

---

## As personagens d'*Os Lusíadas* e as suas representações

*The characters of The Lusíads and their representations*

Carlos Reis

*Universidade de Coimbra*

### DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1367>

### RESUMO

A presente análise parte de um episódio d'*Os Lusíadas* que se inicia no final do Canto VII, prolongando-se no Canto VIII. Trata-se nele da representação de figuras históricas, através da dupla mediação da palavra e da pintura. A questão da composição de personagens é colocada no contexto cultural em que *Os Lusíadas* foram escritos e publicados, em conjugação com a sua estrutura e com o recurso à alegoria; neste caso, estão em causa as figuras de Adamastor e do Velho do Restelo. A matéria tratada tem em atenção que a construção e a ontologia da personagem na epopeia de Camões ocorrem antes da afirmação do romance, a partir do século XVIII.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Os Lusíadas*; Personagem; Figuração; Epopeia.

### ABSTRACT

This analysis starts with an episode in *The Lusíads* which begins at the end of canto VII and continues into canto VIII. It deals with the representation of historical figures through the dual mediation of words and painting. The question of the composition of characters is framed in the cultural context in which *The Lusíads* was written and published, in conjunction with its structure and the use of allegory; in this case, the fig-

ures of Adamastor and the Old Man of Restelo are at issue. The subject dealt with takes into account that the construction and the ontology of the character in Camões' epic poem occurs before the affirmation of the novel, from the 18th century onwards.

**KEYWORDS:** *The Lusíads*; Character; Figuration; Epic poem.

Uma clarificação preliminar: a presente reflexão está alicerçada sobretudo no estudo a que me tenho consagrado de dois domínios que podem contribuir para a valorização exegetica da epopeia camoniana. Primeiro: a configuração d'*Os Lusíadas* como grande e genial máquina narrativa, numa aceção que implica o reconhecimento nela de um grande vigor semântico<sup>1</sup>. Segundo: o potencial de representação de figuras que aquela máquina narrativa encerra, sendo certo que o termo e o conceito de *figura* têm um raio de ação mais amplo do que o horizonte analítico da personagem (cf. Reis, 2018, p. 162-165). Isto quer dizer que é possível lermos *Os Lusíadas* com o apoio do aparato conceptual dos estudos narrativos, com extensão aos estudos de personagem e, pontualmente, também aos estudos intermediáticos.

Uma edição recente d'*Os Lusíadas*, aparecida já no contexto das comemorações em curso, confirma, pelas suas motivações, pelo seu prefácio e pelas ilustrações que abrem cada canto, alguma coisa do que fica dito. Afirmo Valter Hugo Mãe, autor do prefácio e dos desenhos:

com Camões se entende definitivamente que domar o Adamastor e contar como se domou o Adamastor podem ser grandezas

---

<sup>1</sup> Aproximo-me aqui da noção de que “a máquina narrativa é a mais poderosa máquina de conferição de sentido ao tempo e, conseqüentemente, ao acontecimento. Entender como ela funciona será importante para determinar a sua especificidade e para a desinsereção do discurso em geral, de qualquer ato discursivo, como geralmente é empregada” (Babo, 2017, p. 75).

semelhantes. (...) Este livro é uma maravilha inesgotável. Muito mais do que aquilo que conta. Como conta é que é a maravilha que jamais acabará (Mãe, 2024, p. 7-8).

Um breve comentário a estas palavras: para mim, o que está em causa n'*Os Lusíadas* não é apenas o conteúdo relatado (a história, para nos entendermos), mas sobretudo o processo compositivo, ou seja, aquilo que a mencionada máquina narrativa põe em movimento. E também, nesse movimento, as figuras (Adamastor, por exemplo) que empreendem o ato de narrar e que em função desse ato ganham sentido acrescido. Um sentido que a componente iconográfica reforça, mormente por surpreendermos, nos desenhos de Mãe, evidentes contornos antropomórficos, com dedos e mãos como componentes dominantes.

Transito daqui para um passo d'*Os Lusíadas* que me parece muito sugestivo, do ponto de vista figuracional, e que é aquele em que o Catual visita a armada, sendo recebido por Paulo da Gama e também por Nicolau Coelho:

Na primeira figura se detinha  
 O Catual que vira estar pintada,  
 Que por divisa um ramo na mão tinha,  
 A barba branca, longa e penteada.  
 Quem era e por que causa lhe convinha  
 A divisa que tem na mão tomada?  
 Paulo responde, cuja voz discreta  
 O Mauritano sábio lhe interpreta:

– ‘Estas figuras todas que aparecem,  
 Bravos em vista e feros nos aspeitos,  
 Mais bravos e mais feros se conhecem,  
 Pela fama, nas obras e nos feitos.  
 Antigos são, mas inda resplandecem  
 Co nome, entre os engenhos mais perfeitos.

Este que vês, é Luso, donde a Fama  
 O nosso Reino 'Lusitânia' chama.  
 [...]'  
 (*Lus.*, VIII, 1-2)<sup>2</sup>.

O que aqui se lê reforça a pertinência do título que adotei. A representação de “figuras todas que aparecem” centra-se na composição narrativa, mas também, indo além do *medium* verbal e como se lê no canto anterior, em imagens pintadas em “purpúreos toldos” e em “bandeiras (que) / Do rico fio são que o bicho gera” (*Lus.*, VII, 74, 1-2). É na pintura das “guerreiras / Obras que o forte braço já fizera” que aquele a quem se chama gentio “os olhos apacenta” (*Lus.*, VII, 74, 3-4; 8).

Num procedimento efrástico, o narrador descreve, então, figuras pintadas e convoca, desse modo, a instância da visualidade, acessível, *in loco*, ao Catual (o gentio). É em termos intermediáticos, na articulação da palavra com a imagem, que o conhecimento narrativo se pormenoriza e enriquece. Aqueles “bravos em vista e feros nos aspeitos” (dimensão visual) alcançam o estatuto dos que “resplandecem / Co nome, entre os engenhos mais perfeitos.” Insisto: “resplandecem”, ou seja, induzem um brilho e um fulgor que desafia a vista.

Ao destacar este significado, a partir da referência ao que é olhado, situo-me numa linha de análise desenvolvida por António José Saraiva, quando chamou a atenção para a importância do *ver* n'Os *Lusíadas*. Sendo mais frequente do que outros verbos (*ter*, *haver*, *fazer* ou *estar*), o *ver* associa-se ao “uso também muito frequente do verbo *olhar*, que tem um significado muito próximo de *ver*, usado no sentido próprio” (Saraiva, 1992, p. 61).

---

<sup>2</sup> Sigo, para as referências a *Os Lusíadas*, a edição Costa Pimpão (Camões, 1972).

A visita do Catual à armada é intrinsecamente ficcional, mas, no contexto em que se encontra, é subsequente à chegada (essa sim, histórica) a Calecut, e enquadra um ato cuja estruturação não é nova na ação d'*Os Lusíadas*<sup>3</sup>. Ou seja: para que alguém em situação de recetor-ouvinte tome conhecimento da história e dos heróis de Portugal, instala-se uma narração oral com feição intermediática, cujo narrador, neste caso e como se viu, é Paulo da Gama.

