando Pessoa, tradutor de Poe, de usar o nome dado pelo próprio Poe à sua heroína. De facto, Pessoa preferiu não “traduzir” de forma alguma o nome da heroína de Poe. Em vez de arriscar as ressonâncias culturais inevitáveis, caso mantivesse o nome de Leonor, Pessoa optou por deixar sem nome a heroína de “The Raven”. Os versos do poema de Poe: “*From my books surcease of sorrow - sorrow for the lost Lenore - / Nameless here for evermore,*” seriam assim traduzidos por Pessoa: «*P’ra esquecer [em vão!] a amada, hoje entre hostes celestiaes - / Essa cujo nome sabem as hostes celestiaes, / Mas sem nome aqui jamais!*»<sup>10</sup>.

O que sabia Poe da vida de Camões? Da sua leitura da poesia de Elizabeth Barrett Browning, Poe teve conhecimento da história do amor fiel, e por fim carregado de sofrimento, de Camões por Catarina de Ataíde. Ele sabia da história romântica segundo a qual Camões fora enviado da corte de Lisboa para o exílio devido ao seu amor por Catarina e, enquanto cumpria os seus dias no Extremo Oriente, Catarina tinha falecido. Poe não só lera o poema de Elizabeth Barrett sobre esse tema – “Catarina to Camoëns”, inteiramente expresso na voz da heroína à beira da morte – mas também, ao recensar o livro da autora, *Drama of Exile: and other poems*, publicado no *Broadway Journal*, de 4 e 11 de Janeiro de 1845, Edgar Allan Poe considerou “Catarina to Camoëns” entre os poemas dignos de elogio.

---

<sup>7</sup> John Adamson, *Memoirs of the Life and Writings of Luis de Camoens*, 2 vols. (London: Longman, Hurst, Rees, Orme e Brown, 1820), 2, pp. 371-72.

<sup>8</sup> As identificações biográficas e históricas para as várias Leonores na obra de Camões são sugeridas em João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Biblioteca Nacional, 1982), pp. 459-60.

<sup>9</sup> Adamson, *Memoirs of the Life and Writings of Luis de Camoens*, 1, pp. 291.

<sup>10</sup> Fernando Pessoa, “O Corvo”, *Athena* 1 (Outubro de 1924): p. 27.

Poe prestaria igual atenção ao poema de Barrett, “A Vision of Poets”, que inclui versos alusivos a Camões:

“And Camoens, with that look he had,  
Compelling India’s Genius sad  
From the wave through the Lusiad,  
With murmurs of a purple ocean  
Indraw in vibrative emotion  
Along the verse!”<sup>11</sup>

O terceiro poema de Elizabeth Barrett Browning referente a Camões, “Lady Geraldine’s Courtship”, merece, todavia, muito mais atenção crítica da parte de Poe, que dele cita vários versos deste poema, incluindo estes:

“Eyes, he said, now throbbing through me! are ye eyes that did undo me?  
Shining eyes like antique jewels set in Parian statue-stone!  
Underneath that calm white forehead are ye ever burning torrid  
O’er the desolate sand desert of my heart and life undone?”<sup>12</sup>

Apesar de pensar que o poema imita o de Tennyson, intitulado “Locksley Hall”, Poe defende-o contra a crítica que lhe foi feita na *Blackwood’s Magazine*. Hoje aceita-se a considerada opinião de Thomas Ollive Mabbott, o editor moderno dos poemas de Poe, de que “incontestavelmente a fonte cardinal da forma estrófica final do poema de Poe “The Raven” é “Lady Geraldine’s Courtship” (1844)”, da autoria de Elizabeth Barrett<sup>13</sup>. A fundamentar esta posição, o editor cita os mesmos versos apontados por Poe, acrescentando-lhes os quatro seguintes que lhes seguem e ainda um quinto verso que surge mais adiante:

“With a rushing stir, uncertain, in the air, the purple curtain  
Swelleth in and swelleth out around her motionless pale brows;  
While the gliding of the river sends a rippling noise forever

Through the open casement whitened by the moonlight’s slant repose.  
.....

Ever, evermore the while in a slow silence she kept smiling...”<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> *The Poems of Elizabeth Barrett Browning* (New York: C.S. Francis, 1854) 2, p. 181.

<sup>12</sup> “Edgar Allan Poe: Essays and Reviews”, seleccionados por G.R. Thompson (New York: Library of America, 1984), pp. 128-129. Ênfase dada por Poe.

<sup>13</sup> *Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol.1, “Poems”, edição de Thomas Ollive Mabbott (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1969), p. 356. Edward H. Davidson concorda; consulte-se a sua edição de *Selected Writings of Edgar Allan Poe* (Boston: Houghton Mifflin, 1956), 506, nota.

<sup>14</sup> Mabbott, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, p. 356.

Em “Lady Geraldine’s Courtship”, Poe achou também, algumas estâncias adiante, os seguintes versos:

“And this morning as I sat alone within the inner chamber  
With the great saloon beyond it, lost in pleasant thought serene,  
For I had been reading Camoëns, that poem you remember,  
Which his lady’s eyes are praised in as the sweetest ever seen.”<sup>15</sup>

Não é decerto forçado conceber-se como eminência parda este narrador, descrito no acto de ler Camões em “The Raven”. Nem é de surpreender que, quando *The Raven and Other Poems* foi publicado a 19 de Novembro de 1845, Poe dedicasse a obra a «*À MAIS NOBRE DO SEU SEXO - / À AUTORA DE “O DRAMA DO EXILIO” - / À MISS ELIZABETH BARRETT BARRETT, / DE INGLATERRA / DEDICO ESTE VOLUME, / COM A MAIS ENTUSIASTICA ADMIRA, ÌO / E COM A MAIS SINCERA ESTIMA. / E.A.P.*»<sup>16</sup>.

A obra de Viscount, *Lord Strangford, Poems, from the Portuguese of Luis de Camoens*, encontrava-se à disposição de Poe bem como de Elizabeth Barrett Browning. Embora Poe não mencione Strangford, é pouco provável que não se tenha apercebido dos *Poems, from the Portuguese*, publicados em mais de uma dúzia de edições em ambas as margens do Atlântico – incluindo as edições em Filadélfia, Boston e Baltimore – após a sua estreia em 1803.

O relato altamente romantizado de Strangford sobre a vida de Camões presta considerável atenção ao seu amor por Catarina de Ataíde e à morte dessa jovem e bela mulher. É fácil imaginar o que teria Poe – que em “The Philosophy of Composition” (1846) proclamava que «*a morte de uma bela mulher é incontestavelmente o tópico mais poético do mundo*» – pensado da antecipação por Strangford dessa ideia sua. «*Difícilmente se conceberia um tema mais interessante para as visões de um romance do que a morte deste jovem e amável ser.*»<sup>17</sup> – anuncia Strangford. «*As circunstâncias do seu destino são favoráveis ao exercício da conjectura*», acrescenta Strangford. «*Ela amou e foi amada, todavia, infeliz no seu afecto; foi arrancada ao mundo nos seus tenros vinte anos; e a nós resta adornar a sua campa com algumas das flores selvagens que a imaginação produz. Porém, invejável foi o seu destino se o compararmos ao do seu amado.*»<sup>18</sup>. Tais sentimentos teriam impressionado o poeta americano que decidiu também serem «*os lábios mais apropriados a tal tópico [a morte de uma bela mulher] os de um amante amargurado.*»<sup>19</sup>. Curiosamente, enquanto “The Raven” e “Catarina to Camoëns” são monólogos da primeira pessoa por amantes amargurados, “Lady Geraldine’s Courtship” – tal como

---

<sup>15</sup> *The Complete Works of Elizabeth Barrett Browning*, edição de Charlotte Porter e Helen A. Clarke (New York: Thomas Y. Crowell, 1900), 2, p. 296.

<sup>16</sup> Citação em *The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809-1849*, compilada por Dwight Thomas e David K. Jackson (Boston: G.K. Hall, 1987), 591.

<sup>17</sup> Davidson, *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, 458; Lord Viscount Strangford, *Poems, from the Portuguese of Luis de Camoens* (London: J. Carpenter, 1808), 15-16.

<sup>18</sup> Strangford, *Poems, from the Portuguese*, 15.

<sup>19</sup> Davidson, *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, 458.

“The Raven” – é quase na sua totalidade expresso na voz de um homem, amante desiludido (se não angustiado)<sup>20</sup>.

Até mesmo os protestos de Poe em “The Philosophy of Composition” relativamente ao uso poético do refrão em “The Raven” – a sua decisão de usar um, a determinação de o aplicar de uma forma diferente, a descoberta do princípio da repetição variada – têm todos a marca de Elizabeth Barrett. Em “Catarina to Camões”, Barrett emprega um refrão que varia em três das suas dezanove estâncias.

Ler “The Raven” tendo em conta o conhecimento que o poeta possuía da vida sentimental de Camões através de Elizabeth Barrett – particularmente como esta é apresentada em “Lady Geraldine’s Courtship” e em “Catarina to Camoëns” – não é uma fantasia crítica. Mas há uma forma em que “The Raven” inspira a minha compreensão (admitidamente anacronista) da vida e obra de Camões que é, de facto, imaginativa. No início do seu estudo sobre Camões, Adamson aborda a etimologia do nome de família do poeta, atribuindo-lhe uma explicação curiosa:

“Não fosse o poeta ter mencionado nas suas Redondilhas um certo pássaro - de extraordinária capacidade de discernir a fidelidade amorosa da sua dona, muito celebrada por outros autores - a ideia do apelido de Camões derivar do nome de tal ave poderia ter passado despercebida. Tudo o que pode ser necessário dizer é que o pássaro chamado Camão, que nunca sobreviveu à infidelidade da esposa do seu dono, estará na origem, segundo alguns críticos, do nome dos antepassados do poeta. Os versos que se referem à ave são os seguintes:

Experimentou-se alguá hora  
Da Ave que chamão Camão,  
Que, se da Casa, onde mora,  
Ve adultera, a Senhora,  
Morre de pura paixão.”<sup>21</sup>

Um dicionário de meados do século XIX define a palavra camão como «*ave aquatica, maior que a galinha, de bico agudo e penas azues*»<sup>22</sup>. Noutro lugar, o camão é descrito como «*um tipo de ave com longas pernas vermelhas e bico, que bebe água como se desse bicadas na superficie desta*»<sup>23</sup>. O mesmo dicionário identifica o camão como o

---

<sup>20</sup> Elizabeth Barrett e Edgar Allan Poe escreviam para a Graham’s Magazine. Por sinal, o poema “Catarina to Camoëns” foi publicado nesta revista em Outubro de 1843 e o “Philosophy of Composition” em Abril de 1846. Poe escrevia regularmente para a Graham’s, desde o primeiro número da revista em Janeiro de 1841 até 1849.

<sup>21</sup> Adamson, *Memoirs of the Life and Writings of Luis de Camoens, 1: 2-3*. Consulte-se Aubrey F.G. Bell que escreve o seguinte: «É provável que o nome tenha sido originalmente *Camaño*. Talvez devido à intensidade de um trecho na lírica de Camões... o seu nome tenha derivado da ave que chamão camão» [*Luis de Camões, Hispanic Notes and Monographs: Portuguese Series* (Oxford: Oxford Univ. Press/Humphrey Milford, 1923), p. 108, n. 5.]

<sup>22</sup> *Diccionario Etymologico, Prosodico e Orthographico da Lingua Portugueza*, compilado por J.T. da Silva Bastos (Lisboa: Parreira Antonio Maria Pereira, 1912), p. 263.

<sup>23</sup> *A Dictionary of the English and Portuguese Languages*, compilado por Anthony Vieyra (Lisboa: Roland, 1861), p. 128.



porphyrio latino<sup>24</sup>. Também o faz Adamson explicando que «o nome mais antigo deste extraordinário pássaro parece ter sido o de *Porphyrio*». Este dado liga o Camões biográfico e a sua lírica quinhentista ao poema de Poe intitulado *The Haunted Palace* (publicado pela primeira vez em 1839 e mais tarde incorporado em *The Fall of the House of Usher*: «*Wanderers in that happy valley / Through two luminous windows saw / Spirits moving musically / To a lute's well-tuned law; / Round about a throne, were sitting / (Porphyrogene!) / In state his glory well befitting, / The ruler of the realm was seen.*»<sup>25</sup>).

O nexos, na biografia de Camões, do pássaro de camião com adultério está em consonância com a análise de *The Haunted Palace* de Esther Rashkin, confirmando a sua descoberta de que o tema principal de *The Fall of the House of Usher* é a ilegitimidade. «*Deve significar que este 'porphyrogenite' tinha falsamente nascido roxo*», escreve Rashkin, que «*ele não era o filho do rei e que todos os seus descendentes ("Uma hedionda multidão expulsa para sempre") estavam condenados a perpetuar a sua ilegitimidade.*»<sup>26</sup>. Coincidentemente, as observações de Adamson sobre a etimologia do nome de Camões sugerem igualmente uma ligação com o mais famoso poema de Poe, “The Raven” (1845), talvez através do poema de Robert Browning, de 1836, “Porphyria’s Lover”, tratando-se mais uma vez de um poema acerca da morte – desta vez do homicídio – de uma jovem e bela mulher. Cada um de sua maneira, estes poetas – Camões (especialmente nas versões de Strangford), Robert Browning e Poe – incidem em tramas tecidas pelo tormento das paixões de amor, perda, traição e morte<sup>27</sup>.

Mas há ainda uma peça final no puzzle relacionado com o conhecimento que Poe tinha de Camões. Há um paralelo entre a figura que surge no final da *Narrative of Arthur Gordon Pym, of Nantucket* e a figura no “Canto V” de *Os Lusíadas*<sup>28</sup>. Lembremos que à medida que a escuridão avança, Pym e Peters tentam desesperadamente navegar nas águas perigosas do sul. O narrador constrói uma última entrada no diário de bordo, no dia 22 de Março, terminando abruptamente com as três frases seguintes: «*E nesse momento avançámos tumultuosamente em direcção à catarata envolvente, onde um abismo se abria à nossa espera. Mas eis que no nosso caminho surgiu uma figura humana coberta*

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, Informação confirmada no *Dicionário Latim-Português*, 14<sup>a</sup>. edição (Lisboa: Paulo de Azevedo, n.d.), p. 609.

<sup>25</sup> Davidson, *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, p. 103. Floyd Stovall parafraseia “Porphyrogene” com o título de “Born to the Purple”. *Eight American Writers: An Anthology of American Literature*, edição de Norman Foerster e Robert P. Falk (New York: W.W.Norton, 1963), p. 64, n.1.

<sup>26</sup> Esther Rashkin, *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1992), pp. 129-130.

<sup>27</sup> Elizabeth Barrett, que talvez descobrisse em “Porphyria’s Lover”, de Robert Browning, uma fonte de influência para o poema de Poe, pensou que tivesse reconhecido “madness” nas palavras do orador de Poe. Elizabeth Barrett escrevia a um amigo, a 12 de Maio de 1845, o seguinte: «*Quanto ao 'Raven' diz-me o que declararás a seu respeito! Há certamente um poder - mas não me parece que seja a expressão natural de um intelecto são seja qual for o seu estado de espírito; penso que isto deve ser descrito no título do poema. Há algo de fantástico no uso do 'sir ou madam', e em coisas no género, o que é absurdo, a não ser que uma loucura específica o justifique. Ele, o autor, provavelmente queria que fosse assim lido no poema e essa deve ter sido a sua intenção.*» (Citado no “The Poe Log”, p. 531.)

<sup>28</sup> Publicados em 1837 em diferentes partes na *Southern Literary Messenger*, a revista onde aparecem pela primeira vez referências de Poe a Camões e a *Os Lusíadas*. Arthur Gordon Pym é lançada pela Harper and Brothers, de Nova Iorque, em 1838.

por um manto, muito maior em tamanho do que qualquer habitante entre os homens. E o seu tom de pele tinha a perfeita brancura da neve.»<sup>29</sup>.

Se ainda se não especulou sobre a origem da concepção desta figura final de Poe, ameaçadora e intimidativa, mais do que humana, de pele branca, enquanto extensiva a Camões, parece óbvio ao leitor de *Os Lusíadas* que a fonte de Poe é a epopeia portuguesa<sup>30</sup>. Esta «figura humana envolta num manto» deriva de Adamastor que no “Canto V” da epopeia de Camões confronta os marinheiros portugueses no momento em que lutam desesperadamente para passar o Cabo do «mundo Antártico»<sup>31</sup> do monstro.

“Não acabava, quando ua figura  
Se nos mostra no ar, robusta e válida,  
De disforme e grandíssima estatura,  
O rosto caregado, a barba esquelada,  
Os olhos encovados, e a postura  
Medonha e má, e a cor terrena e pálida [...]”<sup>32</sup>

Esta descrição de Adamastor, «o gigante brutal que amedronta os homens pela sua repugnante aparência»<sup>33</sup>, é-nos dada por dois dos principais tradutores em inglês de *Os Lusíadas* (anteriores ao século XIX) em tropos e linguagem que antecipam a descrição de Poe da sua própria figura temerosa. Esta é a imagem vívida oferecida por Richard Fanshawe em 1655:

“I had not ended, when a humane Feature  
Appear'd to us ith' Ayre, Robustious, ralli'd  
Of Heterogeneal parts, of boundless Stature,  
A Clowd in's Face, a Beard prolix and squallid:  
Cave-Eyes, a gesture that betray'd ill nature,  
And a worse mood, a clay complexion pallid [...]”<sup>34</sup>

Mas mais próxima da descrição de Poe em *Arthur Gordon Pym* é a versão de William Julius Mickle, de 1776:

---

<sup>29</sup> Edgar Allan Poe, “The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket” em Davidson, *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, p. 405.

<sup>30</sup> Para um resumo da especulação em redor da fonte de Poe para a criação desta figura, consulte-se *Collected Writings of Edgar Allan Poe, vol. 1*, “The Imaginary Voyages”, edição de Burton R. Pollin (Boston: Twayne, 1981), pp. 356-59. Recentemente J. Lasley Dameron especula que a fonte de Poe foi o *Journal of a Voyage to the Northern Whale-Fishery: Including Researches and Discoveries on the Eastern Coast of West Greenland* (1823) de William Scoresby Jr. Consulte-se “Pym’s Polar Episode: Conclusion or Beginning?” em *Poe’s Pym: Critical Explorations*, edição de Richard Kopley (Durham and London: Duke Univ. Press, 1992), pp. 33-34, pp. 283-84.

<sup>31</sup> C.M. Bowra, *From Virgil to Milton* (London: Macmillan, 1945), p. 186.

<sup>32</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, edição de Frank Pierce (Oxford: Clarendon Press, 1973), p. 118.

<sup>33</sup> Bowra, *From Virgil to Milton*, p. 123.

<sup>34</sup> Richard Fanshawe, *The Lusíadas in Sir Richard Fanshawe’s Translation*, edição de Geoffrey Bullough (London: Centaur, 1963), 186.

“Appall’d we saw an hideous Phantom glare;  
High and enormous o’er the flood he tower’d,  
And thwart our way with sullen aspect lour’d:  
An earthy paleness o’er his cheeks was spread,

Erect uprose his hairs of wither’d red;  
Writhing to speak his sable lips disclose,  
Sharp and disjoint his gnashing teeth’s blue rows;  
His haggard beard flow’d quivering on the wind [...]”<sup>35</sup>

Voltaire comentara o episódio do Adamastor no período que medeia entre a tradução de Fanshawe e a de Mickle. Em 1729, escrevia ele no seu trabalho intitulado *An Essay on Epic Poetry* (publicado pela primeira vez em Londres, em inglês): «Quando a Armada navega à Vista do Cabo da Boa Esperança, então chamado o das Tormentas, depara-se-lhe uma Forma Imponente caminhando das Profundezas do Oceano; a Cabeça alcança as Nuvens e à sua volta giram as Intempéries, os Ventos, os Trovões e os Relâmpagos; os Braços estendem-se até às Vagas. É a Guardiã daquele Desconhecido Oceano nunca dantes navegado.»<sup>36</sup>.

Mickle corroborando «Voltaire e os Críticos estrangeiros», afirma «que a ficção da aparição do Cabo das Tormentas se conserva inultrapassada por qualquer outra composição humana em sublimidade e terrível grandeza de imaginação.»<sup>37</sup>.

Em palavras que se aplicam também à temerosa figura em *Pym*, escreve C.M. Bowra acerca de Adamastor: «o fantasma sinistro e repugnante é um símbolo adequado do horror que bem pode acometer aqueles que invadem as águas nunca dantes navegadas»<sup>38</sup>. Este elo entre *Pym* e *Os Lusíadas* sugere que o conhecimento de Poe sobre Camões era maior do que se pode imaginar, estendendo-se talvez ao modo como este autor, escrevendo antes de *Moby-Dick* (1851), trata as paisagens marítimas e as tempestades nesta sua mais longa narrativa, *Arthur Gordon Pym of Nantucket*.

---

<sup>35</sup> *The Lusiad; or The Discovery of India*. An Epic Poem Translated from the Original Portuguese of Luis de Camoens por William Julius Mickle (Oxford: Jackson and Lister, 1776).

<sup>36</sup> Voltaire, “An Essay on Epic Poetry”, em Florence Donnell White, *Voltaire’s Essay on Epic Poetry: A Study and an Edition* (1915) (New York: Phaeton, 1970), pp. 108-9. A versão inglesa de Voltaire foi publicada em 1727, um ano antes da sua publicação em francês sob o título *Essai sur la poésie épique*. Kenneth Silverman interpreta a obra *Zadig*, de Voltaire, como um possível modelo para o conto raciocinativo subordinado ao título “The Murders in the Rue Morgue” (Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance [New York: Harper Collins, 1991], 171).

<sup>37</sup> Mickle, *Lusiad*, 206, nota.

<sup>38</sup> Bowra, *From Virgil to Milton*, p. 126. Mencione-se também que a descrição do Atlas de Joel Barlow, em *The Columbiad*, se encontrava à disposição de Poe.

(Página deixada propositadamente em branco)

DO SUPRA-CAMÕES A CAMÕES:  
ECOS CAMONIANOS NA *MENSAGEM* DE FERNANDO PESSOA

O estudo das relações entre os dois mais célebres poetas portugueses está longe de ser um terreno virgem, e já não é fácil, portanto, acrescentar algo de substancial ao que se conhece sobre o tema. Ainda assim, e porque tenho dedicado nos últimos anos muito do meu tempo à *Mensagem* – o livro pessoano em que mais claramente o criador dos heterónimos pretende assumir o estatuto do supra-Camões anunciado em 1912 –, procurarei aqui não ser mera caixa de ressonância do trabalho alheio, sobretudo porque não pretendo, como geralmente tem sido feito, comparar a *Mensagem* e *Os Lusíadas* mas, como deixa entender o título da minha comunicação, rastrear a influência camoniana no livro de Pessoa.

Foi n' *A Águia*, em 1912, como se disse e é sobejamente conhecido, que Pessoa se deu a conhecer aos leitores portugueses, através de artigos dedicados à poesia portuguesa coeva, os quais tinham precisamente como ponto mais polémico a previsão da emergência de um supra-Camões. O facto em si não envolve qualquer desconsideração para com o grande épico, pois é próprio de cada época procurar suplantar os valores do passado. Pelo contrário, o profetismo supra-camoniano traduz o reconhecimento público do autor de *Os Lusíadas* como representante maior da grandeza das letras nacionais. É um processo que Eduardo Lourenço soube sintetizar com felicidade, numa outra reunião de camonistas: «*O presente de Pessoa que nele oscilou, enquanto impulso imaginante entre passado mítico e futuro mitificado, exigia o assassinato ritual de Camões como suprema forma de afirmação na cena portuguesa onde a figura do autor de Os Lusíadas não avulta só como a de um grande poeta, ao lado de outros, mas como voz e alma de uma essência pátria inscritas, por assim dizer, no registo divino*»<sup>1</sup>. De resto, o prenúncio da chegada do poeta que suplantara Camões pode hoje ser lido em consonância com os outros grandes desafios da vida de Pessoa, nomeadamente com a tentativa de ele próprio suplantar nada menos do que um Amiel, um Goethe, um Shakespeare.

Não é sequer claro, ao contrário do que algumas vezes se escreveu, que Pessoa tenha revelado verbalmente qualquer menosprezo relativamente a Luís de Camões. O texto em que sustenta que o épico foi desalojado do primeiro posto entre os poetas

---

<sup>1</sup> Eduardo Lourenço, “Pessoa e Camões”, in *Poesia e metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa. Sá da Costa, 1983, pp. 245-246.

portugueses depois da publicação da *Pátria*, de Junqueiro, tem de ser lido no contexto adequado: Pessoa esgrime o nome de Camões como arma de combate: quer convencer um editor inglês a publicar uma antologia de poesia sensacionista portuguesa e portanto valoriza um poeta representativo da geração poética de que a sua é herdeira (a do “transcendentalismo panteísta”) para tornar mais apetecível o seu projecto<sup>2</sup>. É obviamente uma vez mais o reconhecimento de Camões como figura emblemática da poesia portuguesa.

Num outro texto, ainda com o mesmo objectivo, Pessoa simula ser um inglês recentemente transplantado para Portugal, que levava algum tempo a descobrir a segunda das duas únicas coisas interessantes do nosso país. Cito a partir da tradução portuguesa de Tomás Kim: «*Ao fim de dia e meio em Portugal dei pela paisagem; levei ano e meio a dar pelo ‘Orpheu’*»<sup>3</sup>. A desvalorização relativa da “literatura clássica” portuguesa é também aqui uma estratégia que visa, por contraste, enaltecer os sensacionistas da revista *Orpheu*: «*Pondo de parte algumas coisas de Camões que são nobres; várias outras de Antero que são grandes; um ou dois poemas de Junqueiro que valem a pena ser lidos, quanto mais não seja para vermos até que ponto ele se pôde educar para além de se ter educado em Hugo; um poema de Teixeira de Pascoaes que passou o resto da vida literária a pedir desculpa em má poesia por ter escrito um dos maiores poemas de amor do mundo – se exceptuarmos isto e outras insignificâncias que são excepções precisamente por serem insignificâncias, o conjunto da literatura portuguesa dificilmente é literatura e quase nunca é portuguesa*»<sup>4</sup>. As outras insignificâncias são Garrett («*que sabia o francês bastante para ler más traduções francesas de poemas ingleses inferiores e acertar quando eles erram*»<sup>5</sup>) e Vieira («*um mestre em qualquer parte, embora fosse um pregador*»<sup>6</sup>).

A verdade é que podemos encontrar nos textos de Pessoa sobre Camões opiniões contraditórias (como acontece em diversas outras matérias), que derivam, segundo cremos, menos da proverbial constante autocontradição do autor da *Mensagem* do que dos diferentes contextos textuais e até diacrónicos em que são produzidos. É assim que o *italianizado* Camões é acusado de falta de *nacionalismo*, enquanto se enaltece noutros fragmentos o *patriotismo* de *Os Lusíadas*. E não falta sequer – nesses esboços pessoanos – a compreensão profunda e sentida de um poema tão significativo como o soneto “Alma minha gentil”: «*Traduzido, nenhum estrangeiro compreende onde esteja a beleza daquela linguagem sem imagens, metáforas nem frases, directa e simples, quando é justamente aí que a beleza toda está, una com o movimento lírico contínuo e íntimo do ritmo inquebrado e dolorido*»<sup>7</sup>.

