Número especial 2025

Convergência Lusíada

Quinhentos Camões, o poeta reverberado

Apoio:

Consulado Geral de Portugal
no Rio de Janeiro

Polo de Pesquisas
Luso-Brasileiras

Pesquisas Literárias
Luso-Brasileiras

REAL GABINETE
PORTUGUÊS DE LEITURA

Real Gabinete Português de Leitura

Presidente:

Francisco Gomes da Costa

Polo de pesquisas luso-brasileiras

Coordenadora Geral:
Gilda Santos

Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras

Coordenador:
Eduardo da Cruz

Editora

Ida Alves
Universidade Federal Fluminense

Editores adjuntos

Eduardo da Cruz
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Madalena Vaz Pinto
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Conselho Editorial

António Pedro Pita,
Universidade de Coimbra

Carmen Lucia Tindó Secco,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Catherine Dumas,
Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

Celia de Moraes Rego Pedrosa,
Universidade Federal Fluminense

Constância Lima Duarte,
Universidade Federal de Minas Gerais

Ernesto Rodrigues,
Universidade de Lisboa

Ettore Finazzi-Agrò,
Sapienza Unversità di Roma

Gilda Santos,
Universidade Federal do Rio de Janeiro /
Real Gabinete Português de Leitura

Helena Carvalhão Buescu,
Universidade de Lisboa

Isabel Pires de Lima,
Universidade do Porto

Italo Moriconi,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

José Cândido de Oliveira Martins,
Universidade Católica Portuguesa

José Luís Jobim,
Universidade Federal Fluminense

Marco Lucchesi,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Maria Eunice Moreira,
Pontifícia Universidade do
Rio Grande do Sul

Maria Esther Maciel,
Universidade Federal de Minas Gerais

Mário César Lugarinho,
Universidade de São Paulo

Paulo Franchetti,
Universidade de Campinas

Pedro Eiras,
Universidade do Porto

Pedro Serra,
Universidade de Salamanca

Roberto Vecchi,
Università di Bologna

Rosa Maria Martelo,
Universidade do Porto

Silvio Renato Jorge,
Universidade Federal Fluminense

Vanda Anastácio,
Universidade de Lisboa

Editor convidado para organização do número especial:

Gilda Santos (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ)

Revisão

Karine Troncoso

Projeto gráfico da capa e miolo

Fabrizzio Staffa Nascimento

diagramação

Diniz Gomes dos Santos

Assessoria editorial

Elir Ferrari - (UERJ)/Editorarte

Página da revista

www.convergencialusiada.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

C766 Convergência Lusíada / Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura.— v.1 n. 1 (1976) - . — Rio de Janeiro : Real Gabinete Português de Leitura, 1976. v. il.

Semestral — 2011-
Periodicidade irregular — 1976-2010

A partir do número 25 de 2011, a publicação passa a ser somente online.
ISSN 2316-6134 (online) - ISSN 1414-0381 (impresso, até o nº 24/2007)

1. Literatura. 2. Literatura Portuguesa. I. Real Gabinete Português de Leitura.

CDD 821.134.3(051)

Revista do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura

Convergência Lusíada

Editor convidado

Gilda Santos

Convergência Lusíada, Rio de janeiro,
número especial - Quinhentos Camões, o poeta reverberado - 1

ISSN: 2316-6134

Conselho consultivo

Alexandre Montaury,
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Ana Paula Torres Megiani,
Universidade de São Paulo

Angela Cunha da Motta Telles,
Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro

Annie Gisele Fernandes,
Universidade de São Paulo

Antonio Augusto Nery,
Universidade Federal do Paraná

Cid Ottoni Bylaardt,
Universidade Federal do Ceará

Claudia Chigres,
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Cristina Santos,
Universidade de Évora

Fabiano Cataldo de Azevedo,
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Francisco Saraiva Fino,
Universidade de Évora

Izabela Guimarães Guerra Leal,
Universidade Federal do Pará

José Luiz Foureaux de Souza Júnior,
Universidade Federal de Ouro Preto

Leonardo Gandolfi,
Universidade Federal de São Paulo

Leonardo Mendes,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Luis Maffei,
Universidade Federal Fluminense

Marcelo Sandmann,
Universidade Federal do Paraná

Marcia Arruda Franco,
Universidade de São Paulo

Márcia Manir Miguel Feitosa,
Universidade Federal do Maranhão

Márcio Ricardo Coelho Muniz,
Universidade Federal da Bahia

Masé Lemos,
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Mônica Genelhu Fagundes,
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Monica Simas,
Universidade de São Paulo

Patrícia da Silva Cardoso,
Universidade Federal do Paraná

Paulo Alberto da Silva Sales,
Instituto Federal Goiano

Tatiana Pequeno,
Universidade Federal Fluminense

Sheila Moura Hue,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Silvana Maria Pessoa de Oliveira,
Universidade Federal de Minas Gerais

Convergência Lusíada

Número especial

Quinhentos Camões, o poeta reverberado – 1

Sumário

Apresentação – A luz de Camões 10

Gilda Santos

O engenho, a arte; a pena, a espada; o estudo a experiência

Camões, 500 anos: o tempo acorrentado 14

Alexei Bueno

Camões poeta e viajante 39

Rita Marnoto

Vi, claramente vista, a vida: os clássicos na obra de Camões 51

Maria do Céu Fraga

Luís de Camões: cosmopolitismo e ideia de mundo n' *Os Lusíadas* 68

José Augusto Cardoso Bernardes

Inteiros observantes

Cleonice Berardinelli camonista 77

Jorge Fernandes da Silveira

A tetralogia camoniana de Jorge de Sena 94

Lucas Laurentino

Modos de ler e ensinar Camões: Sophia, Sena, Cleonice e a Universidade no Brasil 110

Sofia de Sousa Silva

Artes e maneiras

As personagens d'*Os Lusíadas* e as suas representações 125

Carlos Reis

O amor no centro da viagem 155

Teresa Cristina Cerdeira

As perguntas de Camões 167

Kenneth David Jackson

Raios espalhados

Releituras oitocentistas de Camões 180

Eduardo da Cruz

O Camões de Machado de Assis 200

João Cezar de Castro Rocha

Onde está Camões no Gabinete Português de Leitura da Bahia? 214

Alícia Duhá Lose

Vanilda Salignac de Sousa Mazzoni

O poeta como personagem, ou: mobilizar Camões 244

Mônica Genelhu Fagundes

Camões entre poetas africanos 265

Carmen Lucia Tindó Secco

De Inês a Mary: o amor num épico contemporâneo 283

Luciana Salles

Vária

O mecenas do exemplar de *Os Lusíadas* de 1572 do Real Gabinete Português de Leitura 299

Gilda Santos

A primeira edição de *Os Lusíadas* do Real Gabinete Português de Leitura vista em detalhes: a trajetória de um exemplar através da análise material 303

Alícia Duhá Lose

QUINHENTOS CAMÕES, O POETA REVERBERADO

Comemoração do quinto centenário de nascimento de Luís de Camões no

Real Gabinete Português de Leitura

10 de junho de 2024 a 10 de junho de 2025

Sessões mensais no formato de mesas-redondas,
convidando estudiosos brasileiros e estrangeiros
a abordarem várias facetas da obra do poeta
e os muitos desdobramentos que as suas páginas permitem.
Busca-se traçar um amplo mosaico do texto e contexto camonianos.

Organização: Gilda Santos

Atividades presenciais franqueadas a todas as pessoas interessadas

Apoio:

Realização: Real Gabinete Português de Leitura
Organização: Gilda Santos

Consulado Geral de Portugal
no Rio de Janeiro

2024

10 de junho (2ª): 14h:30m
Sessão Inaugural

Conferência de **Alexei Bueno**:
Camões, 500 anos: o tempo acorrentado

18h: Recepção pelo "*Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas*"
no Palácio de São Clemente
(*RSVP* indispensável)

10 de julho (4ª): 14h:30m
Coord.: Luis Maffei (UFF)

- **Rita Marnoto** (Univ. Coimbra)

Estudo, experiência, engenho. Camões poeta e viajante

- **K. David Jackson** (Univ. Yale)

As perguntas sem resposta de Camões

- **Alicia Duhá Lose** (UFBA)

Onde está Camões no Gabinete Português de Leitura da Bahia?

RECITAL: poemas de Camões interpretados pelo ator TONY CORREIA

12 de agosto (2ª): 14h:30m
Coord.: Marlon Barbosa (UFF)

- **Rui Vieira Nery** (Univ. Nova de Lisboa)

Camões e a Música: dos poemas para cantar à musicalidade implícita da poesia

- **Mônica Genelhu Fagundes** (UFRJ)

Entre amores e naufrágios, Camões, personagem de Mário Cláudio

- **Luciana Salles** (UFRJ)

De Inês a Mary: o amor num épico contemporâneo

PERFORMANCE "INCLINAR": dança e violoncelo
com Mariana Lemos e Raquel Reis.
Leituras por Rui Vieira Nery.

10 de setembro (3ª): 14h:30m
Coord.: Eduardo da Cruz (UERJ)

- **José Augusto C. Bernardes** (Univ. Coimbra)

A ideia de mundo em Luís de Camões

- **Teresa Cristina Cerdeira** (UFRJ)

O amor no centro da viagem

- **João Cezar de Castro Rocha** (UERJ)

O Camões de Machado de Assis

CONCERTO do MÚSICA ANTIGA DA UFF
Música quinhentista

10 de outubro (5ª): 14h:30m
Coord.: Sergio Nazar David (UERJ)

- **Maria do Céu Fraga** (Univ. dos Açores)

Vi, claramente vista, a vida: os clássicos na obra de Camões

- **Jorge Fernandes da Silveira** (UFRJ)

Cleonice Berardinelli camonista

- **Vania Chaves** (Univ. de Lisboa)

"Serás lido, Camões": o diálogo de O Uraguai *com* Os Lusíadas

11 de novembro (2ª): 14h:30m
Coord.: Gilda Santos (UFRJ/RGPL)

- **Eduardo da Cruz** (UERJ)

Releituras oitocentistas de Camões

CONCERTO de ROSANA LANZELOTTE (pianoforte)

10 de dezembro (3ª): 14h:30m
Coord.: Jorge Fernandes da Silveira (UFRJ)

- **Carlos Reis** (Univ. de Coimbra)

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

- **Carmen Lucia Tindó R. Secco** (UFRJ)

Camões entre poetas africanos

- **Sofia de Sousa Silva** (UFRJ)

Sophia, leitora de Camões

- **Lucas Laurentino** (UFRJ)

Estudos camonianos de Jorge de Sena

Links e participantes das sessões

- 10 de junho – Conferência inaugural de Alexei Bueno
  https://youtu.be/hM7xvbDZnlE?si=glC2zUVhkZoMQxiv
- 10 de julho – Rita Marnoto, Kenneth David Jackson, Alícia Duhá Lose
  https://www.youtube.com/watch?v=udlTZobPY9c
- 12 de agosto – Rui Vieira Nery, Mônica Genelhu Fagundes, Luciana Salles
  https://www.youtube.com/watch?v=oVG86Zo5LVs
- 10 de setembro – José Augusto Cardoso Bernardes, Teresa Cristina Cerdeira, João Cezar de Castro Rocha
  https://www.youtube.com/watch?v=6TcSZ63hcXg
- 10 de outubro – Maria do Céu Fraga, Jorge Fernandes da Silveira, Vania Pinheiro Chaves
  https://www.youtube.com/watch?v=ogrX2Qd4I1k
- 11 de novembro – Eduardo da Cruz
  https://www.youtube.com/watch?v=AwL7x7xgREU
- 10 de dezembro – Carlos Reis, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, Sofia de Sousa Silva, Lucas Laurentino
  https://www.youtube.com/watch?v=yiK4d8dCERQ

Apresentação

A luz de Camões

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1381

Nos salões e galerias do Real Gabinete Português de Leitura, marcas camonianas adornam o espaço. Há bustos, quadros, medalhões, representações imprevistas. Numa só frase: "Há Camões por todo o lado".

Existe uma explicação natural para essa profusão camoniana: inaugurado em época de grande fervor patriótico, o RGPL reflete esse mesmo fervor através da exposição reiterada do poeta maior. Existem outras presenças lusitanas, mas, tanto em termos de quantidade como de imponência, nenhuma se aproxima daquela que remete para o autor de Os Lusíadas.

Se das evidências figurativas passarmos àquilo que não se vê imediatamente, a confirmação é plena. Pensemos no acervo bibliográfico do Real Gabinete: desde o exemplar da primeira edição até às peças mais recentes, contam-se por largas centenas os livros de e sobre Camões. Uma pequena parte deles foi escolhida para figurar numa sintética mostra, para servir de pano de fundo às comemorações do V centenário do nascimento do vate.

Mas Camões não é apenas oferecido aos olhos de quem entra naquele que é o edifício lusitano mais emblemático que se encontra fora de Portugal.

Por ocasião dos 500 anos do nascimento do poeta, Gilda Santos quis trazer Camões ao convívio de todos. Concebeu então um Pro-

grama coerente e ambicioso, que, estendendo-se ao longo de um ano, assinala o dia 10 de cada mês.

"Quinhentos Camões, o poeta reverberado" foi o nome que, servindo de título, serviu também de mote à iniciativa. Afinal, reverberar significa fazer refletir, difundir, ampliar.

O projeto parece simples: trazer Camões até nós, reverberar a sua luz. Primeiro, através da palavra viva de estudiosos portugueses e brasileiros e ainda de algumas valiosas manifestações musicais que, no andar térreo, por vezes complementam as sessões que decorrem no belíssimo Salão do andar superior.

A palavra que se faz ouvir no Salão Nobre do RGPL é logo transformada em gravação audiovisual, acessível a partir de qualquer lugar do mundo, sob a forma de podcast. Mas a reverberação não estaria completa sem o registo escrito. Aquele que, enfrentando a concorrência de outros suportes, afinal mais garantias de permanência oferece.

E esse registo surge agora, com cuidado, mas sem demora.

Assim vejo esta publicação: Camões, 500 anos depois, no Real Gabinete Português de Leitura, reverberado para quem se dispuser a acolher a beleza e o mistério da sua luz...

O título e os parágrafos acima, de José Augusto Cardoso Bernardes, Comissário-geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de Luís de Camões em Portugal, prenunciam o que o leitor encontrará nas páginas seguintes: a primeira coletânea de textos que recuperam o que foi apresentado ao longo de 2024 – mensalmente, de junho a dezembro – no projeto "Quinhentos Camões, o poeta reverberado", que ainda se estende ao longo do primeiro semestre de 2025, e merecerá novo número especial da nossa *Convergência Lusíada*.

Pouco se sabe do que teria havido em torno de Camões no Gabinete Português de Leitura entre 1837 e 1880, ou seja, antes de sua atual sede existir. Mas, a partir do estrondoso 10 de junho que, em todo o mundo lusófono, assinalou o terceiro centenário da morte do Poeta, não nos faltam provas de que o espaço neomanuelino do centro do

Rio de Janeiro cedo se configurou como um inigualável memorial devotado ao épico português.

Ao encabeçar as festividades camonianas na cidade, nesse 10 de junho de 1880, o Gabinete nelas incluiu o lançamento da pedra fundamental do edifício que hoje conhecemos, em cuja fachada a bela estátua de Camões é apenas um indício dos cerca de dois mil títulos em torno de sua obra abrigados na biblioteca e das muitas peças de arte que o evocam nas várias salas. Diante de tal conjunto, não seria de estranhar a constância com que o poeta aí vem sendo celebrado ao longo de mais de 140 anos, propiciando incontáveis publicações, exposições, recitais, cursos, conferências, encontros científicos...

Portanto, honrando a tradição da casa, impunha-se uma digna comemoração dos quinhentos anos de nascimento do nosso autor maior. Diante da dúvida – 1524? 1525? –, optamos por desdobrar em treze meses uma série de mesas-redondas, compostas por diversificadas vozes, de várias procedências, de várias gerações, de várias áreas de atuação, de modo a traçarmos um amplo e vivo painel em torno do inesgotável autor que fixou a língua que hoje nos une.

Da seriedade e do alto nível que pautou o projeto, os próprios textos dão testemunho. E, certamente por isso e pelo fôlego que o diferencia de outras iniciativas surgidas no âmbito acadêmico/cultural brasileiro, é o único projeto a transcorrer no país chancelado na página da Comissão Portuguesa para as Comemorações do V Centenário de Luís de Camões[1].

Embora de difícil compartimentação, posto que Camões sempre suscita espraiamentos, os textos agora recolhidos foram ordenados, sugerindo afinidades, em quatro segmentos, intitulados a partir de sintagmas que os leitores de *Os Lusíadas* facilmente reconhecem. Primeiramente, *O engenho, a arte; a pena, a espada; o*

1 Ver: https://www.luisdecamoes500.gov.pt/.

estudo, a experiência reúne aspectos de sua vida e obra, traça um enquadramento contextual e aponta a singularidade e universalismo das páginas camonianas; o segundo, *Inteiros observantes,* recorda os estudos de alguns "camonistas" e as percepções de especiais leitores do poeta; já *Artes e maneiras* traz a escrita camoniana examinada mais rente à letra e propõe interpretações originais; e o último, *Raios espalhados,* sinaliza desdobramentos, repercussões e os infindos diálogos suscitados ao longo dos séculos pelos versos que se libertaram da lei da morte.

Encerrando este número da *Convergência Lusíada*, na seção "Vária", contamos com uma breve nota sobre o benemérito doador ao Real Gabinete do exemplar *princeps* de *Os Lusíadas*, nossa "jóia da coroa", seguida de uma análise técnica minuciosa desse mesmo exemplar, que, sob o viés da materialidade, nos conduz por uma viagem no tempo e pelas desventuras a que o volume conseguiu resistir.

E ainda, relembrando que todas as sessões foram transmitidas *on-line*, encontram-se acima os *links* que permitem aceder às gravações disponibilizadas no canal do Real Gabinete Português de Leitura, no YouTube.

Cremos, portanto, que as páginas agora oferecidas ao leitor não só celebram condignamente este quinto centenário de Camões, fiel à tradição do Real Gabinete Português de Leitura, como constituem forte contributo à fortuna crítica do poeta que inegavelmente demarca um antes e um depois na nossa história literária.

Gilda Santos

Real Gabinete Português de Leitura /
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Camões, 500 anos: o tempo acorrentado

Camões, 500 years: time chained

Alexei Bueno

PEN Clube do Brasil

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1365

Resumo

O artigo, após um sucinto esboço biográfico de Luís de Camões, trata da presença do poeta e do homem no advento do seu quinto centenário, da sua importância como fundador da moderna língua literária portuguesa, das vicissitudes da recepção de sua obra nos países lusófonos e em todo o mundo, da sua centralidade no gênero épico na literatura ocidental, e da sua inabalável permanência.

Palavras-chave: Camões; Império Português; Epopeia; Lírica; Quinto centenário.

Abstract

The article, after a succinct biographical sketch of Luís de Camões, deals with the presence of the poet and the man at the advent of his fifth centenary, his importance as founder of the modern Portuguese literary language, the vicissitudes of the reception of his work in Portuguese-speaking countries and in throughout the world, of its centrality in the epic genre in Western literature, and of his unshakable permanence.

Keywords: Camões; Portuguese empire; Epic; Lyrical poetry; Fifth centenary.

Nada mais compreensível, no caso dos poetas nacionais, ou que de tal posição se aproximam, e ainda mais no caso daqueles que consolidaram determinada língua literária, do que esta sensação de quase espantosa perenidade, de presença quase física – podemos dizer assim – que é o que creio sentirmos todos os que aqui nos congregamos neste dia duplamente glorioso. Em Camões, no entanto, que reúne em nível insuperável essas duas características, soma-se uma terceira, mais rara na verdade, mas, talvez, a de maior força afetiva, que é o que tentaremos demonstrar nestas breves divagações sobre um artista inesgotável, como inesgotável foi o homem, que muito romanticamente não podemos separar daquele, ainda que nos reportemos à Renascença.

Nos festejos desta data até hoje inigualada pela imponência, a do meio milenário, não há como não nos recordarmos, mesmo que superficialmente, do já longo histórico de homenagens ao poeta. De início, e por muito tempo, elas foram bibliográficas, talvez com certo destaque para as duas traduções castelhanas d'*Os Lusíadas*, saídas no ano mesmo de sua morte e da união das coroas, 1580. A medalhística, de larga florescência, firma-se no século XVIII. De 1817 é a magnífica edição parisiense da epopeia, pelo Morgado de Mateus, mas é com a aproximação do Romantismo que se consolida esse culto estético e patriótico a um só tempo. Em 1825, Garrett lança o poema *Camões*, o mesmo Garrett que, dotado de um sentido da história ainda raro entre os seus contemporâneos, levanta o problema da localização dos ossos de Camões, "os ossos prováveis de Camões" (Nobre, 1902, p. 67), de acordo com o verso de António Nobre publicado nas *Despedidas*, demanda de longa e desastrada história. O apogeu – e, cremo-lo, apogeu para sempre – desse culto camoniano ocorrerá nos festejos do seu tricentenário de morte, em 1880, verdadeira apoteose binacional, em Portugal e no Brasil, por meio de todas as formas possíveis de expressão, das artes plásticas à literatura. Entre cortejos,

concertos, recitais, medalhas, gravuras, quadros e uma infinidade de publicações, nunca nos devemos esquecer dos quatro sonetos – inicialmente cinco – de Machado de Assis, suíte de obras-primas de um grande poeta – poeta da maturidade, há que afirmar – sempre empanado pelo ficcionista, assim como vale a pena ressaltar a visceral proximidade com a ambiência lusitana do autor de "O alienista" e de "A derradeira injúria", filho de portuguesa, afilhado de portuguesa, marido de portuguesa, e assíduo frequentador desta casa, fatos muito pouco lembrados, quando não voluntariamente esquecidos.

E por que tal insuperável apoteose de 1880? A resposta está na própria sempre reiterada multiplicidade do autor, assim como, obviamente, em questões históricas. Num Brasil a oito anos da abolição da escravatura e a nove da República, bem como num Portugal a dez anos do *Ultimatum* britânico de 1890, a 28 anos do Regicídio e a 30 da República, Camões servia para todos os gostos, aos monarquistas como cantor dos reis que estenderam a Fé e o Império, e aos republicanos como duro crítico dessa mesma realeza e de todo o resto. Entrando pelo século XX, as efemérides se sucedem, sem que nenhuma se compare àquela: os quatro séculos de nascimento, em 1924, quando Portugal lança uma bela série de selos postais; os quatro séculos de *Os Lusíadas*, em 1972, na agonia do Estado Novo, ou os quatro séculos de sua morte, em 1980. E eis-nos chegados à mais redonda e imponente das datas, cujo biênio comemorativo inauguramos neste momento.

* * *

No alvorecer do século XV, enquanto França e Inglaterra se refaziam da Guerra dos Cem Anos, enquanto Espanha se dedicava à Reconquista, enquanto Itália e Alemanha ainda estavam a séculos de um longínquo sonho de nacionalidade, e boa parte da Europa, saindo do feudalismo, ainda não atingira uma unidade nacional, Portugal, no ponto mais ao Ocidente do mundo conhecido, dirigia

todos os seus esforços de nação unificada para a expansão comercial marítima, a descoberta de novas rotas e produtos novos, fundando, assim, através de uma série de façanhas náuticas e militares, o seu vasto império comercial e mercantil, consequência terrena de um justificador pretexto sagrado de guerra aos infiéis e expansão da fé.

Fundiam-se, assim, num desses raros momentos em que se dividem as águas da história, o ideal cavalheiresco e religioso medieval, tão importante ao surgimento do Estado português, feito por vias de reconquista, com a curiosidade empírica e científica, já da Renascença, de todo o processo das Grandes Navegações. A pesquisa científica direta, o reordenamento de todo o conhecimento astronômico, náutico, matemático, geográfico, linguístico, causa e consequência da epopeia expansionista, casava-se, desse modo, com o ideal heroico antigo e medieval, união das virtudes bélicas do herói pagão clássico com o ideal superior do mártir cristão, além do cavalheirismo galante, típico do medievo.

A Literatura Portuguesa, após dar o último e maior fruto do medievalismo na obra de Gil Vicente e esgotar, no *Cancioneiro geral*, um lirismo palaciano que não comportava mais a nova realidade, e cujas origens remontavam à própria origem da língua, começava, então, a receber de fora, da Itália especialmente, a estrutura formal que a conduziria ao apogeu. O retorno de Sá de Miranda da Itália, onde ficara cinco anos, o contacto com Dante, Petrarca e Ariosto, a introdução dos metros do *Dolce Stil Novo*, a releitura renascentista de todo o patrimônio clássico sobrevivente, a introdução do decassílabo, da *terza rima* e da oitava, bem como dos gêneros característicos do período, o soneto, a égloga, a canção, etc., tudo isso vinha unir-se a um material literário autóctone, à historiografia militar imperial, à crônica trágico-marítima, ao relato de viagens, formando, assim, esse quase milagroso húmus necessário à eclosão da verdadeira epopeia.

Já então se perguntavam os poetas portugueses, em meio à convicção de que as façanhas da expansão nacional igualavam ou mesmo superavam as da Antiguidade Clássica, qual seria o novo Homero dessa nova raça de guerreiros e de nautas. É sobre esse fundo histórico que aparece o homem, armado da pena e da espada, boêmio devasso e amante platônico, arruaceiro das noites de Lisboa e gigante espiritual e moral, encarcerado no Reino, mutilado em África, naufragado no Cambodja, encontrado na miséria em Moçambique, vagando por três continentes, amante de aias da corte, de cativas africanas e de chinesas, morrendo com a independência portuguesa, homem-síntese da Renascença, homem-símbolo de sua pátria, pai da língua e, com Tasso, o maior poeta épico do mundo moderno.

* * *

Quatro séculos de pesquisas, conjecturas, interpretações certas e errôneas, perda e achado de documentos, suposições com maior ou menor fundamento proporcionaram-nos por fim uma magra, porém mais ou menos consensual, biografia camoniana. Filho de Ana de Sá e Simão Vaz de Camões, fidalgo empobrecido de origens galegas, Luís Vaz de Camões deve ter nascido em Lisboa entre 1524 e 1525, mais provavelmente no primeiro ano. As variadas hipóteses dadas por Pedro Mariz, Manuel Severim de Faria e Manuel de Faria e Sousa, confirmadas ou desmentidas por documentação posteriormente encontrada, reforçam tal afirmação.

Sua mocidade deve ter transcorrido em Coimbra, a contarmos com a confissão em poema seu a respeito de longo tempo e de amores passados junto ao Mondego. Sobre esta hipótese, levantam-se também as explicações para a cultura enciclopédica de Camões, que aí teria cursado a Universidade, fato sobre o qual jamais se encontrou qualquer documento comprobatório. Hipótese mais plausível relaciona os seus estudos com a presença em Coimbra de um seu tio, D. Bento, prior do Mosteiro de Santa Cruz e Cancelário da Universidade, que

se teria encarregado da sua educação. Quanto à motivadora de seus amores coimbrãos, tudo se resume a hipóteses mais ou menos bem construídas.

De volta a Lisboa, teria participado de uma expedição ao norte da África, provavelmente a Ceuta, onde, num combate com mouros, viria a perder o olho direito, ferido por um pelouro. De fato, numa de suas redondilhas publicada nas *Rimas* (1598), alude ao conhecimento notório em Portugal dessa sua mutilação, através da referência à alcunha de Cara-sem-olhos que lhe dera uma dama patrícia.

Em 1550, de acordo com documento aludido por Manuel de Faria e Sousa, Camões ter-se-ia alistado para ir para a Índia, mas esta partida só se deu de fato em 1553, como prova a famosa carta de perdão encontrada pelo Visconde de Juromenha na Torre do Tombo, quando preparava a sua edição das *Obras completas*. Nela dois desembargadores do Paço, em nome de D. João III, concedem um perdão em favor de Luís Vaz de Camões, preso no Tronco de Lisboa por ter ferido, junto com outro mascarado, certo Gonçalo Borges, no dia de *Corpus Christi*. Acrescenta a carta ser o réu mancebo pobre que partiria este ano para servir na Índia. O perdão é concedido com o pagamento de uma multa de quatro mil-réis. De fato, as cartas de Camões do mesmo período, que nos chegaram em apógrafos, no-lo mostram numa convivência boêmia com prostitutas e arruaceiros, descrevem cenas de espancamento e fazem comentários sobre ordens de prisão contra vários membros do grupo, característica comportamental esta, aliás, não incomum entre grandes nomes da Renascença, como Benvenuto Cellini, Christopher Marlowe ou Caravaggio, que a piores extremos chegaram. Em resumo, após esse período conturbado, Camões embarca para a Índia em março de 1553, na armada de Fernando Álvares Cabral.

Começam então os 17 anos de peregrinação do poeta pelo Oriente. Ao que tudo indica, participou de uma expedição ao Malabar e

de outra ao estreito de Meca. Vagueou pela Índia e provavelmente pela China, ao menos de acordo com uma velha tradição, sempre perseguido pela pobreza, apesar da popularidade granjeada por seu engenho poético e valor pessoal. Naufragou na foz do rio Mekong, salvando a nado os originais da sua epopeia, como narra na estrofe 128 do último canto, morrendo, porém, no mesmo naufrágio uma sua amante chinesa, origem do ciclo imortal de sonetos para Dinamene, nome de uma ninfa usado por ele para representá-la.

Em certo momento, promessas de trabalho o levaram para Moçambique, sem nada, no entanto, ter-se concretizado, e onde inclusive chegou a ser preso por dívidas de viagem. Lá o vai encontrar Diogo do Couto, "tão pobre que comia de amigos", tendo sido necessário que eles se cotizassem para pagar-lhe o retorno a Portugal, onde chegou a 7 de abril de 1570. Durante o período de Moçambique, foi-lhe furtado o *Parnaso de Luís de Camões*, livro em que organizava as suas poesias líricas.

Chegando a Lisboa, senhor apenas de seus escritos, busca em vão a proteção da família de Vasco da Gama, herói do Poema. Desencantado com o total desinteresse que encontra, nele introduz algumas acerbas estâncias a respeito do ocorrido. Finalmente, em setembro de 1571, consegue um privilégio para a impressão d'*Os Lusíadas*, que vem à luz no ano seguinte. Em 27 de julho de 1572, D. Sebastião lhe concede a pensão anual de 15.000 réis, quantia de valor medíocre, mas que será mantida após a morte do poeta em benefício de sua mãe.

Publicada a epopeia, nada mais de concreto se sabe sobre a vida de Camões, até sua morte a 10 de junho de 1580, data que é hoje o Dia Nacional de Portugal. Dois anos sobreviveu ao desastre de Alcácer-Quibir e à desaparição do monarca ao qual tão entusiasticamente incentivara para a ação bélica contra o inimigo infiel, impressionado que estava com a dissensão europeia perante a ameaça iminente do

imperialismo otomano, até o advento da Batalha de Lepanto. Mais do que nunca deve ter sofrido a amarga presciência da decadência nacional, que surge diversas vezes, de maneira impressionante, no corpo do Poema. Sob o governo fantasma do cardeal D. Henrique, vive seus dois últimos anos, vendo à sua volta a "(...) austera, apagada e vil tristeza" (*Lus*., X, 145, 8) que já antes sentira. Pouco tempo após a sua morte, Portugal perde a independência, sendo anexado por sessenta anos à Coroa Espanhola. Nesse exato momento, inicia-se a consagração mundial do seu nome e da sua obra.

* * *

A obra poética de Camões representa a suma de todos os gêneros do lirismo renascentista, como talvez nenhum contemporâneo seu de outra literatura tenha realizado, e a criação do português moderno, a mesma língua literária que usamos até hoje. Comparado com seus contemporâneos e antecessores próximos, a linguagem de Camões é intensamente viva, expressiva, flexível e liberta de arcaísmos. O único arcaísmo sintático que passa incólume por ele é a não flexão por número do pronome pessoal *lhe*, que só seria consagrada no século XVII. As mesmas formas introduzidas e utilizadas por Sá de Miranda encontram em Camões, com a diferença de pouquíssimos anos, a sua realização definitiva.

Em todos os gêneros do período escreveu e em todos, excetuando o teatro em verso, onde o lirismo e a sátira de espírito ainda medieval de Gil Vicente permanecem imbatíveis, superou a todos. Além da epopeia neoclássica representada pelos *Lusíadas*, deixou-nos cerca de duzentos sonetos, fora as églogas, canções, odes, oitavas, sextinas, redondilhas, glosas etc. Pelos sonetos, que vão do petrarquismo amoroso à meditação filosófica, do elogio histórico à confissão pessoal, é o maior mestre do gênero na história da língua. Em todo o resto da obra, mantém-se o altíssimo nível estético, a profundidade de pensamento e a inalterável grandeza moral, culminando tudo,

talvez, na longa e profunda meditação lírica das redondilhas "Sôbolos rios que vão", síntese de uma vida, triunfo ético e religioso de um espírito sobre a sua própria contingência, suma platônica de toda a poesia ocidental e, muito provavelmente, o mais alto poema de nossa língua.

N´*Os Lusíadas* e na obra lírica, cria Camões o grande decassílabo português, verso nobre da nossa poesia, com uma flexibilidade expressiva e emocional nunca superada. Todos os reparos feitos posteriormente à sua técnica são obra da incompreensão poética de metrificadores esteticamente imprestáveis, como Castilho e o famigerado padre José Agostinho de Macedo. Por obra do primeiro, seguida por protoparnasianos tão vazios quanto ele, chegaram a antepor o decassílabo bocagiano, com a sua uniformidade muito corretamente monocórdia, ao de Camões, de variedade sinfônica. Tais opiniões caíram no mesmo vácuo em que foram parar os demais censores da epopeia, como alguns do período iluminista, com o seu neoclassicismo de origens falsamente clássicas, com a sua incompreensão de grande parte da estética anterior à Renascença, de importante parte desta própria, assim como da estesia maneirista e especialmente da barroca, e com a mil vezes nefasta e espúria inserção da ideologia do progresso no campo da arte, que persevera até nossos dias, acrescida pela acelerada e programada obsolescência do capitalismo tecnológico dentro do qual vivemos.

Pela primeira vez, com Camões, a língua atinge as suas maiores possibilidades emocionais. O verso se amolda sonoramente ao que procura exprimir com a naturalidade milagrosa da alta poesia. Encrespa-se como as ondas que descreve, estrondeia como as batalhas que narra, desfaz-se de languidez amorosa ou se arroja violentamente para o alto quando o infla o orgulho de cantor da pátria.

Ensombrece-se pressentindo os males que atingiriam o império, indigna-se com os maus-tratos dos poderosos para com os humildes

e desvalidos, vibra belicamente descrevendo as façanhas heroicas e tremula com um visionarismo etéreo quando tenta enxergar nas névoas do futuro.

O tom muda às vezes de uma palavra a outra, sob o jugo de sua onipotência expressiva. Num soneto-epitáfio, no qual narra a vida de um jovem e obscuro marinheiro morto no mar com menos de 25 anos de idade, podemos ler:

> No mundo poucos anos, e cansados,
> Vivi, cheios de vil miséria dura;
> Foi-me tão cedo a luz do dia escura,
> Que não vi cinco lustros acabados.
>
> Corri terras e mares apartados,
> Buscando à vida algum remédio ou cura;
> Mas aquilo que, enfim, não quer ventura,
> Não o alcançaram trabalhos arriscados.
>
> Criou-me Portugal na verde e cara
> Pátria minha Alenquer, mas ar corrupto
> Que neste meu terreno vaso tinha,
>
> Me fez manjar de peixes em ti, bruto
> Mar, que bates na Abássia fera e avara,
> Tão longe da ditosa pátria minha!
> (Camões, 1998, p. 103).

No último terceto, ouvimos o verso encrespar-se numa sequência de bês, tês e erres, para quase desfazer-se, liricamente, como um mel, no último verso, expressão de amor e saudade do país natal.

Sua adjetivação é de uma expressividade incomparável, mais objetiva que o uso de substantivos na maioria dos poetas. Nunca em português se reencontrou a mestria caracterizadora da adjetivação

camoniana, duma exatidão destituída de todo enfeite ou ouropel, em sequências célebres e inesquecíveis:

> Não acabava, quando uma figura
> Se nos mostra no ar, robusta e válida,
> De disforme e grandíssima estatura,
> 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, 1-8).

É curioso lembrar que, no festival de bobagens a respeito de poesia em quem sempre fomos pródigos, já houve quem anatematizasse os adjetivos, em nome de uma suposta "poesia substantiva". Esta oitava, que descreve o Gigante Adamastor, tem 14 adjetivos, 14 adjetivos em oito versos, e não conheço nada mais "substantivo" do que ela. Outros exemplos:

> Na férvida e implacábil espessura;
> [...]
> Abraçados, as almas soltarão
> Da fermosa e misérrima prisão.
> (*Lus.*, V, 48, 4, 7-8).

> Duma austera, apagada e vil tristeza.
> (*Lus.*, X, 145, 8).

E neste verso, o que valeria o banalíssimo substantivo abstrato "tristeza", sem a impressionante gradação dos três adjetivos que o precedem, "austera", "apagada" e "vil"?

"Mas eu que falo, humilde, baixo e rudo," (*Lus.*, X, 154, 1).

E, como a sua adjetivação, sua sonoridade não igualada:

> No mais interno fundo das profundas
> Cavernas altas, onde o mar se esconde,
> Lá donde as ondas saem furibundas
> Quando às iras do vento o mar responde,
> (*Lus.*, VI, 8, 1-4).

Na lírica amorosa, que anda ao lado da filosófica, daquela que percebe a mudança implacável e o irresolvível desconcerto do mundo, Camões ergue a língua a uma elegância inédita e nunca igualada, como neste soneto célebre, cuja dívida petrarquiana nem um pouco diminui:

> Tanto de meu estado me acho incerto,
> Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
> Sem causa, juntamente choro e rio,
> O mundo todo abarco e nada aperto.
>
> É tudo quanto sinto, um desconcerto;
> Da alma um fogo me sai, da vista um rio;
> Agora espero, agora desconfio,
> Agora desvario, agora acerto.
>
> Estando em terra, chego ao Céu voando,
> Num'hora acho mil anos, e é de jeito
> Que em mil anos não posso achar um' hora.
>
> Se me pergunta alguém porque assim ando,
> Respondo que não sei; porém suspeito
> Que só porque vos vi, minha Senhora.
> (Camões, 1998, p. 191).