O procedimento tem antecedentes, ainda que, em casos anteriores, falte a componente figurativa. Penso, naturalmente, no que acontece nos Cantos III, IV e V, dominados pela narração de Vasco da Gama a um recetor-ouvinte, o rei de Melinde; e penso também em estâncias do Canto V (41-48), quando outro narrador toma o lugar do Gama, que, nessa circunstância, passa a ser recetor-ouvinte. Esse outro narrador é, evidentemente, o ameaçador Adamastor, incumbido da função de anunciar desastres posteriores à viagem<sup>4</sup>.

Antes de voltar à sequência de narração meta-histórica a que me referi no início (aquela em que se passa do final do Canto VII para o VIII), sinalizo outro episódio de narração, em quase tudo homólogo dos que mencionei. É quando, na Ilha dos Amores, volta-se ao regime da profecia em relato oral: “– ‘Por mais que da Fortuna andem as

---

<sup>3</sup> Considero irrelevante, para aquilo de que me ocupo, que o episódio em apreço não tenha validação histórica. Nada impede que, num relato com fundo histórico, mas não obrigado às injunções da historiografia, surja uma “verdade” ficcional, postulada como “o produto conjunto de duas fontes: o conteúdo explícito da ficção e um pano de fundo que consiste tanto nos factos acerca do nosso mundo [...] como nas crenças existentes na comunidade de origem” (Lewis, 1978, p. 45).

<sup>4</sup> Um outro narrador, igualmente em discurso oral, é o Velho de Restelo, cuja fala é escutada pelo mesmo recetor-ouvinte, Vasco da Gama, em trâmite de partida – “A voz pesada um pouco alevantando, / Que nós no mar ouvimos claramente” (*Lus.*, IV, 94, 5-6), mas ainda a tempo de ouvir aquela figura.

rodas”, dizem as ninfas, numa “cônsona voz”, “não vos hão de faltar, gente famosa, / Honra, valor e fama gloriosa” (*Lus.*, X, 74, 5-8). Depois e de novo, a cena e os dispositivos enunciativos são ilustrados com o componente visual. Trata-se, diz Tétis (ou Tethys<sup>5</sup>) ao Gama, de ver e não só de ouvir:

– ‘Faz-te mercê, barão, a Sapiência  
Suprema de, cos olhos corporais,  
Veres o que não pode a vã ciência  
Dos errados e míseros mortais.  
[...]  
(*Lus.*, X, 76, 1-4).

Se, no caso do Catual, a instância do visual deu a ver “figuras todas que aparecem”, pintadas em toldos e em bandeiras, agora é um “transunto [*sic*, por *trasunto*] [...] do Mundo” (*Lus.*, X, 79, 5-7) que aparece aos “olhos corporais” de quem escuta, como se a dimensão verbal do relato devesse ser completada. Sendo assim, o *ver* e, por extensão, o *olhar* (que sugere uma atitude pró-ativa, por parte do ouvinte e de quem o acompanha) definem-se como atos necessários para que multimodalmente se aprofunde a narração e os seus efeitos.

O “trasunto”<sup>6</sup> é, então, uma representação que apela à visão de uma imagem e não apenas à palavra escutada, de modo que, com

---

<sup>5</sup> É esta a grafia usada por Emanuel Paulo Ramos, na sua edição d’*Os Lusíadas* (Camões, s.d.), para distinguir esta “divindade primordial [...], nascida dos amores de Ouranos e de Gaia” (Camões, s.d., p. 551), da nereida Thetis que seduz Adamastor. A edição crítica de Rita Marnoto, por força do critério filológico adotado, grafa indistintamente Thetis (cf. Camões, 2023, v. II, p. 88 e 173).

<sup>6</sup> Como se sabe, no “trasunto do Mundo” plasma-se uma visão geocêntrica do universo, num tempo em que uma tal visão convinha aos zelos censórios da

eficácia plurimediática, concretize-se a dimensão pragmática da profecia, configurando-se personagens e feitos do futuro do Gama e da sua viagem (um futuro já passado para o poeta). Assim aparecem Gonçalo da Silveira (*Lus.*, X, 93), Pêro da Naia (*Lus.*, X, 94), “um filho teu / [Cristóvão da Gama que] Nas armas contra os Turcos será claro” (*Lus.*, X, 96, 1-2), Pedro de Castel Branco (*Lus.*, X, 101), Filipe de Meneses (*Lus.*, X, 104) e outros mais. Em resumo e depois de vários apelos ao olhar<sup>7</sup>:

Por este mar a gente Lusitana,  
Que com armas virá despois de ti,  
Terá vitórias, terras e cidades,  
Nas quais hão de viver muitas idades.  
(*Lus.*, X, 107, 5-8).

A ativação da máquina narrativa d’*Os Lusíadas* torna-se evidente, quando nos apercebemos da forma como o ritmo da história e das ações das personagens é controlado, em jeito de cuidada estratégia comunicacional. Volto ao episódio com que abri, mas recuo às suas primícias, no final do Canto VII, quando se instala a situação narrativa a desenvolver no canto seguinte; é nesse momento que Paulo da Gama se prepara para encetar o seu discurso, como anfitrião e como narrador que se dirige ao Catual:

---

Santa Inquisição. Para que dúvidas não restem, fica dito por Tethys: “[...] eu, Saturno e Jano, / Júpiter, Juno, fomos fabulosos, / Fingidos de mortal e cego engano” (*Lus.*, X, 82, 2-4).

<sup>7</sup> De novo o olhar surge associado à pintura, incluindo quando esta – “[...] a pintura que varia, / Agora deleitando, ora ensinando” (*Lus.*, X, 84, 1-2) – é metáfora da poesia. Mas também: “Olha por estas partes a pintura / Que as estrelas fulgentes vão fazendo” (*Lus.*, X, 88, 1-2); e igualmente no *incipit* de muitas estâncias deste episódio: 87, 94, 95, 99, *passim*.

Alça-se em pé, co ele o Gama junto,  
 Coelho de outra parte e o Mauritano<sup>8</sup>;  
 Os olhos põe no bélico trasunto  
 De um velho branco, aspeito venerando,  
 Cujo nome não pode ser defunto  
 Enquanto houver no mundo trato humano:  
 No traje a Grega usança está perfeita;  
 Um ramo, por insígnia, na direita.

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!  
 (*Lus.*, VII, 77-78).

Repare-se: o relato vai começar, mas de imediato é interrompido, sendo a voz que o desencadeia e logo o suspende a do poeta-narrador, e não ainda a de Paulo da Gama. A suspensão é calculada e cabe à função organizativa (demiúrgica, poderíamos dizer) do poeta-narrador, tendo uma dupla explicação possível. Primeira: este é o momento para, tal como noutros finais de canto, formular uma reflexão enxertada numa invocação às ninfas do Tejo e do Mondego; neste caso, ela é consagrada ao cansaço e aos sacrifícios do poeta, à sua missão e, também, ao desencanto para com o comportamento ingrato dos poderosos<sup>9</sup>. Segunda explicação: a interrupção do rela-

<sup>8</sup> O Mauritano é o intérprete, função a que abaixo aludirei.