Não pode deixar de causar alguma perplexidade a ausência de Camões na biblioteca de Fernando Pessoa, que hoje se conserva na Casa Pessoa, exactamente sediada no último espaço onde o poeta residiu. Para além de Camões, faltam Eça,

---

<sup>2</sup> Cf. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, Lisboa, Ática, s/d., pp. 126-133.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 152. A tradução continua a ser de Tomás Kim.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Ática, 1973, p. 322.

Camilo ou Oliveira Martins, por exemplo, mas abundam edições de autores que confessadamente apreciou, como Shakespeare, Edgar Allan Poe ou Guerra Junqueiro, sendo surpreendente a existência de três diferentes edições (em italiano, em francês e em inglês) da *Divina Comédia* de Dante. Claro que Pessoa pode ter tido edições de obras camonianas que se tenham extraviado (também faltam Cesário e Antero, poetas que marcaram decisivamente a obra pessoana), mas parece-nos credível que Camões (o lírico, pelo menos) não fosse para Pessoa um autor de cabeceira. Seja como for, Pessoa leu suficientemente *Os Lusíadas* para sentirmos claramente a sua presença, tanto na estrutura global da *Mensagem* como em detalhes específicos que a seguir procuraremos referir.

Pessoa queria escrever com a *Mensagem* uma obra que fosse simultaneamente lírica, épica e dramática, desafio paralelo à sua famosa hierarquia poética, na qual colocara Shakespeare no lugar cimeiro, de que só seria desalojado pelo poeta que o ultrapassasse na «escala da despersonalização»<sup>8</sup>. Nesta menos conhecida hierarquização poética (em que se relacionam graus poéticos e iniciáticos), Fernando Pessoa colocava no topo da escala – e acima da poesia lírica – a poesia épica, a poesia dramática (por esta ordem) e, finalmente – como grau supremo da hierarquia poética – «a fusão de toda a poesia, lírica, épica e dramática, em algo para além de todas elas»<sup>9</sup>.

Como se sabe, a decisão pessoana de escrever uma obra épica é antiga. E o modelo que o poeta do *Orpheu* tinha mais à mão, como exemplo de grande poema de exaltação nacional, era exactamente o proporcionado pel’*Os Lusíadas*. O livro de Camões – assumido colectivamente como poema nacional desde o século XVII – era mesmo o maior responsável pela mitificação de certas figuras nacionais, que Pessoa reconstruirá, umas vezes afastando-se ostensivamente do paradigma camoniano, outras colhendo directamente no épico a letra da sua *Mensagem*. Tem também razão António Machado Pires, quando assinala que a antinomia grandeza / decadência é visível nos dois poemas<sup>10</sup>. A concepção pessoana da decadência portuguesa não é, por conseguinte, exclusivamente subsidiária do pessimismo da “geração de 70”, por maior que seja a dívida da *Mensagem* para com Antero ou Guerra Junqueiro, ou mesmo, como tem defendido Eduardo Lourenço, para com Oliveira Martins.

O filósofo brasileiro Gilberto de M. Kujawski considerava, em *Fernando Pessoa, o outro*, que a *Mensagem* podia ser definida como uma *epopeia estática*, «com os personagens cobrindo todo o primeiro plano e a ação inteiramente virtualizada»<sup>11</sup>. Apesar das personagens assumirem, de facto, o estatuto de *dramatis personae* (que falam, escutam ou de quem se fala), à maneira do que fizera Browning nos *Monólogos dramáticos*, não me parece possível recusar em absoluto a existência de uma sucessividade cronológica, ou mesmo narrativa, que aliás se confirma na natureza iniciática que o poema também tem. O procedimento de Pessoa, quando selecciona personagens que se erigem em bandeiras da pátria, e que servirão para recontar cronologicamente a história de Portugal, tem um

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>9</sup> Fernando Pessoa, *A procura da verdade oculta*, Mem Martins, Europa-América, 1986, p. 181.

<sup>10</sup> Cf. António M. B. Machado Pires, “*Os Lusíadas* de Camões e a *Mensagem* de Pessoa”, in *Revista da Universidade de Coimbra*, V. XXXIII, 1985, pp. 419-429.

<sup>11</sup> Gilberto de M. Kujawski, *Fernando Pessoa, o outro*, 3.<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Vozes, 1979, p. 32.

precedente visível: Camões, que no Canto VIII d’*Os Lusíadas* coloca Paulo da Gama a explicar ao Catual, que vem visitar a frota portuguesa, quem são as figuras e o que representam as cenas bélicas pintadas nas bandeiras que tanto intrigam o governador gentio. Como sucederá na *Mensagem*, Camões começa com os antepassados míticos da nacionalidade (neste caso Luso e Ulisses) e acaba no momento em que parece já não haver sucessores à altura daqueles “pais ilustres”<sup>12</sup>:

“Outros muitos verias, que os pintores  
Aqui também por certo pintariam;  
Mas falta-lhes pincel, faltam-lhe cores:  
Honra, prémio, favor, que as artes criam.  
Culpa dos viciosos sucessores,  
Que degeneram, certo, e se desviam  
Do lustre e do valor dos seus antepassados,  
Em gosto e vaidades atolados.”<sup>13</sup>

Américo da Costa Ramalho publicou em 1976 um texto intitulado “Sobre o ‘Mostrengo’ de Fernando Pessoa”<sup>14</sup>, que, ao mesmo tempo que constitui uma peça fundamental para a compreensão do poema pessoano e das suas fontes, permite também compreender o modo como Pessoa frequentemente integra na sua poesia os materiais alheios, despistando inclusivamente os leitores mais argutos. Antes de Costa Ramalho, já a crítica tecera abundantes comentários acerca do paralelismo entre o Adamastor camoniano e o Mostrengo pessoano, símbolos, respectivamente n’*Os Lusíadas* e na *Mensagem*, dos obstáculos enfrentados e superados pela expansão portuguesa. Se era óbvio que Pessoa, com “O Mostrengo”, recriara (agora sob a forma de um monstro alado — o poema tivera mesmo o título inicial de “O Morcego”) o ciclope camoniano, parecia que desaparecera definitivamente na transferência aquela poderosa imagem de uma «figura / [...] robusta e válida, / De disforme e grandíssima estatura»<sup>15</sup>, e de membros tão grandes que parecia «o segundo / De Rodes estranhíssimo colosso»<sup>16</sup>. Na verdade, porém, as dimensões colossais do Adamastor foram no poema pessoano transportadas para o retrato do rei que vencera o cabo que o monstro personifica — “D. João o Segundo”:

“Braços cruzados, fita além do mar.  
Parece em promontório uma alta serra —  
O limite da terra a dominar  
O mar que possa haver além da terra.  
Seu formidável vulto solitário

---

<sup>12</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas* (leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro), 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Instituto Camões, 1992, p. 207.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>14</sup> Vide Américo da Costa Ramalho, *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra, Almedina, 1992, pp. 187-197.

<sup>15</sup> *Os Lusíadas*, p. 132.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 133.



Enche de estar presente o mar e o céu,  
E parece temer o mundo vário  
Que ele abra os braços e lhe rasgue o véu.”<sup>17</sup>

Poder-se-ia, talvez, acrescentar que parece haver também na composição do D. João II pessoas reminiscências – inclusivamente lexicais – daquele Nuno Álvares camoniano que, enfurecido com as hesitações dos seus companheiros de armas, se lhes dirige: «*Com palavras mais duras que elegantes, / A mão na espada, irado e não facundo, / Ameaçando a terra, o mar e o mundo*».<sup>18</sup>

Deixando de lado alguns possíveis mas indemonstráveis paralelismos entre os dois poemas, passarei agora a referir outros textos concretos da *Mensagem* em que me parece poder vislumbrar-se inspiração camoniana. O poema inicial da *Mensagem*, “O [Campo] dos Castelos”, tem sido associado a um soneto de Unamuno, intitulado “Portugal” e publicado n’ *A Águia* em Fevereiro de 1911, com o qual ostenta coincidências notórias. Como se sabe, no poema unamuniano, uma mulher que «*Apoya en las rodillas / los codos y en las manos las mejillas / y clava ansiosos ojos de leona / en la puesta del sol*», enquanto as ondas do Atlântico lhe banham os pés, vai sonhando com «*el fatal imperio / que se hundió en los tenebrosos mares, / y mira cómo entre agoreras brumas / se alza Don Sebastián, rey del misterio*»<sup>19</sup>. Contudo, não é menos verdade que, no Canto III d’*Os Lusíadas*, Camões faz uma descrição da Europa que acaba na sua cabeça: «*Eis aqui se descobre a nobre Espanha, / Como cabeça ali de Europa toda*»<sup>20</sup>. Portugal (“o Reino Lusitano”), por sua vez, é, no texto camoniano, «*quási cume da cabeça / De Europa toda*»<sup>21</sup>, expressão muito próxima da pessoaana («*O rosto com que fita é Portugal*»<sup>22</sup>), facto já referido por Jacinto do Prado Coelho e José Augusto Seabra<sup>23</sup>.

A predestinação de D. João I («*Mestre, sem o saber, do Templo / Que Portugal foi feito ser*»), «*o primeiro Rei que se desterra / Da pátria, por fazer que o Africano / Conheça, pelas armas, quanto excede / A lei de Cristo à lei de Mafamedes*»<sup>24</sup>, está claramente indiciada n’*Os Lusíadas*. Do mesmo modo se atribui, em ambos os poemas, à intervenção da providência divina a enigmática genialidade dos descendentes de D. Filipa de Lencastre: «*Que enigma havia em teu seio / Que só génios concebia? / Que arcanjo teus sonhos veio / Velar, maternos, um dia?*»<sup>25</sup>. Luís de Camões parece fornecer a resposta. O Céu reconhecia

---

<sup>17</sup> Fernando Pessoa, *Mensagem* (edição de António Apolinário Lourenço), Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1994, p. 72.

<sup>18</sup> *Os Lusíadas*, p. 98.

<sup>19</sup> Miguel de Unamuno, *Obras completas*, T. VI, Madrid, Escelicer, 1969, pp. 262-263.

<sup>20</sup> *Os Lusíadas*, p. 63.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>22</sup> *Mensagem*, p. 50.

<sup>23</sup> Cf. Jacinto do Prado Coelho, *Camões e Pessoa, poetas da utopia*, Mem Martins, Europa-América, 1983, p. 105; e José Augusto Seabra, “Fernando Pessoa et la ‘Nouvelle Renaissance’ de l’Europe”, in *O coração do texto. Le cœur du texte: novos ensaios pessoanos*; Lisboa, Cosmos, 1996, p. 168.

<sup>24</sup> *Os Lusíadas*, p. 107.

<sup>25</sup> *Mensagem*, p. 61.

que Portugal não podia prescindir do herói glorioso que mantivera a independência e iniciara as Descobertas, sem deixar em seu lugar heróis da mesma estirpe:

“Não consentiu a morte tantos anos  
Que de Herói tão ditoso se lograsse  
Portugal, mas os coros soberanos  
Do Céu supremo quis que povoasse.  
Mas, pera defensão dos Lusitanos,  
Deixou Quem o levou, quem governasse  
E aumentasse a terra mais que dantes:  
Ínclita geração, altos Infantes.”<sup>26</sup>

Na *Mensagem*, como se sabe, as “Quinas” do “Brasão” português estão simbolizadas, para além de D. Sebastião, em quatro dos filhos de D. João I e D. Filipa de Lencastre. Um pessoano tão insuspeito como António Quadros não vê muita coerência na escolha destas personagens para personificarem os heróis-mártires de Portugal: «*Para encontrar cinco príncipes-mártires, todos eles de Avis, Fernando Pessoa teve que forçar a nota, pois verdadeiramente, só o Infante Santo e D. Sebastião poderiam ser considerados mártires ao serviço de uma causa nacional*»<sup>27</sup>.

Onde poderá então Fernando Pessoa ter colhido a ideia de que foi infeliz o reinado de D. Duarte? Como já adivinharam, em Camões. Recordemos o texto pessoano:

“Meu dever fez-me, como Deus ao mundo.  
A regra de ser Rei almou meu ser,  
Em dia e letra escrupuloso e fundo.  
Firme em minha tristeza, tal vivi.  
Cumpri contra o Destino o meu dever.  
Inutilmente? Não, porque o cumpri.”<sup>28</sup>

E agora o camoniano:

“Não foi do Rei Duarte tão ditoso  
O tempo que ficou na suma alteza,  
Que assim vai alternando o tempo iroso  
O bem co mal, o gosto co a tristeza.  
Quem viu sempre um estado deleitoso?  
Ou quem viu em Fortuna haver firmeza?  
Pois inda neste Reino e neste Rei  
Não usou ela tanto desta lei?

---

<sup>26</sup> *Os Lusíadas*, p. 107.

<sup>27</sup> António Quadros, *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989, p. 165.

<sup>28</sup> *Mensagem*, p. 63.

Viu ser cativo o santo irmão Fernando  
(Que a tão altas empresas aspirava) [...]”<sup>29</sup>

Não estará também aqui a chave para compreender o porquê da transformação do poema “Gládio” («*E esta febre de Além que me consome, / E este querer grandeza são seu nome / Dentro em mim a vibrar*»<sup>30</sup>) em “D. Fernando, Infante de Portugal”?

Ainda no que concerne à dicotomia grandeza / decadência, é óbvia a coincidência entre a parte final d’*Os Lusíadas* e o último poema da *Mensagem*. A coincidência é não apenas ideológica, mas passa também pelo parentesco etimológico entre o substantivo *tristeza* e o verbo *entristecer*:

“O favor com que mais se acende o engenho Não no dá a pátria, não, que está metida No gosto da cobiça e na rudeza Dũa austera, apagada e vil tristeza.” <sup>31</sup>	“Nem rei nem lei, nem paz nem guerra, Define com perfil e ser Este fulgor baço da terra Que é Portugal a entristecer [...]” <sup>32</sup>
---	--

É certo que aos conselhos que Camões dirige ao jovem rei, responde Pessoa com a enigmática exortação: “É a Hora!”. Mas que não se pense que falta na *Mensagem* um oferecimento paralelo à disponibilidade manifestada por Luís de Camões para servir D. Sebastião: «*Pera servir-vos, braço às armas feito, / Pera cantar-vos, mente às Musas dada*»<sup>33</sup>. Também a Pessoa não faltava o engenho e o “*honesto estudo, / Com longa experiência misturado*»<sup>34</sup>. Deus sagrara-o «*seu em honra e em desgraça*»<sup>35</sup>, faltava cumprir-se o alto destino para que se sentia predestinado:

“Quando virás, ó Encoberto,  
Sonho das eras português,  
Tornar-me mais que o sopro incerto  
De um grande anseio que Deus fez?”<sup>36</sup>

---

<sup>29</sup> *Os Lusíadas*, pp.107-108.

<sup>30</sup> *Mensagem*, p. 64.

<sup>31</sup> *Os Lusíadas*, p. 283.

<sup>32</sup> *Mensagem*, p. 112. António Cirurgião que, em O “olhar esfíngico” da *Mensagem* de Fernando Pessoa, fez um comentário poema a poema de todos os textos da *Mensagem*, depois de assinalar o paralelismo entre os dois textos, remata: «*Ao fim e ao cabo, os pontos de encontro entre os dois maiores poetas de língua portuguesa parecem ser muitos mais que os que os críticos, em geral, terão querido ver até hoje, talvez levados, em parte, por uma ou outra referência menos lisonjeira que Pessoa fez a Camões, no decorrer dos anos, o que, visto psicanaliticamente, poderá significar que a grandeza e o renome do autor de Os Lusíadas terão causado algumas noites de insónia ao autor da Mensagem*» (Lisboa, ICALP, 1990, p. 264).

<sup>33</sup> *Os Lusíadas*, p. 285.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Mensagem*, p. 64. Como se sabe, o poema “D. Fernando, Infante de Portugal”, foi escrito em 1913, intitulava-se inicialmente “Gládio” e nada tinha que ver, na origem, com a figura do Infante Santo.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 104.

(Página deixada propositadamente em branco)

## O TEMPLO DA PINTURA: CAMÕES E FRANCISCO DE HOLANDA

Desde o início de *Da Pintura Antigua*, Holanda introduz a imagem do Templo da Pintura. Se não há vestígio do manuscrito original em português, pela cópia do século XVIII que dele se conservou, sabemos que, depois do Prólogo, havia o desenho de um edifício com a inscrição DOMUS PICTURAE<sup>1</sup>.

Além disto, no manuscrito da tradução em castelhano do tratado por Manuel Denis em 1563<sup>2</sup>, encontra-se um cópia desse desenho (fig.1), seguido, um pouco adiante, por um segundo desenho mostrando a figura alegórica da Pintura *Umbra Picturae* (fig. 2) e por um terceiro desenho (f. 4 v) de uma lamparina acesa, ilustrações não mencionadas na cópia portuguesa. A despeito das cuidadosas descrições dos desenhos na cópia do manuscrito original feita pelo Monsenhor Ferreira Gordo, ser-nos-á impossível saber se as imagens da *Umbra Picturae* e da candeia fizeram parte ou não da primeira versão do tratado. Entre 1549 e 1563, Holanda certamente incluiu estes dois desenhos neoplatônicos conjuntamente com a *Domus Picturae* na cópia que entregou a Manuel Denis, pintor da Casa da Princesa D. Joana.

Manuel Denis era um português educado em Espanha como o declara no Prólogo *al lector* da sua tradução de *Da Pintura Antigua* (“por ser de nación português aunque criado en Castilla casi desde mi niñez”). Viveu em Lisboa, nos anos 1552-1554, na Casa da Princesa D. Joana, esposa do Príncipe herdeiro D. João e mãe de D. Sebastião. Ele

---

<sup>1</sup> Como nos revela a cópia manuscrita (ff. 4v-5v) feita por ordem de Monsenhor Ferreira Gordo, no fim do século XVIII conservada na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa (*Ms. 650 Azul*). Gordo não mandou copiar as ilustrações do tratado, mas faz das mesmas uma descrição por escrito, por exemplo, uma muita interessante, de *Vénus e o Amor*, no capítulo 18, sobre a anatomia, na origem da sua poderosa imagem de *Afrodite e Eros* no fim de *De Aetatibus Mundi Imagines* (cf. S. Deswarte, 1987 a, capítulo 3: “Afrodite e Eros”).

<sup>2</sup> Madrid. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 361/13, f. 2 v (desenho do Templo da Pintura), f. 4 (desenho de *Umbra Picturae*) e f. 4 v (desenho da candeia de azeite). Os outros desenhos nos fólhos brancos do manuscrito, mostrando o *Sacrificio de Abraão* (ff. 55, 55 v, 156 v), a *Sepultura de Cristo* (f. 93), a *Anunciação* (f. 184 v), *Noé e os seus filhos* (ff. 161 v, 186 v), são posteriores, da autoria do possuidor do códice, o galego Felipe de Castro, escultor do rei de Espanha entre 1747 e 1775, data da sua morte. A comparação com desenhos de temas idênticos do artista demonstra-o claramente. Felipe de Castro debuxava nas páginas brancas dos livros da sua biblioteca, como o mostra por exemplo *L'Arte de la Pintura de C. A. du Fresnoy*, hoje na Biblioteca da Universidade de Santiago (nº 11 688). Cf. Claude Bédard, 1968.

figura como “porteiro destrado” na *Memoria das pessoas que vierão com a princeza D. Joanna em seu serviço*<sup>3</sup>. Foi certamente durante este período que Manuel Denis tomou conhecimento do tratado de Holanda e começou talvez a traduzi-lo. Levou quiçá para a Espanha o manuscrito de *Da Pintura Antigua* na sua bagagem em 1554, data da partida forçada de Dona Joana, viúva do Príncipe. Denis teve várias outras ocasiões de vir a Portugal, pois Dona Joana ficou em relação constante com Lourenço Pires de Távora que chefiava um grupo de fidalgos portugueses que desejavam o regresso da Princesa para tomar conta de D. Sebastião<sup>4</sup>. Ela enviou várias pessoas de sua Casa, portadoras de cartas a Portugal, e entre elas encontramos em 1559 um certo “Denis”, possivelmente o nosso tradutor<sup>5</sup>.

No desenho de *Umbra Picturae* (fig. 2), a Pintura tapa os olhos com o livro *Da Pintura Antigua*, como para se proteger das setas que lhe atiram. Como muitas das imagens de Holanda, por exemplo as dos primeiros dias da Criação em *De Aetatibus Mundi Imagines*, esta representação pode ser lida a diversos níveis. Assim, num primeiro nível, a figura alegórica da Pintura – como o próprio Holanda – tapa os olhos com o livro *Da Pintura Antigua* para se proteger das setas da crítica. Mas, como no caso de *Roma Desfeita*<sup>6</sup>, é a inscrição latina, aqui *Umbra Picturae*, que revela o sentido profundo e simbólico da imagem. A palavra *Umbra* é uma referência directa à alegoria da Caverna na *República* (516a e s.) de Platão<sup>7</sup>. A figura alegórica da Pintura é uma sombra “terrestre” do reino das Ideias como todas as coisas do Universo. De resto, Holanda refere-se ao “mito” platónico no Prólogo de *Da Pintura Antigua*, provavelmente redigido já em 1540-1541, quando diz que se achará no seu tratado “alguma sombra de excelente pintura”. Denis até traduz, com insistência platónica, “alguma sombra de la sombra de excellent Pintura”. Assim, a Pintura tapa os olhos corporais por melhor ver com os seus olhos espirituais o mundo perfeito e incorpóreo das Ideias no espírito de Deus. É, portanto, uma perfeita ilustração da afirmação de Holanda de que o artista melhor faria se pusesse uma venda nos olhos para não perder a visão da Ideia (PA I, 14):

“Como neste ponto, elle se tever, porá velocissima execução a sua idea e conceito, antes que com alguma perturbação se lhe perca e deminua; e se ser podesse pôr-se

---

<sup>3</sup> Dom António Caetano de Sousa, *Provas*, t. III, 1ª Parte, nº 144, pp. 85-100 “Memoria das pessoas que vierão com a Princeza D. Joanna em seu serviço, papel antigo que tenho em meu poder”, composta pelo Licenciado Ortiz em Lisboa a 23 de Dezembro de 1552, ver p. 96: “Manoel Diniz ade aver de ordenado por meu porteiro destrados mil reis”.

<sup>4</sup> Cf. Maria do Rosário de Azevedo Cruz, “D. Joana de Áustria e os interesses portugueses”. 1983, pp. 369-394: Agradecemos a Rafael Moreira a indicação deste excelente estudo.

<sup>5</sup> A. N. T. T., *Ms. 1110 da Livraria*, Cartas a Lourenço Pires de Távora (cópias), 2ª Parte, f. 23 v: *Cópia da carta da Princesa D. Joana a Lourenço Pires de Távora, dia de S. Marcos* [1559]: “Lourenço Pirez de Távora con Denis os tengo escrito largo sobre este despacho de dona Leonor...”. Dispomos ainda de outro elemento relacionado com Manuel Denis, depois do seu regresso a Espanha. Associado a Pablo de Ortiz, Manuel Denis pinta as decorações efémeras em honra do falecido D. João III, em 1557, em San Pablo de Valladolid (J. J. Rivera Blanco, 1983).

<sup>6</sup> Ver *Parte II*: “*Roma Desfeita*”, cap. 6: “O Saque de Roma e o Quinto Império”.

<sup>7</sup> Ver *Parte II*: “*Roma Desfeita*”, cap. 4, § “O espelho em Platão”.

com o stylo na mão e faze-la com os olhos tapados melhor seria, por não perder aquele divino furor e imagem que na fantasia leva.”.

Um terceiro desenho (f. 4 v), no início do manuscrito de Manuel Denis, deixa ver uma lamparina ou candeia acesa. Depois do Templo da Pintura, depois da sombra alegórica platónica da Pintura na terra, encontramos assim a luz divina na base de toda produção artística. É a *lucerna* do poema de Miguel Ângelo (*Rime* 164), sinónimo de Ideia. É também outra representação simbólica da Pintura porque, escreve Holanda, a pintura “é huma candeia, huma lux que inesperadamente num lugar escuro mostra obras que antes não eram conhecidas” (PA I, 2). É principalmente o símbolo da “pura luz das aparições perfeitas, simples, imutáveis, bem aventuradas” das Ideias, como Platão a descreve no *Fedro* (250a e s.), a fonte inteligível de cada forma pictórica do verdadeiro artista, o “valente” ou “excelentíssimo” pintor, segundo Holanda. “E não stimando em Italia grandes principes, nem tendo nome, sómente a um Pintor vão chamar o divino: *Micael Angelo*” (PA II, 1).

Nos conceitos platónicos da Ideia, da sombra e da candeia, e na visão do Templo da Pintura como *Domus Sapientiae* – ou Templo de Jerusalém celeste – no início do tratado de Holanda, encontramos o mesmo sistema de símbolos neoplatónicos empregue pelo “Príncipe dos Poetas do seu tempo”, Luís Vaz de Camões, nas redondilhas *Sobre os rios que vão (Babel e Sião)* (vv. 221-225)<sup>8</sup>:

Que os olhos e a luz que ateia  
o fogo que cá sujeita,  
não do sol, mas da candeia,  
é sombra daquela Ideia  
que em Deus está mais perfeita.

Estas obras, os debuxos de Holanda e as redondilhas de Camões, pertencem a uma mesma *forma mentis*, com uma imagística e uma inspiração filosófica idênticas. Os versos, escritos à divina luz da imagem de “Hierusalém celeste” e do Templo sagrado perdido, parecem “ilustrar” os três desenhos de *da Pintura Antigua*, enquanto os três desenhos de Holanda parecem dissecar as metáforas poéticas camonianas.