Toda a parte mais alta de sua poesia, os grandes sonetos, as maiores redondilhas e canções, os episódios culminantes d'*Os Lusíadas* possuem aquela mais rara qualidade da obra de arte sublime, que é a de parecer preexistente, como involuntária, diríamos não composta. Os versos dos sonetos a Dinamene e dos confessionais, dos episódios de Inês de Castro, do Velho do Restelo, do Gigante Adamastor, da abertura e do final da epopeia parecem, para os nossos ouvidos criados na língua portuguesa, da qual ler Camões no original é um dos maiores privilégios, como eternamente existentes, em sua perfeição sobre-humana, no mundo platônico das ideias puras.

O *corpus* da obra lírica de Camões, quase inteiramente de publicação póstuma, a partir de 1595, foi variando durante quase trezentos anos de atribuições cada vez menos fundadas. Um longo trabalho de crítica séria, iniciado no século XIX, repudiou tudo o que havia sido acrescentado de claramente apócrifo, chegando por fim a um conjunto de um nível aceitável de autenticidade, com o qual só nos resta conviver.

* * *

O caráter de poeta nacional de Camões se comprova, além da quase obviedade, pelo dia de hoje, pois desconhecemos nação cuja data nacional seja oriunda da biografia de um artista. Como, entre os antigos, Homero para os gregos e Virgílio para Roma, como Dante para a Itália, como Shakespeare para a Inglaterra, como um Eminescu para a Romênia, como um Petöfi para a Hungria, como um Púshkin para a Rússia, como um Mickiewicz para a Polônia, como Solomós para a Grécia, como Martí para Cuba, ele representa para Portugal esse papel que, no Brasil, foi dividido entre os nossos dois maiores românticos, Gonçalves Dias e Castro Alves, e que na riquíssima poesia francesa não alcançou um consenso, apesar do titanismo de Victor Hugo. É característico, diga-se de passagem, das literaturas de países que não viveram a Renascença, ou nela não alcançaram o seu

apogeu estético, como os do Leste europeu e os das Américas, esse aparecimento dos poetas nacionais no Romantismo, movimento coevo à independência de muitos deles. Quando dizemos "poetas nacionais", utilizamos a expressão exata, pois só a Espanha, apesar da magnífica floração lírica do *Siglo de Oro*, encontrou seu nume tutelar num prosador, Cervantes, na obra do qual a importância da poesia é secundária.

Camões, como todos os artistas que já caminharam sob o sol, encontrou não poucos críticos de má-vontade, e recebeu a sua inarredável dose de humana estupidez. Entre os iluministas que há pouco lembramos, nem vale a pena citar Voltaire, já que a incapacidade de compreensão desse mau poeta e crítico hediondo sempre foi pública e notória, descompondo Camões na excelente companhia de Dante e Shakespeare, e reforçando a nossa velha impressão de que os grandes ironistas são quase invariavelmente críticos inaptos.

E como ninguém é profeta em sua terra, em Portugal ele foi a vítima de predileção de uma inveja incansável – obviedade que dispensa qualquer documentação probatória –, uma entre as muitas desgraças que tanto o perseguiram, baixo sentimento que ele relembra no final de um soneto dedicado ao Vice-Rei Dom Luís de Ataíde:

> Que vençais no Oriente tantos Reis,
> Que de novo nos deis da Índia o Estado,
> Que escureçais a fama que hão ganhado
> Aqueles, que a ganharam de infiéis;
>
> Que vencidas tenhais da morte as leis,
> E que vencêsseis tudo, enfim, armado,
> Mais é vencer na pátria, desarmado,
> Os monstros e as Quimeras que venceis.

> Sobre vencerdes, pois, tanto inimigo,
> E por armas fazer que sem segundo
> No mundo o vosso nome ouvido seja;
>
> O que vos dá mais fama inda no mundo,
> É vencerdes, Senhor, no Reino amigo,
> Tantas ingratidões, tão grande inveja.
> (Camões, 1998, p.166).

Tal inveja em solo pátrio encontraria a sua encarnação maior na fascinante figura de sociopata que foi a do Padre José Agostinho de Macedo, cuja biografia, por Carlos Olavo, supera muito romance picaresco. Os dois volumes da sua *Censura das Lusíadas*, publicados em 1820, na esteira dos equívocos poéticos do *Gama*, em 1811, e d'*O Oriente*, três anos posterior, com os quais pretendeu superar a grande epopeia, são um monumento eterno de incapacidade de compreensão estética.

Quatro décadas mais tarde, a publicação do poema *Dom Jaime, ou a Dominação de Castela*, de Tomás Ribeiro, em 1862, permitiria a Antônio Feliciano de Castilho emitir o célebre julgamento, que, pelo menos, daria ensejo à obra-prima da prosa portuguesa que é "Bom senso e bom gosto" de Antero de Quental, e a toda a Questão Coimbrã:

> nenhum bom poeta dos nossos dias, ainda que inferior a Camões, se resignaria, cuido eu, a assinar como sua uma única estância inteira de todos os dez cantos; se há um que diga que ousava, que me aponte qual é essa estância fênix que ao fim de quase três séculos está ainda tão lustrosa e juvenil (Ribeiro, 1862, p. XLVII).

A hipertrofia formalista de Castilho, que, dentro da sua mediocridade, possuía algumas corretas e úteis noções de poética, uniu-se aí a problemas de prosódia dos quais ele nunca teve inteira percepção.

Para chegarmos ao século XX e retornarmos ao exterior, Ezra Pound, em ensaio recolhido no livro *The spirit of romance*, de 1910, consegue emitir aquela que é, ao que tudo indica, a visão mais completamente equivocada da epopeia camoniana:

> Camões escreve um bombástico resplandecente, que vez por outra é poesia. A fala sem musicalidade de Portugal é dominada, suas asperezas transformadas em harmonia. Como retórica florida, *Os Lusíadas*, creio eu, dificilmente poderão ser superados. Seu encanto se deve à força do seu autor, à sua unanimidade, à sua fé inabalável na glória das coisas externas; e há também um certo prazer em entrar em contacto com um espírito como o de Camões, o espírito de um homem que tem entusiasmo suficiente para escrever uma epopeia em dez livros sem deter-se uma única vez para qualquer tipo de reflexão filosófica. Ele é o Rubens do verso (Pound, 1968, p. 217).

Se a comparação "Rubens do verso" é brilhante, a afirmação de que o poeta escrevera toda uma epopeia "sem deter-se uma única vez para qualquer tipo de reflexão filosófica" chega às raias do inacreditável, e só nos leva à convicção de que o poeta norte-americano, independentemente do duvidoso alcance do seu português, não leu *Os Lusíadas*, e o mais impressionante é que uma aberração de tal nível ainda encontra lusófonos para repeti-la. Camões, grande poeta do pensamento, numa linha que se firmou como a mais rica da poesia de nossa língua, filosofa o tempo inteiro, tanto na lírica como na épica, o que encarece a monstruosidade da infelicíssima afirmação. O que é o episódio do Velho do Restelo, senão uma inigualável meditação sobre a *Hybris*? Com a leviana superficialidade nada incomum em sua crítica, independentemente das coisas admiráveis que produziu, Pound nos retrata esse homem torturado pelas mazelas do seu tempo e de todos os tempos como um satisfeitíssimo cortesão...

Mas, para uns tantos equívocos e incompreensões, quantos o enalteceram, de Torquato Tasso, seu único êmulo na epopeia moderna, que lhe dedicou um soneto; a Cervantes, que, no *Don Quijote*, fala "del excelentísimo Camoens", que logo receberia o muito justo título de "Príncipe dos poetas de Espanha"; e, sem lembrar da quase unanimidade dos grandes românticos – apenas como curiosidade, Púshkin o cita seis vezes na sua obra poética –, a Richard Francis Burton, que lhe traduziu magnificamente vasta parte da poesia, ou ao romancista holandês Jan Jacob Slauerhoff, que o transformou em personagem de sua obra, tal como o poeta alemão Reinhold Schneider, entre tantos outros, e a lista não se esgotaria tão cedo.

Não há, convenhamos, poema com quase 9.000 versos que não seja passível de críticas. No sexto capítulo de *Viagens na minha terra*, o insuspeito Garrett, como muitos outros, implica com o célebre verso "O falso Deus adora o verdadeiro!" (*Lus*., II, 12, 8), que, pessoalmente, sempre nos pareceu uma síntese brilhante deste consórcio entre paganismo e cristianismo que foi a Renascença. Aquilino Ribeiro, em *Camões, Camilo, Eça e alguns mais* ([1949]), embirra com a inserção do episódio de São Tomé no Canto X, mas, ainda que nunca saibamos se ali houve alguma ingerência clerical ou complacência diplomática, o certo é que São Tomé foi o apóstolo das Índias, e a descoberta do caminho marítimo para elas é o episódio central do poema. Muitos estranham ou lamentam que a descrição da Máquina do Mundo, no mesmo canto, tenha seguido o sistema ptolomaico, mas não seria um anacronismo – aí sim, um anacronismo – a mitológica Tétis descrever para o Gama a Máquina do Mundo pelo correto mecanismo de Copérnico? Para nós basta o esplendor da descrição, e se muitos já julgaram o verso raciniano "La fille de Minos et de Pasiphaé" (Racine, 1980, p. 248) como um dos mais esplêndidos da língua francesa, nós afirmamos o mesmo, em relação à nossa língua e agora no Canto V, do arqui-épico "A destruída Quíloa com Mombaça" (*Lus.*, V, 45, 8).

Falar da presente efeméride poderia deixar de fora qualquer depoimento pessoal, mas este, inclusive por muito sucinto, talvez valha a pena. Se as minhas primeiras leituras poéticas, bastante precoces, foram as dos grandes românticos brasileiros, Camões veio logo em seguida, através, antes de tudo, dos sonetos inigualáveis e dos trechos antológicos d'*Os Lusíadas*. A minha sensação de maravilha por esse apogeu sonoro da nossa língua que é o poema data dessa época, e me acompanha até hoje. Desde que me dou por gente, trago de cor toda a Proposição, a Invocação e a Dedicatória, bem como a maior parte do Velho do Restelo, o encontro com Adamastor, a verdadeira sinfonia de topônimos que domina aventurosamente o Canto X até chegar às últimas oitavas do poema, entre vários outros trechos. A capacidade milagrosa de Camões de subjugar a língua ao sentimento que intenta descrever, de torná-la heroica, elegíaca, bélica, piedosa, indignada, é uma espécie de alegria eterna para todos os que leem português, e o nosso maior privilégio. Mas o amor pelo poema, implacavelmente, transforma-se em amor pelo homem, este homem-síntese que foi Camões, e que subjaz, quase pré-romanticamente, como um sol oculto, no centro de toda a sua obra.

Trago sempre de memória, por outro lado, um sem-número de versos que funcionam quase como aforismos em inúmeras situações da vida humana, o mesmo que acontece com Dante ou Shakespeare em suas respectivas línguas. Como, de fato, não relembrar, em momentos de desânimo quanto ao curso do nosso destino e ao equívoco irremissível das nossas escolhas, versos como:

> Oh! como se me alonga, de ano em ano,
> A peregrinação cansada minha!
> Como se encurta, e como ao fim caminha
> Este meu breve e vão discurso humano!
> (Camões, 1998, p. 128).

ou: "Erros meus, má Fortuna, Amor ardente / Em minha perdição se conjuraram;" (Camões, 1998, p. 79).

Como nos lembrarmos da nossa assustadora fragilidade sem que nos venha à consciência o verso "Quão fácil é ao corpo a sepultura" (*Lus*., V, 83, 5)?

E para quem teve – e como ele os deve ter tido! – algum amor irrecuperável, como esquecer um dístico como este, que responde, em populares redondilhas, à célebre reflexão de Francesca da Rimini na *Divina Comédia*: "Vi que todo o bem passado / Não é gosto, mas é mágoa." (Camões, 1963, p. 497).

Como, enfim, pensar na onipresente injustiça que rege a vida humana sem lançar mão da décima imortal?

AO DESCONCERTO DO MUNDO

Os bons vi sempre passar
No mundo graves tormentos;
E para mais me espantar,
Os maus vi sempre nadar
Em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
O bem tão mal ordenado,
Fui mau, mas fui castigado:
Assim que só para mim
Anda o mundo concertado.
(Camões, 1963, p. 475).

Tal deve ter sido o que ocorreu a Stefan quando, no final do ano de 1941, o último antes do seu suicídio, traduziu para o alemão e imprimiu nos cartões de cumprimento aos amigos a última oitava do Canto I d'*Os Lusíadas*, como símbolo do que passava e sentia, e vale

a pena lembrar que a língua rigorosamente atual desta estrofe, rigorosamente a *nossa* língua, data de mais de quatro séculos e meio:

> No mar tanta tormenta e tanto dano,
> Tantas vezes a morte apercebida!
> Na terra tanta guerra, tanto engano,
> Tanta necessidade aborrecida!
> Onde pode acolher-se um fraco humano,
> Onde terá segura a curta vida,
> Que não se arme e se indigne o Céu sereno
> Contra um bicho da terra tão pequeno?
> (*Lus*., I, 106, 1-8).

Se sempre fui fortemente atraído pelo gênero épico, n'*Os Lusíadas* encontrei esse sentimento ímpar, esse "Amor da pátria, não movido / De prêmio vil, mas alto e quase eterno" (*Lus*., I, 10, 1-2), que nunca pude achar em nenhuma outra epopeia, de Homero a Tasso, incluindo Virgílio, por motivos evidentes, sendo importante que aqui se faça a distinção entre poemas estritamente épicos e poemas narrativos, que é a caracterização dominante, por exemplo – a despeito de momentos épicos –, do *Paraíso perdido*, de Milton. Trata-se de uma "pátria" num sentido ilimitado, em verdade a ideia pura do que ela seja, mais ou menos como "A Marselhesa" desperta uma espécie de patriotismo revolucionário em qualquer ocidental não-francês.

Mas o que talvez mais me tenha sempre impressionado em *Os Lusíadas* – e também na lírica – é a força moral que dele emana, a sua audácia em condenar a nobreza, o clero, o próprio rei, em sofrer pela decadência nacional com uma coragem espantosa, ao contrário do que afirmou, em texto completamente equivocado, que acabamos de reproduzir, Ezra Pound (2005). Esse substrato crítico, extraordinário no autor de *Os Lusíadas*, faz desses duros trechos do seu poema como uma armadura ética intemporal para exemplo dos que o leem.

Creio que a língua portuguesa gerou três epopeias, uma no modelo estrito, o poema fundador de Camões, em verso, e no Brasil, em prosa, séculos depois, esses dois monumentos que são *Os sertões*, de Euclides da Cunha, onde há algum influxo de Oliveira Martins, e o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, no qual a influência de Aquilino Ribeiro é inafastável, obras que são um pouco como a *Ilíada* e a *Odisseia* brasileiras. Mais do que o Sebastianismo, que poderia, *lato sensu*, fazer uma ponte entre a primeira e a segunda obra, sinto nelas todas um substrato heroico, humano e linguístico que nos irmana e que só nos pode encher de orgulho, independentemente de quaisquer contingências.

Uma das características que mantém Camões perenemente ao nosso lado, como deixamos entrever no início desta fala, é o seu invariável senso de justiça, e a sua perene empatia humana pelos fracos e os desgraçados – a "servil gente", nas suas próprias palavras –, talvez iniciada no contacto direto com as classes populares em sua juventude de estroina e em seus não poucos encarceramentos, e, obviamente, muito ampliada ao longo do seu exaustivo deambular pelo Oriente, sabe-se lá em que condições. Nas estrofes 45 e 46 do Canto X, vemo-lo vituperar um dos seus heróis máximos, Afonso de Albuquerque, o terríbil, logo ele, por ter mandado enforcar um marinheiro que fornicara com uma escrava:

> Mais estâncias cantara esta Sirena
> Em louvor do ilustríssimo Albuquerque,
> Mas alembrou-lhe uma ira que o condena,
> Posto que a fama sua o mundo cerque.
> O grande Capitão que o fado ordena
> Que com trabalhos glória eterna merque,
> Mais há de ser um brando companheiro
> Para os seus, que juiz cruel e inteiro.

Mas em tempo que fomes e asperezas,
Doenças, frechas e trovões ardentes,
A sazão e o lugar fazem cruezas
Nos soldados a tudo obedientes,
Parece de selváticas brutezas,
De peitos inumanos e insolentes,
Dar extremo suplício pela culpa
Que a fraca humanidade e Amor desculpa.
(*Lus*., X, 45-46).

E não seria o sempre apaixonado Camões que deixaria de apiedar-se de tal falta.

No final do Canto VII, vemo-lo, com violência sem paralelo numa epopeia de glorificação nacional, atacar os nobres, áulicos ou parasitas, que se utilizavam da sua posição para enriquecer a custa do povo, e especialmente o clero, muito possivelmente os jesuítas, num país dominado pela Inquisição, o que é de uma grandeza moral e de uma coragem verdadeiramente temerárias:

Nenhum que use de seu poder bastante
Para servir a seu desejo feio,
E que, por comprazer ao vulgo errante,
Se muda em mais figuras que Proteio;
Nem, Camenas, também cuideis que cante
Quem, com hábito honesto e grave, veio,
Por contentar o Rei, no ofício novo,
A despir e roubar o pobre povo!

Nem quem acha que é justo e que é direito
Guardar-se a lei do Rei severamente,
E não acha que é justo e bom respeito
Que se pague o suor da servil gente;
Nem quem sempre, com pouco experto peito,
Razões aprende – e cuida que é prudente –
Para taxar, com mão rapace e escassa,
Os trabalhos alheios que não passa.
(*Lus*., VII, 85-86).

Com toda a franqueza, não conhecemos coisa semelhante na literatura ocidental. Da mesma maneira, no final do insuperável Canto V, o poeta ataca a tacanhez da elite portuguesa de então:

> Por isso, e não por falta de natura,
> Não há também Virgílios nem Homeros;
> Nem haverá, se este costume dura,
> Pios Eneias nem Aquiles feros.
> Mas o pior de tudo é que a ventura
> Tão ásperos os fez e tão austeros,
> Tão rudos e de engenho tão remisso,
> Que a muitos lhe dá pouco ou nada disso
> (*Lus*., V, 98, 1-8).

Da mesma maneira que ataca os próprios reis, numa época de monarquia por direito divino e poder absoluto:

> Aqui tens companheiro, assim nos feitos
> Como no galardão injusto e duro;
> Em ti e nele veremos altos peitos
> A baixo estado vir, humilde e escuro.
> Morrer 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.
>
> Isto fazem os Reis, quando, embebidos
> Numa aparência branda que os contenta,
> Dão os prêmios, de Aiace merecidos,
> À língua vã de Ulisses, fraudulenta.
> Mas vingo-me, que os bens mal repartidos
> Por quem só doces sombras apresenta,
> Se não os dão a sábios cavaleiros,
> Dão-os logo a avarentos lisonjeiros.
> (*Lus*., X, 23-24).

E não apenas os reis de Portugal, mas os das maiores casas reais da Cristandade, no início do Canto VII, por sua eterna desunião perante os interesses que seriam comuns a todos.

Finalmente, e agora nas redondilhas de "Sôbolos rios que vão", vemos o poeta apelar para a justiça divina contra os poderosos deste mundo, que usam de sua força para massacrar os fracos e imbeles:

> Aqueles que tintos vão
> No pobre sangue inocente,
> Soberbos co'o poder vão,
> Arrasai-os igualmente,
> Conheçam que humanos são.
> (Camões, 1963, p. 504).

Em tudo isso, por todas as partes, neste poeta que buscava glorificar um Império, e, portanto, a sua conquista e expansão, a piedade e a compreensão humana, que fazem dele uma figura quase contraditória de contemporâneo nosso, se é que merecemos tal título. Esse homem, que nos levou a tantas terras, tantos climas, tantos povos, tantas paisagens, tantas culturas, que muito sofreu e muito amou – para usarmos a expressão do Evangelho –, foi amado, e amado em vida. Esse homem que se apiedou de pobres marinheiros mortos no mar ou injustamente justiçados, de uma plebe anônima que espalhou os seus ossos por todos os continentes conhecidos, teve amigos que, não apenas por consciência da sua grandeza, amaram-no, como aqueles simples e obscuros companheiros seus que, em 1581, ao saberem da sua morte na longínqua Metrópole, encomendaram a um pintor indiano o seu retrato, o famoso "Retrato de Goa". Além do supremo artista que foi, Camões foi superiormente humano, e por isso segue conosco, imune a seu tempo já tão distante, um tempo que ele mesmo, como homem e como artista, acorrentou.

RECEBIDO: 02/02/2025 APROVADO: 04/02/2025

Referências

CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações do Prof. Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1963.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Introdução e notas Alexei Bueno. 2. ed., revista e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

GARRETT, Almeida. *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1963. 2 v.

NOBRE, Antonio. *Despedidas*. Porto: A Renascença Portuguesa, 1902.

OLAVO, Carlos. *A vida turbulenta do Padre José Agostinho de Macedo*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & Cia, [1938].

POUND, Ezra. *The Spirit of Romance*. New York: New Directions, 1968.

RACINE. *Oeuvres complètes*. Paris: Aux Éditions du Seuil, 1980.

RIBEIRO, Aquilino. *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*. Lisboa: Livraria Bertrand, [1949].

RIBEIRO, Thomaz. *D. Jayme, ou a dominação de Castela*. Conversação preambular pelo senhor A. F. de Castilho. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portuguesa, 1862.

Minicurrículo

ALEXEI BUENO é poeta, ensaísta, crítico, tradutor e editor carioca, nasceu em 1963. Publicou vinte livros de poemas, além de numerosos títulos de crítica literária, bem como sobre arquitetura, artes plásticas, cinema e história, com edições no Brasil e no exterior. Recebeu prêmios como o Jabuti, duas vezes, Associação Paulista de Críticos de Arte, Fernando Pessoa, Academia Brasileira de Letras, Biblioteca Nacional, duas vezes, Candango de Literatura, entre outros. É autor de uma edição comentada d'*Os Lusíadas* (1993, 2018), dos *Sonetos de Camões* (1998, 2019) e de *Camões, em nós, por nós*, (2024).

Camões poeta e viajante

Camões poet and traveller

Rita Marnoto

Universidade de Coimbra /
Centre International d'Études Portugaises de Genève

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1360

Resumo

Este artigo detém-se sobre a associação entre erudição e experiência em Luís de Camões. Considera, pois, que a formação intelectual do poeta teria ocorrido no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, e que a sua estadia no Oriente teria sido estimulada por um forte desejo de indagar o mundo. Como exemplo, toma os seus conhecimentos acerca de uma planta cultivada numa ilha das Molucas.

Palavras-chave: Luís de Camões; Formação intelectual; Experiência; Viagens.

Abstract

This article focuses on the association between erudition and experience in Luís de Camões. It considers that the poet's intellectual formation would have taken place in the Monastery of Santa Cruz in Coimbra, and that his stay in the Orient would have been stimulated by a strong desire for knowledge. As an example, is taken his knowledge of a plant grown on an island in the Moluccas.

Keywords: Luís de Camões; Intellectual formation; Experience; Travels.

Estudo, experiência, engenho

Luís de Camões é um poeta excecional em vários sentidos, mas há um que eu entendo ser verdadeiramente fulcral. Não tenho conhecimento de outro grande poeta do século XVI que aliasse um tamanho saber livresco a uma experiência de viagem e a um traquejo de navegação oceânica tão amplo. Estão *Os Lusíadas* prestes a terminar, e é o próprio autor quem no-lo recorda:

> Nem me falta na vida honesto estudo
> Com longa experiência misturado,
> Nem engenho que aqui vereis presente,
> Coisas que juntas se acham raramente.
> (*Lus*., X, 154. 5-8).

Bem se pode compreender o orgulho com que o épico, precisamente na antepenúltima estância de *Os Lusíadas*, chama à ribalta o seu *honesto estudo*, a sua *longa experiência* e o seu *engenho*, intimamente entrecruzados – erudição, traquejo de vida e de viagem, talento.

Há mesmo que admitir, na senda dos escólios aposto a estes versos por Roberto Gigliucci, na edição comentada e acompanhada de tradução para italiano dos Classici Bompiani, que por *honesto estudo* se entenda a aplicação ao saber que dá honra a quem a tal se dedica (Camões, 2021, p. 1262, n. 691)[1]. Essa leitura torna ainda mais estreitos os elos que ligam o *estudo*, a *experiência* e as capacidades poéticas do *engenho*.

Luís de Camões não podia estar mais certo: esses são dotes que raramente se encontram associados.

[1] O crítico recorda o significado de "honesto" como "digno de honra", e evoca Horácio (*Epist*. 1.2.35 *et seq.*).

Viajar, narrar

Existem alguns documentos de arquivo acerca da vida do poeta e da sua família que foram compilados pelo Visconde de Juromenha no século XIX (Juromenha, 1860, v. 1, p. 165-173), e que têm vindo a ser estudados e explorados. Um deles é a Carta de perdão de 7 de março de 1553, uma peça que transmite informação fundamental. O indulto tem por precedente a infração cometida por Camões, que se envolvera numa rixa ocorrida no coração de Lisboa a 16 de junho do precedente ano de 1552[2]. Mas vamos aos factos.

Era o dia da festa do Corpus Christi, a solenidade religiosa que assinala a eucaristia, ou seja, o santíssimo sacramento do corpo e do sangue de Cristo. O encarregado dos arreios do rei D. João III percorria a cavalo a Rua de Santo Antão, uma artéria central da cidade. Dois homens mascarados ladearam-no, e começaram a zombar e a brigar com o serviçal do monarca, cujo estatuto de arreeiro tinha, aliás, o seu valor. Foi então que Camões interveio, de cara destapada. Reconheceu os arruaceiros como seus amigos, apesar de se encontrarem encapuçados, e defendeu-os, tendo ferido Gonçalo Borges com um golpe no pescoço.

Assim esteve Luís de Camões preso na cadeia do Tronco, em Lisboa, durante cerca de nove meses. Na prisão, as condições eram deploráveis, em particular pela acumulação de pessoas e pelo grau de insalubridade.

Nesse quadro, a Carta de Perdão contém indícios de uma certa compreensão pela situação do poeta. Gonçalo Borges, o visado, perdoa-lhe. Os quatro mil réis para obras de piedade requeridos como

[2] O que não isenta a Carta de Perdão das reservas expressas por Maria Clara Pereira da Costa (1979-1980, p. 12 *et seq.*), que admite homonímia. Para a transcrição, ver José Pereira da Costa (2005).

condição para o indulto, uma prática que era corrente na época, são pagos. Recomenda-se ainda que Luís de Camões não seja de novo preso, até à sua anunciada partida para terras orientais.

Daí se conclui que a ida de Camões para a Índia não foi um castigo ou um exílio imposto, mas uma decisão tomada pelo próprio, que já tinha estado em Ceuta, no Norte de África. Uma decisão ponderada, de alguém que certamente quereria mudar de rumo de vida, e que desejava satisfazer uma grande curiosidade pelo que ficava para além da Europa: geografias, populações, mares, céus, plantas, animais. A sua estadia pelo Oriente durou cerca de dezassete anos. Sentiu, a baterem-lhe no rosto, a suavidade dos ventos alíseos, a humidade das monções ou a tempestuosidade dos tufões. Viu o Cruzeiro do Sul, a Hidra, o Centauro.

Afinal, a viagem descrita por Camões até à Índia foi a mesma que Vasco Gama fora o primeiro europeu a fazer, pioneiramente, bordejando a costa ocidental de África, dobrando o Cabo Bojador, e continuando a seguir a costa oriental desse continente até Melinde e até à altura de rumar a Nordeste, aproveitando os ventos. Esse é o percurso que Camões descreve nas estâncias de *Os Lusíadas*. "Descrever" encontra-se então vinculado a dois sentidos complementares, o de viajar e o de narrar. Camões descreveu a viagem até à Índia como viajante e como poeta. Nesse plano, já Helder Macedo (2013)[3] notou, com a sua habitual fineza, que o protagonista de *Os Lusíadas* é Camões, mostrando quão próximo autor e obra se encontram.

[3] "Na verdade, como já tem sido afirmado, mas, parece-me, nunca inteiramente explicado em termos de uma necessidade estrutural do poema, *Os Lusíadas* é porventura o poema épico onde a presença pessoal do autor mais vivamente se faz sentir" (Macedo, 2013, p. 11). Ver também Macedo (*apud* Camões, 2023, p. 11-29).

A formação de Camões

Passemos então à questão da portentosa cultura do poeta, o *honesto estudo* que aliava à *longa experiência*.

A obra de Camões mostra um conhecimento assombroso dos grandes autores da literatura antiga, dos teólogos medievais, de poetas e prosadores da literatura portuguesa, da literatura italiana ou da literatura espanhola, em particular Boscán, Garcilaso, Dante, Petrarca e os humanistas italianos. Não será despiciendo que nos perguntemos onde teria adquirido todo esse saber livresco.

A sua memória permitiu-lhe guardar na mente um extraordinário leque de escritores. Tê-los-ia estudado em tenra idade, continuando a consolidar essa capacidade de os recordar ao longo da vida. Não restam dúvidas de que fosse um exímio conhecedor da língua latina. Quanto ao grego, por entre opiniões divergentes, valha a de Américo da Costa Ramalho, quando escreve: "Camões algum grego sabia" (Ramalho, 1992, p. 124).

Contudo a sua obra não se limita a oferecer-nos um manancial de reenvios para autores da Antiguidade e do Humanismo. Mais do que isso, o modo como retoma e modela essas fontes revela uma profunda capacidade de penetração na sua letra.

Num plano mais abrangente, a formação de Camões enquadrava-se perfeitamente no programa de educação da nobreza que fora promovido a partir do reinado de D. João II.

A evolução sofrida por esse panorama levou a que, nas décadas de 1530 e de 1540, a cultura humanista passasse a ser difundida, em Portugal, por alguns centros de erudição que abriram as suas portas a jovens de vários estratos da aristocracia, ávidos recetores do novo magistério. De entre esses centros, destacava-se o polo de Coimbra, pela solidez e pelo alto nível do ensino ministrado.

Não se conhece, porém, qualquer registo académico que ateste a presença de Luís de Camões na Universidade, num colégio ou em qualquer outra instituição. Os fatores que levam a admitir que o poeta estudou em Coimbra, no Mosteiro de Santa Cruz, são de natureza indiciária, implicando três planos.

Em primeiro lugar, Coimbra afigura-se como o polo epocal mais claramente compatível com o seu alfobre de saber. A única biblioteca material, existente em território português, suscetível de corresponder à biblioteca mental de Camões, é a do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Os largos horizontes de D. Telo, arcediago da Sé de Coimbra e peregrino a Jerusalém entre 1104 e 1108, vincularam o mosteiro, desde a sua fundação, em 1131, a modelos monásticos de elevado padrão cultural. A sua livraria contava-se, de facto, entre as mais ricas da Europa

Em segundo lugar, o poeta maneja fontes literárias que apenas existiam no acervo do Mosteiro dos Cónegos Regrantes de Santa Cruz (Ramalho, 2013, p. 139-160). Nela se encontravam manuscritos, alguns dos quais só mais tarde foram impressos, que Camões conhecia, porque os tomou como fonte da sua obra.

Em terceiro lugar, D. Bento de Camões, prior do mosteiro de Santa Cruz e chanceler da Universidade a partir do momento em que a instituição se transferiu para Coimbra, era tio do poeta (Albuquerque, 1988, p. 78-87). Efetivamente, não só coordenava a atividade dos vários colégios instalados na cidade, como conferia os graus académicos, ou em nome do Papa (Teologia, Cânones), ou em nome do Rei (Leis, Medicina, Filosofia).

Na obra de Luís de Camões, o saber erudito e a experiência podem ser referidos juntos ou separados, mas nunca em oposição. Efetivamente, são sempre entendidos como complementares, pois vão

sendo construídos através de uma reciprocidade que os coloca num horizonte coincidente, cujos polos se sustentam mutuamente.

Camões e o Oriente

O saber detido por Camões, no domínio da astronomia, da zoologia, da geografia ou da cartografia, já foi explanado em relevantes estudos de especialidade. Assim aconteceu também no domínio da botânica. O conde de Ficalho dedicou ao assunto uma célebre monografia, no século XIX (Ficalho, 1880). Em tempos mais próximos, o âmbito dessa pesquisa tem vindo a ser substancialmente alargado pelos recentes estudos do insigne botânico Jorge Paiva (2015)[4].

Um fator diferencial desde logo foi notado por esse estudioso: as plantas que Camões refere na lírica são tendencialmente europeias, ao passo que as que menciona em *Os Lusíadas* integram, na maior parte das vezes, o herbário oriental. Por conseguinte, é sintomático que, neste segundo caso, não se integrem na flora das terras do sol nascente as espécies vegetais que enquadram dois episódios: o episódio de Inês de Castro e o episódio da Ilha de Vénus. O primeiro tem por cenário Coimbra e o Rio Mondego, o segundo um lugar da ficção literária. Quer isto dizer que, por um lado, o poeta associou genericamente a flora dos entrechos do seu poema épico às suas vivências orientais; por outro lado, enquadrou Inês de Castro no quadro natural das margens do Mondego, que aliás podia ser também o de outro rio dessa zona da Beira, respeitando a história; e esquiçou o imaginário de uma ilha do país da fantasia no seu país natal.

Luís de Camões seria amigo próximo do médico Garcia de Orta, o autor dos famosos *Colóquios dos simples e drogas*, publicados em

[4] Agradeço a Jorge Paiva a partilha dos resultados das pesquisas mais recentemente realizadas, que vão bem para além do referido trabalho de 2015, e que se encontram em curso de publicação.

Goa no ano de 1563[5]. É uma obra radicalmente inovadora, enquanto primeiro tratado exclusivamente dedicado às plantas do Oriente e ao seu uso medicinal. Teve uma fama vastíssima, com edições e epítomes em várias línguas. As afinidades entre Garcia de Orta e Luís Camões são atestadas pela publicação, nas páginas iniciais dos *Colóquios dos simples e drogas*, da ode encomiástica *Aquele único exemplo*, por sinal o primeiro poema de Camões a sair em letra de forma (Camões, 2024, p. 121-136). Celebra D. Francisco Coutinho, III Conde do Redondo, que então era Vice-Rei da Índia.

Nos *Colóquios*, Garcia de Orta descreve a noz moscada como proveniente de uma árvore do tamanho de uma pereira ou de um pessegueiro, mais dura do que a pera, semelhante a um bugalho (Orta, 1563, f. 129r-132r). O fruto que o físico de D. João III conhecia vinha de paragens longínquas, uma Ilha de Banda, no Mar de Java. Para chegar a Goa em boas condições, sendo o percurso marítimo longo, tornava-se necessário transportá-lo em jarros com vinagre.

Camões também conhecia a noz moscada. Contudo, a sua descrição, nos termos em que é feita nos quatro versos de uma estância do décimo canto, mostra que viu mais do que o fruto que chegava a Goa assim conservado:

> Olha de Banda as ilhas que se esmaltam
> Da vária cor que pinta o roxo fruto,
> As aves variadas que ali saltam,
> Da verde noz tomando seu tributo.
> (*Lus*., X, 133, 1-4).

[5] Garcia de Orta (1501-1568), nascido em Castelo de Vide no seio de uma família de cristãos novos, estudou medicina, como era típico desse grupo social, tendo frequentado as universidades de Salamanca e de Alcalá de Henares. Foi físico de D. João III e, em 1534, partiu para Goa, onde veio a falecer.

Garcia de Orta não refere as aves em torno dos frutos, que se alimentavam deles, sendo dispersoras dos frutos e sementes desta planta. João de Barros também refere a noz moscada, mas comparando a sua cor à do pêssego, como Garcia de Orta (Gigliucci *apud* Camões, 2022, p. 1256, n. 613). Daqui conclui Jorge Paiva que Camões observou efetivamente a planta da noz moscada.

Até ao século XIX, essa planta só era cultivada em Banda, nas Molucas, que tinha condições únicas para tal, em virtude das características do seu solo vulcânico. Os portugueses chegaram a Banda em 1512, ao tempo de Afonso de Albuquerque[6]. Daqui se pode, pois, deduzir que o poeta viajou pelas Molucas, tendo transferido a sua experiência de viajante para *Os Lusíadas*, ao descrever a noz moscada.

Regresso a Lisboa

Banda mantinha contactos comerciais privilegiados com Java, e Camões, para chegar a Banda, devia ter atravessado o Mar de Java.

Quem sabe, então, se aquela história que reza que, quando voltou para Lisboa, trazia consigo um escravo chamado Jau poderá ter a sua veracidade. Com efeito, "jau" é a forma abreviada da palavra "javanês".

Para Faria e Sousa, Jau é uma das peças do biografismo camoniano que mais alto lhe permite elevar o *pathos* da miséria em que imagina que Camões terá acabado os seus dias. Pedia esmola à noite, a fim de conseguir algumas moedas para sustentar o poeta:

> fuerõ tan exorbitantes el descuido y la miseria de los Señores Portugueses, que a un ombre de tal calidad, con tales partes empleadas en honrarlos, dexaron en las manos de la mayor necessidad a que

[6] A ocupação portuguesa foi breve, logo se lhe tendo seguido a holandesa, que durou até meados do século XX, monopolizando o comércio da noz moscada.

> se pudo ver reduzido un tal merecimiento. Llegó a la de vivir de limosna, y pediala de noche para él un esclavo, cuyo nombre era Antonio natural de la Java (Sousa, 1685, v. 1, Vida del poeta, § 28).

Concomitantemente, a estranheza do escravo, vindo de territórios quase antípodas de Portugal, é aplanada. Dessa feita, não podemos deixar de reconhecer uma marca ideológica que requer a assimilação da alteridade. No relato de Faria e Sousa, e depois de outros biógrafos, o escravo passa a ter um nome que o integra na cultura ocidental, António.

O Romantismo, em particular, projetou no tempo essa mesma imagem do piedoso escravo Jau, amparo de um Camões velho e doente. Domingos de Sequeira, no célebre quadro a óleo *A morte de Camões*, que atualmente apenas se conhece através do seu desenho preparatório[7], esboça os últimos momentos de vida do poeta em tons cavernosos. A única figura que lhe assiste, no seu leito de morte, tem vindo a ser identificada como tratando-se de Jau.

As imagens padronizadas e os estereotipos que se acumulam na biografia de Camões dizem mais, tantas vezes, sobre quem as elabora, do que sobre o biografado (Marnoto, 2007). Nesse contexto, seria extremamente arriscado asseverar se esse escravo alguma vez existiu ou não, se ele se chamaria Jau ou António.