<sup>9</sup> Veja-se a estância 80: “Agora, com pobreza avorrecida, / Por hospícios alheios degradado; / Agora, da esperança já adquirida, / De novo mais que nunca derribado; / Agora às costas escapando a vida, / Que dum fio pendia tão delgado / Que não menos milagre foi salvar-se / Que pera o Rei Judaico acrescentar-se” (o “Rei Judaico” é Ezequias, rei de Judá) (*Lus.*, VII, 80, 1-8); e também: “E ainda, Ninfas minhas, não bastava / Que tamanhas misérias me cercassem, /

to implica um efeito de suspense que bem se ajusta ao controlo da curiosidade de quem ouve. Como se ele se tratasse de uma narrativa serializada, o final do canto deseja prolongar a atenção de quem lê ou ouve, até ao início do seguinte.

Com o intuito de salientar aspetos estruturantes do modo de ser personagem n'*Os Lusíadas*, atento agora em elementos construtivos (quatro) do poema épico e, em especial, na sequência introduzida pelo preâmbulo e pela suspensão do final do Canto VII. A referida sequência alarga-se até à estância 43 do Canto VIII e integra elementos direta ou indiretamente relacionados com aquilo que designei como modo de ser personagem.

Em primeiro lugar: o olhar do Catual detém-se na “primeira figura”. A expressão sugere uma sintaxe das personagens que é inerente a uma certa economia da narrativa, envolvendo atitudes de hierarquização e a definição de figuras que reclamam protagonismo<sup>10</sup>. Se, neste caso, a hierarquização parece circunstancial, noutras episódios e passos da epopeia não é assim. Mais: sendo a figuração icónica (o retrato pintado) insuficiente para um reconhecimento preciso, o recurso a objetos emblemáticos – “[...] por divisa um ramo na mão tinha” (*Lus.*, VIII, 1, 3) – permite identificar Luso; ele foi “[...] companheiro e filho amado” (*Lus.*, VIII, 4, 4) de Baco, usualmente representado com um bastão que termina em forma de pinha e é ornado com hera e pâmpanos. A figura pintada, em suma, é relevante, mas

---

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 deitaram” (*Lus.*, VII, 81, 1-8).

<sup>10</sup> A prerrogativa do protagonismo de certas figuras ficara já evidente pelo lugar ocupado por Nuno Álvares no episódio de Aljubarrota, contado por Vasco da Gama (*Lus.*, IV, 14 *et seq.* e 28 *et seq.*)

não dispensa a tal explícita identificação que o texto concretiza. O nome resolve, no final da descrição, o enigma, em conjugação com atributos físicos e com uma certa pose ilustrada pela pintura.

Em segundo lugar: faz parte da lógica narrativa dominante neste episódio a interrogação que suscita o relato, logo no seu início e algumas vezes mais. “Quem era e por que causa lhe convinha / A divisa que tem na mão tomada?” (*Lus.*, VIII, 1, 5-6), pergunta o Catual, a esta juntando ainda outras interrogações (*Lus.*, VIII, 5 e 10). A interpelação serve de estímulo para que a narração se inicie e depois prossiga, mas não estabelece uma verdadeira interação dialógica, porque a voz do ouvinte não traz consigo alternativas, contestações ou posições antagónicas. Deste ponto de vista, o Catual é um ator passivo que, em resumo, “Mil vezes perguntava e mil ouvia” (*Lus.*, VIII, 43, 7). Deste modo, a afirmação do narrador e da sua palavra (digamos) “autoritária” está de acordo com a motivação ideológica da epopeia e com a tendência monológica que a caracteriza, sem prejuízo de ocasionais oscilações que atingem aquela tendência.

Outro elemento a reter (o terceiro), na construção do episódio de que tenho vindo a falar: a remediação narrativa a que ele está sujeito, de um modo geral condicionada pela generalizada e constitucional tendência para a narrativização que domina *Os Lusíadas*. Uma tendência que, evidentemente, não cancela nem prejudica afloramentos modais de natureza dramática ou de entoação lírica, ambos bem evidentes (por exemplo) na figura, nos gestos e no discurso de Inês de Castro (*Lus.*, III, 120-135).

Entendo por remediação o conjunto de procedimentos que reformulam verbalmente a representação icónica, ou seja, as já faladas imagens pintadas em toldos e em bandeiras. Proceder-se, então, à refuncionalização de um conteúdo proto-narrativo (as imagens pintadas), o que determina a sua migração para a linguagem e para o suporte da narrativa verbal (cf. Reis, 2018, p. 424-425). De facto, no

contexto em que aparece e para todos os efeitos representacionais, a pintura é sugestiva, mas limitada. Ou, tendo em atenção o que está no texto, “A muda poesia [que] ali descreve” (*Lus.*, VII, 76, 8), óbvia evocação da asserção atribuída a Simónides de Ceos, é insuficiente, do ponto de vista da narratividade<sup>11</sup>. Daí o salto qualitativo da imagem para a palavra, em dupla mediação: a do narrador inscrito Paulo da Gama, semelhante, neste aspeto, a outros narradores que já mencionei; e a do “Mauritano sábio”, no papel de intérprete (diferentemente dos filmes americanos em que os extraterrestres falam inglês, aqui há quem não entenda português...).

Curiosamente, a tradução assinala, num poema épico com forte e consabida cosmovisão eurocêntrica, um arremedo (não mais do que isso) de diálogo intercivilizacional, em que a presença do *outro*, com a sua especificidade identitária, requer a intervenção do intérprete. Assim se reconhece e compensa a diferença linguística, ainda que se não ouça quem traduz, mesmo sabendo-se que aquele *outro* é uma figura praticamente passiva. Como quem diz: o Catual pergunta muito, mas nada contrapõe, a partir da sua posição de alteridade. Mais: nas questões que coloca, ele chega a inscrever um princípio de quase reverente resposta admirativa:

– ‘Quem será estoutro cá, que o campo arrasa  
De mortos, com presença furibunda?  
Grandes batalhas tem desbaratadas,  
Que as Águias nas bandeiras tem pintadas!’  
(*Lus.*, VIII, 5, 5-8).

<sup>11</sup> Não posso, neste momento, aprofundar a questão das limitações narrativísticas que são próprias da pintura, como *medium* de natureza espacial. Remeto para Ryan (2021, p. 27 *et seq.*; p. 229 *et seq.*).

Último (e quarto) elemento a reter na narração de Paulo da Gama, com incidência na representação das personagens: a reafirmação de uma filosofia da heroização que, evidentemente, está de acordo com a tonalidade épica d'*Os Lusíadas*. Na sequência do relato e até o seu final, reaparecem figuras já contempladas no Canto III e diretamente relacionadas com o valor da nacionalidade e com a sua afirmação identitária. Refiro-me a D. Afonso Henriques, sobrevalorizado pela dimensão religiosa que o distingue – “Este é aquele zeloso a quem Deus ama” (*Lus.*, VIII, 11, 5) –, e a Nuno Álvares, designado como aquele

[...] que a fama tanto estende  
 Que de nenhum passado se contenta;  
 Que a Pátria, que de um fraco fio pende,  
 Sobre seus duros ombros a sustenta.  
 (*Lus.*, VIII, 28, 1-4).