Holanda (1517-1584) e Camões (c. 1524-1580) conviveram na Corte durante dois períodos, um primeiro de onze anos entre 1542, data da saída do poeta de Coimbra e 1553, ano da sua partida para a Índia, e um segundo a seguir ao seu regresso a Lisboa em 1570 (fig. 3 e 4). Neste segundo período, ambos viveram desiludidos e afastados

---

<sup>8</sup> Cf. Luís de Camões, *Lírica Completa*, 1980, vol. 1, pp. 269-280, em particular p. 276; *Rimas*, 1973, *Redondilha* 117, pp. 105-114, em particular p. 110. Os versos citados estão na segunda parte do poema, a qual não figura no *Cancioneiro de Cristóvão Borges*. Por esta razão, a segunda parte é às vezes considerada uma criação do fim da vida do poeta. Na discussão da data destas redondilhas, duas posições se opõem: uma data precoce em relação com o naufrágio de Camões na China (1555-1560) e uma data tardia, depois de 1570, em Lisboa, em relação com a encomenda de salmos penitenciais por Rui Dias da Câmara. Cf. Arthur Lee-Francis Askins (1979, pp. 207-227); Vasco Graça Moura (1985, cap. 2) que propõe a data de 1573 ou 1574. Para uma análise do platonismo da segunda parte das redondilhas, ver Joaquim de Carvalho, 1978, pp. 323-335: “Leu Camões o *Fédon* de Platão?” e também a excelente análise de Luciana Stegagno-Picchio, 1982.

da vida cortesã, mas receberam tenças e dedicaram as suas obras ao rei D. Sebastião, Holanda as duas lembranças *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa* e *Da Ciência do Desenho* em 1571 e Camões a epopeia *Os Lusíadas* em 1572, obras examinadas pelo mesmo censor, Frei Bartolomeu Ferreira, que censura o neoplatonismo do artista e critica os deuses pagãos do poeta, fazendo referência implícita a uma interpretação de Santo Agostinho que tratava de Platão e dos Platónicos<sup>9</sup>.

O primeiro período na Casa do rei D. João III foi, pelo contrário, uma época de vida cortesã, cheia de exaltação intelectual e criação artística, com o optimismo da juventude. Neste momento de generalização da influência italiana propagada por Sá de Miranda entre os poetas portugueses, a filosofia de Platão exercia a sua sedução e “pode-se dizer sem exagero que se respirava no ar”<sup>10</sup>. O universo “escalar” neoplatónico, indo do material ao supraessencial, fornecia uma rica panóplia de imagens poéticas tais como a Caverna, as sombras, os olhos incorpóreos e imortais, a alma alada, a chama, a Luz Pura e o Reino das Ideias, sem falar da linhagem dos antiquíssimos priscos teólogos vestidos com túnicas e turbantes exóticos, originários de países longínquos que os Portugueses finalmente exploravam. Todos os elementos de base para uma epopeia homérica estavam presentes em Platão, quando descreve, numa veia poética épica, a Criação do Mundo, o Banquete e os Mitos que inventou, a Caverna das Sombras e o Sol da Filosofia ou a ascensão dos Deuses ao reino das Ideias. Tudo isto constituía um poderoso pólo de atracção para jovens escritores, na fase final de uma aventura até aos confins do mundo, à qual faltava só um vate épico, como o pressentia Angelo Poliziano, já um meio século antes, oferecendo-se para ser o “Homero” latino do rei de Portugal D. João II.

Antes dos meados de Quinhentos, num ambiente tão restrito como a Corte portuguesa, existia com certeza entre Holanda, animado de fervor neoplatónico, Camões e outros jovens uma inspiração comum platonizante, senão uma verdadeira *tertia essentia*, essa substância que insufla a força vital divina no mundo segundo Platão no *Timeu*.

\*\*\*

“A alma é lhe entregue como uma távoa rasa em que nada é pintado” diz a personificação da Razão, falando do homem, na *Ropica Pnefma* (1532) de João de Barros, numa definição aristotélica da alma<sup>11</sup>. Nestes termos, a definição platónica seria: a Alma é uma “távoa com pinturas” que tentamos durante a nossa vida de rever na sua “prisca beleza”. Apesar do emprego da definição aristotélica da alma como

---

<sup>9</sup> José Maria Rodrigues, 1979, pp. 236-237.

<sup>10</sup> Segundo a feliz formulação de José V. de Pina Martins (p. 61) no estudo “Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance” (1972) que descreve as vias de penetração do platonismo em Portugal. Pina Martins distingue entre um platonismo poético do *Dolce stil nuovo* e do petrarquismo, de um lado, e um platonismo filosófico oriundo de Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, do outro, com muitas trocas entre as duas correntes, em particular nos livros sobre o amor. Ele demonstra que o neoplatonismo é uma componente essencial da cultura de Camões desde a sua primeira educação em Coimbra. Ver também José V. de Pina Martins, 1964.

<sup>11</sup> João de Barros, *Ropica Pnefma*, II, 1955, p. 35.



“tábua rasa” – para fazer rima no meio das redondilhas neoplatónicas de *Sobre os rios* (v. 206)<sup>12</sup> numa evidente despreocupação face aos sistemas filosóficos estabelecidos, Camões aproxima-se noutra lugar da relação entre Ideia e Pintura na redondilha que tem por “mote alheio”: “Vejo-a na alma pintada / Quando me pede o desejo / O natural que não vejo”<sup>13</sup>:

Porque a alma namorada  
a traz tão bem debuxada,  
e a memória tanto voa  
que se não vejo em pessoa,  
*vejo-a na alma pintada.*

Camões tem uma predilecção pelas palavras “pintar” e “pintura” que dão cores aos seus versos. São usadas as mais das vezes em expressões recorrentes sobre a imagem da bem-amada que está pintada, escrita ou impressa na alma do poeta. Em certos versos aproxima-se de uma identificação entre poesia, pintura e a Ideia platónica que imprime a forma perfeita na alma<sup>14</sup>. O poeta até faz um esboço de *paragone* que demonstra em termos holandianos um grande respeito pelo pintor “laureado”, pois diz de sua própria poesia (*Soneto* 368): “Mas não é mor a glória do pintor / E daquele que alcança a nobre palma / Sem gozar os despojos da vitória”. Como veremos, este tipo de comentário é raro entre homens de letras contemporâneos.

Camões teve certamente vários amigos pintores. Sabe-se que esteve em relação com um pintor mais novo, Fernão Gomes, nos anos 1570, que o retratou<sup>15</sup> (fig. 4). Ele emprega com um gosto evidente as expressões “poesia muda” e “pintura que fala” para designar as duas artes. Até se faz o porta-voz veemente dos pintores no quadro da epopeia *Os Lusíadas*. Na visita do Catual e dos Naires à esquadra portuguesa pairando em frente de Calicute, Paulo da Gama explica aos visitantes as figuras pintadas da história de Portugal nas diferentes bandeiras portuguesas. Conclui o seu discurso com uma amarga observação: “Outros muitos verias, que os pintores / aqui também por certo pintariam; / mas falta-lhe pincel, faltam-lhe cores: / honra, prêmio, favor,

---

<sup>12</sup> Joaquim de Carvalho, 1978, pp. 329-330 e n. 53. Ao contrário do que diz Joaquim de Carvalho (“não sendo inata, nem adquirida, [a ideia de Céu] nasce pura e simplesmente da reminiscência”), os versos de Camões (vv. 201-225) querem dizer que a memória é empírica e a reminiscência inata. Para usarmos uma imagem, a reminiscência da “terra da glória” está inscrita debaixo da superfície absolutamente lisa da tábua rasa da alma. É certo que Camões se desinteressava completamente das subtilidades das disputas entre aristotélicos e platónicos.

<sup>13</sup> Luís de Camões, *Rimas*, 1973, *Redondilhas*, 34, p. 44. Nestas notas, vamos referir-nos às páginas das *Rimas* (1973) e aos números do *Sonetos* (1980). No texto, daremos os títulos das *Rimas* na edição de Álvaro J. da Costa Pimpão (1973).

<sup>14</sup> Para referências à pintura e escultura e às imagens pintadas, escritas ou impressas na alma, ver nas *Rimas* (1973), pp. 3, 9, 14, 27, 44, 58, 76, 210, 211, 228, 312, 322, 323-328, 336, 344, 345, 371, 372, 379, 386, e nos *Sonetos de Camões* (1980), os n.ºs 18, 169, 188, 253, 297, 299.

<sup>15</sup> Fernão Gomes executou o retrato de Camões em Lisboa entre 1573 e 1576. É um desenho a sanguínea destinado à abertura de uma gravura a buril sobre chapa cúprica. Cf. Vítor Serrão e Graça Moura, 1989, em particular p. 17. Cf. também Dagoberto Markl, 1978.

que as artes criam” (*Lus.* VIII, 39). Para demonstrar a irmandade entre as duas artes, Paulo da Gama invectiva os mecenas portugueses que “à pintura que fala querem mal” (VIII, 41), acrescentando mais longe, “destes [mecenas portugueses] acha poucos a pintura” (VIII, 42). A falta de mecenato esclarecido é um tema comum dos artistas e escritores portugueses, sobretudo quando têm ciúmes de colegas estrangeiros ou estrangeirados. No *Auto da Ave Maria* de António Prestes, o “Diabo vestido à italiana” resume laconicamente este ponto de vista: “Tanto tirou isto a luz / que obras que estrangeyras são / ornas de luminação [iluminura, a arte de Francisco e de seu pai] / põe nas detença & capuz / as Portuguesas no chão / & he engano em toda parte / ha Atenas / & à Parises, & Senas / & à materia & à arte / *mas porém falta mesenas*”<sup>16</sup>. Se houve na Corte portuguesa um pintor susceptível de expor a Camões a questão da falta de mecenato esclarecido em Portugal, foi sem dúvida Francisco de Holanda, “verdadeiro cavalleiro e defensor da alta pincesa pintura”, num discurso semelhante ao que tem nos *Diálogos em Roma* ao “divino Michelangelo”: “Nós outros, os Portugueses, inda que alguns naçamos de gentis engenhos e spiritos, como nascem muitos, todavia temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes; e quasi nos enjuriámos de saber muito d’ellas, onde sempre as deixamos imperfeitas e sem acabar” (PA II, 1).

Com razão, Pina Martins mostrou a semelhança da poesia de Camões com a de Miguel Ângelo, isolando o verso de Camões “Transforma-se o amator na cousa amada” (*Soneto* 10), que, de facto, como assinala, vem nos dois casos dos *Trionfi* de Petrarca, “*l’amante ne l’amato si trasforme*”<sup>17</sup>. Camões cultivava muitos dos temas, imagens e figuras mitológicas ou dantescas que caracterizam as *Rime* e os desenhos de Miguel Ângelo, tais como Ganimedes (*Elegia* XII), Títio (*Canção* II e *Elegia* III), o Fénix (*Redondilhas* 6), a barca dantesca de Aqueronte<sup>18</sup>, a nudez (*Lus.* II, 35 e s.; IX, 65 e s.), o conceito de semideuses (*Soneto* 10) e o tema dos *effetti contrarii* (“Da causa divinal contrário efeito”, *Écloga* II).

Este último tema, a ideia de que o amor divino do amator lhe dá ao mesmo tempo prazer e dor, que tem muitíssimas variações na poesia de Miguel Ângelo (por exemplo, *Rime* 88, 89, 145, 150, 252), está na base de quase toda a poesia erótica de Camões. Holanda conhecia bem as imagens poéticas de Miguel Ângelo, particularmente aquela do sol que aquece e arrefece ao mesmo tempo ou do sol que cega. Nos *Diálogos*, quando fala em presença de Miguel Ângelo e de sua “amante platónica”, Vittoria Colonna, que recebeu inúmeros poemas do mestre, Holanda emprega a linguagem poética miguelangelesca numa elegante paródia: “Parece-me que a senhora Marquesa [Vittoria Colonna] causa com um lume contrarios effeitos, como faz o sol, que com os mesmos raios derrete e endurece, porque a vós [Michelangelo] cegou-vos vê-la, e eu não vos entendo nem vejo, senão porque a vejo a ella” (PA II, 1). A beleza do tópico, reflexo especular da poesia de Miguel Ângelo, permite-nos suspeitar que Francisco copiou

---

<sup>16</sup> António Prestes, *Auto da Ave Maria*, 1587, p. 14 v. O *Auto da Ave Maria* foi escrito provavelmente durante a regência do cardeal D. Henrique (1562-1568) e foi publicado na *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas feitas por António Prestes, Luís de Camões e outros Autores Portugueses*, Lisboa, André Lobato, 1587. Cf. S. Deswarte, 1988 a.

<sup>17</sup> José V. de Pina Martins, 1972, pp. 81-82 e n. 75.

<sup>18</sup> Luís de Camões, *Rimas*, 1973, Apêndice I, p. 388.

alguns dos seus poemas, por exemplo *Rime* 88 sobre os *contrarii effetti* do sol, ou *Rime* 164 sobre a criação artística, trazendo-os para Portugal, onde talvez alguns poetas na Corte os tivessem visto. Em todo o caso, esta passagem parece-nos um argumento suplementar para a autenticidade dos *Diálogos*, pois não existe nada de comparável sobre a conversa íntima do mestre, nem em Vasari nem em Condivi.

As palavras e as imagens escolhidas por Miguel Ângelo e Camões na sua poesia amorosa são quase as mesmas numa mistura inextrincável de influências, incluindo Dante, Petrarca, Bembo, “petrarquistas e petrarquizantes”, tudo submetido à interpretação neoplatónica florentina tal como a impôs Landino nas glosas de Dante, Virgílio e Horácio: cárcere sombrio do corpo, alma, asas com e sem penas, fogo, ardente chama, luz, pintura, olhos carnaís e espirituais, ascensão, contemplação, Céu [platónico-cristão], forma divina da pessoa amada na alma e no Céu, Ideias ou expressões sinónimas, ausência, sofrimento, tormento, envelhecimento, morte, e também considerações sobre as suas artes respectivas, tudo com uma grande intensidade na sintaxe, que dá peso a cada palavra.

Mas é escusado procurar em Miguel Ângelo e em Camões o tipo de estrutura e o vocabulário filosófico sistemático que caracteriza o Livro I de *Da Pintura Antigua*. Obcecados pelo fôlego das suas obras épicas, *Os Lusíadas* e o *Juízo Final*, eles tinham outras preocupações e prioridades. Frente ao gigante Miguel Ângelo, Holanda quis impor-se sobretudo como um teórico de alta craveira. O único projecto pictórico de envergadura que conhecemos de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines*, que toma como modelo os “grandes livros” de xilografias de Dürer, teve um desenvolvimento esporádico durante trinta anos, sem dúvida por causa do conteúdo neoplatónico e hermético não ortodoxo das imagens da *Criação do Mundo*. Por outro lado, não é possível julgarmos as pretensões de Holanda nos livros de “metro”, “primorosamente iluminados”, *Louvores eternos*, dedicado ao seu Anjo Custódio, e *Amor da Aurora*, obras hoje desaparecidas, que ainda viu Barbosa Machado antes do terramoto de 1755<sup>19</sup>. Só podemos imaginar *Amor da Aurora* como dois livros de poemas e imagens dedicados à Aurora-Sabedoria-Virgem, esta “Vigem quasi Aurora” a quem Holanda dedicou a capela do seu “Monte”, perto de Sintra (fig. 5). *Amor da Aurora* devia ser, suspeitamos, o seu *magnus opus* onde empregava todo o sistema metafísico do neoplatonismo.

Na falta destas obras perdidas, o *Diálogo da Pintura em a cidade de Roma* é, por enquanto, a grande “obra artística” de Holanda. E não é de menosprezar. Cremos que no futuro será reconhecido como a obra-prima da arte do diálogo no século XVI, por assim dizer, o *Cortegiano* português. É o que já há muito dava a entender Menéndez Pelayo quando afirmava que “el sistema estético [de Francisco] es esencialmente idealista y platónico”, que “con ameno y discreto artificio” o pintor português “habla

---

<sup>19</sup> Diogo Barbosa Machado escreve (*Biblioteca Lusitana*, Lisboa, 1747, t. II, p. 215): “Compoz em diverso genero de metro: *Louvores eternos*. Dedicou esta obra ao seu Anjo Custodio, e a acabou a 22 de Novembro de 1569 / *Amor da Aurora*. / *Idades do Homem* / Estes dous tratados ornados de considerações devotas deixou primorosamente iluminados.” Na segunda edição de Nicolau António, *Bibliotheca Hispana Nova* (1783, I, p. 433), António Perez Bayer, recém-regressado da sua viagem a Portugal em 1782, retoma as informações de Barbosa Machado com algumas modificações; “*Louvores eternos, oferecidos ao seu Anjo da guarda*, 1568, versibus. / *Do Amor de...*, duobus libris. / *De Christo Homẽ, debuxado com considerações*, Olisipone, 1583, folio.” Ver S. Deswarte, 1987 a, pp. 37-38.

de su arte con el sentimiento místico de un iniciado” e que a “gracia platónica nace sin esfuerzo bajo la pluma de Holanda”. Entre os teóricos de arte, acrescenta Don Marcelino, Holanda é aquele que mostra “más frescura en la expresión de sus íntimas convicciones” graças a uma “sociedad cultísima y refinada que tenía por manual el *Cortesano* de Baltasar Castiglione”<sup>20</sup>. Após a leitura de dezenas e dezenas de diálogos portugueses, espanhóis e italianos, não conseguimos entender como Jacinto do Prado Coelho pode falar da “tosca linguagem” de Holanda<sup>21</sup>. Ao contrário, colocamos o Holanda dos *Diálogos* – mas não aquele de *Do Tirar Pólo Natural* – no seio de um pequeno grupo de escritores de diálogos incluindo Castiglione, Pietro Aretino e os irmãos Juan e Alfonso Valdés. Entre os artistas escritores de prosa, só Benvenuto Cellini o ultrapassa.

Como no caso de Miguel Ângelo, o neoplatonismo de Camões era coisa reconhecida no começo do século XX. Desde que Menéndez Pelayo afirmou que “la expresión erótica en Camoens, sea quien fuese la dama objeto de su fervor espiritualista” estava ligada ao “sistema estético de Platón”, os estudiosos de Camões tentaram determinar a sua fonte verdadeira de inspiração<sup>22</sup>. Um curto e perspicaz artigo de Joaquim de Carvalho (1925) fez avançar a questão do neoplatonismo de Camões por uma série de citações sugestivas. Mostrou que Camões foi influenciado por Petrarca, Bembo e, pelo menos indirectamente, por Marsilio Ficino. Demonstrou a admiração de Camões por “Platão divino” (*Oitava* I). Acrescentemos que no mesmo poema Camões faz referência às viagens do filósofo, a Sócrates e à “prisão terrestre e escura” da alma. Carvalho também salientou uma passagem do *Auto do Filodemo* (II, 2), representado pela primeira vez em Goa em 1555, muito próximo do tipo de comentários de Cariófilo e de Parasito nas peças de Jorge Ferreira de Vasconcelos, onde o lúbrico Duriano faz troça da própria inspiração poética do dramaturgo:

“DURIANO: E virá logo o vosso Petrarca e o vosso Pietro Bembo, atoado a trezentos Platões, mais safado que as luvas de um pajem de arte, mostrando razões verosímeis e aparentes, para não quererdes mais de vossa dama que vê-la e, ao mais, até falar com ela. Pois inda achareis outros esquadrinhadores de amor *mais especulativos* [...]. E eu já de mim vos sei confessar que os meus amores hão-de ser pela activa, e que ela há-de ser a paciente e eu o agente, porque é e verdade. Mas contudo vá vossa mercê co’a história por diante.

FILODEMO: Vou, porque vos confesso que neste caso há muita dúvida entre os doutores...”

Sobretudo chamou a atenção, de maneira inequívoca, ao platonismo da segunda parte de *Sobre os rios que vão*, tratando do furor divino, da reminiscência platónica e, enfim, da Ideia transcendental. Também citou a passagem da *Écloga* I, poema de

---

<sup>20</sup> M. Menéndez Pelayo, I, 1974, pp. 868-869, 933, 937.

<sup>21</sup> *Dicionário de Literatura*, dir. Jacinto do Prado Coelho, I, Porto, 1979, p. 185.

<sup>22</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, I, 1974, p. 543. Segundo Menéndez Pelayo, Camões foi inspirado sobretudo por Leão Hebreu, opinião que tem sido contestada pela crítica.

Camões em castelhano, sobre a “sombra gentil, de su prisión salida, / que del mundo á la patria te volviste” que Menéndez Pelayo já tinha vislumbrado como uma definição rigorosa da Ideia platónica:

“ahora embevecido estés mirando  
allá en el Empireo aquella Idea  
que el mundo enfrena y rige con su mando”

Apesar de uma atribuição contestável deste vocabulário nitidamente platónico à leitura directa do *Fédon* de Platão, quando havia tantas outras fontes acessíveis, Joaquim de Carvalho teve o mérito de demonstrar, com os trechos que citou, o enquadramento integral da poesia de Camões dentro do universo “escalar” neoplatónico com todos os elementos que o constituem. Mais, com a citação da *Écloga* I escrita à morte de D. António de Noronha (1553) e do Príncipe D. João (1554) e o trecho do *Auto de Filodemo* apresentado em Goa em 1555, provou o conhecimento profundo do poeta da filosofia de Platão pouco depois dos onze anos passados na Corte, da sua prisão em Lisboa e do seu desterro. Isto quer dizer que Camões adquiriu o seu conhecimento do neoplatonismo em Coimbra e na Corte portuguesa onde conviveu com Francisco de Holanda nos anos 1540.

Ao grande interesse que tem suscitado o conteúdo filosófico de *Sobre os rios* acrescentou-se a análise de *Ode* VI como um exemplo consumado de “neoplatonismo amoroso”, sem todavia o emprego da palavra *Ideia*<sup>23</sup>. A “viva alma, o fogo intenso” purifica “em tanta alteza o espirito / com olhos imortais / que faz que leia mais do que vê escrito”. Esta “flama que se acende”, como no “claro dia” – alusão evidente ao reino das Ideias – “lá vê do que busca o natural / a graça, viva côr, / noutra espécie melhor, que a corporal”. Neste estado de contemplação celeste, os olhos espirituais “vêm logo a graça pura, / a luz alta e severa<sup>24</sup> / que é raio da divina fermosura / que n’alma imprime e fora reverbera”. E acrescenta o poeta: “Aquele não sei quê / que espira não sei como / que, invisível saindo, a vista o vê”, o que “em Beatriz nem em Laura nunca via”. Camões concebe claramente a contemplação divina das Ideias como infinitamente superior à realidade física da *gentil donna* e da poesia, nem que fosse a de Dante ou Petrarca.

Encontramos em Camões e Holanda a mesma visão filosófica da realidade material e espiritual e a mesma concepção da criação artística como uma ascensão ao mundo supraceleste. Camões, na sua maneira de encarar a poesia, faz lembrar o florentino Cristoforo Landino no *Proemio* da *Divina Commedia*, cujas especulações tão duradouramente influenciaram Francisco de Holanda.

Todos os elementos fundamentais do neoplatonismo florentino estão repertoriados nos seus escritos respectivos<sup>25</sup>. O nível terrestre é um mundo de *sombras* que Platão

---

<sup>23</sup> Para uma análise do neoplatonismo amoroso na *Ode* VI, ver o excelente artigo de Maria Helena Ribeiro da Cunha, 1965.

<sup>24</sup> “Serena” na edição de 1598.

<sup>25</sup> Para a imagística neoplatónica na poesia de Camões, ver por exemplo nas *Rimas*, pp. 9, 16, 40-44, 52, 208-209, 244, 321, 322, 326, 350, 360 e nos *Sonetos* n.ºs 65, 66, 68, 69, 99, 128, 132, 150, 155, 171, 191, 199, 210, 224, 228, 252, 265.

descreveu na alegoria da Caverna e o corpo o cárcere terreno do qual sobe a alma para atingir e contemplar em êxtase, com olhos incorporais, as Ideias de Beleza e Amor, a base de toda a criação artística. Esta ascensão é o *furor divino* de que fala Holanda (PA I, 14) e que invoca constantemente Camões: “os furores” e “as fúrias do imaginar” (*Redondilhas* 16), “arreatados do furor divino” (*Ode* X), “dai-me uma fúria grande e sonora” (*Lus.* I, 5), “dizes que o bom poeta há-de ter fúria”<sup>26</sup>, “esta pena que te dou / fará voar os teus escritos [diz-lhe o Amor]” (*Redondilhas* 6), “la armosa Furia” (*Soneto* 189), “chego ao Ceu voando” (*Soneto* 9), “quem se eleva ao sublime firmamento / a estrela nele encontra, que lhe é guia” (*Soneto* 215).

A base histórica do sistema foi dada por Landino quando integrou os priscos poetas na linhagem dos *prisci theologi*. Isto não foi difícil por causa da importância de Orfeu, que Landino põe em primeiro lugar dos priscos poetas-teólogos no capítulo “Che l’origine de poeti sia anticha”, no *Proemio* da *Commedia*, explicando a sua divindade: “Di qui e nato che Orpheo et Lino in tanta reverentia furono che non chome huomini mortali, ma chome dii immortalí honorati fussino”. Atribuía-se poderes metafísicos e proféticos a Homero e Virgílio, especialmente na *Écloga* IV das *Bucólicas* que “anunciava” o nascimento de Cristo, e Landino não deixava de ligar estes dois *prisci theologi* ao “moderno” Dante Alighieri, autor de uma epopeia teológica, mistura ideal de poesia e metafísica.

Esta tradição fazia parte da cultura literária de Camões. Menciona frequentemente Orfeu, por exemplo na *Écloga* III e *Soneto* 228 e, junto a Homero, n’*Os Lusíadas* (V, 87), ou ainda o “divino saber” de Homero e Virgílio. Neste último caso, conserva no entanto uma certa prudência de ortodoxia, dizendo que não quer ser como eles, porque está “contemplando os mistérios divinos” e quer cantar “o Rei benino”, o Deus Cristo na cruz: “Tomara ser Virgílio ou ser Homero, / sòmente no saber, que foi divino, / (que ser o que eles foram não no quero)”<sup>27</sup>. Também associa os dois poetas épicos com a “fonte Cabalina” de Pégaso no Monte Helicon (*Écloga* IV) e insiste que sem sabedoria da parte dos grandes Capitães portugueses, não pode haver nem Virgílio, nem Homero lusitano (*Lus.* V, 48). Começa a *Elegia* I invocando “o Poeta Simónides”, outro *priscus poeta* citado por Landino, e um pouco mais longe o *priscus theologus* Pitágoras. O poema que se aparenta mais com o proceder genealógico de Landino é o *Soneto* 148 onde Camões invoca o *priscus poeta* Museo “Filósofo e poeta conhecido, / Discípulo do músico amador [Orfeu] / Que co som teve o Inferno suspendido”, fazendo assim dos *prisci poetae theologi* Orfeu e Museo os antecedentes de “Tasso e o nosso *Boscão* que disse tudo / dos segredos que move o cego Rei [Cupido]”. Da mesma maneira que Landino liga Orfeu, Lino e Homero ao seu compatriota florentino Dante, Camões liga os semi-deuses da poesia Orfeu e Museo com o grande poeta ibérico e tradutor de Castiglione, Juan Boscán. Também não deixa de lamentar a morte do colega de Boscán, Garcilaso de la Veja, o *Nemoroso* (*Écloga* II). O tom de patriotismo peninsular – o *nosso* Boscão – faz pensar irresistivelmente, como se fosse um eco, no orgulho de Frei Heitor Pinto quando diz: “E isto, que disse, he huma imagem & retracto della, nam feito por mão do *nosso* Olanda, nem do *vosso* Michael Angelo, mas por meu baixo ingenho” (*Vida Solitária*, 11).

<sup>26</sup> Carolina Michaëlis Vasconcelos, 1982, p. 51.

<sup>27</sup> Luís de Camões, *Rimas*, 1973, Apêndice I, p. 393.