Quem andar a caminhar por Lisboa e apreciar lugares pitorescos, não perca a oportunidade de dar um passeio até Alcântara. Numa cortada da Calçada da Tapada, encontrará uma placa que sinaliza a Rua de Jau: remissão da prática esclavagista, memória e celebração de uma figura de papel, ou talvez do seu patrono, Luís de Camões,

[7] O original foi exposto em Paris e muito apreciado. Sabe-se que esteve em posse dos Orléans, que cruzam com a descendência do Imperador Pedro II do Brasil, mas atualmente desconhece-se o seu paradeiro.

e do seu *honesto estudo*, da sua *longa experiência* e do seu *engenho*, entrecruzados através dos séculos, até hoje.

Recebido: 27/01/2025 Aprovado: 02/02/2025

Referências

ALBUQUERQUE, Martim de. *A expressão do poder em Luís de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

CAMÕES, Luís de. *A global poet for today*. 2. ed. Edição de Helder Macedo; Thomas Earle. Lisbon: Diluvio, 2023.

CAMÕES, Luís de. *I Lusiadi*. Coordinamento, testo e introduzione Rita Marnoto, traduzione e note Roberto Gigliucci. Firenze, Milano: Giunti, Bompiani, 2022.

CAMÕES, Luís de. *Odi*. Edição crítica de Barbara Spaggiari. Genève: Centre International d'Études Portugaises de Genève, 2024.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Apresentação Rui Vieira de Castro. Edição de Rita Marnoto. [Porto]: Universidade do Minho, Edições Kalandraka, 2021.

COSTA, José Pereira da. Luís de Camões e outros. *Islenha*, Funchal, n. 36, p. 42-63, 2005.

COSTA, Maria Clara Pereira da. O enquadramento social da família Camões na Lisboa do século XVI. *Olisipo*, Lisboa, ano 42-43, n. 142-143, p. 5-57, 1979-1980.

FARIA E SOUSA, Manuel de. *Rimas varias* de Luis de Camões. 2 v. Madrid: Imprenta de Theotonio Damaso de Mello, 1685-1689.

FICALHO (Conde de,). *Flora dos Lusíadas*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1880.

JUROMENHA (Visconde de,) (ed.). Luís de Camões. *Obras*. Precedidas de um ensaio biográfico [...], 6 v. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860-1870. (v. 7, inc., 1924).

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Abysmo, 2013.

MARNOTO, Rita. Camões. Quem é quem. *In*: MARNOTO, Rita. *Sete ensaios camonianos*. Coimbra: CIEC, 2007. p. 107-140.

ORTA, Garcia de. *Colóquios dos simples e drogas*. Goa: Ioannes de Endem, 1563.

PAIVA, Jorge de. As plantas na obra poética de Camões (épica e lírica). *In:* ANDRADE, António Manuel Lopes; MORA, Carlos Miguel; TORRÃO, João Manuel Nunes (Coord). *Humanismo e ciência. Antiguidade e Renascimento*. Aveiro, Coimbra, São Paulo: UA Editora, IUC, Annablume, 2015. p. 95-139.

RAMALHO, Américo da Costa. *Camões no seu tempo e no nosso*. Coimbra: Almedina, 1992.

RAMALHO, Américo da Costa. *Para a história do Humanismo em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. v. 5.

Minicurrículo

RITA MARNOTO é Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Diretora do curso de Doutoramento em Línguas Modernas. Dedica-se ao estudo da literatura italiana, da literatura portuguesa e das relações entre as duas literaturas. Desempenhou vários cargos de gestão universitária, tendo sido membro da direção de duas unidades orgânicas de cariz interdisciplinar, o Instituto de Investigação Interdisciplinar e o Colégio das Artes. Dirigiu projetos de investigação sobre Luís de Camões e colaborou em vários projetos internacionais. Mais recentemente, preparou quatro edições de *Os Lusíadas*, esclarecendo questões que se arrastavam desde o século XVII. Recebeu o título honorífico de "Grande Ufficiale della Repubblica", o "Premio Flaiano per l'Italianistica" e o "Prémio Publicações Internacionais" da FLUC. É Vice-Diretora do "Centre International d'Études Portugaises de Genève" e é membro da Comissão Nacional para as celebrações dos 100 anos do nascimento de Pier Paolo Pasolini.

Vi, claramente vista, a vida: os clássicos na obra de Camões[1]

"I Saw, Clearly Seen, Life". The Classics in Camoens' work

Maria do Céu Fraga

Universidade dos Açores – Centro de Estudos Humanísticos / Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1368

Resumo

Como qualquer homem cultivado da sua época, Luís de Camões conhece e admira os Antigos e neles reencontra temas e perspectivas que pedem constante leitura. No entanto, a consciência de viver novos tempos leva-o a não subordinar a sua admiração à reinstauração de ideais já vividos: as respostas que neles encontra não o satisfazem completamente, tanto no campo da ciência e da interpretação do mundo físico, como no da concepção do homem e da sociedade. À semelhança dos "rudos marinheiros" ou do "experto capitão" que n'*Os Lusíadas* observam realidades estranhas que não compreendem, mas que todavia sabem existir, também Camões

[1] Texto da palestra apresentada no ciclo de mesas-redondas "Quinhentos Camões, o poeta reverberado". Comemoração do quinto centenário de nascimento de Luís de Camões no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, organizado por Gilda Santos. Missão financiada por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto UIDP/00759/2020.

afirma a verdade dos casos desencontrados da sua vida, em tudo diferente dos ensinamentos dos "antigos filósofos".

Nesta exposição, valoriza-se a integração da obra camoniana num momento crítico de articulação entre a consciência do valor do indivíduo e a dignificação da Poesia. A sistematização filosófica não oferece a Camões a unificação da experiência pessoal de forma a justificar o infortúnio pessoal: é a Poesia que lhe abre portas ao conhecimento da natureza humana, e impõe aos homens "de juízo mais inteiro" a coerência de atitudes complexas e até contraditórias.

Palavras-chave: Poesia e conhecimento; Antigos e modernos; Camões; Experiência; Poesia e filosofia.

Abstract

As any educated man of his time, Camoens knows and admires the Ancients, encountering in them themes and perspectives that require assiduous reading. Nevertheless, fully aware of living in a new period, he does not allow this admiration to lead to the mere recuperation of ideals of previous times. The responses that he finds in the classics do not fulfill him entirely, either in the field of science and the interpretation of the physical world, or in what pertains to the conception of both man and society. Like the "rude sailors" or the "experienced captain" who, in *Os Lusíadas*, observe foreign realities they do not understand, yet know to exist, so Camoens stresses the truth of life's conflicting events, which are entirely at odds with the teachings of the "ancient philosophers".

This text stresses the integration of Camoen's works in the critical moment of articulation of the intrinsic value of the individual and the dignification of Poetry. As far as Camoes is concerned, philosophical systematization does not assure the unification of experience that allows for the justification of personal mishap: for him it is Poetry that opens the doors to the understanding of human nature, imposing upon those men in possession of a "fuller faculty of judgement" the coherence of complex and even contradictory attitudes.

Keywords: Poetry and knowledge; Ancients and moderns; Camoens; Experience; Poetry and Philosophy.

O título não esconde a sua proveniência camoniana. "Vi claramente visto" é um hemistíquio que tomámos de um trecho do Canto V de *Os Lusíadas*, com a intenção de o fazer inflectir numa direcção um pouco diferente, mesmo se complementar, da original. Isto, porque, se Camões é o poeta que observa atentamente o mundo exterior e os fenómenos naturais com que o homem se depara, é também o poeta que em cuidada introspecção se analisa, e *vê claramente* a vida. A sua, real ou imaginada, e a do mundo em geral.

Quando chegarmos ao fim da exposição, se tudo tiver corrido bem, teremos, apoiando-nos sobretudo na poesia lírica camoniana[2], reunido algumas ideias sobre:

- Conhecimento e experiência (na cultura portuguesa do século XVI);
- O prestígio literário do mundo clássico entre os poetas portugueses de Quinhentos;
- Camões e os Antigos;
- A experiência do homem moderno;
- Vi, claramente vista, a vida.

A caminho da Índia, dobrado já o Cabo da Boa Esperança, Vasco da Gama satisfaz a curiosidade do rei de Melinde e expõe a história da sua própria terra, da sua muito amada pátria, a fim de identificar os portugueses. E, na altura certa, respeitando (mas interpretando) um esquema cronológico, conta a viagem que empreendeu, e relembra a dado momento as "perigosas cousas do mar" por que passou a armada, "cousas do mar que os homens não entendem" (*Lus*., V, 16, 2).

[2] Para o texto das *Rimas*, socorremo-nos da edição de Costa Pimpão (Camões, 1994), para o de *Os Lusíadas* da edição de Emanuel Paulo Ramos que indicamos na secção final.

Como se lembrarão talvez, com emoção, o comandante (e Camões através dele) passa então a sublinhar a importância da experiência para o conhecimento do mundo: ele viu verdadeiramente fenómenos que só poderiam ser conhecidos pela vivência directa, "casos" assustadores que ninguém poderia imaginar – e as suas palavras deixam perceber que ele próprio não acreditaria na sua narrativa se a não tivesse vivido.

São versos em que ao saber livresco e ao saber cientificamente construído se vai opor um saber de experiência feito. Os sábios, diz Vasco da Gama, nos seus juízos "mais inteiros", não encontraram ainda a explicação para os fenómenos observados, pelo que julgam até falsos ou ditados por crendices tolas os relatos dos marinheiros ignorantes, rudes. Mas Vasco da Gama é pessoa "de qualidade", como então se dizia, e, por conseguinte, é uma voz autorizada[3]; no entanto, está com os marinheiros e, se as cousas do mar não se podem explicar, é-lhe também impossível negar a experiência sensorial:

> Os casos vi que os rudos marinheiros,
> Que têm por mestra a longa experiência,
> Contam por certos sempre e verdadeiros,
> Julgando as cousas só pela aparência,
> E os que têm juízos mais inteiros,
> Que só por engenho e por ciência,
> Vêm do mundo os segredos escondidos,
> Julgam por falsos, ou mal entendidos.
> (*Lus*., V, 17, 1-8).

[3] No Prólogo da sua *História do descobrimento e conquista da Índia*, dirigido a D. João III, Fernão Lopes de Castanheda (1979), por exemplo, afirma ter filtrado os testemunhos e documentos a que recorreu, julgando da sua veracidade de acordo com o conhecimento directo que tem das terras, e também preterindo o testemunho de "pessoas quaisquer", e acolhendo o de Capitães e Fidalgos, autorizados por "serem presentes nos conselhos das cousas e na execução delas".

É nessa altura que passa a contar, com pormenor e reiterando o carácter vivido da observação[4], dois episódios ocorridos na viagem: o fogo de Santelmo – "vi, claramente visto, o lume vivo / Que a marítima gente tem por santo" (*Lus*., V, 18, 1-2) – e uma tromba de água

> Não menos foi a todos excessivo
> Milagre, e coisa certo de alto espanto,
> Ver as nuvens do mar com largo cano
> Sorver as altas águas do Oceano
> (*Lus*., V, 18, 5-8).

> Eu o vi certamente (e não presumo
> Que a vista me enganava) [...]
> (*Lus*., V, 19, 1-2).

Estas estâncias são retomadas com frequência para ilustrar o carácter do saber renascentista em Portugal, guiado pelas dúvidas que eram colocadas por uma experiência que muitas vezes desafiava a ciência consagrada dos Antigos e transmitida pelos livros. De facto, muitos historiadores têm acentuado um carácter original do renascimento português e mostrado a sua originalidade em relação à Europa latina. Com efeito, na maior parte dos países europeus que gravitam em torno da influência italiana, a análise aturada, pormenorizada, dos textos clássicos levou os humanistas a verificar que a autoridade dos clássicos não era inteiramente indiscutível, ou seja, é o humanismo no seu típico cultivo das letras que propicia o interesse científico e a dúvida que caracterizam o espírito do renascimento. Já em Portugal, a empresa dos Descobrimentos e expansão requer

[4] O efeito retórico mantém-se, mesmo se há razão para julgar que Camões recorreu a descrições já então publicadas – ver o ensaio de Vasco Graça Moura (1987), "Vi claramente visto ou Camões e D. João de Castro".

informações que possam orientar acções de natureza prática; e é essa exigência que leva a uma fase em que impera uma ciência fundada na experiência, num saber que desafia a autoridade dos Antigos ao mostrar as suas limitações, ao mostrar que "se sabe mais hoje em um dia pelos portugueses do que se sabia em cem anos pelos romanos", segundo concluía Garcia de Orta (2011, p. 210)[5], ou que o mundo geográfico de Ptolomeu não correspondia ao mundo conhecido, mais extenso.

Nesta passagem d'*Os Lusiadas*, o poeta, pela boca de Vasco da Gama, é levado a concluir que nem os rudes marinheiros nem os antigos filósofos são detentores da verdade,

> 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 influição de signos e de estrelas!
> Que estranhezas, que grandes qualidades!
> E tudo sem mentir, puras verdades.
> (*Lus*., V, 23, 1-8).

Camões mostra-se aqui imbuído do mesmo espírito que levara Garcia de Orta, formado em Salamanca, a aceitar a revolução hipocrática quinhentista ou a criar o seu jardim experimental de plantas terapêuticas. Como conta com convicção e vivacidade nesse livro extraordinário que são os *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia*, como médico aceitava as receitas da medicina árabe e romana quando as considerava eficazes, mas não hesitava em as rejeitar quando

[5] A ortografia da citação foi modernizada.

a experiência lhe mostrava a sua ineficácia; e, ao mesmo tempo, ia acrescentando aos clássicos as receitas indianas que se revelavam mais adequadas e eficientes.

Camões abre-se, portanto, à exploração do mundo animado por espírito idêntico. Assim, por um lado, detém o saber humanístico próprio do poeta que nasceu e se formou em tempos que corriam "sob o signo do latim", isto é, possui um imenso respeito pela cultura da Antiguidade Clássica e familiaridade com os autores e os textos consagrados. Neles encontra sentidos que lhe permitem compreender o seu próprio tempo: figuras, factos históricos ou mitológicos tomados em si mesmo, como episódios que justificam situações humanas e se tornam fonte de comparação ou de uma linguagem assumida com naturalidade – tudo dá ao discurso camoniano expressividade e um poder de alusão insuspeitado[6]. Ao mesmo tempo, conhece as exigências dos géneros literários que os renascentistas readaptaram da Antiguidade, como sejam a nobreza da epopeia ou o artifício da écloga, a limpidez da ode ou o tom lamentoso da elegia.

Mas, por outro lado, Camões é um autor do século XVI, de um mundo moderno que conheceu já o Renascimento. Às vezes, olhando à sua volta, vê um mundo que não reencontra diretamente nos livros, porque se lhe levantam interrogações que, mesmo quando correspondem na essência às abordadas pelos Antigos, são motivadas por ideias e circunstâncias novas, diferentes daquelas que os clássicos confrontavam, interrogações que são fruto, em última instância, de diferentes concepções do homem e de uma sensibilidade individual que não encontra explicação suficiente nos clássicos da Antiguidade. Com essa consciência, Camões não hesita em afirmar

[6] Cristina Pimentel (2024) percorre a obra de Camões, sistematizando a utilidade que pode ter o conhecimento da cultura clássica na sua interpretação e fruição.

explicitamente que o seu canto supera o canto consagrado dos seus modelos, antigos e modernos. Assim, por exemplo, na écloga VI, "A rústica contenda desusada", mostra bem a consciência de ter vencido o desafio lançado pela emulação nos termos em que apresenta o seu estilo "novo", inventado a partir da conjugação da écloga pastoril e da piscatória, de Virgílio e de Sannazaro, portanto[7].

Ora, embora saibamos que os escritores renascentistas constituíam também fonte de inspiração e imitação para os poetas do século XVI, e que a renovação da "musa antiga" implicava também o conhecimento dos modernos, é comum encontrarmos expressa a aceitação incondicional do valor da antiguidade clássica e da autoridade dos seus autores. Com muita frequência, dir-se-ia que os poetas tentam subtrair o decurso da História à mudança, proclamando a intemporalidade da perspectiva dos Antigos em poemas encomiásticos e de circunstância do século XVI, referindo-se a Virgílio, Homero ou Horácio, ora através de alusões, ora em comparação explícita, para hiperbolizar a valia e o talento de algum outro poeta. Sirva de exemplo claro um epigrama em que Pedro de Andrade Caminha (1998) diz tomar António Ferreira por guia e mestre, movido por uma admiração sem limites (Epigrama CLXIII). António Ferreira, que amiúde insiste na necessidade de conjugar os tempos antigos e os modernos, terá sido, como T. F. Earle mostrou[8], o primeiro poeta português a adoptar o modelo petrarquiano do *Canzoniere* e a compor uma se-

[7] Desenvolvemos a ideia no estudo "Camões – entre os antigos e os modernos" (2004).

[8] Earle apontou pela primeira vez o significado da sequência em António Ferreira no estudo "A Portuguese sonnet's sequence of the sixteenth century" (1986), que veio depois a aprofundar em outras publicações; na sua senda, Rita Marnoto estuda o "cancioneiro" dos *Poemas Lusitanos* em *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo* (1997).

quência de sonetos que louvam a mulher amada, numa declarada adopção de um espírito moderno; mas no epigrama de Caminha, não se encontra sequer uma alusão à modernidade da sua poesia, encontra-se, sim, a ideia de que a sua glória lhe advém de ter conseguido reviver o "antigo esprito".

Da Antiguidade, transmite-se uma imagem de contornos idealizados, em que se apagam os traços secundários para conservar apenas os que se consideram mais significativos (Aguiar e Silva lembrava a propósito as imagens d'Épinal) enaltecendo-se entre eles os valores cívicos e humanos, que se pretendem fazer renascer.

Este apego, por vezes, cristaliza também a recusa da mudança e do presente, quase cego prolonga mas também atraiçoa a revolução iniciada por Sá de Miranda. Sem dúvida, a obra de Sá de Miranda, poeta da geração anterior a Camões, que muitos contemporâneos de Camões declaram mestre e guia, enaltece a cultura dos antigos e encontra na civilização greco-latina um modelo. Todavia, na obra do poeta do Neiva, o lugar ocupado pelos clássicos da Antiguidade vê-se contrabalançado com o peso fortíssimo assumido pelos modernos, num balanço que consegue conciliar numa visão eclética, mas unificada. Com efeito, mesmo se aprecia os poetas da "antiga Espanha" e paralelamente estuda os Antigos com afinco, Sá de Miranda não desmerecia a importância dos seus contemporâneos.

A revolução na poesia portuguesa renascentista começara com Sá de Miranda, o poeta do Neiva que, por volta de 1526, introduziu entre nós as formas da poesia renascentista e, com elas, a possibilidade de expressar literariamente os ideais humanamente representativos da sua própria época[9]. Em muitos passos da sua obra, Sá de Miranda

[9] Não esquecemos a figura de D. Manuel de Portugal; mas a verdade é que entre os poetas da época, a fama espalha a prioridade de Sá de Miranda.

mostra conhecer e admirar aqueles que eram então os autores mais conceituados da Europa, antigos e modernos; num trecho muito citado da carta que endereça a D. António Pereira, o vizinho que partiu para Lisboa atraído pelo cheiro da canela recorda as leituras a que se entregavam nos convívios dos seus solares nortenhos, numa tentativa de o demover, ou, pelo menos, de o fazer reflectir. Entre os italianos, alude a Boiardo e Ariosto, a Bembo, e Sannazaro; depois, nomeia Garcilaso e Boscán, dois poetas um pouco mais novos do que o próprio Sá de Miranda, que ensaiavam uma tentativa paralela, na vizinha Espanha, procurando que o decassílabo italiano vingasse na sua língua. São escritores que, ora explicitamente, ora através de alusões ou da própria imitação, reencontram-se em toda a obra camoniana.

Certamente, Camões também comungou da admiração pela Antiguidade, partilhou os ideais recuperados pelos renascentistas, e eram-lhe familiares tanto a cultura como a literatura greco-latina. A sua reverência, no entanto, não o imobiliza. Ou seja, Camões forma do "clássico", do autor modelar, uma concepção que não o limita no tempo.

Num parêntesis, lembremos que a palavra "clássico" pode assumir várias acepções, desde a designação que situa o autor no período histórico-literário da Antiguidade clássica à classificação de qualquer autor que se considera digno de se tornar modelo (isto é, de ser estudado em classe). Dir-se-ia que os antigos são, de uma forma natural, os grandes mestres, mas, tal como Ptolomeu não deixou de ser o geógrafo por excelência para os portugueses e para D. João de Castro, apesar de, como se referiu já, nele se considerar o mundo mais pequeno do que o conhecido no século XVI e, portanto, se procurarem outros guias, também Camões não hesita em adoptar como modelos da sua imitação autores que souberam interpretar os antigos e se tornaram, também eles, clássicos no sentido mais lato do termo.

Resumindo através de um quadro bem sugestivo traçado por Aníbal Pinto de Castro,

> os jovens (e Camões como eles) compulsavam desde tenra idade e com mão diurna e nocturna, os autores gregos e latinos. Por isso lhe eram familiares os poemas homéricos, a *Teogonia* de Hesíodo, a *Geografia* de Estrabão, e os diálogos platónicos (*original ou traduções que corriam a Europa em versões latinas*). De Virgílio, assimilara igualmente bem o modelo épico da *Eneida*, o pastoralismo das *Bucólicas* e o ruralismo das *Geórgicas* os temas e as formas dos *Carmina* de Horácio: em Ovídio bebera a ciência mitológica das *Metamorfoses*, a melancolia elegíaca dos *Tristia* e dos *Pontica*, bem como o sopro pagão da *Ars Amatoria*. E não lhe eram estranhas as grandes obras da erudição antiga, como a *História **N**atural* de Plínio ou as *Vidas* de Plutarco (Castro, 2007, p. 17).

Camões parece recuperar a consciência que teve Sá de Miranda de ser agente da mudança literária: como ele, partilha a ideia de que as novas idades não se subordinam aos tempos antigos, que a simples reinstauração de ideais já vividos (ou idealizados como efetivamente vividos) não faz sentido. Um e outro têm consciência de viverem tempos novos, e de, por conseguinte, ser necessária uma literatura moderna, que rompa a tradição já assimilada.

Aliás, o próprio princípio de imitação, preconizado tanto pela literatura como pela educação em termos gerais, aponta essa direcção. É, nesse aspecto, elucidativa a advertência do Padre António Vieira num sermão em que celebra Santo Inácio, já em 1669: "os que vêm depois, comparados com os que vieram antes, não se medem tanto por tanto, se não tanto por mais. Se fizestes mais sois igual; se fizestes tanto, sois menos" (Vieira, 2008, p. 241).

Assim, esclarecia uma afirmação anterior: "e quem vem depois se não excede, não iguala; se não é mais que semelhante, não é semelhante" (Vieira, 2008, p. 240).

Por isso, na obra de Camões, que compreende bem esta norma, os clássicos da Antiguidade são autores respeitados, modelos a superar, e, sobretudo, motores de inquietação e de questionamento.

E porque o mundo dos clássicos se torna então um desafio permanente, longe de se fechar na Antiguidade e na análise que ele propunha, Camões apresenta-nos uma poesia viva, sentida, em que o mundo palpita na sua diversidade. O sentimento épico e o elegíaco, o sentido dramático e o desespero trágico não excluem o amor delicado ou o bucolismo lírico com que muitas vezes se cruzam e até se fundem.

Se admira os Antigos – e a sua obra prova-o bem –, também percebe que o renascimento da cultura greco-romana exige a sua superação e o colocar permanente de novas inquietações. Com isso, nasce uma poesia plena de significado, uma poesia em que o poeta está inteiro a cada momento. Seja quando se alegra ou se entristece, seja quando manifesta as suas incertezas, cada poema afirma a sua dignidade e afirma-se a cada passo, mesmo nas contradições que o poeta sente e que sabe, e aceita, fazerem parte de si próprio e da condição humana (é, aliás, uma lição que deriva do cristianismo).

Com Camões, a poesia não vai perder a função de comunicação sublimada e de jogo social, cortesão, que detinha já para os poetas do *Cancioneiro Geral*; mas Camões aprendeu que a poesia "vai a tudo", total e apaixonadamente, sem se alhear do mundo. Por conseguinte, é capaz de compor um poema simples de galanteio em que brilha o trocadilho, de fazer sorrir o seu leitor perante um episódio ou de o fazer admirar a graciosidade feminina, tanto em verso curto como na medida nova; mas passará também a revelar o novo mundo cultural, artisticamente imaginado e aperfeiçoado e, sobretudo, a poesia constituirá a forma eleita de descobrir o próprio homem, de analisar a sua essência e a individualidade, ou seja, de *ver* a vida.

Camões toma a poesia como força ordenadora da sua experiência pessoal, em que avultam contradições, e com ela consegue ver-se e ver o mundo. Mesmo se, como os rudes marinheiros, não consegue compreender e sistematizar a realidade que se lhe apresenta, a poesia permite-lhe a análise. E nessa altura apercebe-se de que não pode recorrer a uma sistematização racional da realidade. Desde logo, porque os desígnios divinos, em que confia, são insondáveis; as leis do mundo e da natureza são falíveis, e é ilusória a harmonia que encontra projectada em tratados filosóficos ou de natureza filosófico-literária como os de Bembo ou Castiglione, que tanta influência têm na sua poesia, mostrando-lhe uma vida ideal que não vê corresponder à sua.

Na sua análise, o mal presente é sobretudo compreendido como privação. No entanto, sem lhe ser possível estabelecer uma relação de causalidade que permitisse identificar a origem do mal, por apontar um responsável ou uma causa direta da degradação e do infortúnio pessoal, o poeta sente a sua mágoa agravar-se pela consequente certeza de não poder alterar a situação. É um desconcerto que, nos seus contornos, se torna trágico: "A pena que com causa se padece, / A causa tira o sentimento dela, / mas muito dói a que se não merece." (Elegia III).

De facto, na lírica camoniana, a culpa não corresponde ao castigo. A pena excede, em muito, o possível erro. Ao proceder à análise da sua vida, o poeta não deixa de admitir que teria cometido *erros*:

> Erros meus, má fortuna, amor ardente
> Em minha perdição se conjuraram
> Os erros e a fortuna sobejaram,
> Que para mim bastava amor somente.
> (Camões, 1994, p. 170).

Poderíamos supor por momentos que se seguiria a confissão de culpa, mas o que se encontrará será antes culpabilização: o poeta apenas tinha esperanças mal fundadas, o erro foi um castigo imerecidamente infligido pela Fortuna. Aliás, ao notar o desconcerto do mundo, aponta com nitidez que em circunstâncias em que outros receberam galardão e uma recompensa, ele é punido:

> Os bons vi sempre passar
> No mundo grave tormentos;
> E para mais me espantar,
> Os maus vi sempre nadar
> Em mar de contentamentos.
> (Camões. 1997, p. 117).

Nestas redondilhas, o tom é aligeirado pelo inesperado da situação (o poeta, pensando que haverá alguma constância no desconcerto, resolve ser "mau"; porém, vem a descobrir que "só para (ele) anda o mundo concertado" ao receber castigo...). Noutros poemas, porém, a reflexão sobre a falta de justiça humana, sobre a organização social e política que permite a arbitrária repartição do bem e do mal, ganha foros que ultrapassam a denúncia, vindo a suscitar a meditação sobre a própria condição humana e a natureza da sociedade. Mas, num caso como noutro, o poeta vê esvair-se a esperança: "Que segredo tão árduo e profundo: / Nascer para viver, e para a vida / Faltar-me quanto o mundo tem para ela!" (Camões, 1994, p. 246).

A tristeza e a amargura, quando elegiacamente aceitas, poderão ser repousantes: tornam-se uma segunda natureza, um hábito. Não assim a tensão alimentada pela Esperança. Por isso, num momento de particular amargura, o grito de revolta surge: "Se algum dia / desesperar pudesse, viveria!" (Camões, 1994, p. 231).

Incapaz de culpar a Senhora pela infelicidade em que vive, o poeta rapidamente transfere para elementos sobre-humanos a sua causa:

é o destino, a Estrela que o persegue e, sobretudo, é o amor. Todos o fazem entrever a felicidade, a glória, mas todos se conjuram para dela o privarem. O poeta sabe-o, e sabe-se condenado ao sofrimento; mesmo quando pensa ter merecimento, de antemão tem a certeza, racionalmente aceite, do desengano. Só lhe sobra um caminho: o voluntário engano, a ilusão. O exterior dilui-se na recordação ("vivo em lembranças"). O Tempo será o último elemento exterior a apagar-se; mas também ele se confundirá com o sujeito:

> Que me quereis, perpétuas saüdades?
> Com que esperança ainda m'enganais?
> Que o tempo que se vai não torna mais,
> E se torna, não tornam as idades.
> (Camões, 1994, p. 186).

No fundo, vai gerar-se à volta do sujeito um mundo em que a referencialidade se apaga; tudo se subsume no sujeito e na sua fantasia. Com isso, apaga-se também qualquer fonte de segurança exterior e independente do poeta.

A sensibilidade pessoal e a reflexão sobre a sua própria experiência e desilusões não anulam o valor que Camões atribui à herança cultural transmitida por gerações que proclamaram a confiança renascentista no homem e na sua capacidade de realização. O que torna agónico o dissídio camoniano não é desistência ou a descrença – é antes o conflito que se gera entre imagens interiorizadas e antagónicas, mas igualmente válidas.

A poesia camoniana assume a contradição, essencial à nossa própria natureza psicológica, sem escamotear não só a oscilação entre extremos – entre o ousar e o temer, entre o acreditar e o descrer, entre o ódio e o amor, a paixão e a indiferença – como também a sua simultaneidade. Se considerado neste sentido, Camões torna-se ainda mais humano do que, por exemplo, um poeta nosso contemporâneo

como Fernando Pessoa, isso é, apresenta a complexidade e as contradições psicológicas que nos caracterizam, sem recorrer à construção de personagens em tudo coerentes como são os heterónimos. E, tal como os rudes marinheiros e o comandante experiente, o poeta não compreende nem sabe explicar os casos desencontrados da vida – mas não os nega, antes vê neles, *claramente vista*, a vida.

Recebido: 12/02/2025 Aprovado: 01/03/2025

REFERÊNCIAS

CAMINHA, Pedro de Andrade. *Poesia*. vol. II de Vanda Anastácio, Visões de Glória (uma introdução à poesia de Pedro de Andrade Caminha). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998.

CAMÕES, Luís de. Os *Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1975.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 1994.

CASTANHEDA, Fernão Lopes de. *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1979. (2 v.).

CASTRO, Aníbal Pinto de. "Camões, poeta pelo mundo em pedaços repartido". *In*: CASTRO, Aníbal Pinto de. *Páginas de um honesto estudo camoniano*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007. p. 12-29.

EARLE, Thomas. A portuguese sonnets sequence of the sixteenth century. *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 63, p. 225-34, 1986.

FRAGA, Maria do Céu. "Camões. Entre os antigos e os modernos". *In*: SOUSA, Carlos Mendes de; PATRÍCIO, Rita (org). *Largo mundo alumiado*: estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva. Braga: Centro de Estudos Humanísticos, 2004. v. 2, p. 785-795.

MARNOTO, Rita. *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1997.

MOURA, Vasco Graça. "Vi claramente visto ou Camões e D. João de Castro". *In*: MOURA, Vasco Graça. *Os Penhascos e a Serpente e outros ensaios camonianos*. Lisboa: Quetzal, 1987. p. 135-62.

ORTA, Garcia da. *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011. v. 1 [1ª publicação, 1563].

PIMENTEL, Cristina. "A verdade que eu conto, nua e pura": a presença dos clássicos graco-latinos em Camões. *In*: FRAGA, Maria do Céu *et al*. (coord.). *Os Lusíadas na escola e na sociedade. 450 anos*. Ponta Delgada: Letras Lavadas – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade dos Açores, 2024. p. 35-49.

VIEIRA, Padre António. *Sermões*. Edição crítica. Dir. científica de Arnaldo Espírito Santo. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. vol. I.

Minicurrículo

MARIA DO CÉU FRAGA é Professora associada da Universidade dos Açores. Integra o Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra) e o Centro de Estudos Humanísticos (Universidade dos Açores), de que é actualmente directora. A sua investigação e publicações centram-se nos estudos camonianos, área do seu doutoramento, e na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII (v.g., poesia lírica, literatura de viagens, Diogo Bernardes, bucolismo), mas alargam-se à literatura açoriana e a temas do ensino da literatura. Das suas publicações, destacam-se: *Camões: um bucolismo intranquilo* (1989), *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões* (2003) e *Babel e Sião: um manuscrito da Camoniana de D. Manuel II* (2021).

Luís de Camões: cosmopolitismo e ideia de *mundo* n' *Os Lusíadas*

Luís de Camões: cosmopolitanism and the idea of world in Os Lusíadas

José Augusto Cardoso Bernardes

Centro de Literatura Portuguesa (Faculdade de Letras de Coimbra)

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1378

Resumo

A atualidade dos textos antigos altera-se em função das circunstâncias de cada época. A esse propósito, a epopeia de Camões requer, nos nossos dias, um procedimento de indagação consistente e sistemático. No presente artigo, dá-se início a essa mesma indagação, privilegiando justamente aquilo que no poema parece mais convencional: a intriga mitológica e os seus protagonistas.

Palavras-chave: Atualidade; Mitologia; Cosmopolitismo; Cânone.

Abstract

The relevance of ancient texts changes according to the circumstances of each era. In this respect, Camões' epic requires today a consistent and systematic enquiry procedure. This paper sets out to do just that, favouring precisely what seems most conventional in the poem: the mythological intrigue and its protagonists.

Keywords: Relevance; Mythology; Cosmopolitanism; Canon.

Introdução

As comemorações nunca são um ato gratuito ou inconsequente. Comemorar algo ou alguém pressupõe o reconhecimento da atualidade do que se celebra. No plano cívico, em particular, só podem celebrar-se acontecimentos ou pessoas que conservam potencial de projeção. Se assim não fosse, seriam iniciativas impossíveis de justificar, em termos de energias ou mesmo de custos.

Penso sobretudo na Europa, lembrando que os estados atuais do velho continente resultam, muitas vezes, da aglutinação de entidades políticas com memórias coletivas muito diferentes ou mesmo conflituantes. Mais do que em outras circunstâncias aglutinadoras, a coesão política assenta em referências linguísticas e culturais. Basta atentarmos no papel desempenhado, a esse nível, por figuras das Letras como são Cervantes em Espanha, Dante em Itália, ou Shakespeare em Inglaterra.

A atualidade de um escritor pode, no entanto, estar vinculada a diferentes fatores: pode ser evidente e não necessitar de explicação. É, em regra, o que sucede com as figuras do momento. Nesses casos, dizer que uma figura é "atual" significa assumir que ela nos está próxima, que encarna a sensibilidade de uma determinada época. Quando assim é, falamos quase sempre de um escritor vivo ou, pelo menos, de alguém que viveu num tempo recente.

O mesmo não sucede, porém, quando nos referimos a uma figura que nasceu há quinhentos anos. Se subsiste atualidade numa obra e numa individualidade de há cinco séculos, é porque estamos perante um fenómeno mais profundo, que requer indagação. A atualidade flagrante e incontestada não deve confundir-se com a atualidade profunda. Embora menos patente no quotidiano das comunidades, esse outro tipo de presença manifesta-se de forma mais duradoura e transversal.

A atualidade de Luís de Camões

É justamente o que sucede com o poeta Luís de Camões. Sabemos que ele vem sendo admirado e celebrado de forma continuada. Sabemos igualmente que os motivos da celebração foram variando em função das dinâmicas cívicas ou políticas. Em 1880 (data em que assinalaram os 300 anos da sua morte) ou em 1898 (quando se comemoram os trezentos anos da chegada de Vasco da Gama à Índia), prevalecia um sentimento patriótico que reagia contra os perigos que ameaçavam o império. Desse modo, Camões era identificado com as glórias da expansão e servia de contraponto ao descaso com que a frágil monarquia encarava o legado da história. Com a Primeira República, assumidamente colonial, Camões foi o santo laico que, sob a forma de estátua ou como autor do livro da Pátria, impôs-se à veneração dos cidadãos. O Estado Novo não alterou substancialmente esta perspetiva, mas reforçou a sua *oficialidade* tanto na Escola como no espaço cívico em geral.

O advento da democracia trouxe uma *nova atualidade* a Camões. O poeta deixou de ser um arauto da expansão colonial para se converter (com aceitação fácil) num símbolo da capacidade de inculturação dos portugueses. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma nova forma de perspetivar a história coletiva e de celebrar a nossa diáspora mais recente: aquela que, em registos diversos, deu origem a comunidades lusofalantes em diversos países da Europa, da América ou da África.

A democracia em que hoje vivemos, contudo, não coincide já com aquela que teve início em 1974. Desde então, vários acontecimentos afetaram as sociedades liberais em geral e a sociedade portuguesa, em particular. Um desses fenómenos – porventura o mais marcante – é o que se designa por globalização.

Não importa, de momento, discutir a natureza e o alcance do conceito em causa. Basta reconhecer que, por força de vários fatores (sobretudo os que se relacionam com as facilidades de comunicação), o nosso tempo se caracteriza por um cosmopolitismo que não existia há 50 anos.

Ora, de entre os vários indicadores de atualidade que podemos sinalizar na obra de Camões, destaca-se justamente a *ideia de mundo*. Essa ideia surge em Camões (n' *Os Lusíadas*, em particular) de forma que podemos considerar inovadora, acompanhando as tendências que associamos ao Humanismo europeu dos séculos XV e XVI.

Como se manifesta essa consciência de mundo? Como se relaciona com o ideal de cidadania global que ainda não conseguimos atingir?

É a essas duas perguntas que importa hoje responder, mesmo que de forma sumária.

A querela mitológica d'*Os Lusíadas*

Situemo-nos no Canto II d'*Os Lusíadas*. Para trás, ficou o importante pórtico do poema, com a Proposição, na qual o poeta anuncia a intenção de cantar um herói coletivo (o "peito ilustre lusitano"), a Invocação às Musas, caracterizada pela necessidade de adotar um canto novo (de "fúria grande e sonorosa") diferente da inspiração associada à "frauta ruda", que até então cultivara. Para trás ficara ainda a extensa Dedicatória a D. Sebastião (a "maravilha fatal da nossa idade"), que há de ser retomada várias vezes até à estância final.