O reaparecimento de D. Afonso Henriques neste episódio é relativamente sumário e estende-se à evocação dos feitos “de seus vassallos (que) são notáveis” (*Lus.*, VIII, 12, 8) (Egas Moniz, D. Fuas Roupinho, Geraldo Sem Pavor, etc.). Por seu lado, Nuno Álvares é tratado de forma alargada, em cinco estâncias, mais a respetiva parafernália retórica; ele é o “[...] Capitão devoto, que [...] / orando invoca a suma e trina Essência” (*Lus.*, VIII, 30, 3-4), aquele que “[...] tinha em Deus a segurança / Da vitória que logo lhe daria” (*Lus.*, VIII, 31, 3-4), o guerreiro que “[...] ‘Português Cipião’ chamar-se deve” (*Lus.*, VIII, 32, 3).

Na conclusão do relato de Paulo da Gama, reaparece a componente intermediática. Reforça-se, pela alusão à pintura, o visualismo que, conforme acima se disse, foi realçado por António José Saraiva e pelos termos em que chamou a atenção para a importância do *ver* e do *olhar* n'*Os Lusíadas*. Versos finais, em jeito de síntese:

Assi está declarando os grandes feitos  
 O Gama, que ali mostra a vária tinta  
 Que a douta mão tão claros, tão perfeitos,  
 Do singular artífice ali pinta.  
 (*Lus.*, VIII, 43, 1-4).

Não nego que, neste final de episódio, a pintura seja entendida, extensiva e metonimicamente, como alusão à arte, em geral (cf. Matos, 2011, p. 500), sendo isso mesmo sugerido na estância em que se fala noutros heróis: aqueles que os pintores poderiam contemplar, se lhes não faltasse “pincel” e “cores”, num difícil labor que traduz “honra, prémio, favor, que as artes criam” (*Lus.*, VIII, 39, 3-4). Isso não impede, todavia, que se insista no destaque conferido à pintura propriamente dita, como arte e como técnica que apelam à visualidade: “na descrição das figuras das bandeiras da armada de Vasco da Gama, a ‘muda poesia’ (a pintura, entenda-se) é pormenorizada”; observa-se nela “o primado do desenho, da perspectiva, do número de personagens e atos que acompanham cada figura” (Langrouva, 2011, p. 112).

Antes de prosseguir, deixo uma última observação acerca de Paulo da Gama e do papel fulcral por ele desempenhado, no episódio que comentei. De certa forma, compensa-se, assim, a escassa atenção que anteriormente lhe fora concedida e, através de uma figuração por conformação acional<sup>12</sup>, acentua-se a sua relevância. Isso mesmo é dito num ensaio sobre os narradores n’*Os Lusíadas*: sendo dois deles “os irmãos Gama, os principais na história da viagem, não pode

---

<sup>12</sup> Falo em conformação acional para designar “comportamentos humanos implicados numa ação narrativa e nela desenvolvidos”; o dinamismo assim pressuposto (no caso de Paulo da Gama, ele projeta-se no ato de ser narrador) “sugere que a conformação por via acional (...) envolve conjuntamente personagem e ação, tempo e eventos singulares que na dita ação localizamos” (Reis, 2018, p. 168).

ser pequena nem eventual essa escolha de Paulo como narrador no Canto VII/VIII” (Leite; Sodré, 2017, p. 94).

Procuro, agora, com brevidade, contextualizar a questão da representação das personagens d’*Os Lusíadas* e da sua figuração. Para que aquela representação seja devidamente apreciada, recordarei algumas coisas já sabidas, respeitantes à presença do legado clássico n’*Os Lusíadas*, naturalmente indissociável do quadro cultural do Humanismo e do Renascimento e da projeção, nesse contexto, das grandes narrativas da Antiguidade e dos seus heróis. Mais: “o poema apresenta-se, desde o início, como um desafio aos modelos tradicionais da Antiguidade”, escreve Maria Helena da Rocha Pereira, que, no mesmo ensaio, fala na *Odisseia* e na *Eneida* como “um par obcecante”, para Camões. E a terminar: “circula em *Os Lusíadas* o ar fresco do Renascimento”, mas “também o do classicismo greco-latino, cuja essência não consiste, como frequentemente se julga, em repetir, mas em recriar, a partir de uma norma” (Pereira, 1988, p. 109, 115 e 131). Apontam no mesmo sentido ensaios de Vítor Aguiar e Silva, tendo em atenção a cultura literária de Camões e a presença do mito clássico n’*Os Lusíadas* (cf. Silva, 2008, p. 109-115).

Em função destes parâmetros, *Os Lusíadas* devem ser considerados, tal como outros grandes relatos, uns do passado, outros do seu tempo, um mundo narrativo capaz de modelar sentidos e figuras, em sintonia com a motivação épica subjacente à representação de heróis do século XVI português<sup>13</sup>. Obviamente que a lógica literária e ideológica por que se rege a epopeia camoniana não é ainda,

---

<sup>13</sup> Como se sabe, isto não exclui, *a contrario sensu*, a emergência coeva (ou perto disso) de anti-heróis, seja por divergirem do modelo épico (veja-se o protagonista da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto), seja por reverterem valores morais aparentemente estáveis, como se observa no romance picaresco e na figura do pícaro.

nesse tempo, aquela que há de fecundar o romance, tal como o estabeleceu a modernidade do século XVIII em diante, instituindo esse que veio a ser um gênero narrativo plurivocal e virtualmente polifônico<sup>14</sup>. Antes disso, a personagem épica ajusta-se a uma ambiência narrativa de tendência monológica e mesmo, nalguns momentos, moralizadora e pedagógica, se aceitarmos que “*Os Lusíadas* são uma lição de geografia e de história, num *tête-à-tête* entre o Poeta e o seu real discípulo perante a esfera do mundo” (Saraiva, 1992, p. 72). Não é de somenos importância, para a concretização daquele monologismo, a adoção de um registo estilístico e versificatório relativamente coeso e uniforme, sem prejuízo de derivas dramáticas e líricas que antes assinalem.

A arquitetura d’*Os Lusíadas* obedece aos princípios deste ecossistema cultural, comunicativo e estilístico. As linhas de força que regem a grande epopeia operam em diferentes níveis narrativos: um nível primeiro e abrangente enquadra outros níveis narrativos subsidiários, justificando o surgimento de vários narradores (já falei de alguns deles), adstritos a específicas situações e funções de narração. Da pluralidade de narradores no poema épico camoniano falou Cleonice Berardinelli, num ensaio sobre os excursos do poeta. Ali notou, desde logo, que, “das epopéias antigas, Camões manteve a presença de um narrador principal que introduz um segundo narrador, o herói - lá, Ulisses ou Enéias; aqui, Vasco da Gama”; a este, designado como Narrador<sub>2</sub>, e ao narrador principal juntam-se outros, chamados narradores eventuais: “Veloso, Paulo da Gama, a falar do passado; Júpiter, a Ninfa e Tethys, do futuro” (Berardinelli, 2000, p. 32-33).