Este tipo de exercício literário, de facto relativamente banal na fértil cultura poética do Renascimento, foi adoptado com ousadia e aplicado à pintura pela primeira, e talvez única vez por Francisco de Holanda, que estabeleceu uma descendência dos *divini artifices*, dos que fabricaram deuses vivos, ao redor de Hermes Trismegisto, ligando-os a Apeles, Zêuxis, Protógenes, depois a Simone Martini e finalmente à *trindade* quinhentista Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio e *il divino* Michelangelo Buonarroti que restituiu a pintura “quasi em seu primeiro ver e prisca animosidade” (PA I, 5).

As Ideias platónicas estão sempre presentes no poeta e no pintor graças à anamnese, ou reminiscência. É o que Camões diz em *Sobre os rios* (vv. 202-205), como já vimos: “Como me lembras na ausência? / Não me lembras na memória, / senão na reminiscência”. Esta também é a explicação da verdadeira pintura que dá Miguel Ângelo nos *Diálogos* de Holanda: “Porque a boa pintura não é outra cousa senão um terlado das perfeições de Deos e uma *lembrança* do seu pintar, finalmente uma musica e uma melodia que sómente o inteileito póde sentir, a grande deficultdade. E por isto é esta pintura tão rara que a não sabe ninguem fazer nem alcançar” (PA II, 1). A missão divina do artista é patente. As Ideias no espírito do Deus cristão representam o cume de todo o sistema.

Menéndez Pelayo tinha assinalado há já mais de um século a utilização deste vocabulário neoplatónico e da palavra *Idea* na página que dedicou a Camões<sup>28</sup>:

Mas esta linda e pura semidea [...]
Está no pensamento como *idea*
O vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples, busca a forma.
(*Soneto* 10)

Já vimos a perfeita assimilação do conceito da Ideia pelo poeta em *Sobre os rios*, o *Soneto* 10 e a *Écloga* I de 1554. Do mesmo modo, fala da sua “grande ideia” (*Écloga* VII) e também se exclama: “Dizei, Senhora, da Beleza ideia, / [...] esse respeito de um Império dino, / se o alcançastes com saber divino?” (*Soneto* 155)<sup>29</sup>. Como Miguel Ângelo, utiliza sinónimos para invocar as Formas<sup>30</sup> imutáveis e eternas da Essência etérea no espírito de Deus, por exemplo: “No seu santo *conceito* te formou / primeiro que a

<sup>28</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, I, 1974, p. 544.

<sup>29</sup> Estes versos foram citados por Maria Helena Ribeiro da Cunha (1965, p. 118) como fazendo parte “dos numerosos sonetos camonianos, em que aflora um ou outro conceito filosófico, diluído no tema dos poemas, que quase sempre se detém em congeminções mais ou menos empíricas”. Ela respondia ao comentário de Virgílio Ferreira (“Teria Camões lido Platão?”, 1942) que disse que Camões utilizava “as frases feitas, a tal ponto correntes que muitas pessoas as citam num desconhecimento completo de sua origem”. É preciso que Ferreira fosse bem jovem para crer que um poeta da qualidade de Camões transcrevesse mecanicamente banalidades que nem compreendia.

<sup>30</sup> A palavra *Idea* (*eidos*) é às vezes substituída por “Forma” em certas traduções dos *Diálogos* de Platão que temos visto. É esta a noção aristotélica de *eidos*, a *forma da matéria*, que Panofsky critica como uma corrupção da teoria platónica na sua expressão mais pura, pois o próprio Platão se contradiz. Esta confusão entre *Idea* e *Forma* que persiste até nossos dias, explica como Holanda podia adaptar a Ideia platónica à teoria pictórica. Para Camões também, a Ideia é a mais das vezes Forma e não Essência transcendental sem forma.



primeira creatura” (*Soneto* 134). É à Ideia que ele se refere quando diz “pensamento no Céu” (*Redondilhas* 98) ou “engenho e arte, / dum espírito divino acompanhado dos sobre-humanos” (*Écloga* V) ou “Dos Ceos à Terra desce a mor Beleza” (*Soneto* 136). Quando fala do “Céu sublime e horrendo, o mundo puro”, alude ao Reino das Ideias, o Imutável e Eterno por cima dos seres, “o seguro e firme estado [...] não mudado da Verdade” (*Écloga* II). Não faltam passagens em Camões do tipo “uma memória nova, e nunca ouvida, / dum que trocou finita e humana vida / por divina, infinita e clara fama” (*Soneto* 37) que fazem referência mais ou menos directamente às Ideias ou à reminiscência no registo amoroso, filosófico ou metafísico<sup>31</sup>.

A linguagem e os conceitos usados por Holanda e Camões são os mesmos e as semelhanças são às vezes surpreendentes, sem ousarmos falar, por enquanto, de influência directa. Camões concebe a realidade como “sombra daquela Ideia / que em Deus está mais perfeita” (*Sobre os rios*, vv. 224-225), como já vimos. Mais, no *Soneto* 260, ele fala da “sombra na pintura”, verdadeira evocação da *Umbræ Picturæ*, um dos três desenhos no começo de *Da Pintura Antigua*:

Aquello que pudiera dar contento,  
 En *sombra de pintura* lo bolvistes  
 .....  
 Veo que la figura era fingida,  
 Y no aquella que en si mi alma esconde,  
 Aunque en ésta se llega al natural.  
 Assí escucha mi llanto, assí responde;  
 Assí se condolece de mi vida,  
 Como si fuera el proprio original.

Outra semelhança: Vénus apresenta-se nua em frente de Júpiter n’ *Os Lusíadas*, “as lácteas tetas lhe tremiam” e “da alva petrina flamas lhe saíam / onde o Menino as *almas* acendia” (*Lus.* II, 36). Esta *roupa* da deusa era a mesma que vestiu no julgamento de Páris, explica Camões, mas troca a expressão “na floresta do monte Ida” pela denominação enigmática “na selva Idea” (*Lus.* II, 35). Concedendo que se poderia tratar de uma gralha, de um erro do poeta ou outra coisa, acreditamos no entanto que há aqui um obscuro e deliberado trocadilho dantesco e botânico-platónico, uma imagem suprema do erotismo e do amor, sem entraves, na selva. É tentador pensar-se que Camões tivesse lido os *Diálogos de Roma* entre 1548 e 1553, especialmente o trecho onde Vénus implora a mercê de Júpiter (PA II, 2), tirado da mesma cena na *Eneida* (I, v. 227 e s.) de Virgílio, como ponto culminante do *paragone*.

Como quer que seja, não há dúvida nenhuma que a teoria da Ideias de Platão, em toda a sua extensão erótica, matemática, metafísica e artística, era partilhada por

---

<sup>31</sup> Para passagens sinónimas ou próximas da definição neoplatónica da Ideia ou da anamnese, ver *Rimas* pp. 203 (“do pensamento que é divino”), 218 (“eu não a escrevo, d’alma trasladei”), 314, 344, 345, 380-385 (“infusas” “as leis da Graça”), 391, 395 e *Sonetos* n.ºs 18 (“Impresso tenho na alma”), 65, 66 (“Fermosura do Ceo a nós descida”), 68, 119, 135 (“Para subir o humano a ser Divino”), 150, 217 (“A todo o belo excede essa beleza. / Oh! quem tivera partes de divino”), 243 (“altos pensamentos”), 290, 293 (“a língua não alcança o que a alma sente”).



Francisco de Holanda e Luís Vaz de Camões durante os “belos anos de vida”, entre 20 e 30 anos, na corte em Lisboa, Évora, Santarém, Almeirim e outras paragens.

Vem juntar-se a tudo isto a imagem imperiosa do Templo no Empíreo. O Templo da Poesia era uma arquitectura ideal para se imortalizar. Camões pretende rivalizar com os maiores poetas de todos os tempos, Homero, Virgílio e Dante, numa epopeia onde os Deuses mandam, mas os homens, os portugueses, se tornam Deuses. Baco, inimigo implacável da armada de Vasco da Gama, diz aos Deuses marítimos no Palácio da Corte de Neptuno ao fundo do Oceano: “Temo / que do Mar e do Céu, em poucos anos, / [os portugueses] venham Deuses a ser, e nós humanos” (*Lus.* VI, 29) (fig. 6). Camões justifica de uma certa maneira a sua audácia, pois, não é verdade que Ulisses, o herói de Homero, fundou Lisboa, a grandiosa Ulissipo, e construiu um templo a Atena, deusa grega da Sabedoria: “E templo a Palas, que em memória fica? / Ulisses é o que faz a santa casa / à Deusa que lhe dá lingua facunda” (*Lus.* VIII, 4-5)? Não é verdade que Viriato e Sertório (*Lus.* I, 26), com o “seu espírito divino”, nunca foram derrotados pelos Romanos cantados por Virgílio?

Esta rivalidade com os Antigos é mais um paralelo entre o poeta e o pintor. Camões, poeta da primeira epopeia ibérica, chama a atenção a uma genealogia poética antiquíssima da qual afirma fazer parte. Holanda justifica a composição do primeiro tratado de pintura na península pela sua amizade com o “novo Apeles” Michelangelo e pelo facto de ser filho do grande iluminador António de Holanda (“stimo que lhe [ao perfeito pintor] é necessario aver em seu pae e mãe algum lume de engenho n’esta ou em outra qualquer nobre arte”, PA I, 7). Da mesma maneira que Camões canta: “Cessem do sábio Grego [Ulisses] e do Troiano [Eneias] / as navegações grandes que fizeram; / cale-se de Alexandre e de Trajano / a fama das vitórias que tiveram; / que eu canto o peito ilustre Lusitano” (*Lus.* I, 3), Holanda deixa trespassar um sentimento palpável, e merecido, de orgulho no fim do tratado: “Vossa Alteza, muito alto e poderoso rei e senhor, receba benignamente este mui pequeno serviço de meu engenho, que eu tenho por mui grande, por ser o primeiro que em Spanha, nem no reino de Portugal screvesse da pintura, *quasi* como um dos *antigos* que d’ella muito melhor screveram, segundo lemos, sendo sciencia tão nobre e tanto para ser conhecida” (PA II, 4). De facto, tendo em vista as severas críticas que faz dos seus compatriotas no fim dos Cantos V e X, Camões não considera Portugal verdadeiramente o rival da Grécia de Homero ou de Platão e da Roma imperial, tão pouco Holanda com a sua denominação de *quasi* antigo para si mesmo e de *quasi* prisco pintor para o Buonarroti.

Contudo, Holanda constrói a *Domus Picturae* para imortalizar a sua arte que sinceramente crê divina e Camões não teme reivindicar o seu lugar ao lado dos vates da Antiguidade no Templo Eterno da Poesia: “No eterno templo de Belerofonte / ponde em bronze estes versos entalhados” (*Soneto* 222). A referência ao templo em Camões pode ser banal “O culto divinal se celebrava / no templo” (*Soneto* 77), “estátuas levantando no seu templo” (*Soneto* 86) ou extremamente dramática, “Amor, coa esperança já perdida / teu soberano templo visitei” (*Soneto* 50). O preceito socrático *Cognosce teipsum*, referência implícita ao Templo da Sibila de Delfos, também se encontra em Camões quando evoca uma visita “ao Apolineo Oráculo” (*Soneto* 69). As Ninfas, cuja importância provavelmente aprendeu de André de Resende, como Holanda aprendeu a arqueologia dele, são o objecto da mais bela invocação do Templo na poesia de Camões:

“Que inda que em triste estado me contemplo,  
Se neste assunto me inspirais, contente  
Darei a minha lira ao vosso Templo”  
(*Soneto 233*)

O emprego simultâneo da imagem do Templo e da filosofia neoplatónica nas obras respectivas de Francisco de Holanda e de Luís de Camões revela um desejo mútuo de consagrar suas artes respectivas como as mais divinas de todas as actividades humanas, associando assim o edifício santo da Sabedoria eterna com a mais nobre das filosofias ao seu dispor, aquela que liga de maneira coerente o nível terrestre de decomposição e de morte ao reino transcendental das Ideias eternas. Este paralelismo parece-nos extremamente nítido, e cremos que os dois homens conseguiram atingir estes dois alvos, imagístico e filosófico, com uma maestria consumada.

Contudo, estamos muito longe de poder determinar com o máximo rigor a penetração das ideias e imagens de cariz neoplatónico na Corte portuguesa. Mas podemos certamente afirmar que foi num ambiente não completamente hostil que Francisco de Holanda desenvolveu no tratado um conceito infinitamente enaltecido da “arte mecânica” da Pintura e desenhou o Templo dela, a *Domus Picturae*. Há no “tríptico disperso” de Holanda – o Templo, a *Umbra Picturae*, a candeia – o anseio obsessivo de *sagrar a divina* Pintura e de filiá-la com a filosofia platónica.

Evidentemente, muitos humanistas e poetas apreciavam os discursos “pedantes” e “abstractos” de Holanda, o que comprova, como vimos, o tom elogioso dos epigramas do tratado. Todavia, a maioria dos cortesãos devia pensar como o “jurista”, no capítulo 4 “As ideias de Platão...” do *Diálogo da Justiça* (1563), que protesta contra a definição pictórica ciceroniana das Ideias platónicas pelo teólogo porta-voz de Frei Heitor Pinto:

“Essas ideas de Platão... o que dellas mais entendo he nam as entender.”

Na verdade, Holanda era provavelmente um estrangeirado da “pior” espécie para muitos dos seus compatriotas. Há várias razões para pensar que ele foi o arquétipo, senão o único modelo, da personagem do “Diabo vestido à italiana”, o arquitecto vitruviano e venal, sensual e bombástico do *Auto da Ave Maria* de António Prestes<sup>32</sup>. Muitos dos seus “colegas” pintores, muitos daqueles cortesãos desinteressados pelas Ideias esotéricas que o obcecavam, deviam odiá-lo e o sentimento era mútuo. Na introdução à primeira parte da pintura no capítulo 14 sobre “Invenção ou Idea”, Holanda fala com o complexo de superioridade platónico (porque a pintura é um dom divino inato) e o queixume do “jovem génio” incompreendido e ofendido (pois ele “fala de má vontade nela”):

“Não prometo eu de maneira que ensine a pintar a quem o não sabe, o *qual eu não sei ensinar, ainda que o quisesse*, mas ao menos darei algum conhecimento

---

<sup>32</sup> S. Deswarte, 1988 a.

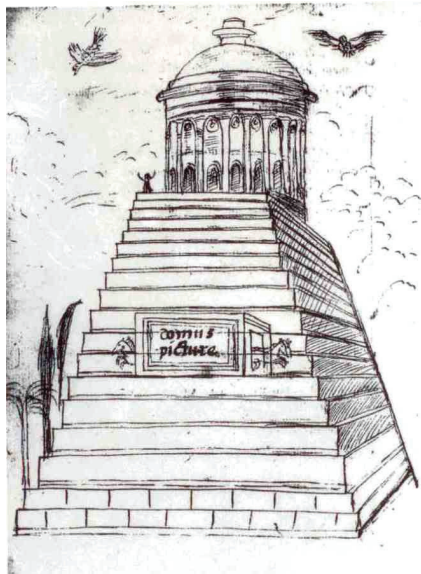
para sentir a pintura, *inda que sou tido por má condição, e fallo de má vontade nella*, e isto não de me desprezar desta arte, *que eu tenho por divina e por decida das strellas*, como cuidam alguns, mas por *quam raramente se acha quem entenda a perfeição da pintura*, nem inda daquelles que o presumem e são della officiaes.” (sublinhados nossos)

E mais uma concordância. Camões mostra a sua própria “má vontade” para com as pessoas que o rodearam durante a sua juventude e mais tarde. Precisamente na redondilha de *Sobre os rios* onde, pela única vez, aparece a palavra *Idea*, Camões também solta um insulto que poderia sair de um diálogo de Platão: “Sofistas que me ensinaram / maus caminhos por direitos!”.

Na Itália, a complementaridade entre o Templo, primeira imagem do tratado de Holanda, e a *Ideia*, expressa nos dois desenhos da *Umbræ Picturæ* e da “candea”, encontrar-se-á só no final do século XVI em pintores teóricos como Lomazzo e Zuccaro, exactamente as duas figuras chave assinaladas por Panofsky no ensaio *Idea*. Com Holanda e também, como veremos, Giulio Camillo, constituem um capítulo especial na extensa tradição de casas e de templos alegóricos saída da Antiguidade.

## Figuras

Figura 1



DOMUS PICTURÆ, no manuscrito da tradução castelhana de Manuel Denis de *Da Pintura Antigua* (1563), f. 2 v. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Figura 2



UMBRA PICTURAE, no manuscrito da tradução castelhana de Manuel Denis de *Da Pintura Antigua*, f. 4. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este desenho é uma referência directa à alegoria da Caverna na *República* de Platão.

Figura 3



Auto-retrato de Francisco de Holanda em *De Aetatibus Mundi Imagines*, f. 89 r. Madrid, Biblioteca Nacional.

Figura 4



*Retrato de Luís de Camões por Fernão Gomes (c. 1573-1576). Cópia do desenho no códice Lourçal executada por Luís José Pereira de Resende no segundo quartel do século XIX. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.*

Figura 5



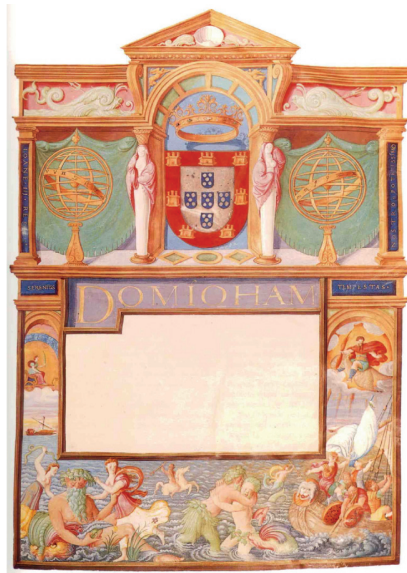
a) Fragmento de inscrição, VIRGINE QVASI AVRORA DEDECATUM, gravada por Francisco de Holanda, a qual ornamentava a Capela de Nossa Senhora dos Enfermos no seu “monte” perto de Sintra, em Camarões (Almargem do Bispo).





b) Capela de Nossa Senhora dos Enfermos (Almargem do Bispo).

Figura 6



António Fernandes, Iluminura do frontispício do Livro dos *Reis 2* da *Leitura Nova 39*, cerca de 1552. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Este frontispício, um dos últimos da *Leitura Nova* (1504-1552), está inteiramente consagrado à evocação da dominação portuguesa dos mares sob a protecção dos deuses. A imagem alegórica mostra a vida marítima como o teatro da vontade dos Deuses num ambiente épico e mitológico que Camões descrevera n' *Os Lusíadas* (1572). Júpiter manda a tempestade por cima dos infieis e Vénus assegura a calma em volta da caravela portuguesa.

## O “NUNCA OUVIDO CANTO” DE CAMÕES E AS ESTÂNCIAS FINAIS D’ *OS LUSÍADAS*

Objecto de leituras predominantemente parcelares, *Os Lusíadas* têm sido entendidos ao longo dos tempos como um mosaico de episódios de matizes muito diferentes quando não contraditórios entre si. O próprio jogo enunciativo que suporta a diegese do poema favorece a seccionação da matéria narrada quer de acordo com os diferentes níveis em que se estratifica (viagem à Índia, intriga mitológica e história de Portugal), quer segundo as coordenadas temático-estilísticas que a balizam: episódios trágicos e líricos como o de Inês de Castro ou o do Adamastor, épico-cavaleirescos como o dos Doze de Inglaterra, hagiográficos como o de S. Tomé, cómico-picarescos como o de Fernão Veloso ou mesmo anti-épicos como o do Velho do Restelo parecem coexistir mais num plano de diversidade e de complementaridade do que num registo de coerência orgânica.

Esta tendência parcelarizante pode naturalmente ser contrabalançada com leituras co-textualizantes dos fragmentos estudados. Mesmo assim, porém, há estâncias que, porque não integram episódios demarcados, têm andado praticamente esquecidas, se exceptuarmos o trabalho de anotação desenvolvido, de forma mais ou menos criteriosa, desde Faria e Sousa até aos nossos dias.

E nem mesmo a circunstância de algumas dessas estâncias se situarem em pontos estratégicos tem obviado a esta situação de menor cuidado. É o que sucede concretamente com as que encerram o poema. Porque já não integram o episódio da ilha dos Amores e também porque se situam num nível exterior à acção épica, as treze estâncias terminais (e em particular as últimas onze) são tidas muitas vezes como mais um excuro exortativo do poeta ao jovem rei, que as circunstâncias históricas, aliás, parecem explicar de forma imediata. E pouco mais se tem aduzido a respeito desses derradeiros acordes do canto camoniano, como se o sentido do poema (o sentido global da acção épica, entenda-se) pudesse passar sem elas.

Através da análise integrada destas estâncias pretendo agora examinar a conjugação de planos que nelas se reflecte. De facto, e embora o apelo ao rei não possa ser totalmente desligado do contexto cívico e político, as coordenadas estéticas em que ele se insere projectam-no muito para além da conjuntura, inserindo-o de pleno direito na complexa construção dos valores de um heroísmo que é português e universal, é quinhentista e de todos os tempos.

*Os Lusíadas* são um poema de vários princípios: logo na primeira estância a Proposição assinala o começo retórico do discurso; há depois o início da narração da viagem, colocado in *medias res* (I, 19), segundo o exemplo de Virgílio e o preceito de Horácio; a intriga mitológica começa a ganhar contornos logo na estância seguinte, com o Consílio dos Deuses; chega, por fim, a vez de o Gama abrir a última grande linha de discurso e de acção contando a história de Portugal ao Rei de Melinde (II, 3).

Abstractamente concebido, o Princípio surge assim como tópico de discurso que enforma todo o poema. Determina-o desde logo a índole do género épico, especialmente vocacionado para o desenvolvimento de um projecto de heroísmo centrado na partida e na superação; determina-o ainda a concepção da escrita épica como aventura particularmente dependente do *furor* divino; e explica-o, por fim, a relação de singular precursividade que n' *Os Lusíadas* se estabelece entre o início e a conclusão do discurso. Porém, enquanto na maioria dos poemas épicos, o heroísmo e a glória resultam de um efeito de consumação absoluta, n' *Os Lusíadas*, o esquema apresenta-se bem menos definido.

É verdade que a Ilha dos Amores configura um final feliz e glorioso da viagem dos nautas portugueses. Em Camões, porém, a história funciona muitas vezes como um pretexto para o discurso, e as estâncias que se seguem à descrição da apoteose do Amor e do Conhecimento suspendem o encerramento já declarado, instituindo um excuro que se situa já fora do plano da diegese. A circunstância de *Os Lusíadas* não terminarem com a consagração do herói suscita, só por si, várias questões que abrangem articuladamente os planos da forma e do conteúdo: refiro-me, concretamente, ao problema da estrutura retórica do poema (fecho canónico /vs/ fecho anti-canónico); ao problema da organicidade do canto camoniano (serão realmente as estâncias finais um desfecho marginal relativamente à matéria épica narrada?); e refiro-me, por fim, ao problema do heroísmo camoniano, uma vez que a inconclusão ou a abertura exortativa do poema se relacionam de perto com a natureza muito particular da realização heróica anunciada desde a primeira estância. Qual o papel do poeta-cavaleiro (o do “braço” e o da “mente”) na suspensão desse remate glorioso? Porquê, finalmente, o apelo a uma partida nova?

Apesar de resultarem mais directamente da análise das últimas estâncias do poema, estas questões requerem todavia a convocação de muitos outros passos da epopeia, de acordo com uma perspectiva de integração co-textual, a única que possibilita, de facto, a aferição dos nexos de sentido de um poema cuja estrutura, como se sabe, assenta muito nas figuras da sobreposição e da contra-dicção.

Se a tónica do princípio apresenta pelo menos três concretizações diferentes e complementares (a Proposição, a Invocação e a Dedicatória), o poema contempla também, curiosamente, outros tantos tipos de fecho: assim, na est. 144, após a consagração da ilha namorada, refere-se o regresso bonançoso dos nautas à sua pátria e ao seu Rei; a estância seguinte assinala uma abrupta inflexão pessoal, no retomar de uma linha de desengano que vem pelo menos desde o final do Canto VI; o remate absoluto do poema culmina com a exortação ao rei D. Sebastião para que rompa nos campos de Ampelusa e protagonize a empresa suprema, digna de ser cantada.

Alinhados desta forma, numa sucessão condensada de 13 estâncias, estes remates parecem contra-dictórios entre si. Porém, e porque a figura da contra-dicção se resolve



tantas vezes em soluções de síntese<sup>1</sup>, valerá talvez a pena determo-nos um pouco em cada um para vermos até que ponto, também no final, se cumpre o circuito que conduz da dissonância à conjunção.

O primeiro fecho é de todos o mais canónico: depois da demanda e da superação, os preceitos épicos prescrevem a glorificação do herói. O facto de a recompensa se não verificar no termo do regresso (solução que seria mais normal) mas sim ao longo do retorno parece resultar de dois factores de índole diversa: explica-se, em primeiro lugar, por motivos de coerência estética, uma vez que, tendo a viagem decorrido sob a protecção de Vénus, a epifania da ilha dos amores só pode dar-se também no plano mitológico, antes portanto de os nautas serem devolvidos às coordenadas da história real<sup>2</sup>; mas pode também pensar-se numa razão de natureza menos imediata: é que, na medida em que o conúbio das ninfas com os nautas significa o nascimento de um herói novo (a “progénie forte e bela”, nascida no reino neptunino por disposição expressa da deusa), o incitamento final a D. Sebastião, para além do carácter de exortação directa que o contexto histórico esclarece, vai assim ganhar uma efectiva ressonância mítico-lendária que coloca os protagonistas da aventura portuguesa a meio caminho entre os homens e os deuses<sup>3</sup>.

Cumprido o duplo destino de partida e de cruzada que desde Afonso Henriques impende sobre o «*peito ilustre lusitano*», vencida a oposição de Baco que, enquanto divindade do Oriente, encarna tanto o temor despeitado pelos feitos que os portugueses hão-de levar a cabo nessas paragens como o desconcerto axiológico (contemplado e verberado por Cupido na sua célebre expedição ao “mundo rebelde”) e atingidas as praias de Calecute, numa empresa que coloca simbolicamente em aberto todas as partidas de Ocidente para Oriente, os portugueses, sacralizados pelo esforço, pelo sofrimento e pelo amor, regressam finalmente a Lisboa ao abrigo de qualquer contrariedade. E compreende-se que Camões tenha aqui querido infringir a verdade histórica registada nas crónicas, que dão a viagem de regresso como mais tormentosa do que a da ida<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> De entre os estudiosos que mais chamaram a atenção para a importância do contraste, da sobreposição e da posterior síntese a nível da construção do poema, é justo destacar Jorge de Sena, “A estrutura d’*Os Lusíadas*”, in *A estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. Lisboa, Edições 70, 1980, António José Saraiva (“A fábrica d’*Os Lusíadas*”, in *Estudos sobre a arte d’Os Lusíadas*. Lisboa, Gradiva, 1992) e Jacinto do Prado Coelho (*Camões e Pessoa, poetas da utopia*. Lisboa, Europa/América, 1983).