As naus navegam já a caminho da Índia, mas a ação há de voltar ao início. Melhor dizendo, a vários inícios: à partida da praia de Belém e a um início mais remoto que não pode desligar-se desse: a fundação da nacionalidade. Não esqueçamos que essa fundação fica assegurada na batalha de Ourique (*Lus.*, III, 42-54), a mesma em que Cristo aparece ao jovem monarca Afonso Henriques, para lhe indicar a obrigação de expandir a fé.

É agora tempo de definir o quadro mitológico do poema. O leitor encontra já um Consílio a decorrer. Preside Júpiter, na sua qualidade de deus supremo. As posições não poderiam estar mais extremadas: Baco alega que se os portugueses vierem a alcançar o que buscam, irá ocorrer uma inversão na hierarquia dos viventes: os deuses, a quem compete estar acima dos humanos, verão a sua supremacia ameaçada (*Lus.*, I, 30-32).

Vénus, pelo contrário, defende o bom êxito da viagem dos lusitanos e declara-se como sua protetora (*Lus.*, I, 33). Os motivos invocados para essa sua atitude são dois: os "fortes corações", evocando a coragem e a capacidade de amar, e a língua dos lusitanos, muito próxima daquela que falavam os romanos, seus antigos protegidos. A alegação da deusa surge muito condensada. Ainda assim, nela podemos identificar a linhagem dos portugueses: são fundadores de *império* e instituidores de *ordem*, tal como havia acontecido com os antigos habitantes de Roma.

Definidas as posições das figuras que vão entrar em contenda, dir-se-ia que o consílio poderia encerrar-se.

Eis, porém, que surge uma intervenção menos esperada. Refiro-me a Marte, que toma a palavra para argumentar de forma mais fundamentada e desenvolvida.

O seu discurso serve para clarificar o conflito que antes ficara apenas esboçado. Lembra, por exemplo, que Baco teria razões para estar do lado dos lusitanos, uma vez que tinha sido companheiro de Luso. O motivo que explica a sua hostilidade para com os navegadores europeus é agora destacado: enquanto conquistador do Oriente, teme ver-se desapossado dessa glória[1].

[1] O mesmo tipo de argumentação vai surgir no Consílio dos deuses marinhos. Nessa reunião, presidida por Neptuno, Baco alega da seguinte forma: "E não

A intervenção de Marte no Consílio dos deuses não é habitualmente valorizada pelos comentadores. Talvez porque, em termos de tónica, a sua intervenção repete aquela que Vénus tinha já efetuado. E também porque a sua conhecida cumplicidade amorosa com a bela deusa parece esgotar o significado das suas palavras. No entanto, o autor tudo faz para que reparemos nas palavras do deus bélico. Em primeiro lugar, dedica-lhe cinco estâncias (*Lus.*, I, 36-40), quando o discurso de Baco corresponde a menos de três e as razões de Vénus se condensam numa só estância. Em segundo lugar, concede-lhe a prerrogativa do discurso direto.

Lembremos que, no âmbito do Consílio, essa qualificação tinha sido concedida apenas a Júpiter. Recordemos ainda que, n'*Os Lusíadas*, esse tipo de discurso representa um marcador de importância. Assim sucede com Vénus, quando se dirige a Júpiter, protestando contra as ciladas de Baco (*Lus.*, II, 39-41); com a "fermosíssima" Maria, que solicita a ajuda do pai contra a invasão muçulmana que há de conduzir à batalha do Salado (*Lus.*, III, 103-105); com Inês de Castro, que suplica misericórdia a D. Afonso IV (*Lus.*, III, 126-129); com Nun'Álvares, que exorta os compatriotas a resistir ao invasor castelhano, precedendo a batalha decisiva que se trava em Aljubarrota (*Lus.*, IV, 15-19).

O quadro de oposição entre Vénus e Baco, que doravante vai servir de moldura à intriga mitológica, representa, de facto, bem mais do que a luta entre duas divindades. Trata-se da pugna entre uma entidade regional (que repetidamente se autocaracteriza como conquistador do Oriente) e uma outra (a "deusa cípria"), nascida nos

consinto, Deuses, que cuideis / Que por amor de vós do Céu deci, / Nem da mágoa da injúria que sofreis, / Mas da que se me faz também a mi; / Que aquelas grandes honras que sabeis / Que no mundo ganhei, quando venci / As terras indianas do Oriente, / Todas vejo abatidas desta gente." (*Lus.*, VI, 32, 1-8).

mares, protetora de impérios e do que isso significava em termos de universalidade.

Os Lusíadas contêm, assim, não apenas a descrição exaltante de uma viagem pioneira, mas o confronto entre os valores que justificam o êxito de quem a empreende e a atitude de um deus "suspeito", que tudo faz para impedir que os buscadores ocidentais alcancem o Oriente, construindo o mundo.

Tendo escolhido matéria histórica para o assunto central da epopeia (em vez de matéria lendária), Camões reserva para a intriga mitológica o único confronto que se verifica no plano axiológico.

Mesmo quando se ocupa de acontecimentos factuais, o poeta procede a uma amplificação das figuras e das situações. Inês de Castro, por exemplo, não é apenas a mulher sacrificada por Amor e por conveniência de Estado. É também, e acima de tudo, a vítima que proclama os direitos naturais do indivíduo perante os argumentos do "pertinaz povo", que acabarão por prevalecer. É ainda a mulher e a mãe que implora piedade. O facto de ter sido morta por cavaleiros (que lhe deviam proteção) representa a infração suprema ao princípio regulador da justiça, tal como ela era entendida no tempo de Camões e tal como se projeta ainda nos nossos dias.

No caso de Inês, como em outros casos, encontramos uma intenção clara de converter o que é pontual em exemplo universal. E não há dúvida de que essa constitui não apenas uma tónica que subjaz à construção de todo o poema, mas um fundamento que se revela capaz de atravessar os tempos.

Conclusão

É no triunfo de Vénus que fica clara a *ideia de mundo* de que venho falando. Alcançada a Índia, a deusa pondera acerca da melhor forma de recompensar os nautas lusitanos. Solicita a ajuda de Cupido e

com ele prepara meticulosamente um prémio. Falo da "Insula Divina" ou "Ilha dos Amores".

A recompensa não se destina já apenas ao Gama, que desposa Tétis, num palácio de cristal, e aos súbditos de D. Manuel I, os mesmos que tinham partido de Belém por entre as lágrimas das mães e das esposas, e com a memória das duras admoestações morais e políticas de um velho de "aspeito venerando".

É certo que os nautas são amorosamente acolhidos pelas ninfas que lhes proporcionam prazeres de vário tipo. Aquela fusão, porém, não é apenas fruitiva. Destina-se a fazer surgir uma "progénie forte e bela". Nessa medida, os navegadores situam-se num plano bem superior àquele em que se encontravam no início da ação.

Representam agora a vertente masculina da espécie humana. Tendo cumprido o magno projeto de aproximar o Ocidente do Oriente, os lusitanos são escolhidos para cumprir o desígnio da deusa, repovoando a terra e instituindo nela "leis milhores". Alargaram o mundo, contra todos os esforços de Baco, o deus "suspeito", como Marte o tinha designado no Canto I.

O propósito de regeneração global, que envolve Amor e Conhecimento, corresponde a um projeto utópico que, sendo de Camões, inscreve-se na grande revolução cultural do Renascimento, uma das mais transformadoras que se verificaram no Ocidente até aos nossos dias[2].

---

[2] Num ensaio recente (seguido de textos e comentários), Louis Lourme (2012) estabelece um conjunto de tipologias acerca do cosmopolitismo, tal como ele se configura desde a Grécia Antiga até aos tempos atuais da globalização. Na primeira dessas tipologias, julgo encontrar o modelo que melhor se ajusta à visão camoniana do tema. Refiro-me justamente ao cosmopolitismo que se traduz numa conceção do mundo: "Le cosmopolitisme comme conception du monde désigne enfim la manière dont um individu peut fonder sa vision de la justice

Essa *ideia de mundo*, que Luís de Camões recuperou e ampliou a partir dos modelos da Antiguidade, encontra-se no centro da epopeia que escreveu para D. Sebastião. Se, com as necessárias adaptações, a transpusermos para os nossos dias, não teremos dificuldade em reconhecê-la como *atual*.

Recebido: 24/03/2025 Aprovado: 26/03/2025

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, com Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 3. ed. Lisboa: Instituto Camões, 1992.

LOURME, Louis. *Qu'est-ce que le cosmopolitisme*? Paris: Vrin, 2012. (Chemins Philosophiques).

Minicurrículo

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES é Professor Catedrático na Faculdade de Letras de Coimbra (FLUC) e membro do Centro de Literatura Portuguesa. Comissário-Geral para as Comemorações do V Centenário do Nascimento de Luís de Camões (2024-2026). Coordenou, introduziu e anotou a edição do VI volume das *Obras completas de Eduardo Lourenço* que reúne *os Estudos sobre Camões* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019). Cocoordenou a *Biblos – Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa* (5 volumes, Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo, 1995-2005). Recentemente reuniu alguns dos seus estudos camonianos esparsos em revistas e obras coletivas no volume *A oficina de Camões: apontamentos sobre Os Lusíadas / Camões in the workshop: notes on The Lusiads* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 2022).

ou de la morale à partir d'une appartennace au monde – et non à partir d'une appartenance locale" (Lourme, 2012, p. 15).

Cleonice Berardinelli camonista

Cleonice Berardinelli camonist

Jorge Fernandes da Silveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CNPq

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1354

Resumo

Partindo da leitura dos *Estudos camonianos* (1973), e de *Falas...* (1994), de Cleonice Berardinelli, o texto desenvolve a hipótese de que a atenção da estudiosa à estrutura da epopeia clássica é a via de leitura para que n'*Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões, sejam apreendidos fundamentos do passado e possam ser apreendidos os princípios de uma escrita nova, determinantes para compreensão da atualidade da Obra camoniana. Na atenção voltada à Lírica, particularmente aos sonetos, o texto considera, pela mão segura da Camonista, *a condição humana* do Poeta do e no seu tempo português em crise: o século XVI atravessado politicamente pelo Renascimento histórico e, culturalmente, pelo Humanismo poético, em que as contradições amorosas entre o puro e o ferro Amor épico-lírico fazem do *poeta reverberado* uma figura do nosso mundo contemporâneo. O diálogo entre Cleonice Berardinelli e Hannah Arendt adianta uma agenda pedagógica em curso que alia a liberdade estética ao compromisso ético, quando digna e responsável.

Palavras-chave: Cleonice Berardinelli; Camões; Épica; Lírica; Hannah Arendt.

Abstract

Based on the reading of *Estudos Camonianos* (1973) and *Falas*... (1994) by Cleonice Berardinelli, the text develops the hypothesis that the scholar's attention to the structure of the classical Epic is the way to understand the foundations of the past in Luís de Camões's *Os Lusíadas* (1572), and the principles of a new writing, which are crucial to understanding the current relevance of Camões' work. In focusing on the Lyric, particularly the sonnets, the text considers, through the sure hand of the Camonist, the human condition of the Poet of and in his Portuguese time in crisis: the 16th century politically traversed by the historical Renaissance and, culturally, by poetic Humanism, in which the amorous contradictions between pure and iron epic-lyrical Love make the reverberated poet a figure of our contemporary world. The dialogue between Cleonice Berardinelli and Hannah Arendt advances an ongoing pedagogical agenda that combines aesthetic freedom with ethical commitment, when dignified and responsible.

Keywords: Cleonice Berardinelli; Camões; Epic; Lyric; Hannah Arendt.

Numa das *Falas*... (1994), pronunciadas de 1966 a 1993, diz Cleonice Berardinelli (1994, p. 36): "aqui estamos, pois, minhas senhoras e meus senhores, nesta bela e acolhedora casa portuguesa, para juntos comemorarmos o centésimo quadragésimo quinto aniversário de sua fundação".

Guiado pela mão da Mestra Amiga, aqui estamos hoje para juntos comemorarmos o quinto centenário do nascimento de Luís de Camões, o Poeta reverberado.

Partindo mais uma vez de "A Épica", primeira seção dos *Estudos camonianos* (2000), de Cleonice Berardinelli, esta palestra desenvolve a hipótese de que a atenção da estudiosa camonista à estrutura da epopeia clássica é a via de leitura para que n'*Os Lusíadas* (1978 [1572]), de Luís de Camões, sejam apreendidos fundamentos do passado e, sobretudo, possam ser aprendidos os princípios de uma escrita nova.

Manifesto de forma original nos "excursos" do poeta, esse caminho de mão dupla encontra, na troca de discursos entre o nobre capitão, Vasco da Gama, e a horrenda criatura, o monstro, a sua mais alta expressão. Trata-se do célebre episódio do Adamastor, no Canto V, peça de admirável leitura na primeira parte dos *Estudos* (2000 [1973]).

Desde o esclarecido censor Frei Bartolameu Ferreira, que no século XVI liberou o erotismo de deuses pagãos, reconhecendo-lhe um contexto ficcional épico-renascentista, passando por ensaístas contemporâneos como António José Saraiva ou Jorge de Sena, que por razões diferentes lhe assinalam o espírito dialético-revolucionário, o escritor bem merece o prêmio de encontrar notáveis leitores e leitoras no "discurso" de seus quinhentos anos. Camonista de alto coturno, Cleonice Berardinelli, nos seus *Estudos camonianos* (2000), levanta-se firme na companhia de intérpretes, atenta aos sinais do passado sem deixar, porém, de nos apontar outros sentidos, *porque*, e inverto o sinal negativo de famoso verso contra o Capitão Vasco da Gama, *quem sabe arte a estima*[1].

Com engenho e arte, bom gosto, a estudiosa bebe na fonte da tradição ao demonstrar que uma leitura rigorosa da estrutura épica clássica – Proposição, Invocação, Dedicatória, Narração – há de sempre ser indispensável para que lhe sejam reconhecidos os valores antigos e, prospectivamente, venham a ser descobertos os procedimentos numa escrita nova, em que sobressaem o conhecimento do herói moderno na figura problemática do Gama e a revelação dos vários narradores vinculados a um único ponto de vista, cada vez mais observados nos "excursos", ou seja, os juízos e as sentenças do poeta ao

[1] "Enfim, não houve forte capitão / Que não fosse também douto e ciente." (*Lus*., V, 97, 1-2), "Senão da Portuguesa tão somente." (*Lus*., V, 97, 4), "Porque quem não sabe arte, não na estima." (*Lus*., V, 97, 8).

longo da sua excursão épico-lírica, como sabemos, na descoberta do caminho marítimo para as Índias.

"A Épica" é formada por oito notáveis estudos: "A estrutura d'*Os Lusíadas*", "Os excursos do Poeta n'*Os Lusíadas*", "Ourique, Salado e Aljubarrota", "Uma leitura do Adamastor", "Por mares tantas vezes navegados", "Microleituras camonianas", "De censores e de censura", e "*Os Lusíadas* e *Mensagem*: um jogo intertextual".

Como roteiro seguro é necessário à partida, o privilégio dado à primeira seção, em livro meu já publicado, *O retorno do Épico* (2023), com luminosa introdução de Helena Buescu, justifica-se pelo interesse n'*Os Lusíadas* como matéria de ensino e pesquisa, seja na Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) ou na investigação, já concluída, patrocinada pelo CNPq.

Mas não só de voltas ao *retorno do épico* vive a leitura dos *Estudos camonianos*(2000), da nossa amada Dona Cleo. Há, no seu livro, mais duas seções – "A lírica" e "O teatro" –, além de um "Apêndice" e das referências bibliográficas, "Obras citadas".

Aprendiz confesso da Mestra, sem descuidar do nosso querido poeta lírico, faço, nesta palestra, sem tempo para uma leitura mais detida dos textos, o que gosto e julgo saber fazer: um jogo intertextual entre o Épico e o Lírico, partindo de mote explícito.

O ensaio original, ou mote, que aqui leio diferenciado, "Agora tu, Cleonice, me ensina" (Silveira, 2023, p. 27-48), cujo título é, obviamente, uma apropriação afetiva de "Agora tu, Calíope, me ensina" (*Lus*., III, 1, 1), primeiro verso do Canto III, desenvolve-se em quatro enunciados, ou glosas: "a condição humanista do discurso", "a condição humanista da recepção", "a condição humanista na crise", "a condição humanista da responsabilidade".

Dos enunciados, baseados no pensamento político de Hannah Arendt, escolho o terceiro, para o diálogo entre duas pessoas que partilham um bem comum: o amor pela Obra de Luís Vaz de Camões.

No plano da Narração, considero *a condição humana* do poeta do e no seu tempo português, atravessados o assassinato de Inês de Castro, as sentenças do Velho do Restelo, o Cabo das Tormentas, o Adamastor, numa palavra, o já crítico, sombrio, século XVI, o Renascimento histórico e o Humanismo entre o puro e o ferro Amor épico-lírico. Humanismo, que, de acordo com Edward W. Said, que cito, "é o emprego das faculdades linguísticas de um indivíduo para compreender, reinterpretar e lutar corpo a corpo com os produtos da linguagem na história, em outras línguas e outras histórias" (Said, 2007, p. 48).

"Quem foi – melhor, quem é – Luís de Camões?" Pergunta e responde a Camonista:

> [a] resposta mais pronta será, muito provavelmente: o autor de *Os Lusíadas*. Uns até se lembrarão de que o primeiro verso é 'As armas e os barões assinalados', e pouco mais. Muitos, no entanto – e espero que cada vez mais numerosos – serão capazes de ir adiante, não por terem ouvido dizer que é um grande poeta, talvez o maior, da língua portuguesa, mas por terem realmente lido seus versos (Berardinelli, 2000, p. 151).

Proposta a matéria, resultante da leitura dos *Estudo*s em pauta, é a estudiosa quem anima a conversação sobre a identidade do poeta e, vamos nós, logo, à leitura de seus versos, desenvolvendo "a condição humanista na crise", a terceira glosa, em que o poeta reitera a Dedicatória a Dom Sebastião, exortando-o agora à conquista do norte da África:

> Pera servir-vos, braço às armas feito;
> Pera cantar-vos, mente às Musas dada;
> Só me falece ser a vós aceito,
> De quem virtude deve ser prezada.
> Se me isto o Céu concede, e o vosso peito
> Dina empresa tomar de ser cantada,
> Como a pressaga mente vaticina,
> Olhando a vossa inclinação divina,
>
> 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 cante
> De sorte que Alexandro em vós se veja,
> Sem à dita de Aquiles ter enveja.
> (*Lus*., X, 155-156).

Nas duas oitavas finais d'*Os Lusíadas*, o Epílogo, Camões está consciente de que, diz Dona Cleo:

> é mais importante o poema que o feito heroico, os versos finais unem a ambos, mas a última palavra ('enveja') é para o valor do poema ('em vós possa rever-se/ sem invejar a glória de Aquiles que, cantado na *Ilíada* era invejado por Alexandre'). Na repetição do processo se patenteia a dependência do fato histórico em relação à arte, pois só essa lhe dá a dimensão de eternidade. O não compreender a importância da arte desmerece o homem, e disso o Poeta acusa o próprio Vasco da Gama, no momento em que este acaba de fazer sua extensa narrativa (Berardinelli, 2000, p. 48-49).

A citação está n' "Os excursos do poeta n'*Os Lusíadas*". E, esclarece a estudiosa, é grifo do que, no estudo "A estrutura d'*Os Lusíadas*", é

grifo, repito, do seu juízo crítico sobre o "'valor mais alto' do discurso poético sobre o fato histórico". É essa a sua linha mestra na condução da leitura do poema. Nas suas próprias palavras: "a dependência do fato histórico em relação à arte" (Berardinelli, 2000, p. 19).

Se considero que a lição da estudiosa camonista sublinha que entre ela e Camões há uma cumplicidade estética sem que seja abalado o compromisso ético, julgo ser interessante promover entre ela, brasileira, professora de Literatura Portuguesa, e Hannah Arendt, judia alemã, teórica política, professora de filosofia nos Estados Unidos da América do Norte, um diálogo nesta palestra.

De Hannah, cito e recomendo a leitura de "Pensamento e considerações morais", em *A dignidade da política* (Arendt, 2009, p. 145-168) ou *Responsabilidade e julgamento* (Arendt, 2010, p. 226-257), que cito:

> entre as raríssimas declarações positivas feitas por Sócrates, esse amante da perplexidade, há duas proposições, intimamente ligadas entre si, que lidam com a nossa questão. Ambas ocorrem no *Górgias*, o diálogo sobre a retórica, a arte de falar para os muitos e convencê-los. [...] São as seguintes as duas proposições afirmativas: a primeira nos diz que 'É melhor sofrer o mal que cometer o mal'. A segunda diz que 'Seria melhor para mim que minha lira ou um coro por mim regido desafinasse e produzisse ruído desarmônico, e que multidões de homens discordassem de mim, do que eu, sendo um, viesse a entrar em desacordo comigo mesmo e a contradizer-me' (Arendt, 2010, p. 248-249).

N'*Os Lusíadas* o que move o poema é a vontade de cantar "As armas e os barões assinalados" (*Lus*., I, 1, 1). É a Proposição em que o Poeta, sendo um, movido pelo Amor da Pátria, é o outro, na sua reminiscência, aquele "em quem poder não teve a morte." (*Lus*., I, 14, 8). Mais que intermediação da memória presente entre o cantor e a matéria do canto, há um objeto uno: o Amor que a todos identifica,

iguala e assemelha, alevantando-os. A hipótese de reconhecimento entre o cantor e aquele que ele canta à maneira do antigo épico está na sua capacidade de reger a lira de forma concertada sem contradizer-se: "Se tão sublime preço cabe em verso." (*Lus*., I, 5, 8).

Atravessadas Proposição, Invocação, Dedicatória, a desventura do desconcerto final, porém, sabemos de cor, assalta a narração do épico na passagem 145 do Canto X:

> 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
> Dhũa austera, apagada e vil tristeza.
> (*Lus.*, X, 145, 1-8).

Numa palavra: já que não fui o sujeito ideal para persuadir os outros meus semelhantes do valor mais alto da Poesia sobre a História, julgo-me responsável e condeno-me a mim mesmo à morte pelo silêncio.

A autocondenação resulta do julgamento de o Poeta também reconhecer-se um Humanista – aquele que, leitor dos clássicos, justifica guerras justas –, responsável pela derrota do Canto, desconcertado agora, frente ao "movimento essencial" da sua viagem épica em direção à Verdade: o puro Amor às Artes é a Ideia que alevanta mais alto, valorizando-os, os acidentes da História. Reminiscente, creio, diante do naufrágio – "o canto que molhado" (*Lus*., X, 128) –, parece pensar: se a não escuta às suas palavras condena Sócrates à Cicuta, ou seja, a um gesto de amor feroz contra si mesmo, a mim, Camões, resta, imaginariamente, o mesmo: o suicídio socrático, o veneno que

me mata é a língua em que corto o Canto num silêncio de morte. Se não houve persuasão, recepção, é melhor sofrer o mal do que cometer o mal.

A responsabilidade de julgamento e condenação de Camões do seu próprio canto o conduzem, entretanto, à sabedoria. A sabedoria socrática do Amor de *Eros* – e cito de novo a teórica política – "um tipo de amor que é antes de tudo uma falta – deseja o que não possui – e que é o único assunto de que Sócrates se diz conhecedor" (Arendt, 2009, p. 160).

A meu ver, uma sabedoria não épica, mas lírica, "que" – e cito de novo a estudiosa camonista em diálogo com a teórica socrática – "em nada fica a dever à épica, revelando um amador apaixonado, aguilhoado pelo desejo que ele tenta sublimar, e sublima muitas vezes, mas que volta a espicaçá-lo num círculo vicioso de que não consegue escapar" (Berardinelli, 1994, p. 40).

Uma sabedoria, eu diria, não propriamente antagônica entre gêneros há muito afins, mas sim a de reconhecer-se socraticamente sujeito dois-em-um por pertencimento ao lírico, ao lirismo, naquilo que ele implica de formação de um novo sujeito em diálogo consigo mesmo e com o Outro, movido pela amizade, de caráter aristotélico, uma forma de relação espontânea ou volitiva e mais concertada em seus assumidos desconcertos humanos, afetos e opiniões, (a *doxa* aristotélica) que, ao fim e ao cabo, questionam a própria Proposição do poeta-soldado em sua exaltada promessa de futuro vitorioso e, logo, venturoso, embora humanamente meticuloso, ao rei: "Vereis amor da pátria, não movido / De prémio vil, mas alto e quase eterno" (*Lus*., I, 10, 1-2), diz o épico, assegura-o o lírico – de "[o] vivo e puro amor de que sou feito", "[t]ransforma-se o amador na cousa amada" (Berardinelli, 1980, p. 68).

Penso, em suma, que para uma vida nova, em que não haja a obrigação de julgar-se e condenar-se a si próprio em termos absolutos, vale-se de Sonetos o Poeta. Neles o sujeito é sujeito do amor humano e, ao mesmo tempo, está sujeito ao amor divino. Logo, sendo um está sujeito a ser dois-em-um, movido pelo pensamento de estar consciente de si mesmo numa relação não de Amor essencialmente imortal, mas sim de amizade humanamente "quase" eterna, porque atravessada pela vida e morte do outro. Nas palavras de Hannah Arendt: "para Sócrates, o que significava simplesmente que, se queremos pensar, devemos cuidar para que os dois participantes do diálogo do pensamento estejam em boa forma, que os parceiros sejam amigos" (Arendt, 2019, p. 164).

"Mas como causar pode seu favor / Nos corações humanos amizade, / Se tão contrário a si é o mesmo amor?" (Berardinelli, 1980, p. 139).

No jogo intertextual e dialógico prometido à partida da palestra, considerada a "A Épica", para o bom fecho da proposta, o segundo passo leva à composição da segunda seção dos *Estudos*, "A Lírica", de sete ensaios igualmente admiráveis: "*Rhythmas*", "A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana"; "'Sobre os rios': a mudança da mudança", "'Este amor que vos tenho, limpo e puro", "À roda de um soneto de Camões", "Junto dum seco, fero e estéril monte", "Introdução aos *Sonetos de Camões*".

E, se posicionássemos, com os próprios versos do poeta, face a face o Camões lírico e o Camões épico, atentos aos exemplos selecionados por Cleonice Berardinelli, já que queremos pensar "em boa forma" um sentido para o amor e a amizade no "breve livro" que ela nos ensina a ler?

Voltando às *Falas...* (1994), interessa registrar epítetos com os quais a estudiosa refere-se ou se dirige ao Quinhentão hoje celebrado, com

quem mantém um declarado relacionamento amoroso épico-lírico fundado em "honesto estudo / Com longa experiência misturado" (Berardinelli, 1994, p. 33): "como diria o nosso Camões, da particular beleza para a Beleza Geral" (Berardinelli, 1994, p. 30), já tão íntimo, citado sem aspas na primeira referência a "*sôbolos* rios"; "o poeta maior" (Berardinelli, 1994, p. 78); "o poeta máximo" (Berardinelli, 1994, p. 78); "o velho Luís Vaz na intimidade" (Berardinelli, 1994, p. 78) de Pedro Calmon e Hernani Cidade; "o para mim antiquíssimo Camões" (Berardinelli, 1994, p. 91), quando *diseuse*, menina, incluem o Bardo no seu repertório. Ou a total ausência de qualificativo quando, Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, nomeia, respeitosamente, o Poeta no Prefácio e na Introdução à sua monumental edição de *Sonetos de Camões: corpus dos sonetos camonianos* (1980).

Noutra direção, mas no mesmo sentido, é claro, são importantíssimas afirmações como estas a seguir que tocam na raiz da questão poética, melhor, do poético, acerca de afinidades, tensas, digo eu agora, entre a épica na lírica e a lírica na épica: "Camões raramente busca no amor a correspondência gratificante" (Berardinelli, 2000, p. 219), "mais uma vez, como em tantas outras, o Poeta prefere o engano à dolorosa verdade." (Berardinelli, 2000, p. 227)

Sem subestimar ou minimizar a importância de canções e redondilhas ou de sonetos como, "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades", "Pede o desejo, dama, que vos veja" ou "Transforma-se o amador na coisa amada" ou o meu preferido "Erros meus, má fortuna, amor ardente", e sempre atento às lições da Mestra, convivente com ela há muito, a copio mais uma vez e preparo a conclusão da palestra:

> poeta do amor irrealizado ou do que, realizado, não dura, porque o apartamento, temporário ou definitivo, tira a amada dos seus braços, tenta contentar-se com 'o gosto de ser triste' ou de saber que seu sofrimento é lenitivo para outros amantes. Nenhum poema o dirá melhor do que o seguinte soneto:
>
> Pois meus olhos não cansam de chorar
> Tristezas que não cansam de cansar-me,
> Pois não abranda o fogo em que abrasar-me
> Pôde quem eu jamais pude abrandar,
>
> Não canse o cego Amor de me guiar
> A parte donde não saiba tornar-me,
> Nem deixe o mundo todo de escutar-me
> Enquanto me a voz fraca não deixar.
>
> E se em montes, rios, ou em vales
> Piedade mora, ou dentro mora amor
> Em feras, aves, prantas, pedras ágoas,
>
> Ouçam a longa história de meus males
> E curem sua dor com minha dor,
> Que grandes mágoas podem curar mágoas.
> (Berardinelli, 2000, p. 223).

Soneto extraordinário, "maneirista dos mais bem realizados pelo lúdico jogo de palavras" (Berardinelli, 2000, p. 224), no qual, creio, o sentido do dois em um socrático em Camões, o Épico e o Lírico num abraço de amizade, encontra-se junto dum úmido (o choro), puro (o canto) e fértil (o eco do canto) monte, digo, campo semântico segundo o amor tiverdes, leitoras e leitores de Camões.

Gosto de citar versos de Fiama Hasse Pais Brandão ("Atendo") em instantes poéticos fulgurantes como este:

> A comparação não é o movimento essencial
> mas a posição de uma coisa face a face.
> Eu e o alheio
> alteramo-nos, circunstanciamo-nos, e nesta diferença
> a verdadeira situação é a de uma aresta dupla.
> (Brandão, 1975, p. 27).

Penso, então, como conclusão, num processo lúdico e lúcido sobre a imagem do campo semântico em montagem em que, tomando como primeiro exemplo o soneto há pouco lido, posicionasse o primeiro quarteto de "Pois meus olhos não cansam de chorar" face a face ao primeiro quarteto de "Amor é um fogo que arde sem ver" (Berardinelli, 1980, p. 81), em que rolam lágrimas já cansadas e cegas de tristeza que não abrandam o fogo ardente do amor-paixão desconcertado e desconcertante, em célebres antíteses:

> Pois meus olhos não cansam de chorar
> Tristezas que não cansam de cansar-me,
> Pois não abranda o fogo em que abrasar-me
> Pôde quem eu jamais pude abrandar,
> (Berardinelli, 2000, p. 223).

> Amor é um fogo que arde sem se ver;
> É ferida que dói e não se sente;
> É um contentamento descontente;
> É dor que desatina sem doer.
> (Berardinelli, 1980, p. 81).

Penso o segundo quarteto face a face aos tercetos de "Enquanto quis Fortuna que tivesse" (Berardinelli, 1980, p. 59), em que, com voz fraca ou sob censura, a escritura é sempre uma forma de aviso sobre os desconcertos de amor:

Não canse o cego Amor de me guiar
A parte donde não saiba tornar-me,
Nem deixe o mundo todo de escutar-me
Enquanto me a voz fraca não deixar.
(Berardinelli, 2000, p. 223).

Ó vós que Amor obriga a ser sujeitos
A diversas vontades! Quando lerdes
Num breve livro casos tão diversos,

Verdades puras são, e não defeitos.
E sabei que, segundo o amor tiverdes,
Tereis o entendimento de meus versos.
(Berardinelli, 1980, p. 59).

Penso o primeiro terceto face a face à súplica de Inês (*Lus*., III, 118-135), em que as imagens da interação entre o humano e o não humano, o puro amor "em lágrimas" e o fero amor "em fogo e ferro" vão ao encontro de/de encontro a, como uma aresta dupla, à "Lira destemperada e a voz enrouquecida" contra "o povo, com falsas e ferozes razões", digo, contra "a gente surda e endurecida.";

E se em montes, rios, ou em vales
Piedade mora, ou dentro mora amor
Em feras, aves, prantas, pedras ágoas,
(Berardinelli, 2000, p. 223).

'Põe-me onde se use toda a feridade,
Entre leões e tigres, e verei
Se neles posso achar a piedade
Que entre peitos humanos não achei.
Ali, co amor intrínseco e vontade
Naquele por quem mouro, criarei
Estas relíquias suas que aqui viste
Que refrigério são da mãe triste.'
(*Lus*. III, 129, 1-8).

Penso, finalmente, o segundo terceto, tenso, porque crente ainda, entre oitavas finais d'*Os Lusíadas*, as 145 e 156, já citadas. A primeira, a 145, duramente abalada na sua duplicidade de cantar o puro e o fero amor concertadamente equilibrados entre os "barões assinalados" e "gente remota" – "Mas, nũa mão a pena e noutra a lança" (*Lus*., V, 96, 3), "Nũa mão sempre a espada e noutra a pena" (*Lus*., VII, 79, 8). A segunda, a 156, vencida pelo naufrágio estético daquela, a propor vassalagem ao Rei, Dom Sebastião, um novo canto, numa campanha fatal alevantada unicamente por um braço só a serviço do fero Amor da Pátria.

> Ouçam a longa história de meus males
> E curem sua dor com minha dor,
> Que grandes mágoas podem curar mágoas.
> (Berardinelli, 2000, p. 223).

> 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
> Dhũa austera, apagada e vil tristeza.
>
> Pera servir-vos, braço às armas feito;
> Pera cantar-vos, mente às Musas dada;
> Só me falece ser a vós aceito,
> De quem virtude deve ser prezada.
> Se me isto o Céu concede, e o vosso peito
> Dina empresa tomar de ser cantada,
> Como a pressaga mente vaticina,
> Olhando a vossa inclinação divina,

> 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 cante
> De sorte que Alexandro em vós se veja,
> Sem à dita de Aquiles ter enveja.
> (*Lus*., X, 146, 1-8; 155-156).

Mas isso não é matéria para uma palestra, mas sim para umas dessas teses de doutoramento à portuguesa...

Quem foi – melhor, quem é – Cleonice Berardinelli? A resposta mais pronta entre alunas e alunos será, muito provavelmente: *a Aula Magna da Literatura Portuguesa.* Uns e umas presentes até se lembrarão de palestras e conferências magistrais aqui "faladas" como, por exemplo, "na comemoração do 145° aniversário do Gabinete Português de Leitura" (Berardinelli, 1994, p. 34-47), e espero que cada vez mais numerosos e numerosas "entre a gente" e gerações futuras sejam capazes de ir adiante, não por terem ouvido falar que é uma grande leitora, clara em sua geração, mas por terem realmente lido seus livros.

Recebido: 19/12/2024 Aprovado: 16/01/2025

Referências

ARENDT, Hannah. *A dignidade da política*. Tradução de Helena Martins *et al*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2009.

ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BERARDINELLI, Cleonice. *Sonetos de Camões*: *corpus* dos sonetos camonianos. Lisboa; Paris; Rio de Janeiro: Centre Culturel Portugais; Fundação Casa de Rui Barbosa. 1980.

BERARDINELLI, Cleonice. *Falas...* Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, 1994.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Novas visões do passado*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1975.

CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. Emanuel Paulo Ramos (org.). Porto: Porto Editora, 1978

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O retorno do épico e outras voltas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.

Minicurrículo

JORGE FERNANDES DA SILVEIRA é Professor Emérito Titular de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ; é pesquisador 1A do CNPq.

A tetralogia camoniana de Jorge de Sena

Jorge de Sena's camonian tetralogy

Lucas Laurentino

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1376

Resumo

O objetivo do artigo é traçar um panorama das principais obras escritas por Jorge de Sena a respeito de Camões. Pretende-se demonstrar que, mais do que uma sucessão de ensaios, esses estudos constituem partes de um extenso projeto que visava tanto uma reinterpretação geral da poesia camoniana quanto o desenvolvimento de um método crítico a ser aplicado em estudos literários e culturais. Daí a necessidade de se entender o papel de cada parte no mapa teórico-metodológico desenhado por Sena ao longo da década de 1960, assim como a de se verificar a pertinência e o impacto das suas análises nos estudos camonianos.

Palavras-chave: Jorge de Sena; Luís de Camões; *Os Lusíadas*; Crítica literária.

Abstract

The objective of this article is to provide a comprehensive overview of the principal works authored by Jorge de Sena concerning Camões. It seeks to illustrate that these studies, rather than being a mere collection of essays, represent integral components of a broader project aimed both at a general re-interpretation of Camões' poetry and at the formulation of a critical methodology to be employed in literary and cultural studies.

Consequently, it is essential to comprehend the function of each component within the theoretical-methodological framework developed by Sena during the 1960s, as well as to assess the significance and impact of his analyses on Camões' scholarship.

Keywords: Jorge de Sena; Luís de Camões; *Os Lusíadas*; Literary criticism.

Por mais que Camões ocupe uma posição de destaque na obra de Jorge de Sena, em especial no seu ensaísmo, essa interlocução ocorreu relativamente tarde. O primeiro texto seniano dedicado ao poeta data de 1948 e é intitulado "A poesia de Camões – ensaio de revelação da dialéctica camoniana", mas o segundo só aparece quase treze anos depois, em 1961, o artigo de jornal "O maneirismo de Camões". A essa altura, Sena já se encontrava exilado no Brasil e atuando como professor universitário pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, em São Paulo. Ao longo dos anos 1940 e 1950, o foco crítico do escritor é Fernando Pessoa, de quem ele inclusive edita um livro de prosa, *Páginas de doutrina estética* (1946). É justamente em 1960 que ocorre uma virada no interesse de Sena que, ao longo desta década, produzirá efusivamente sobre o autor d'*Os Lusíadas*. Jorge Fazenda Lourenço destaca essa mudança:

> assim, entre 1940 e 1960, Jorge de Sena publica apenas um ensaio sobre Camões, contra uma dezena de textos sobre Fernando Pessoa e a edição de um volume de *Páginas de Doutrina Estética*. Depois de 1961, Jorge de Sena publica 13 textos sobre Camões, 2 prefácios a obras dele (*Os Lusíadas* e as *Rimas Várias*) comentadas por Manuel de Faria e Sousa, 3 livros de ensaio (*Uma Canção de Camões*, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular* e *A Estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos e de Poesia peninsular do Século XVI*) e o célebre 'Discurso da Guarda', proferido no 10 de Junho de 1977, enquanto os estudos pessoanos

> mantêm o ritmo anterior (de notar que a Introdução ao *Livro do Desassossego* e o estudo sobre o poema da ceifeira ficam inacabados e, é claro, inéditos) (Lourenço, 2012, p. 106-107).