---

<sup>14</sup> Isto não quer dizer que, antes desse tempo, não tenham emergido, como o *D. Quixote* exemplarmente mostra, assomos de um dialogismo que não cabia ainda no quadro mental e literário d’*Os Lusíadas*.

A figuração das personagens articula-se, conforme fica sugerido, numa estrutura narrativa relativamente complexa e estratificada (cf. Berardinelli, 2000, p. 15-30); para além disso, ela processa-se em dois grandes planos de ordenação, que se distinguem assim: “o dos deuses, no ‘estelífero Pólo e claro assento’, e o dos homens, ‘bicho da terra tão pequeno’”, constituindo o primeiro “uma espécie de teto ou de abóbada num edifício que sem eles não teria verticalidade, porque os heróis sem saliência não chegam para lha dar” (Saraiva, 1992, p. 56).

Neste quadro de diversidade e autonomia de níveis e também de dupla ordenação de planos de ação, é igualmente plural a origem das personagens. Muitas delas, tendo rosto humano, provêm da história (o que é induzido pelo estatuto da epopeia) e distribuem-se por vários tempos, a saber: Vasco da Gama, no passado próximo do poeta épico; Viriato, D. Afonso Henriques e Nuno Álvares Pereira, no passado remoto; no futuro dos navegantes e perto de Camões, encontram-se as figuras mencionadas nas profecias. Outras personagens são importadas do universo da mitologia (as divindades e Adamas-tor); outras ainda, pela sua vocação alegórica, radicam em sentidos morais e axiológicos a que elas dão corpo (é o caso do Velho do Restelo). Por fim, a personagem pode apresentar uma natureza híbrida, como acontece com Vasco da Gama; “afastado de uma verdadeira competência ficcional, dada a sua excessiva colagem à história”, ele “debate-se entre a realidade e a ficção, entre a retórica e a poesia, entre a crónica e a (in)verosimilhança” (Silva, 2011, p. 395).

Antes de outros desenvolvimentos, fixo-me naquelas personagens em que reconhecemos dimensão humana e avanço para outras distinções. Por um lado, deparamos, em certos casos, com a condição individual dos heróis, como se vê em personagens cuja singularidade não se anula, mesmo que elas sejam representativas de causas e de ideais que as transcendem (por exemplo, o Condestável); por

outro lado, regista-se, nalgumas conformações figuracionais, a tendência para vincar o coletivo, de acordo com o título do poema épico e com as menções à “[...] forte gente / De Luso [...]” (*Lus.*, I, 24, 3-4) e aos “fortes navegantes” (*Lus.*, VI, 1, 2). Soma-se a isto uma interpretação genérica que identifica uma entidade mista e integradora; segundo essa interpretação, “*Os Lusíadas* celebram não um indivíduo nem uma coletividade, mas uma pluralidade de heróis-indivíduos, irmanados apenas pela tensão sobre-humana das suas qualidades humanas” (Roncaglia, 1975, p. 261).

A análise da representação das personagens n’*Os Lusíadas* apoia-se numa teoria geral da figuração, postulada como conceção dinâmica das figuras ficcionais e paraficcionais. Essa análise envolve componentes histórico-literários, narratológicos, retóricos e cognitivos e assenta em princípios estabelecidos pelos atuais estudos narrativos, indo além daquilo a que, de forma limitada, chamava-se caracterização<sup>15</sup>. Curiosamente, o termo de amplo alcance inscrito na abertura do Canto VIII – “na primeira figura se detinha” (*Lus.*, VIII, 1, 1) – está alinhado com o dinamismo que é necessário atribuir à figura e à figuração em contexto narrativo; neste caso e como se viu, viabiliza-se a extensão a práticas artísticas transverbais como a pintura.

A partir do que fica dito, centro-me agora na figuração do herói, com a noção clara de que esta é uma categoria com forte carga ideológica e com apreciável profundidade histórica. É isso que leio num estudo clássico sobre a épica camoniana e sobre a sua abrangência: “é todo o decurso de quase cinco séculos de história nacional. São os

---

<sup>15</sup> A revisão da noção de personagem, no quadro dos estudos narrativos, remete para conceitos como *figura*, *figuração*, *refiguração* e *sobrevida* (cf. Reis, 2018, p. 162-168, p. 421-424, p. 485-488); todos esses (e outros) conceitos apresentam potencialidades heurísticas para a análise dos modos de existência da personagem, em contexto épico e num relato com a complexidade d’*Os Lusíadas*.

heróis de África, tanto como os da Ásia; os da terra como os do mar; os que apenas deram um salto a Marrocos e os que ultrapassaram a Taprobana” (Cidade, 1968, p. 30).

A figuração das mais conspícuas personagens-heróis d’*Os Lusíadas* é condicionada não só pela sua proeminência na ação, mas também pelas suas origens e fontes constitutivas. Reporto-me aos heróis com forte vinculação histórica e, em concordância com a mais autorizada exegese camoniana, distingo duas configurações: o caráter discreto de Vasco da Gama, que “não é uma figura que empolgue o poeta e os leitores” (Matos, 2011, p. 499), da presença assertiva e muito marcante de D. Afonso Henriques e de Nuno Álvares Pereira; ambos são tratados com “uma vibração de entusiasmo [...] que nunca o Gama desperta” (Matos, 2011, p. 499).

Anteriormente falei daqueles dois apenas de passagem. Atento de novo em Nuno Álvares Pereira, para confirmar que nele convergem comportamentos e dispositivos representacionais que o modelam como a figura histórica (talvez) mais destacada da epopeia. Ou um seu herói com plurifacetada relevância, em parte determinada por uma origem cultural e textual múltipla: Nuno Álvares “é incendiado pelo patriotismo, pela virtude, perspectivada num horizonte mental medieval” (Fraga, 2011, p. 43) e evidencia, na sua ética, ideais de cavalaria provindos desse horizonte mental; mas ele traz consigo também ecos da tradição oral que valoriza o guerreiro depois mudado em caridoso frade carmelita (coisa não despicienda no nosso imaginário); a isto junta-se o discurso cronístico, em particular o de Fernão Lopes, e o da *Crónica do Condestável* (primeira impressão em 1526), que alimenta a modelização épico-heroica da personagem, em diálogo intertextual com modelos clássicos da Antiguidade. Tudo isso contribui para a figuração de um “[...] forte Dom Nuno Álveres [...]” (*Lus.*, IV, 14, 2).

Uma vez que a composição do “Nuno fero” (*Lus.*, I, 12, 1) incide sobre uma figura histórica que, antes da epopeia camoniana, foi objeto de representações historiográficas e, pelo menos, de uma iconográfica (uma gravura inserta numa edição de 1554 da *Crónica do Condestável*), em bom rigor devemos considerar que estamos perante uma refiguração<sup>16</sup>. Com efeito, esta é uma entidade não nativa do mundo narrativo, representada a partir de elementos e de informações que precedem aquele mundo narrativo; concretiza-se, assim, uma modalidade mista de existência (cf. Woods, 1974, p. 41-42), uma vez que são incorporadas, em contexto literário (ou entendido como tal, pelo leitor de agora), propriedades históricas da figura de Nuno Álvares Pereira.