<sup>2</sup> É esta, por exemplo, a explicação aduzida por Jorge de Sena (*op. cit.*, p. 74).

<sup>3</sup> Longe de serem entidades passivas sujeitas à acção do Destino, os heróis lusitanos modelam eles próprios o seu caminho. Nesse sentido, podem equiparar-se a alguns reis e guerreiros do ciclo de Tróia e de Tebas, que Hesíodo coloca num patamar intermédio entre a idade do bronze e a do ferro e que, não subindo ao Olimpo nem descendo ao Hades, alcançam a ilha dos Bem-Aventurados, onde recuperam a beatitude original (Cf. *Trabalhos e Dias*, v. 159 e s.). Para uma análise da questão da idade dos heróis em Hesíodo veja-se Hugo Francisco Bauzá, *El imaginario clásico. Edad de oro, utopía y arcadia*. Universidad de Santiago de Compostela, 1993, p. 35 e s.

<sup>4</sup> Os registos historiográficos (Barros e Castanheda) dão de facto a viagem de regresso como cheia de calmarias e de doenças. Nela ocorreu, por exemplo, a morte de Paulo da Gama, circunstância que originou inclusivamente o atraso da chegada do capitão da armada a Lisboa, em finais de Agosto de 1499, quase dois meses depois do regresso da nau comandada por Nicolau Coelho (Cf. *Ásia*, de João de Barros — 1ª Década, Livro quarto, cap. XI, p. 159 e s.— Edição de António Baião, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932 e *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* — Livro primeiro, caps XXIV-XXIX, p. 64 e s. — Introdução e revisão de Manuel Lopes de Almeida, Porto Lello & Irmão, 1979).

uma vez que, a partir do instante da sagração, os nautas devem situar-se já acima de quaisquer contingências.

O seu desembarque na ilha de Vénus equivale, ao mesmo tempo, à nobilitação amorosa pela via da Natureza<sup>5</sup> e à superação da insegurança humana. A “eterna companhia” que a partir daí fazem às ninfas remete, com efeito, para uma deificação simples (à maneira de Evémero); porém, embora aparentemente fora do tempo, os marinheiros detêm ainda a capacidade para intervir nele, uma vez que continuam vassalos do rei de Portugal, a quem irão entregar “o prémio e a glória”. Inscritos num tempo mítico que remonta a Luso e assinalados depois por um trajecto histórico que sob o signo da identidade religiosa vem de Afonso Henriques a D. Manuel, os portugueses reentram depois no plano mitológico, associando-se às ninfas. Estas, por sua vez, por delegação de Vénus, ilustram alegoricamente não só o triunfo do Amor sobre o Despeito (encarnado pela figura de Baco), mas também a vitória da Natureza sobre todas as restrições de circunstância ou de essência que tantas vezes a condicionam.

Esta associação entre o humano e o divino, que permite a Camões desenhar um remate confluyente de toda a acção épica considerada nas suas diversas vertentes, não impede, porém, que a história se mantenha em aberto, podendo mesmo dizer-se que daqui resulta uma aparente incongruência. Mesmo imortalizado, o herói não deixa de permanecer humano, o que equivale a dizer que a descrição do *domus nympharum* não representa, de facto, uma rasura definitiva da história nem uma utopia<sup>6</sup>. E assim, mais do que um expediente estético, a manutenção dos heróis na esfera do humano representa uma possibilidade de reencaminhar o devir temporal até à sublimação, recorrendo, como se verá, à recuperação do tópico da partida, justamente nos últimos versos do poema.

Este cenário de conclusão celebrativa remete, de facto, para a confluência dos principais níveis da diegese, que assim se vêem cerzidos num só desenlace de apoteose. O significado global destas estâncias, porém, afigura-se bem mais vasto. Entendido apenas como pura consumação em crescendo, o episódio revela-se, de resto, anormalmente longo (210 estâncias), sendo legítimo pensar desde logo que, para além dessa função canónica, de efeitos retroactivos, a Ilha dos Amores, descrita nas suas etapas consecutivas

---

<sup>5</sup> O *locus amoenus* representado pela ilha centra-se na água e na árvore, enquanto elementos de assimilação, presentes na tradição das paisagens bem-aventuradas.

Favorecidos por Vénus (a mítica mãe da *gens Iulia*) desde o princípio (I, 33), numa base de filiação declarada, os lusitanos são objecto de um processo de consagração faseada e ascendente que vai do encontro amoroso com as «*estranhas ninfas*» até à contemplação da máquina do mundo, proporcionada pela titânide Tétis.

<sup>6</sup> Contestando a aplicação do conceito de “utopia” (tal como Thomas Morus o cunhou no princípio do século XVI) ao episódio camoniano da ilha angélica, Martim de Albuquerque sublinha também que «*A Ilha dos Amores conta e sublima de forma alegórica a História que Os Lusíadas cantam. Não a repudia. Incita a ela. Como tal não é fuga à realidade, mas exaltação do real desejável e possível.*» (Cf. *A expressão do poder em Luís de Camões*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988, p. 306).

Por seu turno, Aguiar e Silva, que em 1972 tinha interpretado o episódio num registo utópico ou evasivo (“Função e significado do episódio da Ilha dos Amores na estrutura de Os Lusíadas”, in *XLVIII Curso de Férias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Ciclo de lições comemorativas do IV centenário da publicação de Os Lusíadas*. Lisboa, 1972 — republicado em *Camões. Labirintos e fascínios*. Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 131-143), voltou mais recentemente a defender a pertinência do conceito, embora ressalvando desta vez o seu alcance histórico, aplicável não só ao caso português mas «*a todas as partes do mundo*» (Cf. “Imaginação e pensamento utópico no episódio da Ilha dos Amores”, in *Biblos*, LXIV (1988), republicado em *Camões: labirintos e fascínios*. pp. 145-153).

(que integram a preparação do espaço, a sua descrição, o encontro com as ninfas, a perseguição de Leonardo a Efire, o banquete, as profecias da Sirena, a contemplação da máquina do mundo e o regresso bonançoso dos heróis à Pátria) encerra ainda uma dimensão projectiva cujo alcance ultrapassa em muito os limites da história narrada. Penso concretamente na linha de reflexão pessoal que o poeta inaugura logo na primeira estância do poema, ao anunciar a construção heróica de um Reino Novo (antes que esse anúncio seja cometido a Júpiter, a voz aurática que, de forma mais explícita, o retoma na sua segunda profecia — II, 46)<sup>7</sup>. O remate desta linha de discurso só se encontra na estância 145 do Canto X, verdadeiro acme da melancolia camoniana, tomando esta não só na sua acepção pessoal de desengano estético, mas também no sentido de uma degeneração cívica da qual o poeta tem consciência particularmente angustiada:

“No’ mais, Musa, no’mais, que a lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida,  
E não do canto, mas de ver que venho  
Cantar a gente surda e endurecida.  
O favor com que mais se acende o engenho,  
Não no dá a Pátria, não, que está metida  
No gosto da cobiça e na rudeza  
Dũa austera, apagada e vil tristeza.”<sup>8</sup>

O contraste entre o épico e o anti-épico (característico de muitas epopeias maneiristas) pode fazer-se equivaler ao preceito retórico do *post lucem tenebrae*<sup>9</sup>. Na

---

<sup>7</sup> Esta linha discursiva que se faz sentir de forma particular nos finais dos cantos VI, VII, VIII e IX, inclui 84 estâncias integrais (cerca de 8% do total), de acordo com a contabilidade de Jorge de Sena (Cf. *ib.*, p. 119) e abrange temas muito diversos.

Maria Helena Ribeiro da Cunha procedeu a um levantamento interpretativo dos “epifonemas” d’ *Os Lusíadas*, com incidência especial nos que versam os temas do Amor, do *auri sacra fames*, do ofício do rei, do ofício de homem e do ofício de poeta. (Cf. “A voz do poeta: epifonemas em *Os Lusíadas*” in *Miscelânea de estudos em honra do Professor Américo Costa Ramalho*. Lisboa, INIC, 1992, pp. 503-530).

Para além da obra já clássica de Bowra (*From Virgil to Milton: a study of the epic*. London, Macmillan, 1945), a importância da figura do poeta na épica foi ainda objecto de um estudo de grande alcance e solidez, da autoria de Robert M. Durling. Partindo de dois poetas tardo-medievais (Chaucer e Petrarca), o estudioso em questão detém-se depois em 4 autores renascentistas (Boiardo, Ariosto, Tasso e Spenser), para assinalar a presença crescente da voz do poeta que, em Ariosto e em Tasso, chega a assumir o papel de um autêntico demiurgo, não só seleccionando e controlando os eventos mas também comentando-os e caracterizando os intervenientes num registo abertamente moral e axiológico. (Cf. *The figure of the poet in renaissance epic*. Cambridge and Massachusetts, Harvard University Press, 1965, em especial as p. 128 e s.).

<sup>8</sup> As citações do texto camoniano são feitas a partir da edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Lisboa, Instituto Camões, 1992).

<sup>9</sup> Em termos gerais, este *topos* parece inspirar-se essencialmente na *Farsália* de Lucano, texto que, aliás, se revela, a muitos outros títulos, uma fonte camoniana privilegiada. Sobre o assunto veja-se Daniel Madélénat, *L’épopée*. Paris, PUF, 1986, p. 44 e pp. 200-201.

Ainda a propósito desta estância, Faria e Sousa enumera fontes muito variadas que, no entanto, abrangem sintomaticamente mais a poesia lírica (Marcial, Terêncio, Virgílio - na égloga 10ª -, e Guarino Guarini) do que a poesia épica. (Cf. *Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Faria e Sousa*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1972, pp. 582-86).

disforia que a assinala (e que se sobrepõe pela abrangência e pela explicitude a qualquer outra estância do poema), esta estância ganha, porém, neste contexto, um sentido invulgar de contraste e de transição, parecendo, por um lado, entrar em colisão absoluta com o cenário de triunfante serenidade anteriormente registado e prenunciando ainda, por outro lado, uma qualquer solução de síntese.

Para além do tom, o contraste opera-se também a nível enunciativo. Depois do pretérito perfeito e da terceira pessoa funcionalmente demarcada, que predominam nas estâncias anteriores, emergem, de repente, o presente do indicativo e uma primeira pessoa alheia à instância narrativa anterior. O encerramento da narração mítica ocorre quando a história faz de novo valer os seus direitos, irrompendo numa implosão do heroísmo antes celebrado: os efeitos de dissonância são os mesmos que assinalam tantos passos anteriores; mas reforçados, desta vez, pela circunstância decisiva de nos encontrarmos no final do poema, podendo por isso a sobreposição do presente histórico ao passado mítico ser interpretada como uma efectiva consumação. Para que assim não seja é necessário que a narrativa não termine com o registo do presente, disforicamente caracterizado pela ausência de matéria épica e pelo desacompanhamento das Musas. E assim, depois de na Invocação se ter aberto a dialéctica entre a História e o Mito e de, no fim desta longa aventura da narração, se ter dado como assente que a primeira vertente corroe a segunda, pode ainda assistir-se nas últimas onze estâncias ao seu resgate derradeiro.

Concluída a evocação do passado, sempre centrada na Guerra e no Amor (valores que n' *Os Lusíadas* se implicam causalmente) e negada a hipótese de euforia no presente, resta a construção projectiva de um futuro. Nesse sentido, o poeta apela a uma partida nova, recuperando o tom épico já depois de o ter denegado. O apelo a D. Sebastião para que retome a expansão no Norte de África, até pelo próprio desfecho da batalha de Alcácer Quibir, tem sido sobretudo lido à luz das coordenadas históricas que o justificam. A verdade, porém, é que no momento da enunciação, a partida por que clama o poeta parece ter um sentido mais amplo e mais vago, inscrevendo-se antes na linha subordinante de todo o *epos* camoniano: reunir o mito e a história no mesmo plano de eucronia que subordina toda a história de Portugal, tal como ela é narrada desde Afonso Henriques até aos feitos da Índia<sup>10</sup>.

Deste modo, enquanto do primeiro momento (o da Ilha dos Amores) para o segundo (o da crítica deceptiva) se verifica uma alteração marcante de tom e de instância enunciativa, do segundo para o terceiro momento (o da exortação a D. Sebastião), a primeira pessoa mantém-se. Conclui-se assim que se o narrador que evoca a Ilha dos Amores até à est. 144 se situa no nível extradiegético, de onde exerce a sua acção

---

<sup>10</sup> De facto, fundada sob a égide do mito áureo do Cristo aparecido em Ourique, a nação portuguesa encontrava-se agora em estado de depercimento, esquecido o mito sacralizante da fundação e o *telos* cruzadístico que daí resultou.

Embora o mito de Ourique possa rastrear-se pelo menos desde a *Segunda Crónica Breve de Santa Cruz de Coimbra* (1451), parece não haver muitas dúvidas sobre a possibilidade de Camões ter recolhido o motivo directamente na *Crónica de D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão (1505).

Sobre o mito das origens e o seu tratamento historiográfico e literário veja-se a síntese de Ana Isabel Buesco "Vínculos da memória: Ourique e a fundação do Reino", in *Portugal: mitos revisitados*. Coordenação de Yvette Centeno. Lisboa, Edições Salamandra, 1993, pp. 9-50.

reguladora sobre a diegese da viagem e da mitologia, o enunciador que certifica a «*apagada e vil tristeza*» é literalmente o mesmo que apela à sua superação através de uma nova partida e de um novo princípio, retomando as linhas de sentido já abertas na Dedicatória ao rei menino<sup>11</sup>. E se pode dizer que o primeiro narrador é um inventor de “fábulas sonhadas”, o segundo é o vate que se situa no plano da realidade, existindo por si mesmo, qual voz sem narração, guerreiro sem epopeia e poeta sem poesia.

Os três momentos de fecho do poema articulam-se portanto numa base de coerência sintáctica e semântica: depois do remate canónico da diegese épica (est.144), segue-se o *envoi* que incide sobre o plano anti-épico do presente; e temos, por fim, um fecho resgatante, na medida em que intenta superar o presente e recuperar os modelos do passado, projectando-os num sonho de futuro sem limites.

E é nessa tentativa de síntese entre os planos do real e do ideal que ganha importância a figura do Rei Desejado. Poderia pensar-se que, ao dirigir-se-lhe expressamente na Dedicatória e na exortação final, o poeta nomeia um herói virtual, ao mesmo tempo que desmente a possibilidade de o Gama ou algum dos “barões ilustres” referidos ao longo da epopeia poderem vir a ser entendidos num plano de completa heroicidade. Por outras palavras, poderá pensar-se que o poeta enfatiza o futuro não só para obliterar o presente mas também para desvalorizar o passado.

Os feitos narrados, como o próprio canto épico, são endossados ao rei, quer como seu beneficiário directo, quer como seu continuador. Situado a este nível, D. Sebastião é não apenas o depositário do passado mas também a esperança concentrada da sua sublimação. Pelas suas potencialidades de resgate em relação à realidade portuguesa, a figura do rei integra-se no contexto de uma expectativa messianista, do mesmo modo que o sentido camoniano da missão lusíada se enquadra num lastro providencialista em que o tempo da história (concretamente balizado pela pressão dos turcos sobre a Europa e pelo direito de conquista contra os mouros<sup>12</sup>) se amplifica em ordem a uma espécie de tempo hiero-histórico de alcance universal e ecuménico<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Comentando justamente as intervenções do poeta em final de canto, Jorge de Sena refere-se à ligação entre a Dedicatória e as últimas estâncias do poema desta forma bem sugestiva: «*É óbvio que a [estância] que conclui o canto X tem características especiais de rounding-up do poema, em contrapartida da introdução do canto I.*» (Cf. *ib.*, p. 124).

<sup>12</sup> Em 1570, os turcos tinham-se apoderado da ilha de Chipre. Organizada logo a seguir, a “Santa Liga”, reuniu, à volta de Filipe II e do papa Pio V, Veneza, Génova, Sabóia e os cavaleiros de Malta. E foram essas forças conjugadas que, sob o comando de D. João de Áustria, derrotaram os turcos na batalha de Lepanto, sustendo o seu avanço no Mediterrâneo.

<sup>13</sup> As trovas de Gonçalo Anes Bandarra (escritas antes de 1541) falam já, em abstracto, de um rei que traria a paz e a justiça ao mundo, vindo essa ideia a encontrar um justificado acolhimento depois da fatal jornada africana de D. Sebastião.

Retomando uma pista de Sampaio Bruno, António Franco Alexandre situa a génese da ideia do Encoberto no reino de Valência, aquando da tentativa de confirmação de Carlos, neto de Maximiliano, como rei daquele reino, e do aparecimento de uma figura, supostamente filha do príncipe João, herdeiro jurado dos Reis Católicos, falecido poucos meses após o seu casamento com Margarida de Áustria, que ficou grávida (*Vida de D. Sebastião, Rei de Portugal*. Lisboa, Europa/América, 1993, p. 191 e s.).

Para uma análise das repercussões do mito do Encoberto na mentalidade e na cultura do século XVII, veja-se ainda o excelente estudo de Diogo Ramada Curto “O Bastião, Bastião”, in *Portugal: mitos revisitados*, pp. 139-176.

Num plano mais imediato e pessoal, D. Sebastião é o herói que comanda («*Senhor de vassallos excelentes*»), cujo exemplo de justiça suscita, por si só, os ímpetos de perseverança e de coragem necessários à fábula épica<sup>14</sup>. Nessa perspectiva, a ligação das estâncias finais à Dedicatória recoloca e potencia o tópico da idade dourada, tradicionalmente anunciada pelo nascimento de um menino que suprime o desconcerto anterior (*neikos*) e reinstaura a *philia*, estado que equivale, na prática, à verdadeira *pax christiana*, definida por Júpiter na já citada estância 46 do Canto II, quando depois de profetizar os triunfos lusitanos contra os infieis, sintetiza desta forma a etapa final do Reino Novo<sup>15</sup>:

“.....  
E por eles, de tudo enfim senhores,  
Serão dadas na Terra leis milhores.”

Desta forma, e na medida em que o futuro se junta ao passado, o tempo acaba por surgir na epopeia camonianiana como uma coordenada em aberto e D. Sebastião como o intérprete pontual de um devir em que o «*peito ilustre lusitano*» figura como protagonista constante e indelimitado. Os conselhos de benignidade e heroísmo dirigidos ao monarca podem ainda ser lidos como uma censura indirecta aos desmandos de alguns antecessores que não souberam assumir-se no quadro da excelência, cumprindo o quadro ideal de relações com os súbditos. Se tivermos em conta o modelo de intercomunicação ontológica que permite aos deuses «*descer ao vil terreno / E os humanos subir ao Céu sereno*», concluiremos que a síntese entre o herói e o poeta, apesar de possível, não chegou a verificar-se. Ora, enquanto destinatário privilegiado do canto e protagonista de uma nova empresa “digna de ser cantada”, D. Sebastião surge como o herói auroral e como projecção do herói-sábio que é o poeta<sup>16</sup>.

Depois de, durante oito estâncias (146-153), se ter situado num registo abstracto e colectivo, o poeta reassume o discurso de primeira pessoa nas três últimas estâncias justamente para se destacar dos vassallos e apresentar ao Rei em termos pessoais a quota-parte de heroísmo que lhe cabe: o “braço” e a “mente”<sup>17</sup>. A reunião dos dois elementos na pessoa do poeta configura bem a sua auto-estima heróica; mas, mais do que isso, a vanglória e o oferecimento exortativo com que a epopeia se conclui traduz a inadequação entre o canto e a matéria que o inspira. Afinal, depois de, na Dedicatória, ter certificado

---

<sup>14</sup> A associação entre as virtudes de chefia do Rei e a excelência dos vassallos é recorrentemente expressa n’ *Os Lusíadas* como requisito de pleno heroísmo, tanto num registo afirmativo (veja-se, por exemplo, a exortação de D. Nuno Álvares Pereira aos portugueses (IV, 14-19), como num registo negativo, ilustrado, por exemplo com a figura de D. Fernando, o «*fraco Rei que faz fraca a forte gente*» (III, 138-143).

<sup>15</sup> Para além de uma vasta representação na literatura grega e latina, a ideia da sucessão cíclica das idades encontra-se ainda largamente ilustrada em múltiplos textos da Antiguidade oriental (Cf. Hugo Francisco Bauzá, *op. cit.*, p. 19-55).

<sup>16</sup> Sobre a necessária complementaridade entre o herói sábio e o herói auroral, vejam-se Bowra, *Heroic poetry*. London, Macmillan, 1952, p. 9 e Madélénat, *op. cit.*, p. 55.

<sup>17</sup> Rejeitando a interpretação da atitude do poeta num registo de humildade, Hélder de Macedo lê estas estâncias como um sinal de emulação da figura rude do velho Sileno, o deus da eloquência e da profecia (Cf. “o Braço e a mente: o poeta como herói n’ *Os Lusíadas*”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XV, 1980, pp. 61-72).

ao Rei que a fama das vitórias dos guerreiros da Antiguidade se encontra já ultrapassada pela glória do «*peito ilustre lusitano*», o poeta termina com dois versos que fazem depender da «*digna empresa de Marrocos*» a equiparação de D. Sebastião a Aquiles e a Alexandre:

“Ou fazendo que, mais que a de Medusa,  
A vista vossa tema o monte Atlante,  
Ou rompendo nos campos de Ampelusa  
Os muros de Marrocos e Trudante,  
A minha já estimada e leda Musa  
Fico que em todo o mundo de vós conte,  
De sorte que Alexandro em vós se veja  
Sem à dita de Aquiles ter enveja.”

(X, 156)

Mesmo os feitos gloriosos dos «*altos varões que hão de vir ao mundo*», postos na boca da «*angélica Sirena*»<sup>18</sup>, (em claro resultado de um processo de decalque da sereia do Canto VII da *Eneida*) abrangem acontecimentos já inscritos na factualidade histórica. Considerando que entre o princípio e o termo da epopeia decorre toda a narração épica, é legítimo pensar que, depois de passar pela trama da História de Portugal, considerada na sua dimensão europeia e, depois, na sua orientação ultramarina, o poeta vê-se obrigado a suspender a consagração do herói, transferindo-a para um futuro iminente só acessível através da profecia.

Mais do que símile de abertura do poema, a Dedicatória surge, pois, como tópico de alcance extradiegético, religando num registo simultâneo de evocação e de advento a fundação da nacionalidade e o seu cumprimento cabal, numa base de redenção que supõe o fim de todas as quedas e de todos os desconcertos. Numa perspectiva de protagonismo régio, esse cumprimento inicia-se sob a égide da cruzada, com a figura de D. Afonso Henriques, seguindo depois um trajecto que conduz ao neto de D. João III, «*...tenro e novo ramo florescente / De uma árvore de Cristo mais amada*», a quem está providencialmente cometida a responsabilidade de retomar a linha de Ourique.

Uma vez que todos os protagonistas se afastam do ideal compósito que é reiteradamente estabelecido com base em qualidades de coragem física, de perseverança, de inteligência e de valia moral e intelectual, poderia concluir-se então que o heroísmo é transferido do plano da diegese para o plano da enunciação autoral<sup>19</sup>. A leitura d' *Os*

---

<sup>18</sup> Já no decurso do consílio dos deuses marinhos, Proteu - o deus da profecia - se dispusera a dizer “o que sentia”, quando foi interrompido por Tétis. Reveladas por Júpiter em sonhos a Proteu, só agora, depois de consumada a aventura da viagem, estas são colocadas na boca de uma ninfa, que as reteve na memória.

<sup>19</sup> Antes de Hélder de Macedo, que, em meu entender, leva o heroísmo do Camões-poeta a níveis de algum exagero, já Jorge de Sena tinha interpretado o final d' *Os Lusíadas* no mesmo sentido, desvalorizando (com excessiva radicalidade) a importância da história e as implicações do próprio jogo enunciativo: «*E o terminar uma epopeia com promessas de outra não é das menores demonstrações de quanto o poeta é central, do mesmo passo que é uma sublime ironia: as epopeias não se prometem, fazem-se do que já é matéria delas. A menos que, como em todo o Camões sucede, nada seja autorizado a existir senão nele, com ele, e por ele.*» (Cf. “Aspectos do pensamento de Camões através da estrutura linguística de *Os Lusíadas*”, in *I Reunião Internacional de Camonistas*. Lisboa, 1973, p. 51).



*Lusíadas* como “epopeia da poesia” favorece, de facto, a compreensão de uma das suas mais importantes linhas de especificidade, traduzida pela supremacia órfica do canto em relação à matéria cantada e da voz do autor relativamente às vozes das personagens e à própria narrativa de acontecimentos. Essa marca de singularidade não pode, porém, dissociar-se da questionação ética e estética dos modelos antigos e modernos, dos quais o poeta português parte para uma das mais importantes reconversões do cânone épico ocidental, tanto em termos dos valores que balizam a acção, como em termos do próprio estatuto do canto e das suas capacidades de sublimação.

Para reavaliar esta questão dentro do quadro de análise em que agora me situo, é necessário reconhecer que a Dedicatória e o termo do poema camoniano se articulam em termos de voz e de eco que se prolonga até ao silêncio de uma expectativa que é simultaneamente histórica e estética. E o significado global do poema não pode, de facto, decidir-se sem se ter em consideração a dupla qualidade desta expectativa.

Mais do que a oposição entre o épico e o anti-épico, é a tensão dialéctica entre a História e o Mito que funda o discurso camoniano, percorrendo-o de forma estruturante e obsessiva. Com efeito, quando se esperava que a apoteose e a recompensa da ilha namorada viessem a constituir a triunfo supremo e irreversível do Mito, eis que a indecisão não está resolvida e o poema termina afinal da mesma forma como tinha começado: com a miragem de que a História se transfigure em Mito.

A circunstância de *Os Lusíadas* terminarem com a exortação a uma aventura africana numa altura em que a prudência política desaconselhava tais veleidades, tem valido a Camões condenações mais ou menos severas<sup>20</sup>. Basta, porém, deslocar a interpretação do fenómeno, destacando-o do contexto histórico que conduz a Alcácer-Quibir e integrando-o nas linhas gerais do pensamento e da arte de Camões, para que a sua apreciação passe a fazer-se a uma outra luz.