Vale ressaltar que, além de parte desses estudos sobre Pessoa ter ficado inacabada, a extensão dos estudos camonianos é consideravelmente maior. A título de comparação, o volume *Fernando Pessoa e Cª heterónima* (1984) reúne os textos críticos de Sena sobre o poeta e tem aproximadamente 420 páginas. *Uma canção de Camões*(1984), sozinho, ultrapassa esse número. Ao todo, as obras sobre o poeta quinhentista somam mais de duas mil páginas, uma quantidade impressionante, de fato. Isso desconsiderando os textos de criação, o conto "Super flumina Babylonis", de *Novas andanças do demónio* (1966), e os poemas "Camões dirige-se aos seus contemporâneos", de *Metamorfoses* (1963), e *Camões na Ilha de Moçambique* (1973) (que integra a coletânea *Poesia-III*).

Diante de mudança tão abrupta e tão bem localizável no tempo, cabe a pergunta: o que aconteceu na vida ou no pensamento de Sena nesse período? Considerando que as suas ideias se mantiveram as mesmas, com maior ou menor aprofundamento em certos aspectos teóricos, a resposta deve se encontrar em algum dado biográfico. Com efeito, o exílio para o Brasil parece ter sido determinante na "virada" ensaística do poeta, não apenas por conta da passagem de um regime político autoritário (o Portugal salazarista) para um mais democrático (os anos Kubitschek), mas também, e principalmente, por causa da transição profissional, de engenheiro civil a professor de literatura.

Em agosto de 1959, Jorge de Sena veio ao Brasil para participar do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, ocorrido em Salvador, Bahia, o qual reuniu boa parte dos principais intelectuais brasileiros e portugueses de então. No evento, Sena apresentou a co-

municação "O poeta é um fingidor (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)", e foi relator de outras nove. A sua estadia se prolongou por quase dois meses, durante os quais ele passou por Recife, São Paulo e Rio de Janeiro. Em meio a palestras e reuniões, ele foi convidado por Antônio Soares Amora, diretor da recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, um Instituto Isolado de Educação Superior ligado à Universidade de São Paulo, para assumir as cadeiras de Teoria da Literatura e de Introdução aos Estudos Literários. Após certa hesitação e algumas trocas de cartas com sua esposa, Mécia, em Portugal, ele decidiu assumir o cargo e logo iniciou os trâmites para trazer a família e se estabelecer no país.

O primeiro curso que ministrou foi um de curta duração, ainda em 1959, intitulado "A criação poética e a crítica de poesia". Daí saiu o "Ensaio de uma tipologia literária", inicialmente de restrita circulação e que só foi incluído em livro mais de dez anos depois, quando se publicaram as *Dialécticas da literatura* (1973), onde ganhou um apêndice dedicado ao soneto "Erros meus, má Fortuna, amor ardente". Paro nesse texto porque reconheço nele o ponto de partida, a pedra angular do edifício crítico que são os estudos camonianos de Jorge de Sena. Tal afirmação pode parecer exagerada, mas se justifica ao lermos o seguinte questionamento do autor, já quase no fim do texto: "se para ele [Camões] não serve um método, valerá a pena que sirva para mais alguém?" (Sena, 1973, p. 65). Antes de refletirmos sobre a extensão da pergunta, precisamos entender o que é, o que diz o "Ensaio de uma tipologia literária".

Com uma extensão aproximada de oitenta páginas[1], o "Ensaio..." é dividido em cinco partes numeradas com algarismos romanos mais uma sexta, o apêndice, intitulada "Estudo tipológico de um soneto

[1] Na edição de 1973 de *Dialécticas da literatura*.

de Camões". O assunto central é a proposição de uma tipologia capaz de caracterizar adequadamente autores e obras de qualquer tempo e lugar. O projeto tem por motivação inicial esclarecer um problema terminológico presente nos estudos literários e criar um conjunto de nomenclaturas que possam ser usadas de maneira técnica pelos críticos.

Resumidamente, o conteúdo das partes é o seguinte: a primeira delimita o problema a ser tratado, abordando suas causas e consequências; a segunda justifica uma nova abordagem, que sustente uma terminologia mais precisa; a terceira expõe vinte planos de análise divididos em quarenta pares antitéticos; a quarta acrescenta dois planos aos anteriores; a quinta recapitula todos os planos e pares apresentados e analisa brevemente dois exemplos. Por fim, o apêndice é um estudo de caso em que se aplica a tipologia a um poema, verificando como ele se posiciona em cada um dos vinte e dois planos desenvolvidos.

Qual o problema que Sena identifica nos estudos literários? O uso indiscriminado de termos que classificam e caracterizam autores, obras e períodos. Por exemplo, a palavra *romântico* pode se referir a certo tratamento estético de um tema num livro, ou a certo aspecto de um autor, ou ainda para se referir ao estilo de época que vigorou entre o final do século XVIII e a primeira metade do XIX. A falta de rigor e de consistência na aplicação dos termos provoca confusões, ambiguidades e até contradições que prejudicam o avanço das pesquisas em literatura.

O "Ensaio..." delineia um método ou abordagem que será utilizada por Sena em vários dos seus escritos, sobretudo os camonianos. Aliás, a maneira que o poeta encontra de demonstrar a pertinência dos seus planos de análise e pares antitéticos é aplicando-os a dois autores considerados acima de qualquer suspeita, "dois monstros sagrados" (Sena, 1973, p. 66): Camões e Eça de Queirós. Nesse con-

texto, chegamos àquela pergunta citada anteriormente: "se para ele [Camões] não serve um método, valerá a pena que sirva para mais alguém?" (Sena, 1973, p. 65). Gosto de identificar nessa interrogação o gesto inaugural dos estudos camonianos.

O "Ensaio de uma tipologia literária" consiste, assim, no primeiro passo de um projeto de pesquisa que se estenderá pelo resto da vida de Sena. O escritor não só revisa constantemente a sua metodologia como também expande a sua área de aplicação, partindo de Camões e chegando a uma interpretação da história de Portugal, como demonstram os *Estudos de história e de cultura* (1967).

O primeiro volume do que aqui chamo de "tetralogia camoniana", a tese *Uma canção de Camões*, escrita em 1962 e publicada em 1966, é desenvolvido em conexão íntima com o "Ensaio de uma tipologia literária". O estudo apresenta, pelo menos, dois objetivos centrais: oferecer um modo de resolver as questões de autoria das peças líricas atribuídas a Camões e desvendar as bases dialéticas de seu pensamento, como forma de provar o que Sena havia afirmado no texto de 1948. O que chama a atenção, porém, é a sua primeira parte, a "Introdução metodológica". Ela traça um panorama das vertentes críticas do período, indicando seus pontos fortes e fracos, para propor um modelo crítico novo, uma crítica onto-sociológica a funcionar conjuntamente com uma crítica tipológica e estrutural. Daí que o método seniano exposto nessa parte não se limita a *Uma canção de Camões*, mas abarca todo o seu projeto de estudos literários, sobre Camões e outros autores. É, aliás, o que diz o PS do prólogo:

> este livro, escrito nos primeiros meses de 1962, e ampliado mais tarde (só em notas eruditas e em alguns inquéritos entretanto completados até meados de 1964), enquanto sofreu vicissitudes e atrasos editoriais, deveria ter saído antes do prefácio às *Poesias Completas* de António Gedeão, que, aparecido em fins de 1964, tanto escândalo provocou com a sua proposta de metodologia es-

> tatística [...] É certo que esse prefácio, como este livro agora, havia sido precedido pelo nosso estudo *A Sextina e a Sextina de Bernardim Ribeiro*, publicado na *Revista de Letras*, Assis, vol. IV, 1963, [...] e precedido também pela primeira parte de outro estudo nosso sobre *A Estrutura de Os Lusíadas*, aparecida na *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, nºs 21-22, Março-Junho de 1961, de que igualmente foi feita separata (Sena, 1984, p. 14-15).

Abstraídos os contratempos que atrasaram as publicações dos textos, os ensaios estariam cronologicamente organizados da seguinte maneira: "Ensaio de uma tipologia literária" (1960); *Uma canção de Camões*, com sua "Introdução metodológica" (1962); "A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro" (1963); "A poesia de António Gedeão" (1964); "*O sangue de Átis*, de Fraçois Mauriac" (1965). Há, no entanto, alguns elementos a serem introduzidos entre esses textos: os primeiros fascículos de "A estrutura de *Os Lusíadas*" e dos *Estudos de história e de cultura*, que estavam sendo publicados parcelarmente em revistas. 1964 é, também, o ano de defesa da tese *O soneto de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, que só foi publicada em livro cinco anos depois.

O que eu desejo enfatizar nessa disposição temporal dos textos é o caráter de *projeto* dos estudos empreendidos por Sena. Havia, mais do que um cronograma, um mapa de pesquisa, cada parte tendo uma função específica que se conectaria a outra e, juntas, todas comporiam uma teoria da literatura e uma interpretação geral da obra camoniana. Por isso que a pergunta contida no "Ensaio..." é tão relevante. Sena viu em Camões um caso modelar de análise e, a partir dele, estruturou toda a sua crítica. A posição de *Uma canção de Camões* (1984) enquanto primeiro volume da tetralogia também se justifica porque é nessa tese, mais especificamente na sua dedicatória e no seu prólogo, que lemos quais são os principais objetivos de Sena com esse projeto.

> Outros volumes se lhe seguirão, que apenas aguardam oportunidade editorial, e marcam degraus sucessivos até a realização final a que visam: uma edição crítica da obra lírica de Camões, e, depois, da obra épica e dramática. [...] Sem as cátedras que o Brasil me ofereceu, eu não teria podido realizar e coordenar tantos planos de trabalho da minha vida (Sena, 1984, p. 9).

A dedicatória, endereçada ao crítico brasileiro Antonio Candido, revela o ponto de culminação desses "degraus sucessivos" de estudos e análises, assim como realça a importância do Brasil no empreendimento. Na prática, o emprego de professor permitiu a saída de Portugal e os estudos camonianos. Por isso, a docência, o exílio e o ensaísmo, em Sena, estão intrinsecamente vinculados. Pelo trecho também entendemos a razão para o poeta ter escolhido começar seus trabalhos com a lírica de Camões, e daí terem resultado as teses de 1962 e 1964. Considerando que, para uma análise geral da obra do autor de *Os Lusíadas* era preciso fixar os textos, a primeira tarefa seria desenvolver um modo de estabelecer seguramente a autoria das canções, odes e sonetos atribuídos a ele. A epopeia, por sua vez, não demandaria esse trabalho, visto que não havia dúvidas quanto a autoria e o texto fora publicado ainda em vida do poeta, diminuindo consideravelmente o grau de incertezas. Já no prólogo, lemos o seguinte:

> o presente estudo visa dois objectivos contíguos: estabelecer e aplicar, desenvolvendo-o, um método global de investigação crítica, e contribuir, por esse meio, para o conhecimento do maior escritor de língua portuguesa e um dos maiores do mundo: Camões.
> [...]
> Na 1ª parte, que é uma introdução metodológica, expomos a nossa posição crítica em relação à situação do criticismo contemporâneo, tendo em vista, logo desde início, que é Camões o nosso maior objectivo concreto. A exposição, do mesmo passo que ob-

> serva e critica, procura traçar as linhas gerais de uma metodologia empenhada na análise estrutural do objecto estético, considerado como um todo orgânico (Sena, 1984, p. 11-12).

Esta é a realização máxima almejada por Sena: a criação de um "método global de investigação crítica" a ser aplicado aos mais diferentes autores, às literaturas nacionais e à História. Para isso, porém, era necessário que ele fosse utilizado para o estudo do "maior escritor de língua portuguesa e um dos maiores do mundo". A centralidade de Camões no pensamento crítico de Jorge de Sena, que aparece sob a forma da pergunta ("se para ele não serve um método...") está exposta em carta a Eduardo Lourenço, na qual o poeta afirma:

> se me centrei em Camões, numa das minhas direcções, é porque o admiro tremendamente, tenho pena de que tão grande poeta tenha nascido português e para pasto de raça tão ordinarizada, e porque, sendo o maior e o eixo da nossa literatura, é em relação a ele que tudo tem de ser feito (Lourenço, 2020, p. 230).

Chamo a atenção, aqui, para a noção de *eixo*. Com efeito, esse é o lugar assumido por Camões nos estudos de Sena. Ele é uma referência, um modelo, um exemplo, a base a partir da qual "tudo tem de ser feito". Daí que essa tetralogia não só almeja uma reconsideração ampla de tudo o que foi produzido sobre o poeta quinhentista até então, como também procura ultrapassá-lo e compreender a sociedade portuguesa, a cultura portuguesa, a própria história de Portugal. Para tanto, Sena entendeu que precisava recorrer aos mais variados expedientes teóricos e críticos: genealogias, estatísticas, esoterismos, filologias, entre outras áreas que a pesquisa suscitava investigar.

Desse movimento, um dos pontos de chegada que melhor expressam a figura de Camões enquanto eixo é o texto "Ascendentes e parentes de Camões, *Os Lusíadas*, e o mais que adiante se verá", primei-

ra parte de *A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. O livro foi publicado apenas em 1970, mas as duas primeiras partes haviam aparecido em edições da *Revista do Livro*. Esta primeira parte, aliás, coincide temporalmente com a redação de *Uma canção de Camões*. Nela Jorge de Sena traça a genealogia da família paterna do poeta, começando com seu trisavô, Vasco Pérez de Camões, que partira da Galiza em direção a Portugal no século XIV, e a estende a fim de mostrar que vários dos heróis louvados na epopeia mantinham algum nível de parentesco com Camões. Nesse ensaio, Camões é literalmente um eixo a partir do qual se pode compreender a dinastia de Avis, a empresa ultramarina e a derrocada em Alcácer-Quibir que levara à monarquia dual.

> Camões escreveu para cantar e glorificar esse seu mundo e para celebrar-se a si mesmo compensatoriamente: que o poema se tenha tornado nacional foi obra do espírito senhorial da nossa história portuguesa, que na epopeia se via promovido a filosofia da História Universal, e da vaidade nacionalista com que a sociedade burguesa e liberal do século XIX procurou absorver e fazer sua uma glória épica em que Portugal era representado apenas pelos seus senhores (Sena, 1970, p. 39).

Mais adiante, Sena ainda completa:

> quem é, na sua esmagadora maioria, esta numerosa multidão de duques, marqueses, condes, senhores disto e daquilo, comendadores, regedores de justiças, escrivães de puridade, mordomos-mores, governadores, capitães, etc., que constitui o lado genealogicamente dourado da parentela de Camões, juntamente com os descendentes, os primos, os primos dos primos, os cunhados e concunhados? *Uma interessantíssima amostra da história portuguesa desde os fins do século XIV aos fins do século XVI*. Mais: eles são a história portuguesa desses duzentos anos (Sena, 1970, p. 39).

O último período desta passagem é altamente significativo. Aqui a sobreposição entre a vida de Camões, *Os Lusíadas* e a história portuguesa é quase total. Pode-se interpretar que, da interpretação do épico se chega ao poeta, deste se chega à sua época, à sua sociedade e, por fim, se entende as transformações históricas pelas quais passou. Além disso, Sena ainda faz questão de desvencilhar a sua visão do poeta daquela erigida ao longo do século XIX, que se apropriava da sua figura para fins políticos imediatos. Camões não foi nem um pobre coitado a viver de esmolas, nem um membro da alta aristocracia completamente desvinculado do povo. Talvez seja essa posição intermediária que o torne tão propício para se interpretar o seu contexto.

Se a figura de Camões é central para a crítica literária e histórica de Sena, a sua epopeia o não será menos. No entanto, diferentemente do que se passava com a lírica, às voltas com obras apócrifas e de autoria duvidosa, a épica suscitava outros problemas. Na visão do ensaísta, o texto épico era abordado mais no seu conteúdo do que na sua forma. Melhor dizendo, havia certa pressa ou displicência na análise da forma para se focar no conteúdo, estudando-se mais o contextual do que o textual.

> De *Os Lusíadas* tem-se estudado tudo: a fauna e flora, a astronomia, a geologia, e, vastamente, as 'fontes'. Tem-se discutido se é ou não um poema épico, se o papel do maravilhoso é feliz ou infeliz artisticamente, e a última moda é que, de tão feliz, as personagens de carne e osso são as que não têm, a comparar com os 'deuses', carne e osso nenhuns. (...)
>
> Não se trata de discutir o que está mais ou menos bem realizado naquele texto composto de 8816 versos. Trata-se, apenas, de observar, *estruturalmente*, o que Camões fez (Sena, 1970, p. 57).

Essa é a razão principal do título *A estrutura de "Os Lusíadas"* (1970). A intenção de Sena era compreender como a epopeia foi com-

posta, desde a sua divisão em 10 cantos, passando pelo número de estâncias em cada canto, até as posições dos episódios na arquitetura geral do poema. E este é o termo utilizado pelo autor, que analisa o épico enquanto um "prodígio de *arquitectura significativa*" (Sena, 1970, p. 57). Importante salientar que, embora o termo "estrutura" estivesse em voga nos anos 1960, devido à ascensão do estruturalismo francês, o seu uso por Jorge de Sena era mais idiossincrático do que de filiação àquela corrente teórica. Não que ele desconhecesse o estruturalismo, mas a sua metodologia crítica fora elaborada em paralelo, de maneira até precursora, uma vez que, como vimos, os primeiros fascículos foram publicados ainda em 1961.

Entre *Uma canção de Camões* (1984) e *A estrutura de "Os Lusíadas"* (1970), está *O soneto de Camões e o soneto quinhentista peninsular* (1969), tese que garantiu o título de Doutor e de livre-docente a Jorge de Sena, defendida em 1964 e publicada como livro em 1969. Ele dá continuidade à investigação da poesia lírica do autor quinhentista, dessa vez com a parte mais conhecida. Assim como em *Uma canção de Camões* (1984), nessa tese Sena estuda o processo de constituição do gênero, a sua introdução na Península Ibérica, a sua introdução em Portugal, seus principais praticantes, e, a partir de análises rítmicas, rímicas, temáticas e vocabulares, procura descobrir um meio de confirmar a autoria dos textos apócrifos. Percebe-se que essa obra guarda muitas proximidades com a tese anterior, mudando "somente" o *corpus* principal. Isso se dá, é claro, pelo fato de ambas se dedicarem à lírica camoniana, mas também porque havia aquele desenho inicial do projeto de pesquisa, que primeiro se debruçava na poesia lírica, então na épica e, por fim, no teatro (esta parte Sena não chegou a realizar).

Em *Os sonetos de Camões* (1969), mais especificamente no prólogo, encontramos passagens que demonstram o pensamento interconectado de Sena, que estabelece ligações com seus outros textos sobre

o poeta, e também a consciência de que se tratava de um projeto de pesquisa inacabável. É curioso notar como Jorge de Sena tinha uma meta tão ambiciosa, refundar o camonismo através da edição crítica de todas as obras do poeta, e ao mesmo tempo sabia que ela era inalcançável.

> Uma e outra das obras não eram, em 1962-64, as minhas primeiras incursões na tão exclusiva cavalariça de Áugias, que o 'camonismo' se tornara nas últimas décadas, apesar de notáveis esforços e admiráveis trabalhos que, todavia, não haviam conseguido quebrar as barreiras académicas. Não só porque eu não sou o Hércules mitológico, mas também porque o dito camonismo possui um teimoso pó de séculos e um renitente ranço de mediocridade, capazes de contaminar mesmo os mais infensos, a limpeza da cavalariça não fui capaz de fazê-la num só dia, nem a farei numa vida, nem só eu (Sena, 1969, p. VII).

Referindo-se aos artigos que publicara nos anos mencionados, Sena recupera a sua primeira proposição interpretativa sobre o autor d'*Os Lusíadas*, aquele ensaio de 1948 que revelava um pensamento dialético em Camões. O mais importante do trecho, no caso, é a sua analogia com Hércules e as cavalariças de Áugias. Ele, não sendo herói mítico, entendia ser incapaz de, sozinho, quebrar a tradição camonista com que se via às voltas. O projeto precisava ser coletivo. Daí que, se a ambição inicial era grandiosa demais, o objetivo concreto era mais humilde: contribuir para um melhor conhecimento da obra camoniana, estabelecer bases para que outros estudiosos, contemporâneos e futuros, pudessem avançar, mantendo a vitalidade das pesquisas e a pertinência da poesia de Camões nas literaturas de língua portuguesa. Em última instância, todo o projeto metodológico e crítico seniano visava enfatizar a importância do estudo sério, do rigor, da dedicação, mais do que da polêmica, do impressionismo e, principalmente, da apropriação ideológica.

O quarto volume dessa tetralogia, na verdade, ocupa um lugar movediço. Trata-se dos *Estudos sobre o vocabulário de "Os Lusíadas"*, publicado postumamente em 1982. A sua organização e edição se deve aos esforços de Mécia de Sena e de Luís de Sousa Rebelo, que entregaram a obra o mais completa possível, ainda que inacabada. A proposta do livro, em linhas gerais e já indicada no título, era interpretar a epopeia a partir de algumas frequências vocabulares significativas, como os verbos mais utilizados, palavras de alta densidade semântica e termos que revelariam a mundividência camoniana. Conforme Sena (1982, p. 26) diz:

> se o nosso estudo de 'a estrutura de *Os Lusíadas*' pretendeu ser uma explicação da arquitectura do poema, e também um guia de leitura das suas sucessivas partes componentes, esta presente sequência de estudos, transportando a análise para a organização vocabular através de numerosas séries ou áreas semânticas, pretende pôr em relevo a tessitura estilística em que a abstracção arquitectónica se concretiza.

Segundo Luís de Sousa Rebelo, no prefácio do livro, o objetivo de Sena, ou pelo menos um deles, era demonstrar, pela análise das ambiguidades vocabulares da epopeia, que Camões era cristão-novo. Essa tese, que não é exclusiva de Sena[2], não chega a ser inteiramente demonstrada, uma vez que o livro não se concluiu e o processo de raciocínio que conduziria a tal postulação era muito próprio do autor, que deixou apenas indícios e interpretações ao longo das suas 400 páginas. Um dado que sobressai na leitura dos capítulos é o emprego da aritmosofia para se entender certos usos e certas ocorrências de palavras. A aritmosofia é uma vertente da numerologia, portanto, do

[2] Podemos citar, por exemplo, *O labirinto camoniano e outros labirintos* (1985), de Fiama Hasse Pais Brandão.

pensamento esotérico, que estabelece relações entre números e palavras por meio da sua disposição no texto, por exemplo, a quantidade, a frequência, a ordem, a proporção. Ela já havia sido empregada por Sena em "a estrutura de *Os Lusíadas*" e aqui reaparece, mostrando como o ensaísta recorria a todo tipo de conhecimento que julgasse auxiliá-lo na interpretação da obra.

Por fim, se Jorge de Sena não chegou a realizar a sua sonhada edição crítica, fato é que seus ensaios se tornaram incontornáveis para os estudos camonianos. Não só pela extensão, mas também, e principalmente, pelo rigor crítico, pelo esforço teórico, pelo olhar abrangente, pela atenção cuidadosa. Talvez o maior legado dessa tetralogia, aliada aos ensaios de *Trinta anos de Camões* (1980) e aos textos literários, seja o modelo de análise que ela oferece. Com esses estudos, aprendemos a estudar Camões e, por que não, a estudar literatura em geral. Compreender a centralidade do poeta quinhentista na cultura portuguesa é também entender a profunda interconexão que há entre as áreas do saber humano: a sociedade, a história, a ciência, a religião, a economia. Após esse périplo, a impressão final se assemelha bastante à inicial. Nas palavras de Vergílio Ferreira: "o que V. tem a dizer sobre Camões é perturbante e 'monumental'" (Sena; Ferreira, 1987, p. 136).

Com efeito, os estudos camonianos de Sena são um verdadeiro monumento: homenagem e proeza de engenho.

Recebido: 01/03/2025 Aprovado: 04/03/2025

Referências

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *O labirinto camoniano e outros labirintos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1985.

LOURENÇO, Eduardo. *Obras completas de Eduardo Lourenço X*: Jorge de Sena, contemporâneo capital. Organização, introdução e notas: Gilda Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural*, n. 2, p. 88-114, 2012.

SENA, Jorge de. *A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. Lisboa: Portugália Editora, 1970.

SENA, Jorge de. *Dialécticas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1973.

SENA, Jorge de. *Estudos sobre o vocabulário de "Os Lusíadas" com notas sobre o humanismo e o exoterismo de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1982.

SENA, Jorge de. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

SENA, Jorge de. *Uma canção de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1984.

SENA, Jorge de; FERREIRA, Vergílio. *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

Minicurrículo

LUCAS LAURENTINO é Doutor em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde também fez o Mestrado e a Graduação, tendo desenvolvido pesquisas dedicadas ao poeta português Jorge de Sena em diálogos interdisciplinares com a filosofia e a pedagogia. Integra o Grupo de Estudos em Cultura Pop, sediado na Faculdade de Letras da UFRJ, e administra, sob a supervisão de Gilda Santos, o site *Ler Jorge de Sena*.

Modos de ler e ensinar Camões: Sophia, Sena, Cleonice e a Universidade no Brasil

Ways of reading and teaching Camões: Sophia, Sena, Cleonice, and the University in Brazil

Sofia de Sousa Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro

À memória de Cleonice Berardinelli, que me transmitiu o seu amor pela poesia de Camões e pela poesia em geral. Para Gilda Santos, incentivadora e regente do concerto de vozes deste ciclo camoniano.

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1377

Resumo

Este texto pretende discutir alguns aspectos da leitura da poesia de Camões feita por Sophia de Mello Breyner Andresen a partir do seu diálogo com Jorge de Sena. Em seguida, a partir de datiloscritos encontrados no arquivo Cleonice Berardinelli do Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, estuda-se a leitura e o ensino da poesia camoniana no contexto universitário brasileiro nos anos 1960 e 1970, com foco no trabalho de Cleonice Berardinelli, em contraposição com a instrumentalização da obra de Camões durante o regime de Salazar e Caetano.

Palavras-chave: Recepção de Camões; Sophia de Mello Breyner Andresen; Jorge de Sena; Cleonice Berardinelli; Universidade no Brasil.

Abstract

This text aims to discuss aspects of Sophia de Mello Breyner Andresen's reading of Camões' poetry, based on her dialogue with Jorge de Sena. Furthermore, using typescript documents found in the Cleonice Berardinelli archive at the Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, it studies the reading and teaching of Camonian poetry within the Brazilian university context in the 1960s and 1970s, focusing on the work of Cleonice Berardinelli, in contrast to the instrumentalization of Camões' work during the Salazar and Caetano regimes.

Keywords: Camões in reception; Sophia de Mello Breyner Andresen; Jorge de Sena; Cleonice Berardinelli; Universities in Brazil.

Para me acercar do tema ambiciosíssimo que me propus inicialmente – o da leitura que faz Sophia de Mello Breyner Andresen da poesia de Camões –, começo tentando refazer um pouco o percurso de sua aproximação com o poeta quinhentista. E como guia elejo o diálogo travado com Jorge de Sena.

Encontra-se publicada desde 2006 a correspondência entre Sophia e Sena, a qual cobre um período que se estende desde abril de 1957, com um postal enviado de Londres por Sena, até 1978, ano da sua morte. Por diversas razões, trata-se de uma conversa entrecortada: pelas demoras de certas respostas (Sophia relata muitas vezes ter escrito, mas não ter levado a carta ao correio) assim como pela apreensão de algumas cartas pela Polícia de Investigação e Defesa do Estado português (a PIDE). Com efeito, a maior parte dessa troca de cartas se dá durante a vigência do salazarismo e os dois, mas sobretudo Sophia, estão conscientes de que a sua correspondência pode ser aberta.[1] Assim, além das demoras decorrentes das circunstâncias

[1] Ver, por exemplo, a carta de 14 de maio de 1966, escrita do Brasil, em que Sophia diz: "estou a contar-lhe isto tudo porque aproveito a oportunidade de pen-

da vida privada de cada um, e da interceptação das cartas pela polícia política, há os desencontros e há, sobretudo, o sentimento de ser vigiado, que impõe restrições ao que se diz, mesmo quando a carta chega ao destino. Desse modo, o contexto histórico marca profundamente esse diálogo, seja pelas referências explícitas que lhe são feitas, seja pelos silêncios.

Não é só pelos impedimentos ao diálogo dos dois que o contexto se faz presente: fala-se das restrições ao trabalho como advogado de Francisco de Sousa Tavares, marido de Sophia, da participação desta numa comissão de socorro aos presos políticos, da sua atuação na Assembleia Constituinte após o 25 de Abril; e, no âmbito das cartas de Sena, surge, já em 1962, o temor de um golpe da direita no Brasil[2] e, em julho de 1964, uma explícita menção ao clima de insegurança e arbitrariedade instalado no Brasil, onde o poeta vivia desde 1959, e que o leva, por fim, a buscar uma vida nos Estados Unidos a partir de 1965.

A correspondência com Jorge de Sena permite um acesso a um laboratório da escrita de Sophia nos anos 1960, onde a relação com a história se torna mais forte e mais evidente, onde a relação entre texto e contexto ganha maior relevo, onde se começa a formular com mais clareza o lugar da experiência e do testemunho e onde o legado de um poeta como Camões vai tornando-se mais nítido.

Ao longo dessa década, é Jorge de Sena, então residente no Brasil, quem produz boa parte de sua bibliografia camoniana. E a conversa com Sophia passa inevitavelmente também por uma reflexão sobre o autor d'Os lusíadas. Não há como não ver um eco da presença de

sar que o meu correio aqui não é aberto" (Breyner; Sena, 2010, p. 93).

[2] "E, no momento em que o Brasil se encaminha para uma emancipação espantosa (que nos não é indiferente), não sabemos se os Estados Unidos não propiciarão um golpe de direita" (Breyner; Sena, 2010, p. 69-70).

Sena, e talvez em particular do conto "Super flumina Babylonis", e do poema "Camões dirige-se aos seus contemporâneos", por exemplo, no poema "Camões e a tença", que Sophia publica em 1972, ano da comemoração do quarto centenário da publicação d'Os lusíadas.

De Camões, o que nos parece ser a principal lição recolhida por Sophia é a que ela assim descreve num ensaio que dedica ao poeta: "Camões encontra e constrói a objectividade da língua portuguesa. E cria a ressonância e o eco, encontra o justo peso das sílabas, o espaço do silêncio, a articulação justa" (Andresen, [s. d.], p. 153).

Desse modo, a presença frequente do verso decassílabo na obra de Sophia é um testemunho da presença camoniana. E poderíamos ler o elogio que faz no "Poema de Helena Lanari", de Geografia, de 1967, como uma herança dessa dicção onde se sobressai o justo peso das sílabas.

> POEMA DE HELENA LANARI
>
> Gosto de ouvir o português do Brasil
> Onde as palavras recuperam sua substância total
> Concretas como frutos nítidas como pássaros
> Gosto de ouvir a palavra com suas sílabas todas
> Sem perder sequer um quinto de vogal
>
> Quando Helena Lanari dizia o 'coqueiro'
> O coqueiro ficava muito mais vegetal
> (Andresen, 2010, p. 517).

Quando recuperam a sua substância total, as suas sílabas todas e sobretudo as suas vogais todas, as palavras são "concretas como frutos nítidas como pássaros". O poema é, aliás, tema de um ensaio de Eucanaã Ferraz publicado no número 9 da revista *Relâmpago*, de outubro de 2001. Na leitura que faz em suas aulas desse poema, Jorge

Fernandes da Silveira nos leva a pensar que, quando Helena Lanari dizia o "coqueiro", o coqueiro ficava muito mais vegetal porque então se tornava um coqueiro cultural, feito de palavra. Até a sua própria condição vegetal se intensifica a partir da nomeação.

***

Se há, para Sophia, uma lição particular de Camões, uma questão, no entanto, anuncia-se a respeito desse poeta e ainda a respeito do próprio Jorge de Sena. Sophia lhe escreve em março de 1961, dizendo: "em toda (a sua poesia) há como que o testemunho de que o poeta é o homem que não perde a coragem com a qual nasceu" (Breyner; Sena, 2010, p. 39).

E ainda:

> a sua poesia reunida aparece com uma densidade sem repetição e sem desfalecimento, numa unidade construída ponto contra ponto desde a primeira até a última palavra.
>
> Que esta unidade tenha sido vivida e 'existida' é o que me maravilha. Há no livro um espantoso 'fazer face' que é o testemunho dum mundo onde a poesia foi a única liberdade e o poeta foi chamado a assumir todo o seu destino (Breyner; Sena 2010, p. 39).

É nítida a afinidade com os termos do célebre prefácio de *Poesia I*, de Jorge de Sena, datado de 27 de março de 1960, em que ele cria a noção de testemunho, que, contraposta a fingimento, estabelecerá um eixo para a sua poesia (Sena, 1961). Talvez esse fazer face, essa coragem, esse testemunho sejam justamente o ponto que une a leitura que Sophia faz de Camões, poeta das verdades puras que não são fábulas sonhadas, que valoriza o saber de experiências feito e o ver claramente visto, da que faz do próprio Jorge de Sena, leitor de Camões.

No seu poema "Camões e a tença", ela se refere ao poeta como "quem ousou seu ser inteiramente" (Andresen, 2010, p. 592). Talvez isso possa tornar-se mais claro se compreendermos o que seria o conceito de testemunho que está em questão nessa correspondência com Sena. Numa carta de março de 1961, comentando *Metamorfoses*, de Sena, livro publicado havia pouco, ela diz: "não creio em subjectivismos: há uma experiência que é comum que é 'a' experiência e por isso a reconhecemos dita de obra em obra, aprofundada de obra em obra" (Breyner; Sena, 2010, p. 79).

É decerto isso a que chama "a experiência" que encontra em Camões que os termos empregados para se referir à poesia de Sena podem ajudar a esclarecer. Se Camões é quem ousou seu ser inteiramente, o *ser* aqui diz tempo, história, contexto, paixão. Mas a palavra-chave talvez seja inteireza, que surge no advérbio *inteiramente.*

Camões e a tença

Irás ao Paço. Irás pedir que a tença
Seja paga na data combinada
Este país te mata lentamente
País que tu chamaste e não responde
País que tu nomeias e não nasce

Em tua perdição se conjuraram
Calúnias desamor inveja ardente
E sempre os inimigos sobejaram
A quem ousou seu ser inteiramente

E aqueles que invocaste não te viram
Porque estavam curvados e dobrados
Pela paciência cuja mão de cinza
Tinha apagado os olhos no seu rosto

> Irás ao Paço irás pacientemente
> Pois não te pedem canto mas paciência
>
> Este país te mata lentamente
> (Andresen, 2010, p. 592)[3].

É curioso notar que esse poema "Camões e a tença" teve uma primeira versão em que este verso era "A quem ousou mais ser que a outra gente" (Andresen, 1975, p. 258), só depois modificado para "A quem ousou seu ser inteiramente", expressão muito mais fiel ao espírito de Sophia, e que deixa de lado a comparação e, com ela, possivelmente o tema camoniano da inveja, palavra com que o poeta termina *Os Lusíadas*.

Mas o problema da "outra gente", nos termos de Sophia, o dos "contemporâneos", nos termos de Sena, não deixa de persistir na recepção da obra de Camões, em particular durante boa parte do século XX, tempo que Sophia e Sena viveram. No livro *Portugal, maio de Poesia 61*, Jorge Fernandes da Silveira nos mostra um exemplo da transformação dos versos camonianos para servir aos propósitos colonialistas do regime de Salazar. E leio um fragmento de um livro de *História de Portugal* para a quarta classe, recuperado ali. Como se trata de texto de difícil acesso hoje, isso nos levará a fazer uma citação complexa a partir do modo como aparece nas páginas do livro de Jorge Fernandes da Silveira:

[3] Esse poema é objeto do artigo de Virgínia Boechat publicado na revista *Abril* em 2010. A relação de Sophia com Camões é também objeto do artigo de Isabel Almeida publicado em 2013. Ambos se encontram na bibliografia ao final deste texto.

> nas páginas que vão seguir-se contamos-te uma história, a história de uma pátria:
>
> E que Pátria!
> A mais formosa e linda
> Que ondas do mar
> E luz do luar
> Viram ainda!
>
> Mas essa história não foi imaginada, não foi feita por um contista. Foi feita, sim, por Homens de raras virtudes. Não foi escrita com penas, mas com acções. Esses homens sofreram, lutaram, morreram para que tu possas dizer bem alto e com orgulho:
>
> SOU PORTUGUÊS!
>
> A história que vais ler é a história da tua Pátria, a história de um POVO que nasceu pequeno, cresceu e tornou-se grande, tão grande que o mundo todo foi pequeno para conter os seus feitos, porque:
>
> Se mais mundo houvera, lá chegara.
>
> É a HISTÓRIA DE PORTUGAL (Carvalho, s. d., p. 4 *apud* Silveira, 1986, p. 45).

A esse respeito, comenta Jorge Fernandes da Silveira:

> aqui a ideologia veiculada é a do português forte e patriota por natureza. Decerto este desrespeito pela cultura, louva, por via transversa, a acção da censura. Afinal, letras e artes não valem nada... Apagadas as marcas dos escritores, ofendido o seu trabalho, os versos de Camões, deliberadamente tornados 'surdos' e 'endurecidos', estão também a dirigir o colonialismo mental e, literalmente, político do regime (Silveira, 1986, p. 46).

E, a seguir, compara a sequência do livro elogioso da história colonial de Portugal com *Os lusíadas*, partindo do seguinte fragmento:

> os Portugueses, ao iniciarem a epopeia dos descobrimentos e conquistas, não tinham em vista somente o alargamento territorial; animava-os, também, o ardente desejo de espalhar a doutrina cristã entre os povos que iam pertencendo à comunidade portuguesa. Ao lado do soldado e do marinheiro, seguia o missionário. Enquanto que o soldado impunha a presença de Portugal, através da língua, dos usos e dos costumes, o missionário procurava conquistar as almas para Deus. Os seus métodos eram suaves e baseavam-se na bondade. Tratavam os doentes, amparavam os velhos e acarinhavam as crianças. Só assim se compreende que um país tão pequeno, como era Portugal, criasse um tão grande Império.
>
> A nossa língua e as nossas leis, baseadas na igualdade de direitos entre ocupantes e ocupados, fizeram desses povos, de raças tão diferentes, uma nação única, indivisível, apesar do seu território estar espalhado pelas cinco partes do mundo (Carvalho, s. d., p. 64 *apud* Silveira, 1986, p. 46).