A refiguração épico-narrativa do Condestável recorre a dispositivos comportamentais, ou seja, a gestos, a ações e a reações (cf. *Lus.*, IV, 14, 36 e 45) que envolvem a personagem, as suas atitudes e as suas decisões, com propósito e feição guerreira. Aqueles dispositivos são confirmados pelo discurso da personagem (*Lus.*, IV, 15-19) e pela estilística da pró-atividade e do vigor “[...] irado e não facundo [...]” (*Lus.*, IV, 14, 7), incluindo recursos expressivos como a interrogação retórica:

– Como? Da gente ilustre Portuguesa  
 Há de haver quem refuse o pátrio Marte?  
 Como? Desta província, que princesa  
 Foi das gentes na guerra em toda parte,  
 Há de sair quem negue ter defesa?

<sup>16</sup> A refiguração “reporta-se ao processo de reelaboração narrativa de uma *figura* [...] ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens. Pressupõe-se, deste modo, que as figuras ficcionais não são entidades restringidas e estaticamente fixadas na figuração a que uma certa narrativa as submeteu” (Reis, 2018, p. 421).

Quem negue a Fé, o amor, o esforço e arte  
 De Português, e por nenhum respeito  
 O próprio Reino queira ver sujeito?  
 (*Lus.*, IV, 15, 1-8).

Repare-se que a interrogação retórica, prolongada ainda nas estâncias 16 e 17 e no mais que se lhes segue, corresponde a um discurso citado, o que incute à figuração uma forte autenticidade testemunhal. Noutra momento, é o discurso do narrador Paulo da Gama (*Lus.*, VIII, 28-32) que reitera as qualidades do “Capitão devoto” (*Lus.*, VIII, 30, 3), naquilo que pode ser entendido como uma extensão, com alguns matizes, do que está no Canto IV. Desse modo, alia-se a instância da ação e do discurso do herói ao poder da palavra apologética daquele narrador, traduzindo esta conjugação o ideal camoniano e renascentista das virtudes individuais que distinguem o herói.

Na sequência do que já deixei registado, e de novo apoiado na lição de Maria Helena da Rocha Pereira, acrescento: a figuração heroizante de Nuno Álvares Pereira assume uma dimensão difusamente transficcional, se aceitarmos que nela ecoam os heróis da *Odisseia* e da *Eneida*, bem como a memória histórica de Alexandre Magno e de Trajano (cf. *Lus.*, I, 3). À sobrevida dos predecessores sucede um herói que não só os emula, como os transcende, pelo seu “[...] outro valor [que] mais alto se alevanta” (*Lus.*, I, 3, 8). Com *Os Lusíadas* e com o impulso para a superação dos modelos do passado exibido pelos seus heróis (em particular, aquele de que tenho falado), vive-se um tempo literário e cultural que aceita o legado da Antiguidade, afirma a capacidade do homem para se impor perante as divindades e perante elementos adversos da natureza e da história. Foi nesse sentido que Thomas Carlyle, em *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841), concebeu o herói

como um ser que dinamiza a história e o seu devir, na religião, na literatura, na política, etc.<sup>17</sup>.

A questão da figuração continua a estar em causa, quando me aproximo de duas outras personagens marcantes d'*Os Lusíadas*, o Velho do Restelo e Adamastor, ambas objeto de vasta e competente exegese, no universo dos estudos camonianos (veja-se Bernardes (2011) e Santos (2011), mais as respetivas referências bibliográficas). Depois do que anteriormente deixei escrito, noto, em harmonia com aqueles estudiosos, uma clara diferença do modo de ser personagem, tal como manifestado por ambas as figuras, quando as comparamos com outras de que já tratei (Nuno Álvares Pereira, designadamente).

Tanto no Velho do Restelo como em Adamastor transparecem traços constitutivos que sintetizo em dois vetores distintos. Primeiro: em termos gerais, a representação alegórica relaciona-se com relatos simbólicos, envolvendo comportamentos que apontam para significados transcendentais, com marcação ética, religiosa ou histórica (o destino humano e o da coletividade, a salvação ou a condenação, a culpa, a punição ou a absolvição, etc.); por este lado, a representação alegórica aproxima-se do potencial axiológico da fábula, da parábola ou do apólogo. Em segundo lugar, a alegoria associa-se ao movimento da viagem e à sua virtual narrativização. Os tempos e as etapas da navegação, pelos seus riscos e promessas de descoberta, convidam ao investimento em figuras alegóricas que remetem para sentidos associados ao ato da partida, aos riscos da viagem, a episódios de passagem, à possibilidade de recompensa ou de redenção, etc.. Se a Ilha dos Amores é uma alegoria espacial (habitada por figuras e por discursos que lhe dão sentido, evidentemente), o Velho do Restelo

---

<sup>17</sup> Diferente deste será, evidentemente, o herói moderno, não raras vezes dotado da psicologia demoníaca (como o Julien Sorel, de *Le rouge et le noir*) a que se referiu Lukács, ao explicar a passagem da epopeia para o romance.

e Adamastor individualizam-se, como personagens; e, sendo assim, requerem procedimentos de configuração próprios.

Acerca do primeiro cabe observar, desde já, que o seu desenho figuracional assenta em traços sóbrios que, enquanto tais, têm explicação. O velho “que ficava na praia”, no momento da largada da armada, ostenta um “aspeito venerando”, uma “voz pesada” e é detentor de um “saber só d’experiências feito” (*Lus.*, IV, 94). Por meio destes sucintos elementos descritivos, esboça-se uma figura difusa, na qual são realçados, mais do que aqueles traços de caracterização, os atributos ético-morais que alimentam um discurso fortemente assertivo e interpelativo, recheado de apóstrofes e de enfáticas perguntas retóricas. Daqui decorre, no tocante à afirmação da personagem, uma deslocação do plano físico (como se viu, sumariamente contemplado) para o plano do conhecimento epistémico, que é o dos juízos morais.

Curiosamente, a forte significação ético-moral do Velho do Restelo, em harmonia com a sua ténue modelação física, confere-lhe um impulso para a sobrevida que é bem conhecido no imaginário cultural português. Quando designamos alguém como sendo um Velho do Restelo, estamos a operar um movimento *top down* (expressão com vinculação cognitivista); esse movimento parte da figura alegórica para, em trajetória “descendente”, chegar ao concreto de um sujeito particular e de uma experiência empírica<sup>18</sup>. Nesse sujeito particular

---

<sup>18</sup> Deste ponto de vista, o ato cognitivo estimulado pela figura alegórica é da mesma natureza daquele que surpreende os atributos de um tipo social ou psicológico em alguém concreto. O teatro vicentino e o romance realista (e não só eles, é claro) são muito fecundos neste aspeto. Por vezes e como acontece com os Velhos do Restelo que se cruzam conosco, o nome estabiliza, por antonomásia, a projeção do tipo na pessoa (acontece isso, quando dizemos de alguém que é um Tartufo ou um D. Juan).

e em todos quantos se lhe assemelham, reconhecemos sentidos que radicam no discurso e na pose desta impressionante figura camoniana. Ao mesmo tempo, por estabelecer uma episódica “dilaceração do monologismo épico”, ela levanta um problema hermenêutico que aponta para a “ambivalência indecível com que Camões aprecia, valora e julga a empresa dos descobrimentos” (Silva, 2008, p. 128).