Assim, no que respeita ao primeiro nível, basta lembrar que no episódio do Velho do Restelo, a África surge não tanto como um sonho imperial, mas como uma possibilidade de redenção moral da Nação<sup>21</sup>. E parece ser sobretudo nesse sentido que o vassalo se manifesta agora investido de faculdades físicas e mentais que coloca à

---

<sup>20</sup> Ocupando-se do problema do heroísmo camoniano no contexto das relações entre a história e o mito, Luís de Oliveira e Silva, subestimando justamente a perspectiva estética, resvala para uma posição de crítica (e de censura) directa ao poeta (que faz lembrar a atitude crítica de alguns árcades), apontando-lhe inclusivamente o *vitium* do patriotismo e a consequente «carência de distanciamento crítico», para concluir reprovadoramente: «O poema épico, quando tem por objecto matéria puramente histórica não se pode dar ao luxo de formular um juízo definitivo [...] Porque o futuro, que num poema de carácter histórico não deve ser considerado extradiagético, pode, eventualmente, desarticular a hipérbole ascendente e, trágica e ironicamente, revelar a fragilidade da ostentação pretensiosa» (Cf. “Identidade e identificação interactiva n’ *Os Lusíadas*”, in *Dedalus*, 5 (1995), pp. 228-29).

<sup>21</sup> Independentemente das evidentes marcas de retórica humanista que existem no discurso do Velho (e que o fazem antepor os valores da renúncia aos ímpetos da aventura), parece claro no seu discurso que África oferece aos portugueses uma oportunidade segura de retomar a senda cruzadística que legitima a nação lusa desde a sua fundação.

Nesse sentido, e contrariamente ao que defende Luís de Oliveira e Silva, tendo para crer que, mais do que um puro desmoronamento da *Weltanschauung* heróica (“A crítica da virtude heróica no Velho do Restelo”, in *Mitos revisitados*, pp. 69-97), o episódio constitui uma etapa de um processo de reconversão moral e cristã, que se estende, aliás, até às estâncias finais do poema.



disposição de um soberano promissoramente justo e liderante. Já em termos estéticos o apelo a uma nova partida significa sobretudo o incumprimento do programa épico anunciado desde a primeira estância e a esperança de o poder completar.

Mais do que um simples excursão adulatório, o apelo a D. Sebastião e a promessa de «*um nunca ouvido canto*» têm, assim, a dupla função de atenuar o pessimismo da estância 145, ao mesmo tempo que representam a possibilidade de recuperar o projecto, entretanto desbotado, da construção de um “Reino Novo”. O programa inicial reaparece, de facto, mas transferido agora para um futuro onde o Mito e a História possam enfim confluir. Só assim se explica que, embora enquadrada pelo envolvimento dual da Fé e do Império em que a acção dos lusitanos se inscreve, essa confluência acabe por ter efeitos de catarse colectiva. E porque só no tempo a esperança é possível, Camões converte o passado fechado da epopeia em promessa de futuro, recorrendo afinal ao expediente comum dos que não se conformam com a realidade e a trocam pela magia do sonho e pelo sortilégio da poesia que lhe dá corpo.

Para além do significado político de circunstância, o encerramento do poema com uma exortação e uma profecia constituem assim sinais de uma verdadeira teofania poética, que não parece arriscado relacionar com o forte lastro neoplatonista que inspira a criação camoniana, muito para além da simples imitação de *topoi*. Concebida na sua globalidade, a epopeia camoniana cumpre, de facto, as quatro etapas do *furor* divino, tal como Marsilio Ficino (a figura mais marcante do neoplatonismo renascentista) as define<sup>22</sup>: o *furor amatório* constitui a base de toda a acção épica, compreendendo tanto a intriga mitológica (que evolui com base no conflito entre Vénus e Baco), como a história de Portugal (toda centrada em situações afectivizadas), a viagem do Gama e a própria aventura da poesia, uma e outra ditadas pelo supremo amor da Pátria; o *furor religioso* é um dos elementos fundacionais de toda a ideologia camoniana e, embora a sua presença se faça sentir ao longo de todo o discurso épico, encontra uma tradução muito particular em três momentos marcantes, em que o heroísmo é associado aos valores da cruzada cristã: o episódio do Velho do Restelo, o início do Canto VII e as estâncias que o poeta dirige a D. Sebastião na Dedicatória e no remate final da epopeia; o *furor poético*, por sua vez, consubstancia-se desde o início na invocação da «*fúria grande e sonora*», e na presença assídua das Tágides que certificam a inspiração possessa e demiúrgica do Canto, apesar dos silêncios ingratos que se lhe seguem.

Temos, por fim, o *furor profético*. E se é verdade que a profecia é também colocada na boca de personagens alegóricas ou mitológicas como Júpiter (II, 44-46), os rios Indo e Ganges (IV, 68-74), ou a ninfa dos Cantos IX e X, abrangendo acontecimentos intradieéticos, num quadro estruturado de coesão predictiva muito próprio da narrativa épica, ela só ganha um alcance verdadeiramente teúrgico quando é protagonizada pelo narrador do primeiro nível. Situado abertamente no presente da história, a voz autoral está em condições privilegiadas para assumir a sua crítica e apontar caminhos de redenção. Por isso, só ele tem o dom de decifrar o futuro no quadro de um programa

---

<sup>22</sup> Sobre a teoria do *furor*, tal como ela se apresenta em Platão e nos seus comentadores renascentistas, veja-se a excelente Introdução de Pedro Azara a Marsilio Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona, Anthropos, 1993 (edição bilingue).

Veja-se muito em particular a carta de Ficino a Pedro Divino (pp. 54-63).

cívico e estético em que se sente simultaneamente implicado como poeta e como vassalo do Rei de Portugal.

Concluindo desta forma a sua epopeia, Camões revela-se fiel ao sentido épico da história da Pátria. Se a «*apagada e vil tristeza*» assinala o fim de um ciclo marcado pela «*vã cobiça*» e pela «*vaidade*», a exortação africana surge como o começo de uma fase nova, decantada e restituída à pureza dos valores da Fé e do Império<sup>23</sup>.

Para além do “braço” do cavaleiro, essa nova era deverá porém ser sacramentada com a palavra épica. E nesse sentido, mais do que um simples complemento do esforço individual, a mente do poeta surge como via de sublimação de uma guerra protagonizada por um herói colectivo: o «*...peito ilustre lusitano / A quem Neptuno e Marte obedeceram*». Colocados tantas vezes ao longo do poema num plano de divergência que parecia insanável, o Canto e a matéria cantada confluem, por fim, nesse horizonte virtual, aberto pela pulsão da profecia. Só nessa medida é possível rasurar as sombras do tempo presente em nome de um futuro de luz, “ad infinitum”. E nesse registo de esperança projectada na eternidade o Mito e a História já não se distinguem.

---

<sup>23</sup> Mais do que pelo enaltecimento canónico das grandezas pátrias, *Os Lusíadas* inserem-se assim na linha do messianismo português (em que se integra o quinto império) pelo capital de esperança que projectam num novo porvir, que tanto pode tomar a forma imediata e visível das vastas planícies africanas como pode transformar-se no advento escatológico sonhado por Vieira.

Apesar de dispormos já de valiosos contributos para o esclarecimento desta questão, estará talvez ainda por fazer o levantamento sistemático da recepção messianista d' *Os Lusíadas*, desde o Barroco até aos nossos dias, na Literatura, na Cultura e na Mentalidade portuguesas.

Amélia Pinto Pais

*Professora do Ensino Secundário*

## ALGUNS PRESSUPOSTOS PARA UMA DIDÁCTICA DE *OS LUSÍADAS* NO ENSINO SECUNDÁRIO

É com satisfação que saúdo o facto de, no âmbito desta VI Reunião Internacional de Camonistas, ter sido decidido, pela Comissão Organizadora, a organização desta mesa redonda sobre Didáctica dos textos camonianos no Ensino Secundário.

Dito isto, devo desde já afirmar que tudo o que eu tenho feito, no domínio que nos interessa, se deve a uma paixão pela obra de Camões, que me vem desde o meu 1º contacto – feliz – com *Os Lusíadas*, guiada pelo meu antigo professor do Liceu, o Dr. Luís Simões Gomes – paixão essa que, posteriormente se viu reforçada pelo contacto com quantos sobre a sua obra escreveram – muitos dos quais pudemos ver e ouvir nesta Reunião<sup>1</sup>; esta paixão de que falo foi por último reforçada ainda pela prática de 30 anos como professora do ensino secundário. Ensinar *Os Lusíadas* e Camões tem sido uma contínua prática de fazer amada a obra de todos nós, *lusíadas*, sucessivamente lida, relida e susceptível de novas leituras.

“E, pera dizer tudo, temo e creio  
que qualquer longo tempo curto seja;  
Mas, pois o mandas, tudo se te deve,  
Irei contra o que devo, e serei breve.” *Lus.*, III, 4

Estas são palavras de Vasco da Gama na sua Introdução de resposta ao rei de Melinde.

Tratar da didáctica d’*Os Lusíadas* levar-nos-ia longo tempo, não compatível com os limites estreitos desta mesa-redonda. Por isso, tal como o Gama, «*irei contra o que devo e serei breve*»... um pouco mais do que Gama que, como sabemos, proferiu o seu breve discurso em 3 cantos, num total de 233 estrofes e meia, ou seja, 1868 versos...

Devo, pois, ficar-me por pouco mais do que designei de “alguns pressupostos para uma didáctica d’*Os Lusíadas*” – porventura verdades sabidas e evidentes, mas que convém recordar, pois sobre elas se entenderão as escolhas que o acto de ensinar forçosamente implica.

---

<sup>1</sup> Não havia, durante os meus estudos universitários, concluídos há 30 anos nesta Universidade de Coimbra, qualquer cadeira de Estudos Camonianos, nem o estudo de Camões integrava as cadeiras trienais de Literatura Portuguesa.

É minha convicção que, para ensinar bem uma obra desta ou mesmo de outra natureza, é necessário **conhecê-la, entendê-la** convenientemente e **amá-la**, o que constitui, a meu ver, os pressupostos mínimos necessários à sua didáctica.

Assim:

1. Conhecer bem *Os Lusíadas* é:

– **Saber contextualizar a obra e o autor na sua época** (ou seja, conhecer o seu contexto histórico-cultural, os códigos literários e ideológicos em vigor e os seus destinatários imediatos);

– **entender o texto do Poema e identificar as suas grandes linhas de força, a sua arquitectura e estrutura, a sua ligação ao tempo histórico** (no caso vertente, o carácter interventor do autor, presente na chamada linha da Moral e na concepção providencialista da História - difundir a Fé);

– **entender bem a importância da voz / vozes que nos ‘fala(m)’ no Poema**: a do autor / narrador e as de personagens / vozes como Baco, Velho do Restelo e Adamastor – um autor que procura agir, intervindo no seu tempo – de tristeza – em busca de um outro tempo – de glória e ‘novo canto’;

– **entender a importância do amor ‘sublime’ e do erotismo** na mundividência do autor e do seu Poema;

– **conhecer as leituras do poema ao longo dos tempos e na actualidade** – o porquê, o quando e o como Camões vem sendo lido (estética da recepção);

– **entender o Poema, finalmente, como ‘canto iniciático’<sup>2</sup> e como obra ‘exemplar’**: um poema ‘pedagógico’ em que um Eu (do autor) se faz sujeito que propõe, celebra, ‘mostra’ a um Tu (o Rei) como, recolhendo a ‘lição’ da história do passado – entendida como heróica – é possível sair da «vil tristeza» presente e retomar o fogo épico, recuperando a grandeza e atingindo a glória de ser recebido como herói «esclarecido» na Ilha que Vénus lhes destina;

2. Para tal, afigura-se-me indispensável que desta VI Reunião Internacional de Camonistas saia uma recomendação às Universidades Portuguesas no sentido de que em todos os *curricula* das Faculdades de Letras ou de Humanidades, que ainda a não incluem, figure uma cadeira de Estudos Camonianos, de frequência obrigatória para os estudantes dos cursos de Línguas e Literaturas Clássicas e Línguas e Literaturas Modernas – variantes incluindo o Português.

3. É óbvio que entendo dever ser prestada atenção a que o ensino d’*Os Lusíadas* continue a ser obrigatório nos *curricula* do Ensino Básico (3ºCiclo) e Secundário. Julgo dever esse ensino ser feito gradualmente e por etapas:

– **Iniciação / acesso através da leitura ‘amigável’** de versões em prosa, a partir, pelo menos, do 8ºano (já recomendada nos actuais programas de Português de 8ºano);

– **leitura ‘abrangente’**, isto é, capaz de fornecer as linhas mestras da compreensão do poema e dos seus principais episódios, tendo em conta o nível etário e cultural dos alunos, no 9ºano (que deste ‘estudo’ não resulte a ideia errada de que *Os Lusíadas* são um somatório de episódios ou aspectos diversos sem unidade interna);

– **leitura mais cuidada e aprofundada** da arquitectura / estrutura / linhas de força ou vectores ideológicos, bem como apreciação da linguagem e estilo, num dos anos

---

<sup>2</sup> Cf. Helder Macedo, *Camões e a viagem iniciática*, Lisboa, Moraes, 1980.

do Ensino Secundário, como se prevê no Reajustamento de Programas a entrar em vigor em 1997 - 98, recentemente homologado.

4. Destes pressupostos resulta que, para mim, ensinar *Os Lusíadas* é:

- Ensiná-los como obra **narrativa de carácter épico** destinada a ‘cantar’, celebrar um povo e uma civilização – a europeia; [Proposição-linha da Viagem de Lisboa à Ilha dos Amores-linha da oposição];

- como **obra ligada a uma concepção do universo e do Homem** própria do Renascimento, sem esquecer, contudo, a ligação a alguns conceitos medievais; [o Homem, sujeito da história, suplantando a ‘fraqueza’ e ‘divinizando-se’; um ideal de ‘virtú’ renascentista e portuguesa – linha da moral / Ética – a linha do saber e da Ciência, mas, por outro lado, também a linha da Fé; uma obra que se quer ‘exemplar’ por parte de um ‘cantor, narrador interventor’; de onde a importância da Dedicatória-apelo e do Apelo final];

- como **obra de reflexão sobre a História e o seu sentido** e sobre o papel do Homem no ‘fazer da História’; [oscilando, portanto, entre os pólos da linha da Fé – visão providencialista da História portuguesa – e a linha da celebração épica, da Proposição ao Adamastor e à Ilha de Vénus];

- como **obra de amor**, entendido como força ‘que move o céu e as estrelas’ e eterniza o Homem, divinizando-o em Ilhas de Sonho e proporcionando-lhe o Saber e o Conhecimento.

Como meta final a atingir no Ensino Secundário, que os alunos possam concluir:

- Que *Os Lusíadas* são um poema importante (pela arquitectura, estrutura e linhas de mensagem);

- que são também um poema muito bonito numa língua que Camões soube tornar muito bonita,

- que neste Poema é particularmente importante a consideração de **três tempos**:

O TEMPO PASSADO (tempo épico)

**Plano da acção secundária: HISTÓRIA DE PORTUGAL**

- Sentido geral desta História passada: dilatar a Fé (III, 20+VII, 2-14+X, 91-142).

- Uma História de heróis militares (Afonso Henriques, Afonso IV, D. João I, Nun’Álvares) que, ajudando e vencendo Marte, venceram os ‘inimigos’ – castelhanos, Mouros e, mais tarde (profecias, sobretudo, do canto X) os ‘infiéis’ - hindus e muçulmanos.

- ... de heróis que amam bem, não submetendo o espírito ao corpo («*baxo amor que os fortes enfraquece*»), nem sobrepondo os interesses materiais, egoístas, ao bem da Pátria, do Rei.

Assim, **nesse passado que se exalta**, os *Portugueses honraram Marte e Vénus*, merecendo, portanto, ser celebrados pelo canto (forma de se libertarem da «*lei da Morte*») e ‘divinizados’ por Vénus na sua Ilha (c. IX, X).

Neste contexto geral adquirem particular importância as **referências a ‘milagres’** (Ourique, aclamação de D. João I por uma menina, «*ante tempo falando*» – 4º, 3) e a **narração de batalhas** (Ourique, Salado, Aljubarrota e, no plano das profecias, guerras na Índia em tempo de vice-reis - dilatando a Fé e retomando a missão interrompida de S. Tomé) e os **episódios amorosos** (amores ‘altos’, dignos – Fermosíssima Maria, Inês de Castro ou amores ‘baxos’ – D. Fernando). [em matéria de amor tudo Camões compreende, mesmo as fraquezas – «*Mas quem pode livrar-se porventura / Dos laços que*

*amor arma brandamente»* – III, 142 – na verdade **só não perdoa a quem é insensível ao amor** – Afonso de Albuquerque, por ex., X, 45 e ss].

**Plano da acção central:** A VIAGEM DE V. DA GAMA

O tempo passado é também o **tempo épico** por excelência da **VIAGEM das viagens, a viagem iniciadora ou iniciática de Vasco da Gama**. Na narração desta viagem vem provar-se que é possível *«passar inda além da Taprobana»*, indo para além *«do que prometia a força humana»*, a qual, como se acentua no final do C. I, é a de um ser infinitamente pequeno, *«bicho da terra tão pequeno»*, contra quem se *«indigna e arma o Céu sereno»* – enfrentando e ultrapassando todas as más vontades de Velho(s) do Restelo, descrentes das possibilidades do Homem; de Baco, voz dos povos do Oriente; de Adamastor(es); de africanos, de hindus e ‘gentios’; e ultrapassando também tempestades, traições, a saudade, o desânimo, a aparente indiferença da Providência, a doença – todos os males e entraves que Neptuno (que não quer ser submetido) põe no seu caminho [linha da **OPOSIÇÃO**].

Assim, **nesse ano e nesse mar de todos os perigos**, se atinge o objectivo primeiro – a Índia – e se *«fica vendo, como de alto assento, o baxo trato humano embarçado»* (VI, 99); porque penetrou os *«vedados términos»*, Vasco da Gama se agiganta e tem direito a um **prémio** – todo ficcionado, porque, na realidade, a pátria não sabe recompensar os seus filhos<sup>3</sup> – essa, a realidade, é ‘desconcertada’, ‘sem razão’ como bem sabíamos da Lírica camonianiana – **o prémio que Vénus reserva aos que amam bem** – a satisfação erótica e o conhecimento (*a gnose*) própria dos deuses – o Saber, prémio máximo da vitória sobre os deuses e o Céu sereno.

O TEMPO PRESENTE (tempo de desencanto, tempo anti-épico, de «vil tristeza»)

Mas se *Os Lusíadas* são a celebração do esforço humano, da vitória sobre os deuses e os elementos, **a verdade é que todos esses heróis são já, no tempo da escrita do poema, heróis passados**, capazes de servir de exemplo de heroicidade e ‘virtú’ aos contemporâneos.

Daí a **importância da LINHA DA MORAL** – Camões, poeta interventor contra a “pequenez” dos seus contemporâneos [já denunciada amplamente por Gil Vicente e outros] **que amam “mal”**

- desprezam e perseguem os artistas
- se entregam ao luxo, aos vícios
- são adúladores, corruptos, tiranos
- exploram o povo

O TEMPO FUTURO (tempo de expectativa épica)

[Ver principalmente a “Dedicatória” e a “Conclusão”: apelo a D. Sebastião]

*Os Lusíadas* são, assim, também:

**Um alerta para a austera, apagada e vil tristeza em que o país está mergulhado** [cf. poema “NEVOEIRO” de Mensagem – F. Pessoa].

Que fazer? – A conclusão – apelo:

**Partir para um novo feito glorioso** que poderá vir dar origem a um *novo Canto*.

---

<sup>3</sup> Na realidade, os nautas não recebem, no plano do real, qualquer recompensa; pelo contrário, são eles que *«a sua pátria e rei temido e amado / O prémio e glória dão por que mandou, / E com títulos novos se ilustrou»* (X, 144).

Por isso, agora que o Rei pôde ver que, afinal, o Poeta não é assim tão «*humilde, baxo e rudo*», visto ter demonstrado que era senhor de «*honesto estudo, com longa experiência misturado*» e também possuir *engenho*, ele se permita dar conselhos ao Rei e fazer-lhe um apelo final no sentido de reinar correctamente (ele é senhor «*só de vassallos excelentes*») e de “cumprir o seu destino” e partir em busca, como diria Pessoa, em 1912, de uma Índia nova.

Antes de terminar, permitam-me ainda duas ou três ‘coisas’ que me parece oportuno lembrar:

1. Alguns “erros” a evitar:

– As leituras parcelares, fragmentadas - por ex.: só os episódios amorosos, só os bélicos, só os míticos – desligados da necessária visão de conjunto [o risco maior em que os Programas ‘novos’ podem fazer incorrer];

– Fazer da leitura d’ *Os Lusíadas*, do texto, um pretexto para mais ou menos enfadonhos exercícios gramaticais, ou caça à figura de estilo ou de detecção de elementos da diegese... e outras torturas quejandas, capazes de fazer perder o gosto pela leitura [não fará mal inquietar-se um pouco com o livro de Daniel Pénnac, *Como um romance*, ed. ASA] – lembremo-nos dos versos de Augusto Gil: «*Mas às crianças, Senhor, / porque lhes dais tanta dor / porque padecem assim?*»

2. Algumas precauções a tomar:

– Certificar-se de que os alunos sabem o que é uma obra narrativa e também de alguns conceitos básicos de análise da narrativa;

– Certificar-se que conhecem a época histórica dos Descobrimentos e um pouco do que foi o Renascimento europeu;

– Certificar-se de que já conhecem a noção de épico [o programa do 8º ano aconselha a mandar-se ler uma versão em prosa d’ *Os Lusíadas*; eu acrescentaria a *Odisseia* ou a *Eneida*, em alternativa ou em complemento]; por outro lado, os alunos estão familiarizados com filmes ‘épicos’, tipo Excalibur, Superman, etc;

– Certificar-se de que os alunos sabem manusear o livro, as notas, os esquemas existentes, etc... (o tal namorar o livro de que costume falar...).

3. Alguns recursos e actividades possíveis e desejáveis:

– Leituras - silenciosa, expressiva, dramatizada;

– Resumos, sínteses, leitura de esquemas;

– Debates/composições;

– Confrontos intertextuais;

– Ilustrações de episódios, B.D., trabalhos de pesquisa - ex: como eram as viagens no séc. XVI - a preparação, os mantimentos, as cerimónias de despedida, quem ia a bordo, os intérpretes, as prendas para oferecer; o mundo dos deuses gregos; a moda no séc. XVI, etc.;

– Pôr *Os Lusíadas* em música, .....

Os professores são – têm de o ser forçosamente – seres extraordinariamente criativos e, por isso, vou terminar citando Santo Agostinho, que dizia: *Ama, e faz o que quiseres!* - neste caso: Amem *Os Lusíadas* e Camões e, depois, façam o que quiserem!

(Página deixada propositadamente em branco)



Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira  
*Instituto Politécnico do Porto*

**OS LUSÍADAS: FOCAGENS E DESFOCAGENS**  
(A PROPÓSITO DA LEITURA DO POEMA, SEGUNDO OS PROGRAMAS OFICIAIS)

Numa crónica bem recente (3/4/96), inserida no “Caderno Leituras” do *Público* e triplamente titulada de *Mistério decifrado / Leitor e Público / Circunspeção*, Mário de Carvalho, um pouco envergonhado por ainda ser capaz de folhear Chateaubriand, mas feliz por, finalmente, ter descoberto, pelas mãos do tradutor Camilo, o sentido da estranha palavra *frankisk* que, desde a primeira leitura do *Eurico «lhe moera a curiosidade»* e, simultaneamente encantado (presume-se) por encontrar um motivo para o seu artigo, afirma a certa altura:

“Toda a minha vida fui confrontado com textos que não percebia, ou que não podia perceber em parte. A poesia trovadoresca, Camões, Samuel Usque, o cultismo e o conceptismo, faziam parte do programa dos liceus. Não eram textos fáceis. Não bastava, sequer, “tirar” o vocabulário. Era necessário, mesmo numa aproximação epidérmica, que se procedesse a uma análise do contexto, que se manejassem conhecimentos históricos, ou se cruzassem referências literárias. Esse esforço - algo sofredor - foi-nos exigido e ainda bem.

Como se havia de fazer para facultar os textos à nossa incipiência? Actualizar a ortografia arcaica (aliás preciosa para a compreensão sumária de alguma etimologia)? Alterar os conteúdos, apresentando realidades facilmente reconhecíveis, com o trovador a andar de porsche e o jogral de bicicleta? Verter *Os Lusíadas* em prosa, de maneira a propiciar uma leitura seguida e airada, com dispensa da divisão das orações? Seccionar os longuíssimos períodos de Samuel Usque, violando-lhe os ritmos, para uma leitura menos cansativa? Em suma, falsificar os textos?”

De forma levemente humorística, mas com grande oportunidade, Mário de Carvalho vem colocar um problema pedagogicamente relevante: sob o pretexto de «*motivar*», «*atrair os alunos para a leitura*», no fundo, **facilitar** até ao absurdo, deve o professor **traduzir, adulterar**, transformar o referido *frankisk* em «*acha de dois gumes*»?

Leitores incipientes, os alunos do 9º ano do Ensino Básico começam a contactar com *Os Lusíadas*. E logo os *Programas Oficiais* traçam uma linha de referência sobre a qual os professores devem traçar as suas planificações operativas. Essa linha, mesmo entendida com toda a abertura, é uma dupla ordem (no sentido de “disposição regular

e metódica” e de “força disciplinar”) e nessa dupla ordem está o primeiro e incoerente fraccionamento, a saber:

“De *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, deverá fazer-se leitura orientada das seguintes estrofes” (devidamente apontadas) correspondentes a «*Proposição, Viagem para a Índia, História de Portugal e Mitologia pagã*».

Nas indicações sobre leitura orientada, os autores do Programa têm, é certo, o cuidado de avisar de que «*em todas as actividades*» deve preservar-se «*o sentido global das obras*». Mas será que esse aviso serve num momento em que o próprio discurso aponta já para uma selecção restritiva?

Se a análise da “**Proposição**” é naturalmente pacífica e desejável para o entendimento do texto, a formulação e selecção dos outros aspectos é questionável a vários níveis.

Será, por exemplo, que a viagem para a Índia não constitui um aspecto da História de Portugal? Por detrás dessa aparente organização / desorganização das secções requeridas (motivadas, quanto a nós, por uma apressada leitura do *Luís de Camões* de António José Saraiva, onde ele, de facto fala em «*diferentes planos*», mas entendidos como formas descontínuas do «*desenvolvimento da matéria*» que terão na mitologia a força unificadora) não deveria estar antes uma divisão dos discursos – aquela intrincada rama de discursos encaixados, onde «*as histórias se inserem como assuntos*» – como refere Jacinto do Prado Coelho (1976: 89-90)?:

“Encarando *Os Lusíadas* à luz destes conceitos (os conceitos de “sistema da história” e “sistema do discurso” de Benveniste e de “mundo narrado” e “mundo comentado” de Weinrich), verificamos, antes de mais, que o poema constitui, do princípio ao fim, um discurso (épico, naturalmente) em que a História ou as histórias se inserem como assuntos; *discurso* de acordo com a definição de Benveniste: um indivíduo, o autor, cuja presença se manifesta frequentemente, dirige-se a outro, D. Sebastião, para nele exercer influência. O autor oferece-lhe como espectáculo digno de meditação o povo português e os seus feitos (...). Mas o discurso primeiro, que é o do autor endereçado ao Rei e ao povo, contém discursos secundários que por sua vez podem integrar discursos menores. Precisando, às personagens da narrativa de (d<sub>1</sub>) dá o autor a palavra, geralmente em discurso directo (dd<sub>2</sub>), e estes discursos das personagens encerram acções com outras personagens que “ouvimos” falar também...”