Para em seguida mostrar que se trata de "um pastiche dos versos camonianos":

> As armas e os barões assinalados
> Que, da Ocidental praia Lusitana,
> Por mares nunca de antes navegados
> Passaram ainda além da Taprobana,
> E 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:
> [...] (*Lus*., I, 1-2).
> (Silveira, 1986, p. 46-47).

É impressionante notar o uso de um vocabulário camoniano como "desejo ardente", "espalhar" e, ao mesmo tempo, a supressão das armas que aparecem logo nos primeiro verso d'*Os Lusíadas* – "As armas e os barões assinalados". Note-se que, segundo esse livro, os soldados se impunham pela língua, os usos e os costumes, e nunca pelas armas.

A poesia de Camões, poeta célebre pela junção de elementos contraditórios – e lembro mais uma vez as observações de Jorge Fernandes da Silveira sobre a triste e leda madrugada, o fogo que arde sem se ver, o engenho e arte, o lascivo e doce passarinho entre tantos outros exemplos –, é justamente o contrário de uma propaganda, mesmo que seja muitas vezes uma poesia de intervenção ou de combate, como diz Jorge de Sena, ao referir "a coragem de combater, julgar, de penetrar em recessos de amor" (Sena, 2019 [1963], p. 94), no poema "Camões dirige-se aos seus contemporâneos", de *Metamorfoses*.

Essa instrumentalização da poesia de Camões no âmbito escolar era arquitetada dentro dos próprios círculos universitários camonianos portugueses, como se pode ver a partir da consulta ao arquivo Cleonice Berardinelli, depositado no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Nele encontram-se diversos documentos referentes a um congresso camoniano realizado em Coimbra no ano de 1970, entre os quais: a transcrição de uma conferência de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, com marcações manuscritas de Cleonice Be-

rardinelli; a intervenção feita pelo professor brasileiro Segismundo Spina após a conferência de Pimpão; um programa comemorativo do quarto centenário de publicação de *Os Lusíadas* a ser implementado em Portugal e no Brasil; e, por fim, um relatório completo feito por Cleonice Berardinelli acerca do congresso. Inicialmente convidada apenas na condição de "observadora", assim como os demais professores brasileiros, a professora e ensaísta brasileira anota:

> alguns professores brasileiros foram convidados como 'observadores' dos trabalhos: o professor Thiers Martins Moreira, da Faculdade de Letras da U.F.R.J. e o Prof. Jordão Emerenciano, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, que não puderam comparecer; o Prof. Celso Cunha, da Faculdade de Letras da U.F.R.J. e atual decano do Centro de Letras e Artes da mesma Universidade; os profs. Antônio Soares Amora e Segismundo Spina, da U.S.P.; o prof. Francisco Casaddo Gomes, da U.F. do Rio Grande do Sul e a signatária deste (a própria Cleonice Berardinelli). Por sugestão de presidentes de sessões, entre os quais a Profa. Maria de Lourdes Belchior Pontes e o Prof. Luís Filipe Lindley Cintra, passamos de "observadores" a participantes (Berardinelli, 1970, fl. 2).

O congresso aprovou um programa de comemorações do quarto centenário da publicação de *Os Lusíadas* e, enquanto no programa brasileiro se fala em ciclos e edições comemorativas, o programa português, entre outros pontos, diz:

> 15. Prêmios a distribuir a professores do ensino secundário pelos melhores esquemas de lições sobre 'Os lusíadas', orientadas no sentido do estudo e apreciação dos aspectos nacionais, artísticos e humanos do poema (Instituto de Alta Cultura, 1970, seção "Programa português", fl. 2).

Ainda entre os documentos relativos a esse congresso, encontra-se a transcrição da conferência de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, que defendia que a epopeia camoniana fosse estudada *pelo* seu "grande valor formativo", pelo seu "significado nacional", assim como o próprio poeta devia ser valorizado pelo seu exemplo do "exercício de virtudes militares". Diz ele: "o valor artístico do poema é grande e merece ser posto em relevo, mas o seu interesse como apologia dos valores de civilização, que orientaram os Portugueses do século XVI é inestimável e permanente" (Pimpão, 1970, fl.1).

A essa conferência o professor brasileiro Segismundo Spina registra algumas objeções, destacando a importância do ensino da lírica camoniana, e, em seguida, a inicialmente observadora convidada Cleonice Berardinelli intervém, como se compreende pelo seu relatório:

> com o respeito que me merece o amplo saber do Prof. Pimpão, revelado em sua importante e vasta obra de historiador e crítico da literatura, comecei por discordar do 1º postulado, não porque o negue, mas porque não me parece que o estudo de Camões, mesmo o épico, possa partir de considerações sobre seu valor militar (Berardinelli, 1970, fl. 8).

Num tempo de duas ditaduras – a do regime militar no Brasil e a de Caetano em Portugal –, a professora brasileira vai ousando seu ser, ao referir a importância da lírica camoniana, e não apenas da épica, ao defender que se estudem as relações entre as literaturas portuguesa, brasileira e africana de língua portuguesa, ao propor métodos de ensino baseados no debate e na participação dos estudantes.

É bem possível que tenha sido a experiência desse congresso que tenha feito que Cleonice Berardinelli mostrasse a Jorge Fernandes da Silveira, seu então orientando de doutorado, o exemplar daquela *História de Portugal para a 4ª classe* de triste memória.

E é muito provável também que tenha sido movida pelas conversas com Jorge de Sena sobre Camões que Sophia escreveu o ensaio "Luís de Camões – ensombramento e descobrimento", que teve sua origem numa conferência de 1977 proferida em Macau e que se transformou num artigo pulicado em 1980, já depois da morte de Sena. É ali onde diz:

> a poesia é, por sua natureza, o contrário de uma instituição.
> No entanto, às vezes, acontece que um poeta se torna célebre, e a sua obra e o seu nome passam a ser tratados como instituições.
> E a Camões aconteceu mesmo não só ter sido transformado em instituição, mas também – e para vergonha de todos nós – ser uma instituição usada e manipulada ao longo dos tempos pelas diversas estratégias do poder (Andresen, [s. d.], p. 151).

No final do mesmo texto, em aparente contradição, diz: "creio profundamente que toda a arte é didáctica, creio que só a arte é didáctica". Mas a contradição se desfaz quando ela explica:

> Camões propõe-nos palavras ditas sílaba por sílaba. Propõe-nos a contínua acusação da surdez, da asfixia, do opaco. Ensina-nos uma atitude de crítica constante. Ensina-nos a procurar a diversidade do mundo em que estamos. Propõe-nos uma imagem exigente de nós próprios que nunca mais nos deixará sossegar (Andresen, [s. d.], p. 164).

Contrapondo-se à instrumentalização que o regime de Caetano fazia, Sophia desloca a lição camoniana para uma atenção ao peso das palavras, tão corrompidas pelo uso propagandístico que dela fazem as ditaduras, propõe que dela se faça uma leitura ativa, crítica, que pode ser aproximada da que Cleonice Berardinelli propunha aos seus estudantes no Brasil já antes de 1970.

Recebido: 10/03/2025 Aprovado: 17/03/2025

Referências

ALMEIDA, Isabel. Se nenhum amor pode ser perdido: Sophia e Camões. *In*: TAVARES, Maria Andresen de Sousa; CENTRO NACIONAL DE CULTURA. *Sophia de Mello Breyner Andresen:* Actas do Colóquio Internacional. Porto: Porto Editora, 2013. p. 252-262.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Camões e a tença. *In*: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Antologia*. Lisboa: Moraes, 1975. p. 258. Col. Círculo de Poesia.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Luís de Camões: ensombramento e descobrimento.** *In*: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. [*S. l.*]: Círculo de Leitores, [s.d.], p. 149-164. [Primeira publicação: *Cadernos de Literatura*, n. 5, Coimbra, 1980.]

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Edição de Carlos Mendes de Sousa. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2010.

BERARDINELLI, Cleonice. *Relatório do I Encontro dos Professores do Ensino Superior e Secundário de Língua e Literatura Portuguesas*. [Datiloscrito datado de Coimbra de 6-11 de abril de 1970]. Arquivo Cleonice Berardinelli, Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro. [Publicado também na revista *Littera*, nº 1, Rio, Grifo, 1971.]

BOECHAT, Virgínia. Aquele que recebeu em paga: acerca de um Camões na poesia de Sophia. *Abril:* Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 3, n. 4, p. 105-115, abr. 2010.

BREYNER, Sophia de Mello; SENA, Jorge de. *Correspondência 1959-1978*. 3. ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1997.

CARVALHO, Pedro de. *História de Portugal para a 4ª classe*. Porto: Porto Editora, s.d.

FERRAZ, Eucanaã. Ouvir o poema, *Relâmpago:* Revista de Poesia, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, n. 9, p. 31-48, 2001.

INSTITUTO DE ALTA CULTURA. Aprovada a programação comemorativa do IV centenário de "Os lusíadas". [Datiloscrito datado de Coimbra de 6-11 de abril de 1970]. Arquivo Cleonice Berardinelli, Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. O ensino de Camões, nomeadamente da epopeia, nas universidades, liceus e "leitorados". [Datiloscrito datado de Coimbra de 6-11 de abril de 1970, com anotações a caneta de Cleonice Berardinelli]. Arquivo Cleonice Berardinelli, Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro.

SENA, Jorge de. *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, 1961.

SENA, Jorge de. *Poesia II*, Lisboa: Edições 70, 1988.

SENA, Jorge de. *Não leiam delicados este livro*: 100 poemas de Jorge de Sena. Org. Gilda Santos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal, maio de Poesia 61*. Lisboa: INCM, 1986.

[SPINA, Segismundo.] Minha intervenção quando do relatório do Pimpão. Arquivo Cleonice Berardinelli, Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro.

Minicurrículo

SOFIA DE SOUSA SILVA é professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Tem Mestrado e Doutorado pela PUC-Rio, com tese sobre as obras de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Adília Lopes. Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na Universidade do Porto, em Portugal; é colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa; membro da rede de pesquisa Lyra Compoetics e da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros. Publicou *Fernando Pessoa: para descobrir, conhecer e amar* (Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2016) e organizou o volume *Aqui estão as minhas contas: antologia poética*, de Adília Lopes (Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019), no qual publicou também um estudo sobre a obra da autora. Tem centrado seus estudos na poesia portuguesa moderna e contemporânea e publicado artigos em revistas especializadas e capítulos em obras coletivas.

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 exegética 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[1]. 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. Afirma 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

[1] Aproximo-me aqui da noção de que "a máquina narrativa é a mais poderosa máquina de conferição de sentido ao tempo e, consequentemente, ao acontecimento. Entender como ela funciona será importante para determinar a sua especificidade e para a desinserir 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)[2].

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 ecfrástico, 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).

[2] 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*[3]. 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[4].

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

[3] 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).

[4] 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[5]) 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"[6] é, então, uma representação que apela à visão de uma imagem e não apenas à palavra escutada, de modo que, com

[5] 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).

[6] 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[7]:

> 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).

[7] 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[8];
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 trajo 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[9]. Segunda explicação: a interrupção do rela-

[8] O Mauritano é o intérprete, função a que abaixo aludirei.

[9] 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 acrecentar-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[10]. Se, neste caso, a hierarquização parece circunstancial, noutros 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).

[10] 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. Procede-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[11]. 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).

[11] 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 vassalos [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 perspetiva, 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[12], 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

[12] 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[13]. Obviamente que a lógica literária e ideológica por que se rege a epopeia camoniana não é ainda,

[13] 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 género narrativo plurivocal e virtualmente polifónico[14]. 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 assinalei.

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$_{2,}$ 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).

[14] 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 Adamastor); 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[15]. 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

[15] 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, perspetivada num horizonte mental medievo" (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[16]. 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?

[16] 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. Noutro 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.[17].

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 transcendentes, 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

[17] 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[18]. Nesse sujeito particular

[18] 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 connosco, 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 impressiva figura camoniana. Ao mesmo tempo, por estabelecer uma episódica "dilaceração do monologismo épico", ela levanta um problema hermenêutico que aponta para a "ambivalência indecidível 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 enunciadora) 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 "(...) ũa 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[19], 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

[19] 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[20]:

> 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

[20] 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 epilogalmente, 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 prínceps. 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).

O amor no centro da viagem

Love at the center of the journey

Teresa Cristina Cerdeira

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CNPq

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1349

Resumo

A proposta de leitura do Canto IX de *Os Lusíadas* como peça nuclear do poema camoniano permite, senão inverter, de certo, tornar mais complexo o eixo ideológico do poema. Ao tomá-lo menos como louvação de uma conquista passada (que, afinal, por se incluir na dimensão do épico, ele não deixa de ser), esta perspectiva enfatiza o seu papel na celebração utópica de uma redentora harmonia que desse à História um outro destino assinalado pelo Amor.

Palavras-chave: Épica; Pastoril; Amor; *Os Lusíadas.*

Abstract

The proposal to read the Canto IX of *Os Lusíadas* as a central piece of the Camonian poem allows not necessarily for an inversion but certainly for a more complex reconfiguration of the poem's ideological axis. Rather than merely praising a past conquest (which, as part of the epic tradition, it undeniably does), this perspective emphasizes its role as a utopian celebration of a redemptive harmony—one that would inscribe a different destiny for History, marked by Love.

Keywords: Epic; Pastoral; Love; *Os Lusíadas*.

Quero dedicar este texto a Helder Macedo.

Em primeiro lugar, por ter sido ele a propor, em seus estudos sobre a épica camoniana, uma leitura supreendentemente nova ao concebê-la estruturada pela via do Amor. Era ainda o ano de 1980, data da publicação pela Moraes de um seu ensaio que tinha como título "Camões e a viagem iniciática" em que ele reunia – como num fio tenso – a lírica e a épica camonianas sob os signos da viagem e do Amor.

Em segundo lugar, porque este meu texto – que se apresenta praticamente sem citações explícitas e sem referências nomeadas – nasceu inteiro dessa sua leitura que foi, desde sempre, para mim, uma verdadeira iluminação para os já velhos passos que fui dando, ao longo dos anos, na leitura de Os Lusíadas.

O que aqui vai é portanto – e antes de tudo – uma homenagem.

> Deitada és uma ilha E raramente
> surgem ilhas no mar tão alongadas
> com tão prometedoras enseadas
> um só bosque no meio florescente
>
> promontórios a pique e de repente
> na luz de duas gêmeas madrugadas
> o fulgor das colinas acordadas
> o pasmo da planície adolescente
>
> Deitada és uma ilha Que percorro
> descobrindo-lhe as zonas mais sombrias
> Mas nem sabes se grito por socorro
>
> ou se te mostro só que me inebrias
> Amiga amor amante amada eu morro
> da vida que me dás todos os dias.
> (Mourão-Ferreira, 1980, p. 153).

Uma Ilha do Amor: é disso que fala o Canto IX de *Os Lusíadas*. Mas, como ilha, ela se inscreve no contexto de muitas outras ilhas: as afortunadas, as do infortúnio, as miragens dos navegantes sequiosos de ver terra, as ilhas dos mapas – as da geografia real e as inventadas –, as que guardavam segredos monstruosos, as ilhas da utopia, as ilhas da perdição de Ulisses. Incontáveis as ilhas.

O mapa desconhecido do mundo então conhecido, num tempo a cavalo entre os medos e as fantasias medievais e a racionalidade humanista, era sempre povoado de ilhas. Ilha de Vera Cruz..., imaginem! Onde ficavam os limites desejados dessa "ilha" desmesurada? A terra era vasta, não se distinguiam seus limites, mas continuava a ser ilha.

Sim, porque a ilha é o espaço do desejo e a utopia do conhecimento pleno: dar a volta à ilha é a ilusão suprema de apoderar-se dela. É sempre mais fácil imaginar quando o desconhecido é concebido como um punhado de ilhas, que se situam no limite indefinido do estranho (*Umheimlich*) – por escaparem ao familiar, ao esperado, ao consensual – e do desejado – por estimularem o prazer, esquivando-se sempre, retardando a posse, como a estrela inatingível inserta na sua etimologia (*de siderio*). Por isso a ilha é tão presente no imaginário infantil, que aliás jamais a concebe, em termos realistas, como o cimo de uma montanha a emergir das profundezas aquáticas, mas antes como uma porção de terra cercada de água por todos os lados na definição ingênua dos manuais escolares, uma ilha sem esteios, pairando sobre o mar.

Ora, *Os Lusíadas* são, ao menos em princípio, a epopeia de uma viagem no mar desconhecido. Não uma viagem de volta como a de Ulisses, mas uma viagem de ida, heroica, desbravadora, viagem da vontade de conhecer e de dominar. Uma épica masculina por excelência. Por isso mesmo, a narração da volta para casa, depois do que teria sido a chegada ao objeto da conquista, as Índias – "a

desejada parte Oriental" –, afigura-se parca, sem mais lugar que sustente a matéria épica.

Contudo, é nessa viagem de volta que a história se vê ainda uma vez suspensa pelo mito, e uma ilha – como a do imaginário infantil – desloca-se pelo mar em busca dos navegantes. Sim, porque não são os navegantes que a encontram. Eles são por ela encontrados e, por isso, tragados da história oficial, do relato da viagem concreta, para adentrarem – pela fantasia e pela utopia do seu poeta narrador – a possibilidade de uma história paralela: não aquela que foi, mas aquela que poderia ter sido.

A história que foi é essa que conhecemos, iniciada pelos navegadores no século XV e perpetuada pelos séculos seguintes – viagem, conhecimento, conquista, colonização, saques e guerras, escravidão, imperialismo e novas guerras. Já a viagem que poderia ter sido fica fora da história. É mera hipótese. Só que a História não é feita com hipóteses, ela é feita com fatos. Os poetas, sim, esses ainda podem sonhar com o que poderia ter sido. E o Canto IX de *Os Lusíadas* fica sendo o da história que teria sido bom contar.

Para começar, a Ilha do Amor é um prêmio de Vênus aos bravos navegantes. Ela queria "dar-lhes, nos mares tristes, alegria" (*Lus*., IX, 18, 8) em nome da "glória por trabalhos alcançada" e como "satisfação de bem sofridos danos" (*Lus*., IX, 16, 5-6)[1]. Imagina então um espaço para o Amor, não exatamente um espaço edênico porque, para além da perfeição e da beleza do cenário, esse espaço incluía o que faltava ao outro Paraíso: o gozo e a plenitude do erotismo como

[1] Todas as citações de *Os Lusíadas* foram retiradas da edição de Emanuel Paulo Ramos publicada pela Porto Editora e virão assinaladas entre parênteses, no corpo do texto, com o número do canto em romanos seguida do número da estância e do verso correspondentes.

modo de conhecimento, como modo de chegar ao outro, que é, afinal, a suprema diferença.

Essa Ilha de Vênus se situa, temporalmente, no retorno da viagem vitoriosa. Só que, lembremos, n'*Os Lusíadas* estamos sempre entre dois níveis de realidade: o da história e o do mito, o dos homens e o dos deuses, o do mar irado e o do Olimpo, mundos que em princípio nunca se encontram, que caminham em paralelo, vistos os homens pelos deuses sem que a contrapartida venha a acontecer. Afinal estamos no século XVI, num tempo novo, moderno, cristão, e o poeta, que herda das epopeias clássicas o contraponto da mitologia, deve-lhe dar uma roupagem simbólica e poética, onde já não cabe o comércio dos homens com os deuses. Pelo bem da verossimilhança da narrativa histórica da viagem de Vasco da Gama, esses planos não poderiam convergir.

A Ilha do Amor, contudo, vai-se nutrir justamente desse inesperado encontro: navegantes e deusas em convivência íntima, cada um abdicando, pela vontade da Deusa, do seu lugar de origem, de tal modo que "Os Deuses faz descer ao vil terreno / E os humanos subir ao Céu sereno" (*Lus*., IX, 20, 7-8), anulando-se praticamente entre eles a relação de poder, numa grande orgia de prazeres que invadem os sujeitos amorosos através de todos os sentidos.

Essa ilha mágica, "ínsula divina", vem "ornada de esmaltado e verde arreio" (*Lus*., IX, 21, 3-4), habitada por "aquáticas donzelas" que "esperem os fortíssimos barões" (*Lus*., IX, 22, 1-2). Ilha de Vênus: assim ela é nomeada por justiça. Porque é Vênus quem idealiza o prêmio, quem traz a ilha pelo mar afora:

> De longe a Ilha viram, fresca e bela
> Que Vênus pelas ondas lha levava
> (Bem como o vento leva a branca vela)
> Pera onde a forte armada se enxergava.
> (*Lus.*, IX, 52, 1-4).

A Ilha, ela própria "alegre e deleitosa", é o espaço de um jogo amoroso feminino profundamente erotizado, com as ninfas que não se entregam e que preferem ser buscadas para que, seguindo os ensinamentos recebidos por Vênus, se "fizessem primeiro desejadas" (*Lus*., IX, *65*, 4); com uma topografia feita à imagem do corpo feminino – de que o soneto de David Mourão-Ferreira citado em epígrafe é certamente devedor – com "três formosos outeiros [...] Erguidos com soberba graciosa" (*Lus*., IX, *54*, 1-2); com uma flora exuberante em que a romã se abre "mostrando a rubicunda cor" (*Lus*., IX, *59*, 1-2); com "as amoras, que o nome têm de amores" " (*Lus*., IX, *58*, *6*); com "os formosos limões, ali, cheirando" que "estão virgíneas tetas imitando" " (*Lus*., IX, *56*, *7-8*), enquanto "mil árvores estão ao céu subindo, / Com pomos odoríferos e belos" " (*Lus*., IX, *56*, 1-2), tal um orgasmo na sua plenitude.

Paralelamente à vertiginosa feminilidade desses objetos de desejo, estão do outro lado os ousados navegantes, cujas naus vão falicamente *cortando* "a larga via do mar irado" de tal modo que, ao avistarem a Ilha Namorada, "Para lá logo a proa o mar *abriu*, / Onde a costa fazia uma enseada" (*Lus.*, IX, *53*, *6-7*). A proa do barco tem a função de fender, de abrir e metaforicamente de desvirginizar justamente uma enseada que antes era *curva*, *quieta* e feita de areia *branca*, redondamente acolhedora como um útero de mulher. Ora, depois de fendido ou de aberto, esse espaço virginal ganha novo cromatismo, passando do branco ao rubro ou ao ruivo, numa alusão metafórica à paixão consumada. Vale acompanhar essa metamorfose com as palavras do poeta que refere a intervenção mágica da deusa do amor.

> Para lá logo a proa o mar abriu,
> Onde a costa fazia uma enseada
> Curva e quieta, cuja branca areia
> Pintou de ruivas conchas Citereia.
> (*Lus.*, IX, *53*, 5-8).

Não será uma novidade a relação que teoricamente se estabelece entre morte e erotismo, entendidos como experimentações radicais do gozo[2]. Assim, na Ilha do Amor de *Os Lusíadas*, caberá a Cupido esvaziar as flechas da sua aljava sobre as ninfas que ele queria *feridas de amor*, devolvendo ao tema uma literalidade que o *topos* do *morrer de amor* esvaziara metaforicamente.

> Já não fica na aljava seta alguma,
> Nem nos equóreos campos Ninfa viva:
> E se, feridas, inda estão vivendo,
> Será pera sentir que estão morrendo.
> (*Lus.*, IX, 48, 5-8).

Todo esse jogo de sedução vem sendo tratado até aqui como uma cena que – inapropriadamente, talvez – contradiz o projeto que o narrador se tinha imposto como lema desde as primeiras estâncias da narração do seu poema épico: dizer só "verdades puras" evitando as "vãs façanhas, / Fantásticas, fingidas, mentirosas" (*Lus.*, I, 11, 1-2). Se assim o pretendia, como, então, negociar com esse súbito encontro de deuses e homens, numa bacanal inusitada proposta pela própria Vênus? É essa justamente a pergunta que se faz Helder Macedo que, desde os anos 1980, com a publicação do seu *Camões e a viagem iniciática* (2013), aposta numa ousada leitura da lírica (o que seria

[2] Cf "Les documents de la préhistoire sont frappants : les premières images de l'homme, peintes aux murs des cavernes, ont le sexe levé. (...) pourrions-nous manquer d'apercevoir, liée à l'érotisme naissant, la préoccupation, la hantise de la mort ? (...) Ceux qui, dans les images qu'ils laissèrent d'eux sur les parois de leurs cavernes le plus souvent se représentèrent en état d'érection, ne différaient pas seulement des bêtes en raison du désir associe de cette manière – en principe – à l'essence de leur être. Ce que nous savons d'eux nous permet de dire qu'ils savaient ce qu'ignorent les animaux – qu'ils mourraient" (Bataille, 2016, p. 49-50)

banal), mas também da épica camoniana (e aí a reflexão pode surpreender), a partir de um processo iniciático cujo fundamento é o Amor, sugerindo com isso que se a proposta camoniana tivesse podido acontecer para além da poesia, ter-se-ia direcionado a História do conhecimento do Novo Mundo para caminhos menos conflituosos.

Ora, a epopeia camoniana, que herda evidentemente os modelos clássicos, negocia com eles menos para imitá-los do que para ousar metamorfoseá-los. Eles são a sua biblioteca, o lastro de uma riquíssima tradição que não cabia, contudo, repetir, mas transformar, introduzindo nesse caso uma transgressora convivência do lírico e do épico, do Poeta, que reflete no presente, e do Narrador aristotelicamente obediente à composição da épica passada, de tal modo que essas vozes, não raro discordantes, emprestam ao poema uma densidade que o monologismo da épica clássica não possuía.

Dissemos que a Ilha do Amor era a Ilha de Vênus. Ao atribuirmos agora à Ilha uma outra autoria, não pretendemos fazer uma palinódia, mas tão somente evidenciar a questão dos níveis de escrita desse requintadíssimo poema épico camoniano, como se estivéssemos, para o caso, a mudar de plataforma a fim de observar de mais longe uma cena que, sendo a mesma, é também outra.

Para não assumir a tal incongruência narrativa em que o Canto IX de *Os Lusíadas* rasurasse a aposta da instituição da verdade como garantia do valor supremo do poema, teríamos que operar uma viragem autoral, em outras palavras, mudando a autoria da Ilha de Vênus para o Poeta. Nesse caso, o episódio deixaria de figurar como uma intromissão inesperada e conflituosa da mitologia na viagem histórica de Vasco da Gama, como se fora uma parte do seu enunciado, para alçar-se a um outro patamar de pertencimento: o da enunciação do poeta, que não está situado no passado da narrativa, mas no presente da narração.

A invenção da Ilha torna-se, desse ponto de vista, num exercício de estilo, numa demonstração em metáfora do que poderia ter acontecido ao futuro da navegação se os intrépidos navegadores tivessem completado a sua experiência de contato com o novo (mundo novo, crenças novas, modos de vida diversos, outras raças, outras culturas) através do aprendizado do Amor, e do amor inteiro (espiritual e erótico), aquele que permite, na perspectiva batalliana, escapar da trágica descontinuidade pela experiência da "pequena morte", o que também significaria ultrapassar, por momentos, a nossa trágica solidão (que produz desconhecimento da alteridade, ensimesmamento e desejo de poder) na comunhão de sensações, na cumplicidade dos afetos e na conjunção dos corpos.

A Ilha do Amor seria, portanto, uma Ilha do Poeta, construída na e pela poesia. Estando fora da sequência narrativa da viagem, nenhum escrivão da frota de Vasco da Gama ousaria incluir esse episódio nos seus relatos, pelo simples fato de ele só existir no poema e não na vida. A Ilha não pertence, pois, à História, mas, por outro lado, ela também não pertence ao Mito. A Ilha é o espaço da Poesia. É a utopia de um Poeta iluminado que, olhando o passado da viagem a uma distância de cerca de setenta anos, e percebendo, já então, os efeitos danosos das grandes descobertas marítimas, imaginasse uma outra via de acesso ao mundo novo que não passasse pela espoliação, pela usura, pela cobiça, através de uma experiência crucial, restauradora e fundadora: a experiência do Amor. É o Poeta que faz de Vênus a artesã de um mundo de onde o mal ficaria finalmente excluído, tal qual o previa o projeto de Cupido ao "fazer uma famosa expedição / Contra o mundo rebelde, por que emende / Erros grandes que há dias nele estão" (*Lus*., IX, *25*, *4-6*).

Se a História não se faz com hipóteses, o poeta faz da ficção a amostragem virtual de um mundo revigorado pelo Amor. Essa dimensão do "talvez" intuída pela literatura é o que lhe permite postular outras hipóteses para o lugar do homem na História. É o Poeta quem

oferece, pois, a sua ilha da fantasia amorosa aos navegadores portugueses (tomados aqui como metonímia da humanidade), construindo para eles um *locus amoenus* onde não apenas descansariam das incertezas e dos medos, mas seriam capazes de intuir a possibilidade de um mundo mais justo que superasse a visão trágica do presente que nos é dada ficcionalmente pelo olhar de Cupido:

> Vê que aqueles que devem à pobreza
> Amor divino, e ao povo caridade,
> Amam somente mandos e riqueza,
> Simulando justiça e integridade.
> Da feia tirania e de aspereza
> Fazem direito e vã severidade.
> Leis em favor do Rei se estabelecem;
> As em favor do povo só perecem.
> (*Lus.*, IX, *28*, 1-8).

Vênus serve, portanto, tão somente de intermediária mítica para o Poeta. Mas a Ilha é a ele que pertence. Nessa "ilha pintada", ilha da imaginação, os navegadores têm a chance de vislumbrar o Bem, mas para isso precisariam pôr "na cobiça freio duro / E na ambição também" (*Lus*., IX, *93*, 1-2), percebendo que as "honras vãs" e o "ouro puro / Verdadeiro valor não dão à gente" (*Lus*., IX, *93*, 5-6). Só assim, esvaziados do "vício da tirania" compreenderiam que os bens contabilizáveis do mundo "Milhor é merecê-los sem os ter, / que possuí-los sem os merecer" (*Lus.*, IX, *93*, 7-8). A Ilha é assim, como assinala Helder Macedo[3], uma insidiosa intromissão do ideal pastoril – de harmonia da natureza, de deleites amorosos, de feminilidade cria-

[3] Em "A poética da verdade d'*Os Lusíadas*", Helder Macedo (1998) argumenta com justeza que Camões está a sugerir que a Idade de Ouro da tradição clássica é uma harmonia resgatável no tempo da história, assim como, na écloga IV, Virgílio já tinha tornado o ideal pastoril em projeto de construção do futuro

dora – no modelo épico – feito de guerras, de conquistas, de armas, e nesse sentido, basicamente masculino – de que o pastoril é ideologicamente o avesso.

O destino da viagem histórica do Gama foi certamente cumprido com a chegada a Calecute. Mas o destino da viagem tornada poema, que gostaria de poder funcionar como texto de formação para as gerações de leitores através dos séculos, tem seu clímax na Ilha do Amor, nesse estado de perfeição que, afinal, não se cumpre na realidade, mas que fica inscrito como utopia para uma epopeia de tempos novos.

Tivessem sido lidos esses versos como um alerta, o "ócio ignavo" não teria tornado a humanidade escrava de falsos valores. Numa história do que poderia ter sido, a Ilha do Amor não repudiaria hoje os refugiados, dar-lhes ia o acolhimento necessário e justo, sem contabilizar perdas econômicas, sem isentar-se de seus deveres humanitários com base em estatísticas financeiras. Numa história do que poderia ter sido, a Ilha do Amor devolveria as terras indígenas sem ameaçar invadi-las, e sem dizimar seus povos. Numa história do que poderia ter sido, a Ilha do Amor repudiaria o racismo e evitaria novos holocaustos e chacinas.

A Ilha do Amor camoniana é, assim, de uma atualidade desnorteante para a nossa cegueira, *a nossa surdez,* o nosso descompromisso e a nossa vanidade, incapazes que somos de *olhar* o outro, de *ver* o outro, e de *reparar* nele[4].

Recebido: 02/12/2024 aprovado: 04/02/2025

(utopia) ao criar a imagem da criança que anunciaria a raça dourada capaz de superar a idade de Ferro.

[4] "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara" (*Livro dos Conselhos),* epígrafe de *O ensaio sobre a cegueira* de José Saramago.

Referências

BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Éros.* Paris: Éditions 10/18, 2016.

MACEDO, Helder. "A poética da verdade d'*Os Lusíadas.* In: GIL, Fernando; MACEDO, Helder. *Viagens do olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 121-141.

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática.* Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Obra poética*. Amadora, Bertrand, 1980. v. 2.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas.* Porto: Porto Editora, 1977.

Minicurrículo

TERESA CRISTINA CERDEIRA é professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq. Foi regente da Cátedra Jorge de Sena da UFRJ entre 2005 e 2011 e editora da revista *Metamorfoses*. É autora dos seguintes livros de ensaios: *José Saramago*: *Entre a História e a ficção, ma saga de portugueses* (1989-2019), *O Avesso do Bordado* (2000); *A Mão que escreve* (2012); *A Tela da Dama* (2013), *Formas de ler* (2020).

As perguntas de Camões

Camões' questions

Kenneth David Jackson

Yale University

> [...] o contrário de que se julga, não são tanto as respostas que me importam [...] mas as perguntas [...] observe como elas costumam ter, ao mesmo tempo, um objectivo à vista e uma intenção que vai escondida atrás [...] (Saramago, 2005, p. 17).
> Não serão as perguntas a *única forma* de saber realmente *concedida*? (Lins, 1976, p. 57).

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1348

Resumo

Camões coloca perguntas sem respostas ao longo de toda a sua obra poética, sejam retóricas ou metafísicas. Por meio de um questionamento rigoroso e direto, essas perguntas iluminam o dilema existencial, o estado de espírito, o pensamento e os paradoxos da época de viagens marítimas, do desconcerto de um mundo deslocado e da futilidade de qualquer esperança de contentamento. Ao questionar a possibilidade da existência da poesia em terras estranhas, Camões reforça a necessidade de sua presença, dos seus ideais duradouros e da persistência do fazer poético.

Palavras-chave: Perguntas; Desconcerto; Viagem; Exílio.

Abstract

Camões poses unanswered questions to the reader throughout his poetry, from rhetorical to metaphysical. His questions capture the existential predicament and paradox of his age, that of the world against itself, the disconcert of nature, and the futility of his hopes. By questioning the very nature and possibility of poetry in a world of exile, Camões confirms its irrepressible ideals and its persistence through the rigorous and unrelenting self-analysis of this direct questioning.

Keywords: Questions; Disconcert; Voyage; Exile.

Em um dos seus sonetos mais íntimos e expressivos, Camões pergunta: "Que poderei do mundo já querer?" (Camões, 1988, p. 296). Tal questão poderia ser colocada por um recipiente de todos os excessos que a vida oferece, porém, com a pergunta, Camões afirma a antítese.

Nega qualquer esperança – "Mas em vida taõ escassa / que esperança sera forte?" (Camões, 1988, p. 497) –, na expectativa de uma vida de "desgosto, & desamor, / E morte enfim, que mais não pode ser." (Camões, 1988, p. 296). Jorge de Sena (1980, p. 19) afirma que poucos poetas que viajaram tanto quanto Camões – que sofreu indignidades, degradação e miséria – escreveram com uma visão tão trágica e serena da humanidade, capaz de dramatizar e questionar de uma maneira genial o fluir do pensamento humano.

Na sua obra, Camões faz centenas de perguntas que após 500 anos continuam a intrigar os seus leitores. Uma das razões da sua persistência é que elas ficam sem resposta, nem poderiam ser respondidas, por não serem interrogativas na acepção clássica, mas constativas, reflexivas e meditativas. Refletem o seu pensamento e as suas viagens, marcam as dúvidas e o drama da época, observam a realidade racional e objetivamente. As perguntas de Camões podem ser classificadas como figuras de pensamento unidas pela força desafiante

da sua forma interrogativa. A sua energia, em parte, sai da tensão inerente à falta de respostas. Tais faltas muitas vezes conduzem a outras questões e algumas até formam interrogações, numa tentativa de chegar a outras camadas de significação. A retórica de interrogação também dá forma à estrutura da lírica camoniana, deslocando a expressão por diálogos dramatizados, a maioria imaginados, sejam dirigidos a um interlocutor, uma abstração, uma senhora, um leitor ou ao poeta por si mesmo. Jorge de Sena (1980, p. 25-26) nota que, ao repetir o formalismo estilístico do género romance, por paráfrase ou variação, Camões abre uma porta que revela a consciência criativa no espaço aberto entre a emoção e a expressão intelectual dela.

No ensaio "Shakespeare's questions", Kevin Curran (2016) sugere que a permanência de perguntas pode ser responsável pelo poder duradouro das obras do dramaturgo britânico que continuam a chamar nossa atenção após quatro séculos. Camões emprega perguntas de uma maneira comparável ao criar um ponto profundo de pensamento, emanando das suas observações, análises e avaliações de uma experiência singular, formada pelo mundo português no Oceano Índico, a "carreira da Índia," a experiência máxima do seu tempo, numa primeira fase dos impérios marítimos. Sena descreve-o como poeta de genialidade e invenção, que, por separar o intelecto das emoções poéticas, aprendeu a ler e a escrever entre as linhas, "que faz que leia mais do que vê escrito" (Camões, 1988, p. 341).

As perguntas de Camões confrontam e reagem à realidade absolutamente nova da sua situação: forçado a evitar a prisão e viajar para a Índia em 1553, foi o primeiro poeta da sua época a atravessar o Equador, escreveu poesia europeia na Ásia por quase duas décadas, numa deslocação radical da sua formação clássica e memória infalível da lírica e épica clássicas e renascentistas. As perguntas, como a totalidade da obra camoniana, seguem essa trajetória e sondam as dificuldades do seu exílio e do seu pensamento,

em casos de isolação, desesperança, resignação e mudança, numa nova "vida pelo mundo em pedaços repartida" (Camões, 1988, p. 311). Como afirma João Hansen (2005), "[...] sua poesia condensa de maneira absolutamente comovente a experiência histórica de seu mundo, porque o núcleo da sua arte é o pensamento do tempo no pensamento da forma." Dessa maneira, o seu pensamento, continua Hansen (2005), é "[...] a comoção intelectualmente controlada da experiência do espanto com a falta aparente de sentido da própria experiência formulada poeticamente, não obstante com total proporção e graça".