Na contramão da euforia político-religiosa do expansionismo, o discurso da personagem traz consigo, tal como o de outras vozes críticas (a de Sá de Miranda, por exemplo) os sentidos da prudência, da recusa da ambição e também de uma alternativa estratégica que propõe a reorientação da vocação expansionista: “Não tens junto contigo o Ismaelita / Com quem sempre terás guerras sobejas?” (*Lus.*, IV, 100, 1-2). Sendo neste aspeto (ou seja: pelo vigor de uma voz enunciativa) similar à conformação de uma personagem histórica como Nuno Álvares Pereira, a figuração alegórica adequa-se à acentuação da memória, como fator de dinamização narrativa. Por outras palavras e mais especificamente: a fala do Velho do Restelo apoia-se na exemplaridade e na eficácia argumentativa de casos do passado, com destaque para os que são atribuídos a Prometeu, a Fáeton, a Ícaro e a Dédalo, representações da imprudência, da ambição e do castigo, tudo culminando nas derradeiras palavras da personagem:

Nenhum cometimento alto e nefando  
 Por fogo, ferro, água, calma e frio,  
 Deixa intentado a humana geração.  
 Mísera sorte! Estranha condição!  
 (*Lus.*, IV, 104, 5-8).

A figuração alegórica da prudência e da contenção do esforço humano que se ergue perante os navegantes no momento da partida junta-se, como se viu, aos casos desastrosos de figuras mitológicas, esgrimidos como argumentos em prol da causa defendida; soma-se

a isto a experiência pessoal do poeta épico, consumada em exílio, em naufrágio, em privação e em sofrimento. Desse modo, legitima-se a alegorese que destaca uma multiplicidade de vivências históricas, mitológicas, pessoais e temporais, nutrindo-se delas as diversas leituras que o final do Canto IV suscita. Noutros termos:

a fecundidade do episódio (do Velho do Restelo) no suscitar de múltiplas interpretações, resulta, salvo melhor opinião, desta ‘confusão’ de temporalidades, espécie de alquimia cronológica que permite falar de um futuro que pode ainda ser presente, em nome de um passado que se prende umbilicalmente à condição humana (...) (Santos, 2011, p. 955).

Não me alongarei na análise da figuração alegórica de Adamastor, a não ser para sublinhar não só o seu trajeto e, antes disso, o seguinte: o aparecimento de Adamastor constitui uma inscrição ficcional, num momento da viagem sem incidentes dignos de registo pela cronística da época: “o maravilhoso interpõe-se no desenvolvimento sensato da crónica” (Silva, 2014, p. 278); gera-se, com esse maravilhoso, um “inverosímil, solidamente entranhado no nível discursivo que veicula a descrição da realidade, (e que) penetra subitamente na narrativa (...)” (Silva, 2014, p. 316).

Partindo de um motivo mitológico (Adamastor é um dos gigantes rebeldes que Zeus, por castigo, transformou em promontórios e fragas) e da memória de figuras do passado como o “[...] estranhíssimo Colosso (de Rodes), / Que um dos sete milagres foi do mundo” (*Lus.*, V, 40, 3-4), a figuração da personagem processa-se sob o signo da metamorfose, em dois momentos. Numa primeira imagem, surge “ũa nuvem que os ares escurece” (*Lus.*, V, 37, 7), logo depois mudada em “[...] ãa figura / [...] robusta e válida, / De disforme e grandíssima estatura” (*Lus.*, V, 38, 1-3). Não se esgota nesta temível aparição o sentido da mudança; ela é conatural à história e ao destino de Adamastor,

na versão por ele mesmo relatada, como narrador inscrito na narração do Gama. No epílogo de um engano amoroso e da frustração sofrida, o gigante conhece a derradeira metamorfose, que faz dele matéria inerte, mas não imune à tortura e ao sofrimento amoroso:

‘Converte-se-me a carne em terra dura;  
 Em penedos os ossos se fizeram;  
 Estes membros que vês, e esta figura,  
 Por estas longas águas se estenderam.  
 Enfim, minha grandíssima estatura  
 Neste remoto Cabo converteram  
 Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,  
 Me anda Tétis cercando destas águas.’  
 (*Lus.*, V, 59, 1-8).

Para os efeitos que aqui quero realçar, a metamorfose, sendo um decisivo elemento constitucional da figura de Adamastor e um motivo relevante na poesia camoniana<sup>19</sup>, não esgota aquilo que nele há de distintivo, em relação à anterior figuração alegórica. Se o Velho do Restelo se resolve em traços relativamente escassos e pouco humanizados, Adamastor é objeto de uma descrição física que se aproxima da estética do retrato, por muito repulsivo que, neste caso, ele seja. A “disforme e grandíssima estatura” evidencia, afinal, uma forma deduzida de uma estética do horror – ele é o “monstro horrendo” (*Lus.*, V, 49, 1) e de uma instabilidade de tonalidade maneirista, tudo

---

<sup>19</sup> Sigo, neste ponto, Maria Helena da Rocha Pereira que associa este motivo à presença de Ovídio em Camões e aponta o episódio de Adamastor como uma concretização da metamorfose, enquanto punição; ao mesmo tempo, “é precisamente neste momento, em que o gigante conta a sua redução a acidente geográfico, que ele mais se humaniza” (Pereira, 1988, p. 62), uma humanização que, acrescento, afasta esta personagem das dominantes figuracionais do Velho do Restelo.

projetado numa fisionomia pormenorizada, convidando à representação iconográfica. Veja-se<sup>20</sup>:

O rosto carregado, a barba esquálida,  
Os olhos encovados, e a postura  
Medonha e má e a cor terrena e pálida;  
Cheios de terra e crespos os cabelos,  
A boca negra, os dentes amarelos.  
(*Lus.*, V, 39, 5-8).

Posto isto, assinalo em Adamastor um duplo potencial narrativo: o da personagem propriamente dita e o da alegoria, que é aquele em que tenho insistido. O primeiro define-se em função de um trajeto pessoal e individualizado, de uma vivência amorosa traumatizante e de um discurso oscilante entre a ameaça profética e a lamentação, aspetos de uma complexidade que o Velho do Restelo não aparenta. O segundo, enquanto instância alegórica em contexto narrativo, é o da sua complementaridade, em relação à intervenção, em tons de sombrio agouro, do Velho do Restelo.