E mesmo aceitando aqueles planos de que fala o Programa, porque se reduzirá a **História de Portugal** a dois episódios (o de “Inês de Castro” e o da “Batalha de Aljubarrota”)? Será para contrapor à guerra política o drama amoroso, já que, como afirma Maria Leonor de Sousa, «*na tradição portuguesa, Pedro e Inês distanciaram-se das realidades do país medieval em que viveram; tornaram-se ‘um dos símbolos em que a alma de Portugal se reconhecia’, transcenderam os limites do real, encarnando o mito do amor para além da morte.*» (1984: 16-17)? E por que considerar então a chamada **História de Portugal** como um factor de representação, aparentemente isolado dentro do poema, sabendo, como sabemos, que, no texto literário, a inserção dos factos

históricos sofre a influência das leis da ficcionalidade que transformam a referência em poesia, e alteram portanto toda a possível “verdade” factual?

E que dizer do último aspecto (**Mitologia pagã**)?

O programa fala unicamente e, paradoxalmente, como uma espécie de fecho ornamental, no **Concílio dos deuses no Olimpo**. Naturalmente que o bom senso do professor, ao longo da análise desse excerto não deixará de chamar a atenção para a importância (perfeitamente delineada nesse concílio) da mitologia, enquanto suporte daquela unidade accional de que falava António José Saraiva (na obra anteriormente citada) e encontrará meios operatórios de fazer com que o aluno descubra todos os passos da intriga dos deuses que irão condicionar o desenvolvimento da viagem. Mas o Programa deveria talvez evidenciar melhor os meios de encontrar a sua recontextualização, de forma a que a coerência nunca pudesse ser perdida.

De facto, a leitura de excertos pode ser motivadora e dinâmica se suportar em si o objectivo de uma percepção de todo, isto é, se conduzir a um levantamento de signos que possam servir de hipótese para uma pré-construção textual - permitindo que o aluno levante os sinais daquilo a que poderíamos chamar, com Roland Barthes, de “código hermenêutico” (S/Z), ou, para nos servirmos da expressão de Umberto Eco, convide o aluno a “passeios inferenciais”, onde a sua “enciclopédia” sirva de indicador global; mas essa mesma leitura poderá ser altamente nefasta se retirar do texto a “actividade mimética”, o “processo dinâmico de representação” - expressões sob as quais Paul Ricoeur traduz a fórmula aristotélica de *mimesis praxeos*.

Na verdade, como também diz Emília Amor, «... a utilização de fragmentos descontextualizados - os excertos - resultantes de cortes e de manipulações são, quase sempre, perturbadoras de um entendimento mais completo dos textos e, quase sempre, desrespeitadores das obras originais, na sua integridade e sentido pleno.» (1993: p. 98).

Consubstanciando-se o Ensino Básico no quadro de uma formação universal e homogénea e sabendo-se que, para muitos alunos, constitui toda a formação escolar a partir da qual entram no mundo do trabalho, o conhecimento de obras, como *Os Lusíadas*, deveria corresponder a uma certa sistematização, a uma configuração básica, que abrisse caminho a novas aventuras de leitura pessoal, ou, no caso da continuidade dos estudos, servisse de grande plano para as novas leituras do Poema que os Programas do Ensino Secundário propõem.

De facto, o ensino/aprendizagem d’*Os Lusíadas* continua, estendendo-se (no caso do Programa A – o único que iremos considerar) pelos três anos que constituem, dentro dos actuais quadros curriculares, o Ensino Secundário.

Aparentemente de uma forma totalmente libertadora (ou libertina?) o mesmo indicador se repete ao longo dos três anos, em posição final no quadro de distribuição das Leituras do texto narrativo (nos 10º e 11º anos) ou em posição inicial (no 12º). É o seguinte:

“Camões – *Os Lusíadas* (excertos)”.

No entanto, de uma forma talvez mais perigosa ainda do que aconteceu no 9º ano, há fortes determinantes das opções dos professores no âmbito das suas programações individuais ou colectivas. Na verdade, essa distribuição das Leituras é antecedida por novas imposições que passo a citar:

“As obras nacionais indicadas para leitura obrigatória – a conjugar com outras de proveniência estrangeira - hão-de, em simultâneo, salvaguardar o tratamento das temáticas e perspetivação do panorama diacrónico e sincrónico da literatura portuguesa. Por isso, o aluno disporá sempre dos textos indispensáveis ao estabelecimento da situação das obras num período, corrente, escola ou fase particular da evolução do autor. **E nesse mesmo sentido se há-de entender que a leitura de textos de Gil Vicente e de Camões, distribuída ao longo dos três anos do ciclo, seja feita de acordo com a oportunidade das temáticas propostas.**” (p. 36) (o negrito é nosso)

Assim, “o professor obediente” deverá respeitar as “Temáticas organizadoras das Leituras”, a saber:

– para todos os três anos, “a expressão dos sentimentos” e a relação com a realidade exterior”;

– para os 11º e 12º, “a intervenção na vida social” e “a expressão comprometida”;

– e, só para o 12º, “a reflexão sobre a condição humana” e “a reflexão sobre o mundo”.

Para além dos problemas que poderiam levantar-se sobre a formulação destes pressupostos temáticos e mesmo que aceitássemos tal formulação, estabelecer o movimento da leitura de fora para dentro do texto parece-nos um movimento inverso e constrangedor. Se nos valores exógenos se poderão encontrar focos ideológicos e reflexos de problemáticas histórico-sociais (para além doutras de natureza literária, como ligações arquitectuais, intertextuais ou periodológicas), é na obra que elas deverão ser levantadas e não “ajustar” a obra e essas pretensas temáticas.

A compreensão de uma “história” implica a construção de um mundo. Reparti-lo, para responder a temáticas externas (configuradoras, neste caso, do percurso de um ou mais anos lectivos), é quebrar esse “mundo”, distorcendo-o de forma arbitrária e perigosa.

Naturalmente que todas estas preocupações estiveram na mente do grupo de professores que, recentemente, levou a cabo um “ajustamento” dos Programas do Ensino Secundário, possivelmente para entrar em vigor em 1997/98, e onde (entre outros aspectos) se procurou «*uma reformulação dos critérios de selecção das leituras metódicas (obrigatórias)*», agora apoiada, numa metodologia de ensino «*sistemático e diacrónico da história literária, numa perspectiva aberta e criativa*», acautelando embora a **não** «*reabilitação do ensino tradicional e excessivamente dirigido da História da Literatura*».

Dentro desta perspectiva, o ensino d’*Os Lusíadas* passou a fixar-se no 10º ano e dentro de uma visão globalizante e classicamente enquadrada:

«*Os Lusíadas* (visão global da obra; leitura de fragmentos ilustrativos da estrutura narrativa e conceptual da epopeia)» (p. 33).

Apesar da redução espacial e temporal, o professor poderá seguir, em linhas gerais, e com a liberdade que “os limites da interpretação” impõem, o trajecto definido por Carlos Reis (1990: 147-148) para a leitura integral da obra narrativa, isto é, por um lado, tendo em conta a sua contextualização e, por outro, a sistematização categorial da leitura, quer no âmbito da estrutura da **história** (a análise da Personagem, da Acção e do Espaço), quer no âmbito do discurso e sua **enunciação** (a análise do Tempo, do Modo e da Voz).

No caso específico d’*Os Lusíadas*, várias são as perspectivas levantadas pelos autores que poderão servir de base para leituras didácticas globalizantes. Permito-me referir, essencialmente, duas, que terei de simplificar até aos limites de dois simples roteiros didácticos:

1. Um plano de leitura partindo do desenvolvimento do tópico do **encarecimento** apresentado por Jacinto Prado Coelho (1976), que permita, num primeiro momento, **contextualizar a obra**, integrando-a numa estética “do veraz e do conciso” própria de um determinado momento temporal.

Como afirma o autor: «*podemos considerá-la como expressão dum momento cultural em que o Homem já não se sente mero juguete das forças naturais, antes ganhou consciência de que, observando-as, e mercê também de tenacidade e ousadia, é capaz de as dominar e dirigir*» (p. 88).

E, num segundo momento, que permita igualmente **uma sistematização da leitura**, através da análise dos diferentes discursos e das vozes que os enunciam;

2. Um plano de leitura que, partindo do tópico da **viagem simbólica** - base da interessante leitura d’*Os Lusíadas* por Helder Macedo (1980: 33-59) -, constitua o motivo para um trajecto didáctico, em que seja possível estabelecer a caminhada do herói, através da combinação de vários tempos: o tempo da **narração**, e, mesmo, cruzando a História e a Literatura, o tempo de Fernando Pessoa e d’*A Mensagem*.

Concluindo, e retomando os títulos da pequena crónica de Mário de Carvalho: todo o projecto de ensino da Literatura assenta, não no objectivo de decifrar o mistério (tarefa impossível, onde, para nossa alegria, podem surgir só pequeninas decifrações contextualizadas ao longo da vida), mas, pelo contrário, em fazer com que os alunos sintam que a obra literária é um mistério sim, mas sem possibilidade de total e definitiva decifração. Citando Umberto Eco (1995: 12) que, por sua vez, cita Jorge Luís Borges, «*um bosque é um jardim com veredas que se bifurcam. Mesmo quando num bosque não há veredas, cada qual pode traçar o seu próprio percurso e decidir ir para a esquerda ou para a direita de uma certa árvore e fazer uma escolha a cada árvore que se lhe depare*».

Mas terá de o fazer com *Circunspecção*, isto é, não se esquecendo que todos nós, leitores empíricos, somos simples homens, marcados pela nossa historicidade, e, por isso, tendo de caminhar com ponderação e olhando sempre à nossa volta.

Como afirma Aguiar e Silva (1987:22) e para terminar:

“... a palavra de Deus só pode subtrair-se às mutações e às rupturas interpretativas se for em absoluto *descontextualizada*, isto é, se for unívoca, universal e intemporalmente interpretada por uma autoridade inalterável que se examine à finitude da consciência e da razão históricas.

Os homens, porém, mesmo os filólogos mais eruditos, de mais alto rigor exegético e de mais acurada acribia, não lêem assim...”

E ainda bem. Porque se assim não fora, não estaríamos aqui reunidos, reflectindo ainda sobre “o mistério” da obra de Camões e sobre os problemas que continua a levantar a sua leitura.

(Página deixada propositadamente em branco)

O PODER ENCANTATÓRIO DA LÍRICA DE CAMÕES  
(CONTRIBUTO PARA UMA LEITURA DE PRAZER)

A operacionalidade da didáctica resulta da interpenetração de actividades diversas, cujo objectivo será a optimização do processo ensino-aprendizagem. Daí a pertinência da didactologia enquanto espaço destinado à reflexão da prática pedagógica. Dessa reflexão emana, na didáctica da literatura materna, o carácter indissociável do binómio prática discursiva / prática filosófica, devidamente apoiado em teorias relacionadas com a ciência do texto.

O pressuposto pedagógico da interpenetração vida / escola e reflexão / acção apela muito mais do que para a formação do aluno, apela à formação do ser humano e, nesse apelo, transparece a urgência de um crescimento contínuo do saber que é devido ao professor.

Todavia, toda a aprendizagem depende da vontade, logo o trabalho a desenvolver terá que obviar não só a compreensão das situações vividas ou evocadas, como também a progressiva consciencialização das expressões verbais utilizadas, seja no seu aspecto conteudístico, seja no formal.

Compete ao pedagogo a criatividade necessária para, confrontando o aluno com realidades, o levar à noção do carácter utilitário de todas as variantes do processo comunicativo, sem negligenciar o prazer que este deve proporcionar.

O carácter refratário dos jovens, em relação ao acto de ler, obriga a privilegiar a etapa da motivação. Urge, portanto, demarcar os imaginários da linguagem. A palavra, a fala, a escrita, a frase, ou mesmo a recusa à linguagem contemplarão, com entusiasmo, o mundo mágico do texto, para que o potencial leitor se encontre como sujeito da ficção. Daí a prática da intertextualidade que o levará do simples ao complexo, do imaginário ao real, do verdadeiro ao verosímil.

Ao fazer-se, aqui, a abordagem de alguns sonetos de Camões (e apenas sonetos, pelas características de que este trabalho se reveste), far-se-á sob o signo da sedução, apelando a uma realidade que o jovem vivencie. Assim se procurará um encadeamento temático harmónico, propiciador, este, do encantamento pretendido. O **amor**, vulnerável sempre, é gerador da fortemente portuguesa **saudade**, de impossível mitigação por qualquer tipo de **mudança**. Da insolubilidade desta, advém o inevitável **desconcerto**, por vezes revoltado, por vezes conformado mas, para o qual apenas o **destino** terá resposta.

Para Platão o amor é um estado de privação, uma procura daquilo que não se tem, daquilo que falta. No *Banquete*, ele é riqueza mas, concomitantemente, indigência; é a procura da beleza; o intermediário entre homens e deuses, como o filósofo o é, entre o sábio e o ignorante. Logo, o amor é beleza, o amor é saber e é, também, verdade residente, na sua essência, no mundo das ideias. Por isso o deus Eros estabelece uma estreita relação com a filosofia.

Também por isso, Camões, ao exaltar a beleza feminina, o faz, não raro, na ausência da amada, para alcançar, no mundo puro das ideias, a suprema beleza e a suprema verdade.

O fascínio de uma beleza ausente é por demais evidente no soneto:

“Um mover de olhos, brando e piedoso,  
Sem ver de quê; um riso brando e honesto,  
Quase forçado; um doce e humilde gesto,  
De qualquer alegria duvidoso;

Um despejo quieto e vergonhoso;  
Um repouso gravíssimo e modesto;  
Ûa pura bondade, manifesto  
Indício da alma, limpo e gracioso;

Um encolhido ousar; ùa brandura;  
Um medo sem ter culpa; um ar sereno;  
Um longo e obediente sofrimento:

Esta foi a celeste fermosura  
Da minha Circe, e o mágico veneno  
Que pôde transformar meu pensamento.”<sup>1</sup>

O retrato da mulher idealizada, de marcadas influências petrarquistas, é aqui conseguido pelo uso sistemático da hipálage, que o artigo indefinido remete para o mundo da abstração. Qualidades físicas, traduzidas por nomes, e morais, expressas pela aposição de adjetivos, associam-se na consumação do ideal de beleza petrarquista, muito mais próximo do ideal de perfeição do que de uma improvável individualização. A acumulação de elementos, propiciadores do desvendamento, cessa no último terceto para, de uma forma contida, se tentar a concretização da mulher amada. Todavia é com Circe, a feiticeira mítica de celestial beleza, que ela é identificada. Porque mítica, irreal, mas portadora, contudo, do mágico poder transformador do pensamento do poeta. Assim a estrutura do poema se apresenta circular, indiciadora de uma irresolubilidade que se manifesta nos contrastes sugeridos pelas já referidas hipálages, nas alternâncias que isentam, por vezes, as frases de um nexos de causalidade, e das aliterações sistemáticas que emprestam, ao poema, aquele tom murmurante que sugere o secretismo que a referência imagética corrobora.

---

<sup>1</sup> Luís de Camões, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1963, p. 301.



É no mundo das ideias que reside o ideal de beleza e de pureza acalentado; a abstracção dá, ao ser amado, a possibilidade da perfeição, mas não a realização do homem / poeta. Por isso este confessa: «E o vivo e puro amor de que sou feito, / Como a matéria simples busca a forma»<sup>2</sup>. Assim, e numa perspectiva já aristotélica, o universal é forma, mas não está, como na perspectiva platónica, separado das coisas, mas sim, presente nelas, dando-lhes forma. O homem só é se está, e só está através da forma humana. As ideias e as espécies têm, necessariamente, de se relacionarem com as coisas individuais. A matéria será hipótese por si só irrealizável, precisando, para passar ao domínio do real, de encontrar e ganhar forma.

Côncio de tudo isso, escreve Camões:

“Quando o Sol encoberto vai mostrando  
Ao mundo a luz quieta e duvidosa  
Ao longo de ãa praia deleitosa,  
Vou na minha inimiga imaginando.

Aqui a vi os cabelos concertando;  
Ali, co a mão na face tão fermosa;  
Aqui falando alegre, ali cuidosa;  
Agora estando queda, agora andando.

Aqui estive sentada, ali me viu,  
Erguendo aqueles olhos tão isentos;  
Aqui movida um pouco, ali segura;

Aqui se entristeceu, ali se riu...  
Enfim, nestes cansados pensamentos,  
Passo esta vida vã, que sempre dura.”<sup>3</sup>

Só aparentemente a mulher amada aqui se assume como protagonista. Ela é, sim, causa primeira da presente reflexão do eu que, em plena cumplicidade com uma natureza edénica, evoca a sua imagem num passado não longínquo, a que o gerúndio confere, simultaneamente, o tom da continuidade mas, também, o do distanciamento. Este distanciamento foi proximidade num passado, em que a reciprocidade existiu através de uma cumplicidade de olhares, que permite ao poeta tornar a amada co-protagonista da situação vivenciada, recorrendo à alternância do advérbio de lugar (aqui... ali) para insinuar situações diversas, abrangendo, também, a diversidade de estados de espírito que, porque contrastantes, insinuadores de concretismo. O referido co-protagonismo cessa, quando cessa também a referência imagética e o poeta se transporta, de novo, para a realidade da ausência que com ele vive, tornando-se, assim, sujeito primeiro do enunciado. Logo, o poema ostenta uma estrutura circular, pela existência da alternância presente / passado / presente, que remete o poeta para

---

<sup>2</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 301.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 292.

uma mesma situação saudosa, posto que esta, só pela evocação, tenha sido quebrada. Por isso, a ideia em nada avança, antes se queda em redundâncias quer morfológicas, quer fónicas, perfeitamente compatíveis com o cansaço da espera de algo que, sendo ausente, foi, outrora, presente.

A similitude dos sonetos atrás referidos está no facto de ambos serem uma evocação do ser amado, através de uma referência imagética, só que a mítica figura de características meramente espirituais do primeiro cede, no segundo, lugar à “inimiga” cujos dotes físicos enfeitiçaram o poeta.

O amor foi, em Camões, causa de desaires e de angústias. É objecto de curiosidade, para os alunos, a sua vida aventureira e desregrada. Há, não raro, uma quase que tentativa de com ele se identificarem, pelo mistério que envolve algumas das suas andanças. Afastando-se, embora, qualquer análise de perspectivas biografistas é, muitas vezes, pelo conhecimento da vida do poeta que se consegue a adesão à sua poesia, em que procura o aluno, nos sonetos mais enigmáticos, as Natércias e Dinamenes que, juntamente com o amor pátrio, o fizeram ser o grande intérprete da saudade.

E a saudade é tema, quando o poeta, em atitude contemplativa da natureza, afirma:

“A fermosura desta fresca serra  
E a sombra dos verdes castanheiros,  
O manso caminhar destes ribeiros,  
Donde toda a tristeza se desterra;

O rouco som do mar, a estranha terra,  
O esconder do sol pelos outeiros,  
O recolher dos gados derradeiros,  
Das nuvens pelo ar a branda guerra;

Enfim, tudo o que rara natureza  
Com tanta variedade nos of’rece,  
Me está, se não te vejo, magoando.

Sem ti, tudo me enoja e me aborrece;  
Sem ti, perpetuamente estou passando,  
Nas mores alegrias, mor tristeza.”<sup>4</sup>

A enumeração de elementos da natureza, ao longo das duas quadras, é servida por uma suave, mas frequente adjectivação, a que o assíndeto confere uma nota de abrangência. Contrasta esta enumeração acumulativa, dinâmica, quase sufocante, com a calma e a brandura da paisagem, objecto de contemplação do poeta. Todavia, esta “rara natureza” é, muito à maneira petrarquista, causa de sofrimento poético, porque contemplada na ausência da amada. O condicionante “se não te vejo” transforma, assim, o prazer em mágoa, surgindo a justificação de uma forma contida e estática.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 523.

A redundância semântica do último terceto é corroborada pela anáfora “sem ti”, a que o tom antitético confere a expressão da saudade. Apesar da contenção visível nos tercetos, sobretudo em termos estilísticos, não é contida esta saudade mas, e de acordo com o advérbio de modo “perpetuamente”, prolongar-se-á num tempo indefinido. A harmonia do soneto reside, fundamentalmente, num encadeamento lógico que, desde o seu início, prenuncia a saudade latente.

Da tentativa de mudar advém quase uma tensão patética servida, não raro, por redundâncias, envolventes estas do leitor que, assim, é posto numa situação de implícito interlocutor, pela insinuação de um tom dialógico que o implica no processo, de que é exemplo o soneto

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,  
muda-se o ser, muda-se a confiança;  
todo o mundo é composto de mudança,  
tomando sempre novas qualidades.

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 em mim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,  
outra mudança faz de mor espanto:  
que não se muda já como soía.”<sup>5</sup>

A implicação do leitor é, aqui, evidente no uso pontual da primeira pessoa do plural. É, todavia, o poeta a vítima primeira da ilogicidade da mudança. Esta ilogicidade afigura-se inesperada, já que a redundância (5 vezes) da flexão do signo “mudar” expressa a ideia de continuidade, corroborada pelo advérbio de modo “continuamente”, que inicia a 2ª quadra. Este espírito constatável de transformação é, agora, explicitado por sugestivas metáforas que deslizam do abstracto ao concreto, não num processo estático de analogia semântica, menos ainda num projecto de transacção entre contextos, antes pelo contrário, evidenciando a coexistência de sentidos e, assim, construindo a similaridade insinuada pelas expressões “verde manto” e “neve fria”. Todavia, este paralelismo situacional aparece quebrado pelo contraste dos dois últimos versos do soneto, onde a mudança é ainda mais acentuada porque, paradoxalmente, deixou de o ser: «*não se muda já como soía*». A novidade inesperada, semântica e estilisticamente, é conseguida pelo uso do comparativo, bem como pela oposição passado / presente traindo, eventualmente, o vislumbre de alguma felicidade, já que se quedou no “choro”

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 284.

em que se havia convertido, o doce canto do poeta. De tudo isto decorre o cepticismo de quem é consciente de que «*o tempo que se vai não torna mais*», sabendo, também, que «*Esperanças de novas alegrias / Não ma deixa a Fortuna e o Tempo errado*»<sup>6</sup>.

Por não poder viver descansado e feliz, o poeta denuncia o desconcerto, apontando a fortuna como força maligna, responsável pela sua desdita, como mostra o soneto

“Verdade, Amor, Razão, Merecimento  
Qualquer alma farão segura e forte;  
Porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte  
Têm do confuso mundo o regimento.

Efeitos mil revolve o pensamento,  
E não sabe a que causa se reporte;  
Mas sabe que o que é mais que vida e morte,  
Que não o alcança o humano entendimento.

Doutos varões darão razões subidas;  
Mas são experiências mais provadas,  
E por isso é melhor ter muito visto.

Cousas há i que passam sem ser cridas  
e cousas cridas há sem ser passadas...  
Mas o melhor de tudo é crer em Cristo.”<sup>7</sup>

De carácter silogístico, este soneto põe o ser humano em confronto com o destino. A acumulação dos elementos que compõem a primeira permissa, enumerados de uma forma assindética, e que apontam para o alcance da realidade, unindo materialismo e razão, opõem-se aos que compõem a segunda, já que sugerem o espiritualismo como causa do imprevisível a que o ser humano está sujeito. De marcadas influências humanistas, o poema é o percurso humano para a eternidade que se parece frustrar, montado em sinuosas anástrofes denunciadoras, estas, do também sinuoso caminho a percorrer. Pondo a tónica no saber feito de experiência, o poeta é expectador dessa força inexplicável e oculta, só contraditoriamente definível. Por isso, a conclusão, não negligenciando a logicidade, apresenta-se de uma forma contida e imprevisível — «*Mas o melhor de tudo é crer em Cristo*». Um verso único, como resposta às deambulações de todo o poema. Assim sendo, existe, de facto, a possibilidade de imortalidade, mas tão só e apenas, através do sentimento, através da religião. Sendo o tempo humano irreversível e instável, só o intemporal contemplará a eternidade.

Numa prática intertextual, constata-se que este soneto é evocador do “Cântico Negro”<sup>8</sup> de José Régio que, partindo das mesmas permissas, seja a dialéctica materialismo / espiritualismo e razão / sentimento, para transcender a condição humana, conclui,

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>8</sup> In *Poemas de Deus e do Diabo*, Lisboa, Portugália Editora, 1965, p. 50.

diferentemente, do alcance dessa transcendência, através da crença no próprio ser humano.

Esta ideia de desconcerto, quando os opositores deixam de ser homem / mundo, para se restringir ao individual, travando-se o conflito no interior do sujeito lírico, dá lugar à ideia de destino, força já dita inexplicável, por isso plena de irracionalidade, traumática de aceitar por quem não cessa de questionar o mundo, auto-questionando-se também. Confrontado com o absurdo, se não o pode compreender tem, pelo menos, que o confessar:

“Erros meus, má fortuna, amor ardente  
em minha perdição se conjuraram;  
os erros e a fortuna sobejaram,  
que pera mim bastava amor somente.

Tudo passei; mas tenho tão presente  
a grande dor das cousas que passaram,  
que as magoadas iras me ensinaram  
a não querer já nunca ser contente.

Errei todo o discurso de meus anos;  
dei causa a que a fortuna castigasse  
as minhas mal fundadas esperanças.

De amor não vi senão breves enganos.  
Oh! quem tanto pudesse, que fartasse  
este meu duro Génio de vinganças!”<sup>9</sup>

A acumulação inicial de termos marcadamente disfóricos é sùmula das causas que, conjugadas no passado, se assumem como consequências da perdição presente. A referida acumulação desenvolve-se, ao longo do soneto, em palavras e expressões de cunho marcadamente negativo. Cômico da sua culpa, o sujeito admite: “errei”; o erro confesso dará, porventura, azo ao castigo infligido pela Fortuna; todavia, o castigo mais não provoca que revolta e desejo de vingança por virtude, também, da irreversibilidade. É na apóstrofe final, e através de uma contenção frásica, embora na plenitude da intensidade emotiva, que o poeta revela a já prenunciada revolta contra o incontornável destino, num tom dialogístico, logo envolvente, e estabelecido do relacionamento poema / leitor.

É à subjectividade lírica, emotivamente expressa, que se deve grande parte do poder encantatório da lírica de Camões. O seu pensamento é, frequentemente, dado por uma estrutura lógica, em que a simetria e o paralelismo são por demais evidentes; frequentes redundâncias expressam o sofrimento, o auge da tensão dramática; metáforas, oxímoros, hipálages enformam a conciliação dos contrários, cedendo, não raro, à referência imagética; a alternância entre a acumulação e a contenção serve a discreta obstinação do poeta face a problemáticas como a do desconcerto, da mudança ou do destino.

---

<sup>9</sup> Luís de Camões, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1963, p. 536.