Mais do que uma retórica, proponho aqui que as perguntas de Camões constituem uma filosofia, uma expressão do mundo barroco marítimo que, muito ao contrário dos seus desejos, tornou-se o centro da sua experiência como poeta no exílio. Essa filosofia interrogativa nasce do conceito do desconcerto do mundo, centrado na ordem política, linguística e cultural da expansão marítima, que Camões dramatiza num longo poema dedicado a D. António de Noronha, 11.º Vice-rei da Índia. O desconcerto do mundo é o mundo desafinado, de ordem invertida, conceito-chave cuja exposição e definição encontram-se em três oitavas de perguntas que se iniciam:

> Quem pôde ser no mundo tão quieto?
> Ou quem terá tão livre o pensamento?
> Quem tão experimentado e tão discreto,
> Tão fora, enfim de humano entendimento?
> Que ou com publico efeito, ou com secreto,
> Lhe não revolva & espante o sentimento,
> Deixando-lhe o juízo quase incerto,
> Ver e notar do mundo o desconcerto?
> (Camões, 1988, p. 368-369).

Em face do desconcerto, desordem e desarmonia do mundo, Camões acrescenta mais uma antítese aos seus versos: "Que na doudice só consiste o siso" (Camões, 1988, p. 372).

Para investigar um mundo marítimo que impressiona pelos mistérios da natureza, as perguntas de Camões são notáveis pelas observações precisas e até científicas, abrangendo fenómenos que observa, como o fogo de santelmo, as trombas de água e as tempestades marítimas, incluídos numa pergunta que abrange a natureza toda: "Quem haverá que, sem o vêr, o creia?" (*Lus*., V, 81, 5). O poeta é consciente do seu papel de viajante-observador de realidades desconhecidas, de pessoas diferentes, ao ponto de considerar as suas próprias viagens superiores aos exemplos clássicos de Eneas e Ulísses:

> Ousou algum a ver do mar profundo
> Por mais versos que dele se escrevessem,
> Do que eu vi, a poder desforço e de arte,
> E do que inda hei de ver, a oitava parte?
> (*Lus*., V, 86, 5-8).

Não obstante tudo que aprendeu, Camões reconhece a aura de mistério superior que permeia as viagens, levando-o a sempre questionar a ordem surpreendente do mundo e até de imaginar outros mais: "Que me daua que o mundo se acabara? / Ou que a ordem mudasse a natureza?" (Camões, 1988, p. 372).

Críticas da expansão

Com as perguntas, Camões solidifica a sua oposição aos propósitos da expansão e ocupação de outras terras, depois de observar em primeira mão tudo que o historiador Fernão Lopes de Castanheda contou na *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses* (1551-1561). No Canto IV d'*Os Lusíadas,* enquanto os marinheiros zarpam de Belém, as suas esposas questionam a ética e até a

legalidade da partida: "Porque is aventurar ao mar iroso / Essa vida que he minha, & não he vossa?" (*Lus*., IV, 91, 3-4). O Velho do Restelo então solta uma série de perguntas, numa única estrofe do poema, que vão ao cerne do projeto colonial:

> 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 famas lhe prometerás? que histórias?
> Que triunfos, que palmas, que vitórias?
> (*Lus*., IV, 97, 1-8).

Haverá melhor maneira de comunicar um forte argumento do que numa pergunta?

Embora o episódio do Velho do Restelo seja bem conhecido, há outra denúncia das conquistas comparável na Oitava dedicada a D. António de Noronha, que abre "Quem pode ser no mundo tão quieto?". Depois de considerar os apetites de grandes reis para conquista e fama – "dominar e mandar tudo / com fama larga e pompa sumptuosa" (Camões, 1988, p. 370), Camões tem uma pergunta:

> Mas pregunto ora a Cesar esforçado,
> Ou a Platão divino, que me diga
> Este das muitas terras em que andou,
> Essoutro de vencê-las, que alcançou?
> (Camões, 1988, p. 370).

E tem uma réplica poderosa à resposta do Cesar: "César dirá: 'Sou di(g)no de memória; vencendo vários povos esforçados / Fui monarca do mundo, e larga história / Ficara dos meus feitos sublima-

dos'" (Camões, 1988, p. 370-71). Ao que responde Camões, "É verdade; mas esse mando e gloria / Lograste-o muito tempo?" (Camões, 1988, p. 371).

Exílio

Camões contempla nas suas perguntas e dúvidas as condições extremas do exílio forçado como poeta-soldado na Ásia. Dirige-se diretamente às dificuldades e angústias que o assolam:

> Males que contra mi[m] vos conjurastes,
> Quanto há de durar tão duro intento?
> [...]
> porque cuidastes
> Derrubar meu tão alto pensamento?
> (Camões, 1988, p. 283).

E sente a perda de qualquer esperança: "Se quanto vos perdi minha esperança / ah, grão tormento / Que mal pode ser môr?" (Camões, 1843, p. 13). Certo que quaisquer lamentos ou queixas serão insuficientes – "Mas quem pôde algüa hora / Medir o mal com lágrimas ou gritos?" (Camões, 1988, p. 322) –, o poeta sugere que não se sentiria tão desesperado não fossem as constantes memórias de tudo que deixara para trás: "Que mal pode ser môr, que no meu mal / Ter lembrança do bem qu'he ja perdido?" (Camões, 1843, p. 13). Por que não considerar a sua vida terminada: "Mas como não é morta / A triste vida já, que tanto dura"? (Camões, 1988, p. 344). Chega a questionar a razão de continuar a escrever a poesia que, com o passar do tempo, revelaria o seu génio: "Pera que quero a glória fugitiva, / De uma esperança vã que me atormente?" (Camões, 1988, p. 299).

Na Canção X, Camões caracteriza os seus sofrimentos como puras verdades, mesmo que pudesse desejar que fossem fábulas sonhadas. Num estado de resignação racional, embora melancólica, admite

num soneto que qualquer expectativa de melhora ficaria sem base na realidade: "Que tempo não curou, nem longa ausência / Que bem delle esperais; desejos tristes?" (Camões, 1595, p. 14v). Vítor Aguiar e Silva ensina que há uma mudança na melancolia maneirista e, como se fosse descrever Camões, caracteriza a melancolia maneirista por "[...] uma doença, uma patologia do corpo e da alma, uma sombria disposição do espírito em que o génio e a excecionalidade das faculdades criadoras se fundem com o sofrimento, a angústia e a loucura" (Silva, 1944, p. 214). Assim, num momento de uma melancolia quase faustiana, Camões interroga as alucinações que continuamente lhe aparecem como fantasmas, cujas ilusões sombrias parecem tentar seduzi-lo com sonhos de contentamento:

> Que fantasia é esta, que presente
> Cada hora ante meus olhos me mostrais?
> Com sonhos, & com sombras atentais
> Quem nem por sonhos pode ser contente?
> (Camões, 1988, p. 291).

Os prazeres e dores do amor

Uma das dores mais agudas do exílio foi a sua separação do ambiente e da lírica cavalheirescas e da idealização de mulheres nobres. Com suas perguntas, Camões queixa-se dos tormentos do amor: "Que gênero tão novo de tormento / teve amor, que não fosse, não somente / provado em mim, mas todo executado?" (Camões, 1988, p. 323). Com a retórica, o poeta ainda tenta persuadir essas belezas idealizadas a demonstrar o seu afeto e os seus amores: "Por que te não abranda o fogo ardente / Que precede de tua fermosura / Por que escondes a luz do sol a gente?" (Camões, 1988, p. 393). Pronuncia-se resignado a sofrer a dor do seu apego não correspondido:

> Se pena por amar-vos se merece,
> Quem dela livre esta? ou quem isento?
> Que alma, que razão, que entendimento
> Em ver-vos se não sende, mas esquece?
> (Camões, 1988, p. 297).

Sentir-se perdidamente enamorado é, dentro da lógica do romance cavalheiresco, uma vitória: "Só na vista a de uns olhos tão serenos, / Que quero eu mais ganhar, que ser perdido?" (Camões, 1988, p. 352). Helder Macedo encontra nessas mal escondidas sugestões precursoras de apelos de outros poetas às suas amantes: "o tom é leve, mas a intenção é semelhando àqueles apelos mais sérios de John Donne e o carpe diem de Andrew Marvell a seu 'Coy Mistress' quase um século depois" (Macedo, 1998, p. 54)[1].

Ao empregar uma antítese barroca para comunicar os sentimentos, Camões transforma a dor em prazer imaginado: "Que maior bem deseja quem vos ama / Que estar desabafando seus tormentos, / Chorando, imaginando docemente?" (Camões, 1988, p. 309). O propósito do jogo amoroso é ser conquistado pela pessoa que ama: "Se sinto tanto bem só na memoria / De vos ver, linda dama, vencedora, / Que quero eu mais que ser vossa a vitória?" (Camões, 1988, p. 352-353). Mas na cena da Ilha Namorada d'*Os Lusíadas*, o marinheiro Leonardo questiona o fingimento implícito no jogo de provocação amorosa:

> Todas de correr cansam, Ninfa pura,
> Rendendo-se à vontade do inimigo;
> Tu só de mi só foges na espessura?
> Quem te disse que eu era o que te sigo?
> (*Lus*., IX, 77, 1.).

[1] No original: "The tone is light but the meaning is similar to that of John Donne's more serious pleas and Andrew Marvell's carpe diem to his own 'Coy Mistress' almost a century later"

Num soneto frequentemente comentado que define o amor por paradoxos e oxímoros – é um fogo que arde sem se ver, uma ferida que não se sente, um contentamento descontente –, Camões questiona como o amor pode ser universal, sendo ao mesmo tempo tão contrário à própria natureza: "Mas como causar pode seu favor / Nos corações humanos amizade / Se tão contrário a si é o mesmo Amor?" (Camões, 1988, p. 270). Ainda duvida se esse amor ilógico é ele mesmo um fingimento ou engano: "Mas esta fantasia se me mente? / O ocioso & cego pensamento?" (Camões, 1988, 273). Na explicação de Macedo (1998, p. 51), "o amor, para Camões, é uma primeira causa, um processo existencial e o principal propósito dos trabalhos humanos. Pelo amor, o apetite transforma-se em razão e razão em conhecimento"[2]. É o conceito que governa a psicologia pela qual os amantes transformam-se no objeto do seu amor, por constante imaginação, até o amor virar ideia pura: "Se nela está minha alma transformada / Que mais deseja o corpo de alcançar?" (Camões, 1988, p. 301).

Imaginação

O que me impressiona como verdadeiramente extraordinário nas perguntas de Camões é a surpreendente imaginação e a profundidade do pensamento, a sua habilidade de mudar a expressividade da língua e da realidade, ao revelar as situações difíceis e os paradoxos da sua época, o desconcerto do mundo, dos homens e da natureza. Não abandona o idealismo filosófico ao enfrentar as contradições e armadilhas das viagens, sendo confrontado constantemente pela sem-razão e estranha condição do exílio. Ainda assim, Camões acredita que o poder da imaginação pura pode transformar a realidade:

[2] No original: "Love, for Camões, is a first cause, an existential process and the ultimate purpose of human quest. Through love, appetite is transformed into reason and reason into knowledge."

> Mas para onde me leva a fantasia?
> Porque imagino em bem-aventuranças,
> se tão longe a Fortuna me desvia
> que inda me não consente as esperanças?
> (Camões, 1988, p. 373).

Ao viajar, Camões enfrenta um desafio existencial, o de um poeta europeu exilado em terras e mares asiáticos, que busca na sua memória uma filosofia constituída pela perda do passado, combinando geografia e sentido poéticos. Confrontado com a alienação e o peso inexorável do tempo, escreve um monólogo dramático sobre o seu destino, que equivale ao próprio "to be or not to be" ("ser ou não ser") Shakespeariano. Dirige-se à melancolia e às recordações que o distraem das realidades do seu novo meio e "estranha condição" de além-mar:

> Que me quereis perpetuas saudades?
> Com que esperança ainda m'enganais?
> Que o tempo que se vai, não torna mais,
> E se torna, não tornam as idades.
> (Camões, 1988, p. 294).

Reparem na imaginação prodigiosa da frase "E se torna...". Em um mundo deslocado e desafinado, a passagem linear do tempo pode ser interrompida ou suspendida. O tempo – sempre constante e linear – talvez pudesse voltar, mas se voltasse, se ele se repetisse, a realidade não seria a mesma. O tempo "existiria e não existiria," na esfera do "to be or not be" hamletiano, ideia que pela pura imaginação acrescenta um significado transformador a uma das perguntas mais dramáticas e prescientes que Camões, igual a tantas outras perguntas, espalha ao vento, "Que poderei do mundo já querer?" (Camões, 1988, p. 296).

Recebido: 29/11/2024 Aprovado: 26/01/2025

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís de. Depois de tantos dias mal gastados. *In*: CAMÕES, Luís de. *Rhythmas de Lvis de Camoes, Divididas em cinco partes*. Lisboa, 1595, p. 15v.

CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações do Prof. Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988.

CAMÕES, Luís de. Se pena por amaruos se merece. *In*: CAMÕES, Luís de. *Rimas de Lvis de Camões Accrescentadas nesta segunda impressaõ*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1598, p. 21v.

CAMÕES, Luís de. Se quanto vos perdi minha esperança. *In*: CAMÕES, Luís de. *Obras completas*. Lisboa: Livraria Europea de Baudry, 1843. Tomo segundo, p. 13.

CURRAN, Kevin. "Shakespeare's Questions". *EUPJournalsblog*, [Edimburgo], 22 abr. 2016. Disponível em: https://euppublishingblog.com/2016/04/22/shakespeares-questions/. Acesso em: 9 mar. 2025.

HANSEN, João. "A Máquina do Mundo [Camões]". *ARTEPENSAMENTO IMS*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005. Disponível em: https://artepensamento.ims.com.br/item/a-maquina-do-mundo-camoes/?_sf_s=A+M%C3%A1quina+do+Mundo. Acesso em: 9 mar. 2025.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárcares da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

MACEDO, Helder. "Love as Knowledge: The Lyric Poetry of Camões". *Portuguese Studies*, v. 14, p. 51-64, 1998.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SENA, Jorge de. *Trinta anos de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1980.

SILVA, Vitor Aguiar e. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994.

Minicurrículo

KENNETH DAVID JACKSON é professor de literatura luso-brasileira na Universidade de Yale. Doutorou-se com Jorge de Sena na Universidade de Wisconsin. Interessa-se pelos movimentos modernistas na literatura e artes, na cultura portuguesa na Ásia, na poesia, música e etnografia. Entre seus livros: *Palavras em Rebeldia: o jornalismo de Patrícia Galvão (Pagu); Cannibal Angels: Transatlantic Modernism in the Brazilian Avant-garde*; *Machado de Assis: A Literary Life*; *Adverse Genres in Fernando Pessoa*; *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* e o CD-ROM *Luís de Camões and the First Edition of The Lusiads, 1572*. Foi professor da Fulbright no Brasil e atuou nos EUA como violoncelista em várias orquestras e num quarteto de cordas.

Releituras oitocentistas de Camões[1]

Nineteenth century's rereadings of Camões

Eduardo da Cruz

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/CNPq/Faperj

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1359

Resumo

O século XIX alçou a figura de Luís de Camões a um nível escultural, como já indicava Teófilo Braga antes ainda das comemorações do tricentenário. Desde Bocage e Garrett, diversos escritores buscaram se associar a esse poeta. Neste artigo, proponho-me a analisar alguns aspectos recorrentes que marcaram a construção desse ideal a partir de algumas construções ficcionais de Camões no romantismo português para examinar seu uso muito além de simples personagem escultural. Para isso, detenho-me em textos menos conhecidos hoje em dia, mas de grande divulgação em seu tempo. Trato de duas obras de António Feliciano de Castilho, de um poema da poetisa Maria Adelaide Fernandes Prata, além de uma narrativa de Alexandre Herculano. Assim, espero conseguir mostrar como se tornou recorrente a ideia de que para ser como Camões era necessário ter defendido e cantado a pátria. Isso impediria a associação plena de escritoras

[1] Este texto, quando preparado inicialmente para a sessão de 11 de novembro de 2024, era dedicado apenas aos meus mestres nos estudos oitocentistas, Sérgio Nazar David e Ida Alves, todavia, a lembrança de Luci Ruas, que tantas vezes defendeu a pesquisa sobre alguns escritores do final do século XIX menos lidos hoje em dia, comoveu-me a dedicá-lo também a ela.

com o vulto camoniano. Por outro lado, permitiu que Herculano, por ter sido também soldado e poeta, cantasse e contasse Portugal em diferentes gêneros, com a liberdade estética que preconizava, associando a sua imagem à do autor d'*Os Lusíadas*, mesmo sem se referir diretamente a ele ou a sua obra.

Palavras-chave: Romantismo; António Feliciano de Castilho; Escritoras; Alexandre Herculano; *A Abóbada*.

Abstract

The 19th century elevated the figure of Luís de Camões to a sculptural level, as Teófilo Braga had already indicated before the tercentenary celebrations. Since Bocage and Garrett, several writers have sought to associate themselves with this poet. In this article, I propose to analyze some recurring aspects that marked the construction of this ideal and some fictional constructions of Camões in Portuguese Romanticism to examine his use far beyond a simple sculptural character. To this end, I focus on texts that are less well-known today but were widely circulated in their time, such as those by António Feliciano de Castilho, a poem by the poetess Maria Adelaide Fernandes Prata, and a narrative by Alexandre Herculano. In this way, I hope to be able to show how the idea that to be like Camões became recurrent that it was necessary to have defended and sung the country. This would prevent the full association of female writers with the Camonian figure. On the other hand, it allowed Herculano, who was also a soldier and a poet, to sing and tell stories about Portugal in different genres, with the aesthetic freedom he advocated, associating his image with that of the author of *The Lusiads*, even without referring directly to him or his work.

Keywords: Romanticism; António Feliciano de Castilho; Female writers; Alexandre Herculano; *The Vault*.

Gostaria, inicialmente, de me desculpar pelo título tão amplo. Desde o poema *Camões*, publicado por Almeida Garrett em 1825 – que Alexandre Herculano apontou como marco da revolução literária em Portugal –, a obra e a biografia do autor d'*Os Lusíadas* foram retomadas diversas vezes pelos literatos do período, não apenas

portugueses. A minha proposta aqui é bem mais modesta, restrita a gostos pessoais que marcaram a minha formação e a pesquisas que tenho feito já como professor.

Muitos escritores se valeram da imagem de Camões ao longo do século XIX. O poeta era cotidianamente reverberado (como é a proposta do seminário organizado pelo Real Gabinete Português de Leitura). Essa percepção já era a de Teófilo Braga, então professor do Curso Superior de Letras, na abertura de sua *História de Camões*, de 1873, "o vulto de Camões anda envolvido em um nimbo de tradições sobre as quais inconscientemente se formou um ideal" (Braga, 1873, p. vi). Ele recomenda, então, inclusive a si mesmo: "a quem estudar a vida de Camões, importa ter sempre em vista, que ele não foi homem de posturas esculturais, como no-lo pintam todos os dias os poemas, as gravuras, as estátuas e as divagações literárias que lhe consagram [...]" (Braga, 1873, p. vi)[2].

Teófilo Braga, ainda antes do ano das comemorações do tricentenário, aponta para o uso excessivo da figura de Camões, não só na literatura. Em 1880, como sabemos, ele foi lido e relido por inúmeros poetas, como Cesário Verde e Gomes Leal, foi personagem na peça de Machado de Assis, surgiu como figura paradigmática para a apresentação de Portugal no último capítulo da terceira edição *d'O crime do Padre Amaro*, e foi motivo para festejos em diversos lugares, como aqui no Rio de Janeiro. Pretendo, então, focar a análise em meados do século XIX, para verificar justamente a construção desse ideal em um breve panorama que, espero, ajude-nos a perceber como o autor d'*Os Lusíadas* era pintado "todos os dias". Ou seja, vou atentar para

[2] Atualizei a ortografia dos textos oitocentistas para melhor aproximá-los do público, que não dispõe de versões contemporâneas desses livros. Acredito, inclusive, que teria sido o desejo de Castilho, defensor de simplificações ortográficas e da facilitação de acesso de textos a um público mais amplo.

algumas construções ficcionais de Camões no romantismo português para examinar seu uso muito além de simples personagem escultural. Para isso, seguirei a observação de Jorge de Sena que, em "Para uma definição periodológica do Romantismo português", de 1974, recomenda que, para se compreender esse período, não se deve focar apenas nos grandes escritores e não se pode esquecer que alguns foram supostos grandes e diminuíram de estatura enquanto outros só ganharam renome posteriormente:

> se o historiador busca a sua caracterização do período apenas nos grandes escritores (e entre eles deveria não esquecer aqueles que, no seu tempo, foram supostos grandes e diminuíram de estatura na medida em que a dos outros se avantajou por um processo em que, na maior parte, o período não tomou parte, mas a posteridade), corre grandemente o risco de caracterizá-lo em termos que não foram suficientemente gerais ou sequer foram comuns às tais maiores figuras. A história literária portuguesa, com a sua habitual concentração exclusiva nas grandes figuras como grandes, tem estado sempre situada neste dilema (Sena, 1974, p. 70).

Começo justamente por abordar um escritor que esteve entre os maiores de seu tempo, mas que foi diminuído pela Geração de 70 a ponto de raramente ser lembrado hoje em dia. Refiro-me, claro, a António Feliciano de Castilho. Esse poeta foi lembrado na sessão inaugural das comemorações camonianas no Real Gabinete por Alexei Bueno, ao retomar o julgamento feito por Castilho a Camões para elevar o poema "D. Jaime", de Tomás Ribeiro, um dos marcos iniciais da famosa Questão Coimbrã, que acabaria por condenar o poeta da *Primavera* ao ostracismo. Contudo, em anos anteriores a essa contenda, a relação de Castilho com Camões era bem diferente.

António Feliciano de Castilho, intelectual com olhar atento sobre a sociedade e o campo literário, como já apontou Ida Alves (2006), aproveita a influência do nome do poeta quinhentista em alguns

momentos de sua vida para pensar a pátria e os seus escritores. Destaco duas produções de Castilho. A primeira é o poema "Sacrifício a Camões", composto em 1829, mas publicado apenas em 1844, em seu livro *Escavações poéticas*. A segunda é sua versão do drama *Camões*, de 1849, "liberrimamente fundado", segundo ele, no texto francês homônimo de Victor Perrot e Armand du Mesnil. As desventuras camonianas, sobre as quais Castilho afirmava já ter feito verter, e vertido ele mesmo, lágrimas que outros poetas poderiam aproveitar, serviram de mote para que ele discutisse algumas questões que percorrem sua própria atuação intelectual, como: a luta por liberdade, sobretudo liberdade de pensamento e de expressão; a valorização, a divulgação e o incentivo a produções artísticas; o reconhecimento da atividade de literato; a educação popular e, consequentemente, a ampliação do público letrado; a abertura de espaço à produção literária feminina; e, por fim, a divulgação e a valorização dos autores clássicos portugueses.

Quando Castilho comenta que já verteu lágrimas por Camões, deve estar se referindo especificamente ao seu poema "Sacrifício a Camões". Afinal, além de ser comum em suas obras a referência a outras produções suas, o sofrimento do poeta quinhentista partindo para o degredo e, posteriormente, retornando para uma pátria que não o valoriza, aumenta o tom patético dessa composição. Esse poema, em decassílabos, foi produzido em Lisboa, onde, como Castilho relata na advertência à sua publicação, "negócios urgentes" o levaram "a furto" de seu "esconderijo na residência paroquial de S. Mamede da Castanheira do Vouga, quando a perseguição a liberais, no reinado de D. Miguel, campeava mais acesa" (Castilho, 1904, p. 105).

"Eram tempos maus" (Castilho, 1904, p. 105), conta ele. A perseguição miguelista aos liberais tinha levado Garrett e Herculano ao exílio, como muitos outros. Castilho, cego desde os seis anos, enxergando apenas algumas sombras por um dos olhos, ficou praticamente

exilado durante o miguelismo, acompanhando seu irmão pároco em São Mamede. Na visita a Lisboa, sentado no alto das Chagas, volta-se para o Tejo e percebe que pouco ficou do passado expansionista: "só dura uma lembrança dolorosa, / nos cantos do Camões" (Castilho, 1904, p. 109) e maldiz as águas do rio que levou seu cantor para o degredo:

> Inda o vejo, da popa debruçado,
> mandar saudoso aos tetos fugitivos
> um longo adeus sem voz, e nu d'esp'rança.
> Da espuma o trote, o frémito da vela
> lhe aperta o coração; caem-lhe nas ondas
> lágrimas dignas de soldado luso.
> Quantas almas sua alma abraça ao longe!
> (Castilho, 1904, p. 109).

Essas almas, que a de Camões abraça, são todos os portugueses que também tiveram que deixar o país por motivos políticos, razão pela qual a cidade estava emudecida. Quando o poeta canta o retorno de Camões, a situação não é melhor:

> Depois de ausência longa, eis torno a vê-lo;
> ri, chora, aplaude ao Tejo, e o Tejo é surdo.
> Mutilado, indigente, obscuro e alegre,
> beija este chão tão frio; of'rece à Pátria
> a espada tinta, o braço, a tuba, a glória
> (Castilho, 1904, p. 110).

As referências a *Os Lusíadas* são claras. Camões traz a "espada tinta", de sangue e, digo, também de tinta, por ter "*Nüa* mão sempre a espada e noutra a pena" (*Lus*., VII, 79, 8), fundindo ser soldado e ser poeta, como Castilho mistura poesia e luta política nesses versos. Mais ainda: "o Tejo é surdo" e não ouve seus aplausos, diferentemen-

te do tempo em que suas Tágides lhe davam "som alto e sublimado" (*Lus*., I, 4, 5) por ter ele "sempre em verso humilde celebrado" (*Lus*., I, 4, 3) o Tejo "alegremente" (*Lus*., I, 4, 4). Não há mais, para o Camões do poema, qualquer intercâmbio com o rio, como não haveria com a nação, também "surda e endurecida" (*Lus*., X, 145, 4) em seu épico. Afinal,

> 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
> (*Lus*., X, 145, 5-8).

Em tempos de "vil tristeza", tanto o de Camões quanto o de Castilho sob o reinado de D. Miguel, não é possível o canto. A coincidência do nome próprio do jau de Camões com Castilho, António[3], é significativa, uma vez que o sacrifício do título é o trabalho tanto do javanês escravizado quanto do poeta oitocentista. António, o jau, vai, com o capacete de Camões nas mãos, pedir esmola para o seu senhor. No poema, ele "de rua em rua / pede, invoca, enrouquece" (Castilho, 1904, p. 110). Castilho, como se vê nesse poema, também pede, não mais por Camões, mas por si mesmo.

O exemplo aos futuros escritores, do Canto VII d'*Os Lusíadas*, está dado: não esperem a riqueza ou o reconhecimento. É a recuperação do tema do poeta pobre, bem ao gosto romântico, já cantado por Garrett e representado diversas vezes. Inclusive no Real Gabinete Português de Leitura, no quadro de Antônio Firmino Monteiro, pintor negro brasileiro, Camões é retratado em seu leito de morte,

[3] Castilho acredita que o nome do famoso javanês que acompanhou Camões a Lisboa e esmolava por seu dono era António.

em quarto simples, apenas com sua mãe, um amigo e um monge, sem o jau, mas com a espada sobre o seu livro, no canto inferior esquerdo da tela, recordando mais uma vez o verso "Nüa mão sempre a espada e noutra a pena".

Castilho, mais tarde, em 1847, também enfrentando graves problemas financeiros e ressentido por não ter recebido apoio do governo, apesar de poeta já consagrado, partiu para os Açores, onde esperava encontrar mais oportunidades, considerando-se, outra vez, exilado. Na ilha de S. Miguel, um grupo amador de teatro solicitou sua ajuda para traduzir o drama francês *Camões* a ser representado num palco particular. Castilho passou então a nacionalizar a obra, com linguagem própria, utilizando seu conhecimento da língua e da época de Camões, acrescentando cenas e diálogos e modificando o caráter de alguns personagens. Houve, inclusive, a introdução de um "Auto da Boa Estreia" representado para D. Sebastião. O drama ficou tão modificado, daí o "liberrimamente fundado" do título, que ele não acreditava que poderia ser levado aos palcos, pois, segundo ele, não caberia "num teatro, e na paciência duma plateia" (Castilho, 1863, p. xi). A segunda edição[4], de 1863, foi publicada em três volumes, sendo dois deles compostos apenas de notas sobre os mais variados assuntos, um trabalho paratextual excessivo que marca a produção de Castilho[5]. A publicação era dedicada ao imperador D. Pedro II, pois o poeta português acreditava que do lado de cá do Atlântico, poetas cantariam sem mendigar.

[4] A primeira edição foi impressa em Ponta Delgada, em 1849.

[5] Ana Cristina Comanulli tem se dedicado a esse trabalho paratextual de Castilho desde, pelo menos, seu texto publicado no volume *Para não esquecer Castilho* (2014), mas elaborado anos antes, além de também em sua tese e outras produções.

> Sobre paços de reis, e sobre um teto ignoto,
> pode um astro de Deus comum resplandecer:
> tu no sólio, *eu no exílio*, um do outro tão remoto,
> ambos damos um culto ao mérito, ao saber.
>
> [...]
>
> Feliz eu! feliz tu! feliz teu vasto império,
> se outra vez neste livro atentos olhos pões!
> renascem Grécia e Lísia em melhor hemisfério!
> *cantam, sem mendigar, Homeros e Camões*!
> (Castilho, 1863, t. 1, p. vi, grifo meu).

Destaco, do drama e das notas, duas questões. A primeira é, mais uma vez, o desinteresse do país e dos governantes pela poesia. No segundo ato da peça, D. Sebastião pergunta a Camões o que deveria lhe dar por ter escrito *Os Lusíadas*. O poeta responde: "Senhor, já que Vossa alteza deseja animar-me para exemplo a futuros escritores, permita-me colher eu mesmo às suas plantas as minhas coroas" (Castilho, 1863, t. I p. 114-115). Nisso, Camões abaixa-se e recolhe do chão algumas coroas de flores que ali tinham ficado da apresentação de um auto que tivera lugar no paço nas cenas anteriores. Camões passa a ser exemplo da autonomia do poeta moderno, que precisa vencer por si mesmo. A segunda questão é a valorização da autoria feminina. Na mesma cena, o bardo dirige-se a três damas, poetisas autoras do dito auto, coroando-as. Na nota sobre "talentos feminis", em que Castilho discute o papel das mulheres na produção artística, confessa ele:

> digo a verdade: quando me ponho a considerar, o que as mulheres são pela natureza, e o que deixam de ser pelas preocupações e tiranias da sociedade, quando me lembro de tantas, que em todos os tempos e lugares se assinalaram por talentos, e ombrearam com

> os grandes varões, tendo para isso que vencer mil dificuldades, que para eles não existem, [...] dói-me o coração de ver como tais almas se desaproveitam; como se mete um sexo (metade da espécie humana!) na roda dos enjeitados! (Castilho, 1863, t. II, p. 271).

Hoje, graças às pesquisas de Ida Alves, Ana Comandulli e minhas, reconhece-se que António Feliciano de Castilho incentivou e apoiou uma série de escritoras, numa atitude mais progressista do que a da Geração de 70, repetidamente apontada como mais moderna pelos pesquisadores. No seu drama, não é ele que se espelha em Camões, mas o poeta quinhentista que age como Castilho ao coroar as escritoras de seu tempo.

Esse espelhamento entre Camões e Castilho não foi algo pontual. Talvez, por ser um elmanista assumido, ele tenha se inspirado em Bocage, que bem antes havia cantado "Camões, grande Camões, quão semelhante / Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!" (Bocage, 1985, p. 66). Lembro, também, que Castilho foi o primeiro que empreendeu a busca pelos restos mortais de Camões para a criação de um Panteão Nacional, onde deveriam figurar também Bocage e Filinto Elísio, na esperança de ele próprio, um dia, ir lá parar. Inclusive, ao cotejar seu próprio fado com o de Camões, ele também se considera um exilado, como vimos, tanto no período em Castanheira do Vouga quanto nos Açores, soldado da liberdade e poeta, além de cego, em representações pictóricas que permitem relacioná-lo visualmente ao poeta ferido em um dos olhos.

Todavia, Castilho, Bocage e Garrett não foram os únicos que procuraram ser Camões[6]. Na esteira desse Camões castilhiano que coroa as escritoras, recupero aqui a poetisa Maria Adelaide Fernandes Pra-

[6] Não trato aqui de dois escritores mais conhecidos, Garrett e Camilo Castelo Branco, pois entendo que meus colegas Sérgio Nazar David e Andreia Alves

ta[7]. Isso porque acredito que o campo literário português do século XIX não está completo se não considerarmos também a produção de autoria feminina[8]. Essas escritoras, mesmo com todos os entraves sociais a que estavam sujeitas e arriscando-se a críticas diversas por exercerem uma ação considerada masculina, ousaram escrever e publicar suas obras. Essa participação na vida cultural do país não pode ser ignorada, se deseja-se ter uma ideia ampliada da recepção de Camões no oitocentos, pois também elas liam a obra do poeta quinhentista e buscavam dialogar com ele, sob seu próprio ponto de vista, como apresentarei brevemente no caso dessa autora.

Apesar da proximidade temporal, talvez se conheça menos sobre a biografia de Prata do que da camoniana. Maria Adelaide não ofereceu seu livro, *Poesias*, de 1859[9], ao rei, mas às senhoras portuenses,

Monteiro de Castro analisarão a relação entre esses escritores e Camões ainda nas comemorações empreendidas pelo Real Gabinete.

[7] Maria Adelaide Fernandes Prata foi objeto de estudo de Lorena Ribeiro da Silva Lopes, sob minha orientação. O ensaio final foi publicado na revista *Convergência Lusíada* (2023), a quem direciono os interessados em conhecer mais sobre essa escritora.

[8] Vanda Anastácio indica que, para se atender aos objetivos do desenvolvimento sustentável, a Agenda 2030 da ONU, que inclui, entre outros objetivos, "4 - Educação de qualidade; 5 - Alcançar a igualdade de género e empoderar todas as mulheres e raparigas", é necessário "repensar o modo como a memória histórica e as narrativas que a transmitem lidaram com a informação relativa às mulheres, romper com o silêncio que caiu sobre a sua actuação no campo intelectual e fornecer dados sobre essa actuação às gerações mais jovens" (Anastácio, 2022, p. 35).

[9] Maria Adelaide Fernandes Prata, nascida no Porto em 8 de julho de 1822 e falecida em Lisboa em 20 de março de 1881, não era jovem quando publicou seu livro, que saiu singularmente sem prefácio masculino autorizando-o, como era comum naquela época. Essa questão é reforçada por Cláudia Pazos Alonso (2020), que, ao analisar a publicação da tradução que Prata fez de *Fingal*, de

porque, se a compreensão dos poemas de Camões depende da experiência amorosa, apenas elas poderiam acolher com indulgência seus versos, pois era necessário ser mulher para saber como os afazeres domésticos lhes roubavam o tempo para cultivar as letras, como a escritora indica em sua dedicatória, em clara crítica às limitações que a sociedade impunha às mulheres.

Maria Adelaide Fernandes Prata protagonizou igualmente uma querela em 1865, não com Antero de Quental, como Castilho, mas com Alberto Pimentel, escritor também bem mais novo do que ela. Prata, ao encorajar outra autora portuense, Maria Peregrina de Sousa, por estar publicando um romance na revista *A Esperança*, reclama que a autoria feminina era duramente criticada pelos homens. A reação foi a comprovação de seu argumento: o jovem Alberto Pimentel logo comentou a pouca qualidade das produções de escritoras. Sousa Viterbo saiu em defesa de Maria Adelaide, que agradeceu, mas assumindo não ser mais necessário, pois ela associa a espada à pena, "que não tem menos valor", e conclui: "podemos agora as damas com menos timidez erguer a fronte e com mais ânimo lançar mão da pena" (Prata, 1865, p. 113).

Isso foi justamente o que ela tinha feito em seu livro de 1859. O primeiro poema do livro é dedicado à pátria. É escrito em quartetos decassílabos, com tom ufanista, afirmando que só não canta os feitos dos Albuquerques e dos Gamas por já terem sido cantados por Camões. Nele, insere uma oitava d'*Os Lusíadas*, de modo a deixar evidente a diferença entre homens e mulheres poetas também pela diferença do tamanho das estrofes. E conclui:

Ossian, reparou na demora para as produções femininas chegarem ao público, enquanto os homens publicavam ainda bem jovens, inclusive podendo endossar produções de autoras mais maduras.

> Portugal, Pátria minha, que ufania,
> Não sente o coração em pertencer-te!
> Com braço de mulher não tenho a glória
> Duma espada empunhar, e defender-te;
>
> Não me cabe essa glória; mas em troca,
> Os meus cantos aceita filiais;
> Sem arte, e tão singelos, que só valem
> Porque são verdadeiros, e leais.
> (Prata, 1859, p. 13-14).

Como uma mulher não poderia empunhar uma espada, só lhe caberia cantar a pátria. Logo, por mais que desejasse, não poderia ser Camões numa sociedade que condenava as mulheres à ignorância e as confinava ao ambiente doméstico. Dos dois símbolos fálicos que marcam a imagem do poeta quinhentista, espada e pena, Maria Adelaide só assume a segunda, "mimosa" e menor, se comparada à de Camões.

Antes de terminar, preciso recordar um escritor que foi poeta da pátria, exilado e soldado, condições que marcaram o perfil tradicional de Camões durante o romantismo, como tenho apontado. No entanto, não abordarei aqui um poema nem ao menos um texto no qual o poeta quinhentista seja personagem ou diretamente mencionado. Refiro-me à narrativa *A abóbada*, de Alexandre Herculano, publicada n'*O Panorama*, em 1839, e incluída no primeiro volume de *Lendas e narrativas*, em 1851.

Acredito ser um texto conhecido de todos, diferentemente dos anteriores que comentei aqui neste texto. Trata-se, como sabem, de narrativa envolvendo a construção do Mosteiro da Batalha, em 1401, após a vitória portuguesa contra os castelhanos na esteira da crise dinástica de 1383-1385, terminada com a eleição de D. João I como rei

de Portugal. O tempo da narrativa é, portanto, bem anterior ao de Camões.