Aprofunda-se, dessa forma, o ciclo alegórico que vai da reprovação no momento da partida à antecipação efabuladora da punição

---

<sup>20</sup> A expressão que uso (veja-se) sugere isso mesmo, ou seja, a visualidade requerida pela descrição do “monstro horrendo”, tal como é confirmado pela iconografia que Adamastor tem motivado. Nela, a imagem do gigante é relativamente estável, por força, justamente, do pormenor descritivo a que aludi. Remeto, a título de exemplo, para as representações de Fragonard (talvez a mais canónica, na edição d’*Os Lusíadas*, chamada do Morgado de Mateus, de 1837), de Jorge Colaço (painel de azulejos no Centro Cultural Rodrigues de Faria, em Forjães, Esposende) e de José Faria (em *Imagens para Luís de Camões*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980). No plano da escultura, o Adamastor de Júlio Vaz Júnior (Miradouro de Santa Catarina, Lisboa) está, evidentemente, muito próximo dos traços das mencionadas representações.

(Adamastor conta os casos desastrosos a vir), já em plena viagem. Depois e quase epilocalmente, virá a grande alegoria da Ilha dos Amores, *locus amœnus* retemperador que, no momento do regresso, favorece o gozo do prémio regenerativo e redentor (cf. Silva, 2011, p. 437-444). Estando esta última etapa alegórica fora do horizonte da minha análise, volto a Adamastor, para acentuar a sua complexidade plurissignificativa, notada por um estudioso que justamente realçou a semântica da efabulação: “Camões recriou neste episódio central da epopeia uma fábula fortemente idiossincrásica, que reúne a sua visão da Vida e do Amor, feita de Engano e Desengano, Conquista e Renúncia, Instinto e Provação, Lirismo e Tragédia” (Bernardes, 2011, p. 19).

O universo das personagens d’*Os Lusíadas* é vasto, complexo e multifacetado, se tivermos em atenção, como aqui sumariamente procurei fazer, a relativa diversidade dos procedimentos figuracionais que nelas surpreendemos. Relaciona-se aquela diversidade com a heterogénea natureza das figuras que a genial epopeia camoniana integra e com as diferentes funções que lhes são atribuídas. E também com o momento estético e filosófico em que a personagem é trabalhada, num contexto em que os registos do mitológico, do literário, do doutrinário e do cronístico não estão separados por fronteiras rígidas. Por fim e também no plano da composição das personagens, a ética e a epistemologia narrativa d’*Os Lusíadas* não consentem outra atitude que não seja a sua incorporação num projeto épico, mesmo sabendo-se que esse projeto não foi imune a dissonâncias internas, nem a discursos de prudência e de ceticismo, na contracorrente da filosofia da epopeia.

Seja como for, *Os Lusíadas* e as suas personagens encontram-se, formal e semanticamente, aquém da laicização da cultura europeia e da chamada anulação da distância épica de que Mikhail M. Bakhtin falou, no seu ensaio capital sobre epopeia e romance. Recordo, porque

isso me parece pertinente neste momento, o que escreveu o grande pensador russo: “La destrucción de la distancia épica y el paso de la imagen del hombre desde el lejano pasado a la zona de contacto con el acontecimiento del presente en desarrollo (...), condujo a una reestructuración radical de la imagen del hombre en la novela (...)” (Bajtín, 1989, p. 480). O homem no romance (a personagem, entenda-se) será, pois, consideravelmente diferente do homem (às vezes entidade antropomórfica) na epopeia, quase sempre entendido como figura heroica e exemplar, como voz sábia e até capaz de profetizar aquilo que o conhecimento do homem mortal não alcança.

A grande epopeia camoniana vem antes do tempo da trivialização da personagem e da “prosificação” da narrativa, conforme Bakhtin ensinou. As suas personagens estão, por isso, marcadas pelo projeto épico e pelos sentidos éticos que o inspiram, ao que se junta a persistência da matriz clássica de que antes falei. Nada disso perturba, todavia, o dinamismo da extraordinária máquina narrativa que Camões pôs em andamento, com aquele engenho mais que perfeito a que ficámos a dever um relato sem par nem igual, em toda a língua portuguesa.

RECEBIDO: 09/02/2025

APROVADO: 12/02/2025

## REFERÊNCIAS

BABO, Maria Augusta. Considerações sobre a máquina narrativa. In: PEIXINHO, Ana Teresa; ARAÚJO, Bruno (ed. e org.). *Narrativa e media. Géneros, figuras e contextos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2017. p. 71-101.

BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Cátedra Padre António Vieira, 2000.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. Adamastor (Episódio do). In: SILVA, Vítor Aguiar e (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 18-20.

- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas de Luís de Camões*. 6. ed. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, s.d.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas de Luís de Camões*. Edição crítica da príncipes. Por Rita Marnoto. Genève: Centre International d'Études Poertugaises de Genève. v. II, 2023.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1972.
- CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões*. O épico. 3. ed. corrigida e atualizada. [S. l.]: Livraria Bertrand, 1968.
- FRAGA, Maria do Céu. Armas e Letras. In: SILVA, Vítor Aguiar e (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 42-45.
- LANGROUVA, Helena. Camões e as artes In: SILVA, Vítor Aguiar e (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 110-115.
- LEITE, Leni R.; SODRÉ, Paulo R.. Paulo da Gama e os narradores em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 82-107, jan.-jun. 2017.
- LEWIS, David. Truth in Fiction. *American philosophical quarterly*, v. 15, n. 1, p. 37-46, jan.1978.
- MÃE, Valter Hugo. Prefácio a Luís de Camões. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2024. p. 7-8.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de Matos. Lusíadas (Os). In: SILVA, Vítor Aguiar e (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 490-515.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- RONCAGLIA, Aurelio. Os Lusíadas de Camões: ut pictura poesis. *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, v. IX, p. 253- 285, 1975.
- RYAN, Marie-Laure. *Narrativa e estudos mediáticos*. Santo Tirso: De Facto Editores, 2021.
- SANTOS, Zulmira. Velho do Restelo (Episódio do). In: SILVA, Vítor Aguiar e (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 953-957.
- SARAIVA, António José. *Estudos sobre a arte d'Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva, 1992.

SILVA, Luís de Oliveira e. Gama, Vasco da. In: SILVA, Vítor Aguiar e (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 395-400.

SILVA, Luís de Oliveira e. *Os Lusíadas e El Quijote. Identidade e metamorfose*. Lisboa: Chiado Editora, 2014.

SILVA, Vítor Aguiar e. *A lira dourada e a tuba canora*. Lisboa: Cotovia, 2008.

SILVA, Vítor Aguiar. Ilha dos Amores (Episódio da). In: SILVA, Vítor Aguiar e (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 437-444.

WOODS, John. *The logic of fiction*. The Hague/Paris: Mouton, 1974.

### **MINICURRÍCULO**

**CARLOS REIS** é professor emérito da Universidade de Coimbra. Autor de mais de 30 livros, publicados em Portugal, Espanha, Itália, Alemanha, França e Brasil, ensinou como professor visitante em universidades de Espanha, dos Estados Unidos e do Brasil. Coordena a Edição Crítica das Obras Eça de Queirós (Imprensa Nacional). Foi diretor da Biblioteca Nacional (1998-2002), reitor da Universidade Aberta (2006-2011), presidente da Associação Internacional de Lusitanistas (1999-2000) e comissário para o Centenário de José Saramago (2022). Recebeu os prémios Jacinto do Prado Coelho (1996), Eduardo Lourenço (2019) e Vergílio Ferreira (2020).