Porque, muito mais que a expressão de uma experiência cultural, se encontra em Camões a expressão de uma vivência pessoal, resultante de uma depurada observação, em que o eu explicitado tenta uma relação com o leitor, através de uma linguagem harmónica não isenta de intensidade, é que se torna menos complexa a inter-acção prática textual / prática vivencial, ponto de partida de qualquer processo de ensino / aprendizagem.

Por isso, não será difícil, através da logicidade de um percurso semântico, inserir o jovem de hoje na poética sinuosa, mas vivida, daquele de quem disse Miguel Torga:

“Chamar-te génio é justo, mas é pouco.  
Chamar-te herói, é dar-te um só poder.  
Poeta dum império que era louco,  
Foste louco a cantar e louco a combater”.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “Camões” de *Poemas Ibéricos*, in *Antologia Poética*, Coimbra, 1981, p. 154.

## LIÇÃO DE ENCERRAMENTO

(Página deixada propositadamente em branco)



## NA LUZ DE PLATÃO: DE PETRARCA A CAMÕES

Mais de dois séculos separam Petrarca de Camões, quase dois de Garciláso. É de crer que, na ordem complexa da criação espiritual e poética, o impacto do tempo e das transformações que ele pode comportar em épocas da autêntica revolução civilizacional e cultural, como foram as que sinteticamente confluíram no Renascimento, não é da mesma natureza. A História, a sensibilidade, o que chamamos visão do mundo, do tempo de Petrarca e dos dois maiores poetas petrarquisantes da Península, parecem quase inconciliáveis, ou apenas aproximáveis para sublinhar o que os distingue e não o que por cima da temporalidade exterior os possa mover. Mas no mundo do espírito, como se dizia ao tempo de Valéry, ou da Cultura como ainda se diz hoje, a temporalidade obedece a outra lógica. Pode aproximar-se mais daquela que se visa na ordem religiosa quando se fala na comunhão dos santos.

No caso das relações entre Petrarca e os que deviam ser vistos como os seus longínquos filhos poéticos, essa lógica mística foi singularmente ajudada pelo primeiro grande milagre comunicacional, o de Gutenberg. Em manuscrito, Petrarca, como Dante, como Boccaccio, poderiam ter ficado num tempo quase inacessível. O *Canzoniere*, impresso nos alvares do Renascimento, tornou-se de súbito e de novo contemporâneo dos poetas e dos homens cultos do século XVI. É por demais conhecida a maneira como através da célebre publicação dos poemas de Boscán e também de Garciláso, se não o próprio Petrarca, a sua lírica se converteu num modelo e revolucionou a constelação poética da Península. Em que sentido e com que consequências é o que importa ao nosso propósito e em particular à presença do platonismo que à sua influência se deveria.

Como já não estamos na época em que as ideias acerca do platonismo e sobretudo do não platonismo circulavam como imagens de Épinal, segundo a expressão feliz de Vítor Aguiar e Silva no seu primeiro livro de ensaios camonianos (*Camões: Labirintos e Fascínios*), contribuição magna para o nosso tema, talvez seja ocioso relembrar uma famosa e injustíssima *boutade* do meu muito amado Pessoa. Todos se lembram que Pessoa, para marcar a sua pouca consideração pela lírica camonianiana, insinuou claramente, – ou publicou – que *todas aquelas comoventes lágrimas camonianas* corriam directamente dos olhos de Petrarca. Quer dizer, estávamo-nos comovendo com ele em lugar do outro. Isto é, naturalmente, indefensável, mas tem ao menos o mérito de sublinhar em estilo provocante que Camões não é verdadeiramente inteligível – e paradoxalmente apreensível na sua autêntica originalidade – fora da constelação lírica que tem Petrarca

no centro. E o mesmo se diga, até com mais razão, de Garciláso. Sabe-se isso, diz-se isso, mas passa-se à frente, ou bastante ao lado, para não suscitar não sei que eruditos ciúmes em Amor e Marte.

A presença petrarquista e o género dela já foi objecto de considerável atenção em Espanha. Mas, se não cometo imprudência, não suficientemente em Portugal até ao recentíssimo exame de Aguiar e Silva. Claro que já foram assinaladas, e há muito tempo, pelo mais célebre dos seus comentadores os *emprunts* que tanto Garciláso como Camões fizeram ao texto petrarquiano. Mas muito como quem assinala que este ou aquele pedacinho de pedra provém da pirâmide de Gizeh. Não é bem, nem de modo algum o caso. Os mundos de Garciláso e de Camões – mesmo com outro género de mediações como os de Ariosto ou Sannazaro – não em termos de *imitacio* do perfil positivista, mas objectivamente, convivem e conviverão para sempre com o de Petrarca, não por repetição de sintagmas numerosos ou estilemas, nem sequer por afinidade de temática amorosa ou de adopção dos mesmos, ou parecidos, esquemas formais – e não é pouco – mas porque são etapas de mitologia amorosa a que Petrarca deu uma configuração ao mesmo tempo imitável e inimitável e através dela, de uma re-escrita com o novo espírito – sobretudo no que diz respeito a Camões – dos textos fundadores da melancolia Moderna que são o *Cancionere* e o *Trionfi*.

Homem do Renascimento, um – com o que isso sugere, ou sugeria ainda no tempo de solar primavera do mundo, com o Homem no seu centro –, Homem do seu crepúsculo o de um novo tempo, o outro, ambos estão inscritos nessa galáxia de Melancolia que é feita apenas de consciência intensa – e no caso de Camões dolorosa e desesperada – de terem entrado num mundo não apenas dominado pela Fortuna – deusa do Acaso, do desconcerto ou do sentido em plena cultura cristã, outrora guiada e sustentada na ideia da Providência mas pela convicção, bem mais forte que a do próprio Petrarca, da ausência de finalidade redentora para o obscuro da nossa vida. Une-os a todos, naturalmente, a paixão ou o culto da Beleza, da beleza terrestre em si e do seu papel enquanto educadora e a seu modo consoladora, ou mesmo sob o disfarce, também petrarquiano, da «minha cara inimiga», do impetuoso e cavalheiresco génio em Garciláso ou do mudo génio de vingança camoniana que a amena vida do cantor de Laura necessitou menos. Mas no texto dos seus poemas – que é o único espelho fiável dos seus destinos para nós – desune-os a diversa forma, e não só, com que a vida os viveu mas como eles viveram a crucial experiência do *amor*, malgrado a forma, o tipo de cultura, a memória mítica em que a converteram e no-la deram a ver.

Claro que não é possível esquecer a famosa atmosfera espiritual e intelectual das respectivas épocas, com a avassaladora impregnação neo-platónica que aproxima Garciláso de Camões e separa ambos de Petrarca. E desta impregnação, em fiel sintonia com a *metafisica do Amor* de Marcilio Ficino, sem precisarmos de recorrer aos Bembo e aos Leão Hebreu que lhe deram uma forma mais acessível, faz parte de uma maneira diversa da figura e do sentido que o Amor tem em Petrarca, uma outra ideia dele, que é a de uma *energia universal* que percorre o Universo e que não podemos identificar ao Amor que na *Divina Comédia* (e na divisão cristã do mundo mais tradicional) *move o sol e as estrelas*, nem ao Amor segundo Petrarca que é a sublimação de um amor incomparável e único ou – como antídoto – a Graça que, através da morte, o redime e o eleva a uma condição eterna.

Há já ninfas, decorativamente amáveis símbolos da Beleza que em Laura está mais perfeita, mas *não Faunos* como em Camões superlativamente existem, expressão desse *amor que se confunde com a vida mesma* e sua indomável onipotência sobre a Natureza, os homens, os heróis, os próprios deuses. Ou em Garciláso com menos fervor erótico, como na *Elegia Primeira* – gênero compósito como já aqui foi sublinhado – composição grave dirigida ao Duque de Alba para o consolar pela morte do jovem irmão e em que o Poeta, para remédio de tanta tristeza, lhe aconselha, mais epicurísticamente, que se distraia com ninfas e sátiros. É nessa passagem de Garciláso que, como tantas, vem lembrar alguma coisa aos leitores dos *Lusíadas*:

“Sátiros, faunos, ninfas, cuya vida  
sem enojo es para, moradores  
de la parte repuesta y escondida,  
com luenga experiêcia sabidores,  
buscad para consuelo de Fernando  
hierbas de propiedad oculta y flores;  
así en el escondido bosque, quando  
ardiendo en vivo y aguada de fuego  
las fugitivas ninfas vais buscando,  
ellas se inclinan al piedoso ruego  
y en recipro lazo están ligadas,  
sin archivar el amoroso juego.”

Este quadro que só o Renascimento no seu esplendor pagão podia *inspirar*, com o mais famoso guerreiro em Leonardo camoniano, além do lado picante e insólito de estar inserido numa *consolação*, dá às *consabidas*, mas então ainda inexpressas relações abissais entre Eros e Thanatos, o lugar que ele tem na vida, mas a que tão sensível foi a poesia da gente para quem o jogo do amor e os jogos da morte eram, por assim dizer, a maior ocupação. Esta relação é em Camões igualmente imensa pois, como Garciláso, era homem de pena e espada, a expressão é de Garciláso... Não é nestes tempos que Eros e a Morte dialogam na lírica petrarquiana. Adoçam-se um com a outra num processo de transfiguração do sujeito amoroso ou da morte, pela mesma morte sublimada, como num dos mais belos versos jamais escritos: *La Morte bella parea en su bel viso*.

A presença da Morte, não como mera metáfora do sofrer ou morrer pelo cruel amor, num jogo preciosista que vinha do *Dolce still nuovo*, nada tem de original nem em Garciláso nem em Camões, salvo que um e outro – mas sobretudo Camões nos *Sonetos* e nas *Canções* – levam esse jogo a um refinamento que abole todo o trágico inerente às faces de *Janus* de toda a experiência amorosa. Só com a experiência afectiva da morte da amada – tanto em Garciláso, como em Camões – o recurso à visão neo-platónica, mais realisticamente em Garciláso, mais idealizante em Camões, oferece uma *resposta* ao que a não tem. Garciláso e Camões já habitam com naturalidade – quer dizer em segundo grau – o planeta do *amor como literatura*, descoberto e percorrido em todos os sentidos por Petrarca. Por isso são mais desenvoltos e menos submissos ao código idolátrico a que o poeta de Laura se submeteu.

São poetas de várias flamas ou, pela escassa vida, de uma intensa chama, tanto mais que é a de um amor aceite e traído, como em Garciláso. Mas o papel da imortalização, da divinização por Petrarca reservado ao Amor, não será mais esquecido. Na grande poesia do Renascimento os amantes que a morte separa sonharão, também como Petrarca, de uma vida eterna do amor, de uma realização mais duradoura, de um sentimento submetido, «cá na terra», à mudança e à morte. Mas então será a amada que, no quadro neo-platónico de uma orientação do amor, semelhante à dos astros, deterá o poder de chamar para junto dela, no além feliz e eterno onde a morte a instalou, o Poeta que ficou ainda sentado nas margens do tempo. O movimento parece o mesmo de Petrarca e mais o parece num poema com tantas ressonâncias petrarquistas, como o mais que celebre *Alma minha gentil que te partiste*.

Todos sabemos que Camões pede à mulher amada que o chame para junto dela. Mas não nos ofusquemos com este dualismo tão clássico e de certo modo tão cristão entre *céu e terra* e entre amor vivido aqui e lá cima; é sempre da *divinização* do amor que se trata. E, no caso de Garciláso, essa “outra vida” nada tem de *etério*, é a mesma vida, o amor terrestre, enfim livro e liberto numa nova terra descrita com a mesma paixão e amor pelas paisagens desta vida que ele visiona para Elisa e onde ele se visiona, no que é uma das mais belas expressões do sentimento neo-platónico da existência que o Renascimento nos deu:

“Divina Elisa, pues agora el cielo  
[...]  
y su mudanza vez, estando queda,  
? Porquê de mi te olvidas y no pides  
que se apressura el tiempo en que este velo  
rompa del cuerpo, y verme libré pueda,  
y en la tercera rueda  
consigo mano a mano  
busquemos outro llano,  
busquemos otros montes y otros rios  
otros valles floridos e sombríos”

Talvez que se Camões não tivesse sido tão consciente que era já, inapelavelmente, um habitante de um continente poético-lírico ou épico, não insistisse tanto nas “verdades já por mim pensadas”, nas *verdades puras*. Com efeito, embora tivesse ardido em tantas flamas, Camões, ao fim e ao cabo, não teve *Musa*, nem à maneira de Petrarca, mítica e cientemente mitificada, nem à maneira de Garciláso que a teve morta em vida para ela e só viva na morte. Não há tema mais constante em Camões que o da Ninfa em fuga, em perpétua fuga, no fundo pura miragem como Tétis para o Adamastor. O seu destino, humano e de poeta, não era o de subir do céu à terra, mas de tocar *terra* que abraçada não fosse «nuvem, sombra, fumo ou nada». O neo-platonismo nele – as redondilhas de *Sóbolos Rios* talvez nos ofusquem em excesso – é um neo-platonismo de sonho, que de resto ele assume para não sucumbir, tão moderadamente, ou tão pré-barrocamente, ao fascínio da *pura ilusão*. De tudo, ou do que para ele e para nós será *tudo*, o consolou a única Musa: o Canto, e seu próprio canto, a *Canção*, que já na sua primeira invenção era solilóquio da alma a sós consigo.

Se a essência do platonismo é aspiração infinita, como tal vivida e sentida, como tal *pensada*, poucas poesias haverá no mundo mais platónicas que a de Camões. Mas o céu não é nenhum empíreo. É o seu impaciente e insatisfeito coração e, talvez mais ainda, o seu inquieto e inquietante *pensamento* que não foi apenas acto de meditação ou de desvairados e contrários desejos, mas *pensamento do mundo*. Do mundo em todos os sentidos mas sobretudo do mundo como enigma exigindo, sem descanso, que o decifremos. Toda a grande poesia é visão do mundo. Mas é num sentido novo e específico que a poesia de Camões, no seu todo, é verdadeiramente poesia como pensamento do mundo. Pensamento de um mundo novo, num sentido óbvio e exterior, claro está, mas mais profundamente pensamento do lugar do homem neste mundo novo e do homem em geral, que neste mundo novo – de repente – no momento mesmo da sua revelação como universo pleno de maravilhas não mergulha a humanidade – ao menos a que Camões representava – no êxtase da afirmação e da alegria (salvo em pintura), mas na perturbação da alma e na vertigem do pensar. Pela primeira vez, de uma maneira voluntária, consciente de si mesma, a poesia portuguesa em Camões torna-se numa forma quase desesperada de atenção ao sentido da vida, ao seu mistério, ao espectáculo de uma contradição que parece afectar, ao mesmo tempo, a ordem do mundo e a ordem do pensamento, para nada dizer do sentimento, campo privilegiado da emoção poética.

Camões na encruzilhada da cultura europeia, precisamente quando a Idade Média se tornara fantasmagórica e o Renascimento, penetrado do saber deste mundo, se convertia numa Ilha de Amores profanos e de sonhos sem piedade para aqueles que não dispunham nem do poder nem do dinheiro. Somente no seu coração, o primeiro vasto como o mundo, a Poesia se tornou condenação e êxtase, vida como alto Desejo onde o sentido do mundo brilha ainda sem encontrar um objecto à sua medida.

Sem dúvida existe a vida heróica – mas ela pertence ao passado – *Os Lusíadas* reinventam-na para encontrar nova pátria mais habitável que o presente ensombrecido e há sobretudo o *Amor*, essência platónica do verdadeiro Desejo, forma de presença e de plenitude que só a *ausência* salva do desencanto e do tédio, mas que permanece, apesar de tudo, o coração da vida:

“Erros meu, má fortuna, amor ardente,  
Para minha perdição se conjuraram.  
Os erros e a fortuna sobejaram,  
Que para mim bastava amor somente.”

Deste amor *in absentia*, certas canções sob o modo da nostalgia e da saudade de si mesma saudosa são o eco imperecível. Entre toda aquela que é uma espécie da quadratura do círculo do sentimento, maior do que a visão platónica da vida, platonismo do platonismo, a *Canção X* que todos temos na memória, um dos mais belos poemas de amor e da amargura da nossa literatura e creio também da literatura universal:

“Que desculpa comigo que buscava  
quando o suave Amor mo não sofria  
culpa na coisa amada, e tão amada!”

Que papel tem a idealização platonizante nesta queixa transcendente do mal do amor não o sei dizer. Que é Petrarca sublimado e revolido em si mesmo, parece-me mais claro. A coisa amada é carinhosamente reduplicada para curar a ferida sem cura do Puro Amor que, se no seu mundo, já não movia tão intensamente o sol e as estrelas como no de Dante, iluminou a noite do seu plural e insolúvel coração.

## PROGRAMA

### Dia 16 (terça-feira)

09.30h – Recepção

Sala dos Professores da Faculdade de Letras

10.30h – Sessão de Abertura

Lição Inaugural:

**Vítor Manuel Aguiar e Silva** – A ELEGIA NA LÍRICA DE CAMÕES

12.30h – Pausa para almoço

14.30h – Sessão Plenária

**Maria Vitalina Leal de Matos** – LIRISMO E CONHECIMENTO EM CAMÕES

**Helder Macedo** – O FANTÁSTICO E A POÉTICA DA VERDADE N'OS *LUSÍADAS*

15.45h – Pausa para café

16.00h – Comunicações Livres

Secção A

**Silvano Peloso** – ARTE E POÉTICA DA MEMÓRIA NAS *REDONDILHAS* DE LUÍS DE CAMÕES

**Xosé Manuel Dasilva** – O SONETO COMO PREÂMBULO CONFIDENCIAL NA POESIA CAMONIANA

**Rita Marnoto** – SOBRE O SENTIDO DO LIRISMO CAMONIANO

Secção B

**Thomas Earle** – OS POETAS E O VICE-REI: AS POESIAS DE CAMÕES E DE ANTÓNIO FERREIRA DEDICADAS A D. CONSTANTINO DE BRAGANÇA

**Sebastião Tavares de Pinho** – A DESCRIÇÃO CAMONIANA DA EUROPA E A CARTOGRAFIA GINECOMÓRFICA

**Virgínia de Carvalho Nunes** – “DISPARATES” OU BOM SENSO DE CAMÕES?

18.30h – Recepção na Câmara Municipal

Dia 17 (quarta-feira)

09.30h – Sessão Plenária

**Maria Helena da Rocha Pereira** – MUSAS E TÁGIDES N' *OS LUSÍADAS*

**Luís de Sousa Rebelo** – A ILHA DOS AMORES E O IMAGINÁRIO DA UTOPIA

10.45h – Pausa para café

11.00h – Comunicações Livres

Secção A

**Maria do Céu Fraga** – A POESIA DE DEFINIÇÃO E DE CATÁLOGO NAS *RIMAS* DE CAMÕES

**Maria Teresa J. G. do Nascimento** – PERSONAGENS, TEMPO E ESPAÇO: MODOS DE Significação na Lírica Camoniana

Secção B

**H. Livermore** – A LÍRICA CAMONIANA EM VERSÕES INGLÊSAS

**Sílvio Castro** – CAMÕES E ANTI-CAMÕES EM “A MÁQUINA DO MUNDO” DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

**Maria Isabel Morán Cabanas** – *OS CALAICOS* E *OS LUSÍADAS* (TRANSFERÊNCIA DA ÉPICA CAMONIANA À LITERATURA FINISSEULAR GALEGA)

**Brian Head** – FORMA E FUNÇÃO DA LINGUAGEM ARCAICA NA TRADUÇÃO D' *OS LUSÍADAS* POR SIR RICHARD BURTON

13.00h – Pausa para almoço

14.30h – Sessão Plenária

**Luciana Stegagno Picchio** – PARA UMA MITOGRAFIA PORTUGUESA. O MITO DE CAMÕES

**Aníbal Pinto de Castro** – VERDADE E VEROSIMILHANÇA NA ÉPICA CAMONIANA

15.45h – Pausa para café

16.00h – Comunicações Livres

Secção A

**Telmo Verdelho** – MUSA, ENGENHO E ARTE, ELEMENTOS PARA UMA POÉTICA CAMONIANA

**Olga Ovtcharenko** – A HISTORIOGRAFIA DOS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES NOS SÉCULOS XV-XVI E A SUA INFLUÊNCIA SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA EM *OS LUSÍADAS* DE LUÍS DE CAMÕES

**Nicolás Extremera Tapia** – *OS LUSÍADAS* Y LA ÉPICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Secção B

**Hugo Laitenberger** – TEMA E HERÓI D' *OS LUSÍADAS*: DUAS TRADIÇÕES CRÍTICAS (PORTUGUESA E ALEMÃ)

**Catarina Isabel C. Martins** – FRIEDRICH SCHLEGEL E CAMÕES

**Maria Cristina Carrington da Costa** – REINHOLD SCHNEIDER E A FICÇÃO POÉTICA CAMONIANA

**Júlia Maria Machado Garraio** – A FIGURA DE CATARINA DE ATAÍDE NA PEÇA RADIOFÓNICA DE GÜNTER EICH *DIE BRANDUNG VOR SETUBAL* E NA NOVELA *TOD DES DICHTERS* DE LUDWING TIECK



21.30h – “CAMÕES – TANTA GUERRA, TANTO ENGANO”. Recital de poesia pelo grupo *MAIZUM*  
Biblioteca Joanina

#### Dia 18 (quinta-feira)

09.30h – Sessão Plenária

**Américo da Costa Ramalho** – REFLEXÕES CAMONIANAS

**J. C. Seabra Pereira** – AINDA ÁCTEON NA “ÉCLOGA DOS FAUNOS” E A CISAÇÃO NA LÍRICA CAMONIANA

10.45h – Pausa para café

11.00h – Comunicações Livres

Secção A

**António Cirurgião** – CAMÕES E D. FRANCISCO DE PORTUGAL

**Francisco Maciel Silveira** – *QUE FAREI COM ESTE LIVRO?* – DE *OS LUSÍADAS*, SEGUNDO SARAMAGO

**Hélio Alves** – A CASCA DE TRITÃO. TEORIA POÉTICA NA CRÍTICA QUINHENTISTA A *OS LUSÍADAS*  
- A LEITURA “BRASILEIRA” DE BENTO TEIXEIRA

Secção B

**Nair de Nazaré Castro Soares** – *OS LUSÍADAS* DE CAMÕES E O *DE REGIS INSTITUTIONE ET DISCIPLINA* DE D. JERÓNIMO OSÓRIO

**Carlos Ascenso André** – SUPER FLUMINA: AS REDONDILHAS CAMONIANAS E OUTRAS PARÁFRASES QUINHENTISTAS

**Amadeu Torres** – TOMÉ DE FARIA, UM LATINISTA TRADUTOR EPIDÓTICO DE *OS LUSÍADAS*

13.00h – Pausa para almoço

14.30h – Sessão Plenária

**Maria Helena Ribeiro da Cunha** – UM DICIONÁRIO DA LÍRICA CAMONIANA

**Luís de Oliveira e Silva** – IDEOLOGIA E RETÓRICA N’ *OS LUSÍADAS*

15.45h – Pausa para café

16.00h – Comunicações Livres

Secção A

**Cleonice Berardinelli** – CAMÕES E(M) GARRETT

**José de Almeida Pavão** – A PRESENÇA EXPLÍCITA DO POETA NO CONTEXTO D’ *OS LUSÍADAS*

**Vasco Graça Moura** – VASCO DA GAMA ENTRE POGGIO BRACCIOLINI E CAMÕES

Secção B

**José da Silva Terra** – CONTRIBUIÇÃO PARA A EDIÇÃO CRÍTICA DO “FILODEMO”

**Maria Micaela D. P. Ramon Moreira** – SUBSÍDIOS PARA UMA EDIÇÃO CRÍTICA DAS CANÇÕES DE CAMÕES

**Leodegário A. de Azevedo Filho** – SOBRE A ACENTUAÇÃO PAROXÍTONA DO VOCÁBULO “SISIFO”  
NA LÍRICA DE CAMÕES

21.30h – Jantar em S. Marcos

Dia 19 (sexta-feira)

09.30h – Sessão Plenária

**Evanildo Bechara** – CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO “USUS SCRIBENDI” DE LUÍS DE CAMÕES

**José V. de Pina Martins** – SÁ DE MIRANDA E O VELHO DO RESTELO

10.45h – Pausa para café

11.00h – Comunicações Livres

**George Monteiro** – O CONHECIMENTO DE EDGAR ALLAN POE SOBRE CAMÕES

**António Apolinário Lourenço** – DO SUPRA-CAMÕES A CAMÕES: ECOS CAMONIANOS NA *MENSAGEM*  
DE FERNANDO PESSOA

**Sylvie Deswarte-Rosa** – O TEMPLO DA PINTURA: CAMÕES E FRANCISCO DE HOLANDA

13.00h – Pausa para almoço

14.30h – Mesa Redonda sobre a didáctica do texto camoniano

Moderada por **José Augusto Cardoso Bernardes** – O “NUNCA OUVIDO CANTO” DE CAMÕES E AS  
ESTÂNCIAS FINAIS D’*OS LUSÍADAS*

**Amélia Pinto Pais** – ALGUNS PRESSUPOSTOS PARA UMA DIDÁCTICA DE *OS LUSÍADAS* NO ENSINO  
SECUNDÁRIO

**Maria do Carmo C. B. Vilaça de Sequeira** – *OS LUSÍADAS*: FOCAGENS E DESFOCAGENS (A PROPÓSITO  
DA LEITURA DO POEMA, SEGUNDO OS PROGRAMAS OFICIAIS)

**Maria Isabel do Amaral A. Vaz** – O PODER ENCANTATÓRIO DA LÍRICA DE CAMÕES. (CONTRIBUTO  
PARA UMA LEITURA DE PRAZER)

16.30h – **Sessão Plenária de Encerramento**

Leitura do Relatório e Conclusões

Lição de Encerramento – **Eduardo Lourenço** – NA LUZ DE PLATÃO: DE PETRARCA A CAMÕES

Exceptuando a Sessão de Abertura (que terá lugar no Auditório da Reitoria), as sessões de trabalho decorrerão nas instalações da Faculdade de Letras:

- Teatro Paulo Quintela (sessões plenárias)
- Anfiteatro II (secção A)
- Anfiteatro III (secção B)

## COMISSÃO CIENTÍFICA

Américo da Costa Ramalho  
Maria Helena da Rocha Pereira  
Vítor Manuel Aguiar e Silva  
Aníbal Pinto de Castro  
Maria Vitalina Leal de Matos  
Maria Idalina Resina Rodrigues  
José Adriano Freitas de Carvalho  
Maria Lucília Gonçalves Pires  
Maria Helena Ribeiro da Cunha  
Comissão Organizadora  
Aníbal Pinto de Castro  
Rita Maria da Silva Marnoto  
José Augusto Cardoso Bernardes  
Manuel Ferro  
Nelson Carvalho de Almeida  
Albano António Cabral Figueiredo

Série **Documentos**

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2012