Considero ser uma obra prima de Herculano e do romantismo português. É um romance focado em um personagem histórico, o mestre Afonso Domingues. Ao mesmo tempo, há um bem articulado jogo com outros gêneros literários. Teresa Cerdeira (2000) já apontou a relação dessa narrativa com o teatro, com o conto se dividindo em cinco capítulos como a tragédia se dividia em cinco atos. Podemos considerar, então, que Herculano se aproveitou da liberdade estética que ele preconizava ao transformar esse gênero em narrativa. Inclusive, ao meio do conto se dá uma encenação teatral, um auto, reforçando essa ligação, ou transformação. Mais do que isso, o narrador, ainda no primeiro parágrafo, discute um outro gênero literário, a poesia lírica, criticando os "poetas ossiânico-regelo-nevoentos" (Herculano, 1970, p. 201), ao mesmo tempo em que valoriza a paisagem pátria, que deveria inspirar os poetas nacionais. Essa tensão entre modelos importados e a arte nacional repete-se no antagonismo entre o arquiteto português, Afonso Domingues, e o estrangeiro, mestre Ouguet.

Também é bem conhecido que o mestre Domingues associa a construção do mosteiro a um livro, um "livro de pedra" (Herculano, 1970, p. 205) nas palavras do narrador. Livro ao qual o arquiteto indica ser a sua *Divina Comédia*:

> cada coluna, cada mainel, cada fresta, cada arco era uma página de uma canção imensa; mas uma canção que cumpria se escrevesse em mármore, porque só o mármore era digno dela. Os milhares de lavores que tracei em meu desenho eram milhares de versos; e porque ceguei arrancaram-me das mãos o livro, e nas páginas em branco mandaram escrever um estrangeiro! Loucos! Se os olhos corporais estavam mortos, não o estavam os do espírito (Herculano, 1970, p. 210).

Mestre Afonso Domingues não é, portanto, apenas um arquiteto, é poeta, e poeta de um livro nacional. Reparem que o arquiteto-poeta associa seu livro de pedra a um poema escrito em seu tempo, no século XIV, a *Divina Comédia*, não a nenhum clássico, como *A Ilíada*, *Odisseia* ou *Eneida*. A musa antiga já havia cessado; cada tempo tem seu valor artístico e cada assunto, a sua forma literária. O livro do mestre Domingues era destinado a "recordar aos vindouros a história dos nossos feitos" (Herculano, 1970, p. 246), como afirmou D. João I no conto. Sigo a análise de Teresa Cerdeira:

> de certo modo, na escrita do conto, um duplo processo se evidencia: o mosteiro, mandado construir pelo rei, é metáfora concreta da batalha gloriosa, monumento que fixa a história; tornado conto, entretanto, ele alarga a sua função, faz-se texto que inscreve no monumento de pedra, não apenas a sobrevida da história, mas a sobrevida da arte e da glória pessoal do artista. Para tal, opera-se uma verdadeira simbiose, e ideologicamente confundem-se o personagem, o narrador e o artista romântico (Cerdeira, 2000, p. 24).

Essa simbiose, no entanto, não está completa sem que se descortine quem, afinal, é esse personagem Afonso Domingues, o artista romântico que se confunde com outro artista romântico, o próprio Alexandre Herculano. Mestre Domingues está compondo um livro sobre o qual também se pode afirmar que há uma liberdade formal, transmutando um gênero no outro, pois é um livro de pedra, um mosteiro, tal como o próprio conto de Herculano se constitui de outros gêneros. Os dois autores estão escrevendo uma obra nacional, destinada, cada uma, a recordar a luta pela liberdade. Afinal, como bem afirma Hans Blumenberg[10]:

[10] Agradeço a Viviane Vasconcelos a indicação desse livro.

> o romantismo não apenas diluiu as fronteiras entre os gêneros literários e quaisquer fronteiras em função da impressão ou simbolização ou ainda da ilusão de finitude – também dissolveu a diferença entre significante e significado a favor de uma plasticidade universal, na qual tudo pode substituir tudo (Blumenberg, 2023, p. 245).

Alexandre Herculano foi ferrenho defensor do liberalismo. No embate entre mestre Domingues e D. João I, o arquiteto recorda ao rei que ele foi escolhido para governar pelos portugueses que lutaram ao seu lado[11], logo, o monarca não poderia se comportar como um déspota. No primeiro capítulo, o deslocamento do povo para o mosteiro não era para ouvir missa, mas para assistir a uma representação artística, o auto, elevando a arte e diminuindo o papel do clero na sociedade, questões caras aos liberais. Herculano e Domingues estão compondo suas obras poucos anos após guerras que garantiram a liberdade, este a da vitória contra os castelhanos, aquele a dos liberais contra o absolutismo. Esse romance histórico, claro está, não se volta para o passado como escape do presente, mas presentifica o passado, ensinando aos seus contemporâneos o que era o seu próprio tempo. Logo, a correlação entre narrador, personagem e escritor se dá porque também a liberdade conquistada em Aljubarrota está relacionada com a liberdade conquistada pelos liberais. Afinal, como afirma Helena Carvalhão Buescu,

> a história do passado, protagonizada pela narrativa ou pelo romance histórico, nunca é para Herculano *apenas* a história do passado. Pelo contrário, a ideia de que ao tornarmos esse passado presente estamos a falar do que nos rodeia, das opções, lutas e

[11] É possível também associar esse discurso à exortação de Camões ao rei, um de seus excursos.

> valores em que ativamente cada um de nós participa, sublinha o caráter central da narrativa histórica em Herculano como narrativa de *cidadania* (Buescu, 2019, p. 113-114).

Mestre Domingues é, portanto, mais um poeta romântico reclamando que não teve a recepção que deveria, nem do seu povo nem do seu rei. Justo ele que, além de poeta, compositor do mosteiro, também foi soldado. Camões teria perdido um olho, Afonso Domingues ficou cego com a idade. A ele também lhe foi concedida uma tença. "Com uma tença paga-se a glória e a imortalidade?", reclama Domingues (Herculano, 1970, p. 210). Ele quer reconhecimento artístico, tal como Herculano, que, na advertência da primeira edição das *Lendas e narrativas*, valoriza o seu pioneirismo ao criar o romance português. Afonso Domingues é Camões. Alexandre Herculano é o mestre Domingues. Logo, Herculano é Camões, nessa diluição de fronteiras que marca o romantismo.

Importa recordar que, em muitos de seus poemas, Herculano, no tom solene que lhe é característico, canta Deus, a pátria e a liberdade. O fato de ter sido soldado da liberdade é reiterado em seus textos, tanto nos poemas, quanto em algumas narrativas, como em "A morte do Lidador" (1839), ou a mais famosa, *Eurico, o presbítero* (1844), ambas sobre embates entre Ocidente e Oriente, em períodos distintos da história ibérica. Chamo ainda a atenção para este último personagem. Eurico, gardingo em Toledo, foi também cavaleiro negro em defesa de seu maior amor, não a jovem Hermengarda, mas a sua pátria. Além de soldado, tal como Herculano, Eurico era também poeta e historiador. Para o escritor romântico, portanto, cada tempo tem seu poeta-soldado para defender a pátria e cantá-la, cada tempo tem seu próprio gênero, sua própria forma poética. Eurico e Afonso Domingues são o Camões de seus tempos. Alexandre Herculano, sem o dizer, indica em várias obras, com mais ênfase em *A abóbada*, que ele era Camões.

Esses exemplos, a partir de produções de Antônio Feliciano de Castilho, Maria Adelaide Fernandes Prata e Alexandre Herculano, demonstram como o escritor quinhentista se tornou um poeta ideal ao longo do romantismo. Em um período de valorização da arte nacional e da liberdade criativa, escritores e escritoras demandavam reconhecimento e glorificação. Camões se tornou espelho e porta-voz dos interesses pessoais de poetas e poetisas. Todavia, não era fácil ser Camões no século XIX, cada vez mais idealizado. O protesto da ausência de recepção poética, tanto dos portugueses quanto dos governantes, reverberava em vários escritores, assumindo-se poetas pobres e exilados da pátria. Contudo, para ser Camões, era necessário também ter sido soldado, defendido a pátria, ter lutado por ela, "cantar o peito ilustre lusitano" (*Lus.*, I, 3, 5) com um valor mais alto, que cessasse o modelo antigo e criasse algo que fosse novo e nacional.

Alexandre Herculano foi o poeta que reforçou várias vezes ter feito tudo isso, lutado pela pátria como soldado, cantado e contado a história de sua terra, criando, para isso, uma arte nova. Sem evocar o nome de Luís Camões, como fizeram Castilho, Maria Prata, Garrett e tantos outros, Herculano se fez representar como ele, ou mais ainda, como um escritor além de Camões, representado em várias épocas, cantando novos valores, os do seu tempo, com engenho e arte. Talvez, por isso, Alexandre Herculano esteja hoje repousando na sala do capítulo, não a do Mosteiro da Batalha, como mestre Domingues e o Soldado Desconhecido, mas a dos Jerónimos, o primeiro panteão nacional, para onde foi transladado em 1888, por reconhecimento popular e subscrição nacional, para repousar próximo ao cenotáfio de Luís de Camões.

Recebido: 20/01/2025 Aprovado: 22/02/2025

Referências

ALONSO, Cláudia Pazos. *Francisca Wood and Nineteenth-Century Periodical Culture*: pressing for change. Cambridge: Legenda, 2020.

ALVES, Ida Ferreira. Cartas de António Feliciano de Castilho a Camilo Castelo Branco no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 22, p. 177-200, 2006. Disponível em: https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/657. Acesso em: 10 nov. 2024.

ANASTÁCIO, Vanda. Onde estão as mulheres? Um percurso didático pela história da literatura portuguesa. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 48, p. 12-38, jul.-dez. 2022. DOI: 10.37508/rcl.2022.n48a513. Disponível em: https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/513. Acesso em: 10 jan. 2025.

BLUMENBERG, Hans. *A legibilidade do mundo*. Tradução de Georg Otte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

BOCAGE. *Antologia poética*. Selecção e introdução por Maria Antónia Carmona Mourão e Maria Fernanda Ferreira Nunes. 4. ed. Lisboa: Editora Ulisseia, 1985.

BRAGA, Teófilo. *Historia de Camões*. Parte 1 – Vida de Camões. Porto: Imprensa Portugueza Editora, 1873.

BUESCU, Helena Carvalhão. *O Poeta na Cidade*: A Literatura Portuguesa na História. Lisboa: Imprensa Nacional, 2019.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora: 2000.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Camões*: estudo histórico-poetico liberrimamente fundado sobre um drama francez dos senhores Victor Perrot, e Armand du Mesnil por Antonio Feliciano de Castilho. 2. edição copiosamente acrescentada nas notas. 3 tomos. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portugueza, 1863.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Excavações poéticas*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal Sociedade Editora, 1904. v. 1.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Da Batalha a Mafra: viagem pelas casas fundadoras da nacionalidade. *In*: CERDERIA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado*: ensaios de literatura. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p. 21-40.

COMANDULLI, Ana. A escrita do *Método Castilho* entre capas e dedicatórias. *In*: ALVES, Ida; CRUZ, Eduardo da (org.). *Para não esquecer Castilho*: cultura literária oitocentista. Niterói: Editora da UFF, 2014. p. 151-164.

DA CRUZ, Eduardo; LOPES, Lorena Ribeiro da Silva. Maria Adelaide Fernandes Prata (1822-1881): questões de gênero na poesia de autoria feminina no romantismo português. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 49, p. 101-141, jan.-jun. 2023. DOI: 10.37508/rcl.2023.n49a520. Disponível em: https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/520. Acesso em: 9 jan. 2025.

HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. 41ª ed. Amadora: Livraria Bertrand, [194-].

HERCULANO, Alexandre. *Lendas e narrativas*. Prefácio e revisão de Vitorino Nemésio. Verificação do texto e notas por António C. Lucas. Tomo I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1970.

PRATA, Maria Adelaide Fernandes. *Poesias* [oferecidas às senhoras portuenses]. Porto: Tip. Comercial, 1859.

PRATA, Maria Adelaide Fernandes. Reconhecimento. *A Esperança*: semanário de recreio litterario dedicado ás damas, Porto, v. 1, n. 15, p. 113, 1865. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AEsperanca/AEsperanca.htm. Acesso em: 9 jan. 2025.

SENA, Jorge de. Para uma definição periodológica do Romantismo Português. *In*: CENTRO de Estudos do Século XIX do Grémio Literário. *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Grémio Literário, 1974. p. 65-77.

Minicurrículo

EDUARDO DA CRUZ é professor associado de Literatura Portuguesa no Instituto de Letras da UERJ, doutor em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) pela UFF, mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária) pela UFRJ, realizou estágio de pós-doutorado na FFLCH/USP. É bolsista em produtividade do CNPq, procientista da UERJ, e Cientista do Nosso Estado da Faperj. É líder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras, do Real Gabinete Português de Leitura, pesquisador do grupo ARS – Arte, Realidade, Sociedade (FBN) e da Cátedra Garrett (UERJ), bem como investigador colaborador do CEC – Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa.

O Camões de Machado de Assis[1]

Machado de Assis' Camões

João Cezar de Castro Rocha

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1373

Resumo

Estudo da peça de Machado de Assis *Tu só*, *tu*, *puro amor*, a fim de caracterizar o "Camões de Machado de Assis". O Camões de Machado não é ainda o ilustre autor de *Os Lusíadas*; ele não é necessariamente o futuro autor do poema épico máximo da língua portuguesa, inscrito com honra na tradição da literatura ocidental, ombreando com os poemas homéricos, com Virgílio, Dante e Milton. O Camões de Machado, reitere-se, não é necessariamente o autor de *Os Lusíadas*.

Palavras-chave: Machado de Assis; Camões; Emulação.

Abstract

An analysis of Machado de Assis' play *Tu só*, *tu*, *puro amor*, in order to highlight "Machado de Assis' Camões". Machado's Camões is not yet the celebrated author of *Os Lusíadas*; he is not necessarily the future author of the greatest epic poem of the Portuguese language, inscribed with honor

[1] Texto apresentado no Real Gabinete Português de Leitura. Manteve-se parcialmente a dicção oral da apresentação.

in the tradition of Western literature, standing shoulder to shoulder with the Homeric poems, with Virgil, Dante and Milton. Machado's Camões, it should be reiterated, is not necessarily the author of *Os Lusíadas*.

Keywords: Machado de Assis; Camões; Emulation.

Duas datas

Estamos reunidos no Real Gabinete Português de Leitura para celebrar o quinto centenário de nascimento de Luís de Camões. Em 1880, idêntico impulso congregou os mais destacados nomes da cena literária brasileira, estimulados pelo mesmo Real Gabinete para a recordação dos trezentos anos do falecimento do poeta. Na ocasião, uma notável iniciativa teve lugar, tal como Machado de Assis recordou o fato ao redigir uma nota para uma sua peça de teatro, na cópia de mão desconhecida, depositada na Biblioteca Nacional: "foi expressamente escrita para o tricentenário de Camões, a convite do Real Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro, 1880" (Sousa, 1955, p. 179).

Machado referia-se a *Tu só*, *tu*, *puro amor*, peça representada em 10 de junho de 1880 e impressa pela primeira vez na *Revista Brasileira*, no número de 1 de julho de 1880. Maria Aparecida Ribeiro reconstruiu o cenário da noite de estreia, "no Theatro de Pedro II, suntuosa casa de diversões, em branco e ouro, com plateia de 1400 lugares, balcão, camarotes e enorme tribuna imperial" (Ribeiro, 1987, p. 47). Tarefa duplamente arriscada: ocupar espaço tão nobre e com a responsabilidade de tratar do poeta maior da língua portuguesa. No entanto, empresa bem-sucedida, pelo menos a julgar pela reação de Teófilo Braga, que considerou a peça machadiana "a mais bela das composições dramáticas em que o poeta é protagonista" (Braga *apud* Ribeiro, 1987, p. 53). Sem dúvida, elogio consagrador. Estimulado pela boa recepção, no ano seguinte, em 1881, o autor preparou uma

primeira edição em livro, com 100 exemplares numerados. Em 1899, coligiu a peça em *Páginas avulsas* e, por fim, em 1910, dois anos depois do falecimento de Machado, o crítico e amigo dileto, Mário de Alencar, incluiu o texto no volume dedicado ao teatro machadiano.

Em outras palavras, embora se trate de uma comédia ligeira, circunstância agravada, no dizer de Machado, tanto pelas "proporções mínimas do escrito", quanto pela "urgência da ocasião" (Assis, 1980b, p. 1139), *Tu só*, *tu*, *puro amor* passou pelo severo crivo do autor de *Dom Casmurro*, tendo sido publicada 3 vezes durante sua vida. O dado não deixa de impressionar, sobretudo se pensarmos nos muitos textos notáveis que Machado relegou ao esquecimento das folhas periódicas. Ao que tudo indica, tinha real apreço pela peça.

Neste breve texto, proponho uma possível explicação para esse sentimento especial.

O anacronismo póstumo

Resgatemos o projeto do próprio Machado: "não pretendi fazer um quadro do tempo de D. João III (...)] Busquei, sim, haver-me de maneira que o poeta fosse contemporâneo de seus amores, não lhe dando feições épicas e, por assim dizer, póstumas" (Assis, 1980b, p. 1139).

O adjetivo "póstumo" foi escolhido por Machado no mesmo ano de 1880, mais precisamente em março, e na mesma *Revista Brasileira*. Machado principiou a publicar o romance-revolução *Memórias póstumas de Brás Cubas*, igualmente lançado em livro no ano seguinte. Curioso espelhismo editorial que talvez se traduza numa "questão prenhe de questões, que nos levariam longe..." (Assis, 1980a, p. 806).

Arrisco uma possibilidade.

Tornar Camões "contemporâneo de seus amores", isto é, imaginar o poeta no ardor da juventude, dominado pelos impulsos e todo entregue à fruição de um presente tão intenso quanto o seu talento,

necessariamente conduziu Machado a não lhe dar "feições épicas e, por assim dizer, póstumas"

Há, nessa decisão de sentido, uma ousada hermenêutica, que antecipa as *ficciones críticas* de um Jorge Luis Borges, ou as sutilezas da melhor teoria da literatura. Nessa proposta, somente em aparência modesta, Machado dá as mãos às agudezas de um Friedrich Schlegel.

(Talvez esteja me deixando levar pelo entusiasmo: baixo o tom e esboço meu ponto de vista – ou o *ponto de vista da cegueira*, como o notável crítico e pensador português, Miguel Tamen, traduziu o ensaio *Blindness and Insight*, de Paul de Man.)

Na peça, Machado recua à juventude de Camões, num período anterior a seu desterro e consequente viagem à Ásia. O tema é bem circunscrito pelo autor:

> [...] o desfecho dos amores palacianos de Camões e de D. Catarina de Ataíde é o objeto da comédia, desfecho que deu lugar à subsequente aventura de África, e mais tarde à partida para a Índia, donde o poeta devia regressar um dia com a imortalidade nas mãos (Assis, 1980b, p. 1139).

O Camões de Machado não é ainda o ilustre autor de *Os Lusíadas*; ele não é necessariamente o futuro autor do poema épico máximo da língua portuguesa, inscrito com honra na tradição da literatura ocidental, ombreando com os poemas homéricos, com Virgílio, Dante e Milton. O Camões de Machado, reitere-se, não é necessariamente o autor de *Os Lusíadas*. Isto é, entre o autor da epigrama ao Duque de Aveiro e o poeta-mor que descortinou um novo mundo poético, que desbravou um território lírico inédito em língua portuguesa com "as armas e os barões assinalados"; entre o jovem panegirista e o consagrado poeta não há linha reta, nenhuma relação monótona de causalidade pode ser vislumbrada. Inesperado David Hume da

crítica, Machado questiona radicalmente o princípio tradicional da historiografia literária, qual seja, se o jovem Camões um dia, num futuro distante, de fato escreveu *Os Lusíadas*, então, desde sempre, todos os passos do homem conduziriam inexoravelmente à composição da obra-prima.

(Na crítica aguda de Machado também não há juízos sintéticos *a priori*...)

Eis a volta do parafuso proposta por Machado – e como não podia deixar de sê-lo, obliquamente: entre a potência e o ato, entre o talento e a obra-prima, o jovem Camões precisou dedicar-se ao trabalho e submeter-se à disciplina. Aliás, essa nota crítica não deixa de ter tintas autobiográficas, pois, para redigir a peça, Machado precisou parar de escrever as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e, depois desse romance, todos os que leem o Machado jovem insistem em lhe dar "feições póstumas", como se o autor do anódino *Ressurreição* devesse necessariamente reinventar-se no revolucionário defunto autor.

Se essa leitura fizer sentido, o Camões de Machado é uma surpreendente reflexão de Machado sobre sua própria obra, e isso no momento de máxima ruptura com a escrita das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Não exagero.

Vejamos as datas de composição do romance e da peça – e, claro, como em tantos outros momentos, recorro ao trabalho fundamental de José Galante de Souza.

Comecemos com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*: "a publicação original foi feita na *Revista Brasileira,* Rio, de 15 de março a 15 de dezembro de 1880" (Sousa, 1955, p. 73). Ora, em meio à escrita de seu, até então, texto mais importante e radical, Machado ainda assim aceitou o convite do Real Gabinete e, em ritmo de urgência, concluiu a peça. Escutemos outra vez a José Galante de Souza: "au-

tógrafo pertence ao Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro. Não está datado, mas a cópia manuscrita, existente na B. N., traz, do próprio punho do autor, a data de 20 de maio de 1880" (Sousa, 1955, p. 524).

Nesse contexto, o adjetivo favorecido por Machado torna-se particularmente significativo: tratava-se, sobretudo, de evitar o anacronismo de atribuir a Camões "feições póstumas".

Hora de ler a peça, a fim de avançar nessa reflexão.

Ide à Itália

A comédia é composta de 17 cenas curtas, algumas brevíssimas, diria o crítico de teatro José Dias. O entrecho é centrado na relação amorosa malograda do poeta com D. Catarina de Ataíde, cujo pai, D. Antônio de Lima, não pode sequer conceber a possibilidade de qualquer tipo de aproximação entre sua filha e Camões. De fato, na cena XIV, um D. Antônio triunfante celebra sua vitória, como ele esclarece a D. Manuel, "Sua Alteza concedeu-me o desterro de Camões" (Assis, 1980b, p. 1153). Afinal, o poeta cometera o desatino de conversar a sós com a filha de D. Antônio, como vemos na cena VIII.

Mas como o pai de D. Catarina de Ataíde inteirou-se do furtivo encontro? As duas cenas seguintes esclarecem o enigma e, ao mesmo tempo, introduzem o triângulo que movimenta a ação dramática.

A cena comprometedora foi testemunhada pelo poeta Pedro de Andrade Caminha, apresentado tradicionalmente como o rival do autor de *Os Lusíadas*. A comédia principia justamente com Caminha, que não somente inveja a nomeada crescente do jovem Camões, como também desdenha de seu talento – duas faces da mesma moeda, do mesmo desejo mimético. Assim ele reage aos elogios feitos por Dom Manuel. A indicação de cena é eloquente, Caminha se expressa *com enfado*:

> – O poeta! O poeta! Não é mais que engenhar aí uns pecos versos, para ser logo poeta! Desperdiçais o vosso entusiasmo, senhor D. Manuel. Poeta é o nosso Sá, o meu grande Sá! Mas, esse arruador, esse brigão de horas mortas... (Assis, 1980b, p. 1140).

A referência à obra de Sá de Miranda é reveladora. Poeta fundamental, introduziu na Literatura Portuguesa os elementos do *Dolce Stil Nuovo*, da poesia italiana do século XIII, com destaque para Guido Cavalcante e Dante Alighieri. O poeta português morou na Itália entre 1521 e 1526, ampliando o horizonte de seu lirismo por meio do estudo da tradição italiana. Por isso, na sequência do diálogo, Caminha toca o dedo na ferida: "– Que esse moço tem algum engenho, muito menos do que lhe diz a presunção dele e a cegueira dos amigos; algum engenho não lhe nego eu. [...]" (Assis, 1980, p. 1140).

Percebe-se que o Caminha de Machado não deseja dar o braço a torcer e, se esboça um reconhecimento, por tímido que seja, do talento de Camões, compensa o deslize com um prognóstico sombrio acerca do futuro do poeta: "[...] com boa vontade, mais esforço, menos soberba, gastando as noites, não a folgar pelas locandas de Lisboa, mas a medir os poetas italianos, digamos que pode vir a ser..." (Assis, 1980b, p. 1148).

D. Manuel se entusiasma e pede ao severo Caminha: "– Acabai" (Assis, 1980b, p. 1148).

No entanto, Caminha não parece disposto a superar seu ressentimento: "– Está acabado: um poeta sofrível (Assis, 1980b, p. 1140)."

Em outras palavras, Pedro de Andrade Caminha não nega o óbvio, ou seja, o engenho superior de Camões, que o havia transformado no "bem-amado, entre os últimos de Coimbra" (Assis, 1980b, p. 1148), posto a que o próprio Caminha certamente aspirava. No entanto, o que realmente censurava no futuro autor de *Os Lusíadas*, na aguda intuição machadiana, era o pouco estudo dos italianos, metonímia

da frequência escassa do conjunto da tradição literária. Reduzir a rivalidade de Caminha e Camões à pura inveja equivaleria a traduzir a relação tensa entre os poetas à eterna projeção de um ressentido Salieri diante do gênio inapreensível de um Mozart.

Machado vai muito além!

Um erradio

Um conto de 1894, publicado na revista *A Estação*, entre os meses de setembro e novembro, e posteriormente coligido em *Páginas recolhidas*, livro saído em 1899, permite uma avaliação radicalmente nova do Caminha machadiano e, portanto, de igual modo, do Camões de Machado.

Penso em "Um erradio", conto em geral quase nunca discutido na produção machadiana. O que é um problema, pois, pelo avesso, o leitor aí encontra uma ética artística que define à perfeição a trajetória de Machado de Assis. No conto, há duas referências a Camões.

O protagonista, Elisiário, é um dos mais fascinantes personagens da vastíssima galeria machadiana. Leiamos a descrição do homem-puro-talento:

> [...] a fala, as ideias e principalmente a imaginação fecunda e moça, que se desfazia em ditos, anedotas, epigramas, versos, descrições, ora sério, quase sublime, ora familiar, quase rasteiro, mas sempre original, tudo atraía e prendia (Assis, 1980b, p. 586).

Talento em estado bruto, Elisário possuía um dom único e em tudo que principiava rapidamente se destacava. Não havia campo no qual falhasse em deslumbrar os amigos: se decidisse escrever romances, rivalizava com ingleses, franceses e alemães; se optasse pela poesia, certamente ombreava com Virgílio, Dante e Camões; se abraçasse a política, certamente levaria o país a um progresso nunca imaginado.

No universo de Elisiário, a palavra "limite" não constava em dicionário algum.

(Aliás, dicionários e obras de referência? Inúteis! Seu talento era pura espontaneidade e dispensava os rigores do estudo sistemático.)

E, no entanto, um óbice se apresentou como insuperável. Voltemos ao texto: "não era formado em cousa nenhuma, posto estudasse engenharia, e direito, deixando em todas as faculdades fama de grande talento sem aplicação" (Assis, 1980b, p. 586). Eis a fórmula que sustenta a ética machadiana: não há desperdício mais lamentável do que *talento sem aplicação*. Posso radicalizar a síntese: em inúmeros contos, sintomaticamente negligenciados, Machado propõe um método rígido na definição de seu ofício: um escritor se torna um autor relevante somente se, por assim dizer, *lutar conscientemente contra o próprio talento*. Vale dizer, se o dom, em qualquer área, implica uma facilidade especial na realização de uma tarefa qualquer, então, o talento quase sempre desfavorece o domínio da técnica. E sem esse domínio, o artista não chega a se desenvolver plenamente. O destino de Elisiário é a mais completa tradução desse dilema: "seria bom prosador, se fosse capaz de escrever vinte minutos seguidos; era poeta de improviso, não escrevia os versos, os outros é que os ouviam e transladavam ao papel, dando-lhe cópias, muitas das quais perdia" (Assis, 1980b, p. 586).

Um *poeta de improviso* sem dúvida pode conceber epigramas agudos com a facilidade de uma respiração artificial, mas muito dificilmente teria fôlego e, sobretudo, determinação e empenho para a lenta e árdua elaboração de um poema épico definitivo.

Como se percebe, hora de retornar ao autor de *Os Lusíadas*. No conto, ele aparece duas vezes. Na primeira, Elisiário conversa com um amigo, aliás, o narrador da história, Tosta. Após ouvir uma descrição da "vida do sertão cearense", o erradio se empolga: "colheria

tudo, plantas, lendas, cantigas, locuções. Narrou a vida do caipira, falou de Eneias, citou Virgílio e Camões, com grande espanto dos criados, que paravam boquiabertos" (Assis, 1980b, p. 589-590).

Pouco adiante, Elisiário recorda um soneto que foi arriscado por seu protetor, o Dr. Lousada. Cínico, o erradio assim avalia o poema: "o soneto tem um verso muito parecido com outro de Camões; o meu velho Lousada possui suas letras clássicas..." (Assis, 1980b, p. 591).

"Colheria tudo": a ironia machadiana é tão sutil que muitas vezes passa despercebida. Colher tudo equivale a uma inteligência sem treino, portanto, sem critério de seleção – a prova dos nove da arte.

Eis o gancho perfeito para renovar a leitura da peça machadiana e do seu Caminha.

Voltemos à cena IX de *Tu só, tu, puro amor*, no único instante em que Camões e Caminha se enfrentam. A animosidade entre os dois é óbvia e, claro, o interesse de Caminha em D. Catarina de Ataíde somente agrava o conflito, que, agora, revela-se, além de poético, também amoroso. A esgrima verbal de Caminha é tanto mais afiada quanto mais retoma o mote que estrutura sua ação na peça. Aproveitando-se do pretexto dos amores de Camões, não deixa passar a ocasião: "[...] damas formosas, e, quanto possível, letradas. São estes, dizem, os bons costumes italianos. E vós, senhor Camões, por que não ides à Itália?" (Assis, 1980b, p. 1148).

O jovem Camões de Machado simplesmente parece não entender a sugestão, que antes lhe soa como uma digressão inoportuna. Daí sua resposta deliberadamente desaforada: "– Irei à Itália, mas passando por África" (Assis, 1980b, p. 1148).

A tensão aumenta e o diálogo se torna um duelo verbal, que em breve decidirá a sorte de Camões. Numa última tentativa de entender a animosidade de Caminha, o futuro autor de *Os Lusíadas* joga sua última cartada:

> – Uma só palavra, Senhor Pedro de Andrade, uma só palavra, mas sincera.
> – Dizei.
> – Dissimulais algum outro pensamento. Revelai-mo... intimo-vos que mo reveleis.
> – Ide à Itália, senhor Camões, ide à Itália (Assis, 1980b, p. 1148).

O eterno retorno do mote, que precisamos reinterpretar, a fim de inteligir de forma nova a singela comédia machadiana.

Ir à Itália significa jamais cometer o erro do personagem de um conto de 1885, saído na *Gazeta de Notícias* e não reunido em livro pelo autor, "O habilidoso". João Maria possuía um talento natural para a pintura, que, no entanto, nunca pôde desenvolver. Pelo avesso, a razão iluminava o caminho percorrido por Machado de Assis:

> pintando o que, e para quê? João Maria ignorava absolutamente as primeiras lições do desenho, mas desde tenra idade pegou-lhe o sestro de copiar tudo o que caía nas mãos, vinhetas de jornais, cartas de jogar, padrões de chita, o papel de paredes, tudo (Assis, 1980b, p. 1050).

Outra vez, a palavra-valise da inércia estética: *tudo*. A sutileza da percepção machadiana sempre surpreende. Sem aprender os rudimentos de uma arte como sequer ser capaz de selecionar o que realmente merece ser emulado? A desorientação de João Maria é de tal ordem que ele "copia" de vinhetas de jornais a papéis de parede: *tudo*, precisamente porque não estudou *nada*, pois teve como apoio exclusivamente sua habilidade. O leitor vira a página e descobre o motivo do fracasso incontornável do "habilidoso": "toda arte tem uma técnica; ele aborrecia a técnica, era avesso à aprendizagem, dos rudimentos das cousas" (Assis, 1980b, p. 1051).

O Caminha da peça machadiana considerava que o jovem Camões corria o risco de condenar-se ao pálido papel de um habilidoso da palavra. Como se a realização de uma obra-prima em potencial não lograsse superar o estágio do sonho; aliás, palavra que define, parcialmente, o Camões de Machado em sua juventude.

Na cena VII, um pouco antes do encontro que o levará ao desterro, Camões tem um presságio, rapidamente perdido por motivos que encolerizavam o poeta rival: "um sonho... Às vezes cuido conter cá dentro mais do que a minha vida e meu século... Sonhos... Sonhos! A realidade é que vós sois as duas mais lindas donas da cristandade, e? que o amor é a alma do universo!" (Assis, 1980b, p. 1140).

Com esse espírito, ir à Itália seria malgastar o tempo na contemplação exclusiva de "damas formosas, e, quando possível, letradas". A peça conclui com o retorno a essa atmosfera onírica, agora acrescida do princípio potencial do verdadeiro destino do poeta: "[...] E este sonho, esta quimera, esta cousa, que me flameja cá dentro, quem sabe se... Um grande sonho, Senhor D. Manuel... Vede lá, no longe, na imensidade desses mares, nunca dantes navegados" (Assis, 1980b, p. 1155).

Em gérmen, nota-se a potência da obra-prima. Contudo, sua transformação em ato exigiria um gesto incontornável.

(Entenda-se bem: incontornável na história da arte.)

Coda

Concluo corrigindo um equívoco na interpretação que propus da resposta de Camões a Caminha: "– Irei à Itália, mas passando por África" (Assis, 1980b, p. 1148).

Considerei a resposta desaforada. Estava errado, minha leitura foi superficial. O contragolpe do Camões de Machado é muito mais profundo e certeiro.

Recorde-se a célebre definição kantiana da razão transcendental como o trânsito fluente entre empiria e teoria. Nas suas palavras:

> nenhuma destas qualidades tem primazia sobre a outra. Sem a sensibilidade, nenhum objeto nos seria dado; sem o entendimento, nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas (Kant, 2001, B75, A 51).

O Camões de Machado, a seu modo, é um leitor antecipado do filósofo de Königsberg: ir à Itália sem a experiência de passar pela África, é pura forma; ir à África sem a contemplação da Itália, é pura vivência! Tivesse permanecido refém da aparência italiana, e Camões passaria a vida reverenciando "o meu grande Sá!", isto é, não passaria de um Caminha. Tivesse permanecido refém da vida mundana da corte e não ultrapassaria o nível do talentoso improvisador de epigramas, ou seja, seria o Camões de Caminha. Já o Camões de Machado resolveu o dilema de forma mais apropriada para o poeta maior da língua, qual seja, apropriando-se da tradição literária, emulando os melhores para se tornar um deles, tornando a intuição da juventude ("na imensidade desses mares, nunca dantes navegados") forma inolvidável:

> As armas e os barões assinalados,
> Que da Ocidental praia Lusitana,
> Por mares nunca dantes navegados
> Passaram ainda além da Taprobana.
> (*Lus*., I, 1, 1-4).

Recebido: 26/02/2025 Aprovado:04/03/2025

Referências

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1980a. v. 1.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1980b. v. 2.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Mourujão. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RIBEIRO, Maria Aparecida. "Tu, só tu, puro amor" ou Camões, personagem de Machado. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 8, p. 47-54, 1987.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

Minicurrículo

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA é Professor Titular de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Cientista do Nosso Estado (FAPERJ) e Procientista (UERJ).

Onde está Camões no Gabinete Português de Leitura da Bahia?[1]

Where is Camões in the Portuguese Reading Office of Bahia?

Alícia Duhá Lose

Universidade Federal da Bahia

Vanilda Salignac de Sousa Mazzoni

Memória e Arte

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1363

Resumo

O Gabinete Português de Leitura da Bahia (GPLBA) é uma instituição histórica, fundada em 1863, instalado em um edifício neomanuelino desde 1918. O GPLBA abriga um acervo significativo que reflete a história luso-brasileira, desempenhando um papel central na preservação da cultura portuguesa no Brasil. Este artigo trata de comprovar a importância da presença material e simbólica de Luís de Camões no GPLBA, da análise da constituição do acervo, dos desafios enfrentados na conservação do legado camoniano, das comemorações em torno do poeta, em um espaço

[1] As autoras agradecem a colaboração de Leonardo Coelho e Ana Quézia Santos de Sousa, pesquisadores do projeto *A história do Gabinete Português de Leitura de Bahia por suas próprias palavras: edição comentada dos Livros de Atas das reuniões de diretoria do Gabinete Português de Leitura de Bahia durante o sec. XIX.*

que funciona também como intercâmbio cultural entre Brasil e Portugal, demonstrando que sua relevância vai além da preservação enquanto patrimônio material.

Palavras-chave: Gabinete de Leitura da Bahia; Luís Vaz de Camões; História; Literatura.

Abstract

The Bahia Portuguese Reading Cabinet (GPLBA) is a historic institution, founded in 1863, housed in a neo-Manueline building since 1918. The GPLBA houses a significant collection that reflects Portuguese-Brazilian history, playing a central role in the preservation of Portuguese culture in Brazil. This article aims to prove the importance of the material and symbolic presence of Luís de Camões in the (GPLBA), the analysis of the constitution of the collection, the challenges faced in the conservation of Camões' legacy, the celebrations surrounding the poet, in a space that also functions as cultural exchange between Brazil and Portugal, demonstrating that its relevance goes beyond preservation as material heritage.

Keywords: Bahia Reading Room; Luís Vaz de Camões; History; Literature.

Introdução

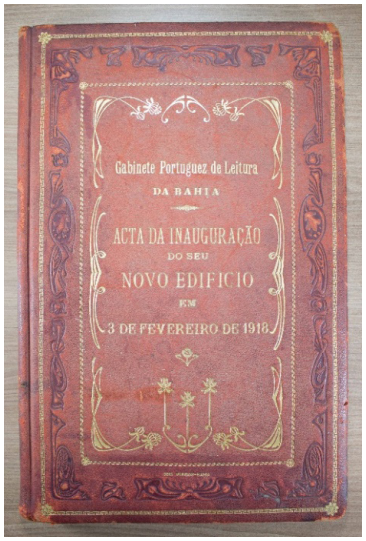
O Gabinete Português de Leitura da Bahia foi criado em Salvador (BA, Brasil), em 2 de março de 1863, na sede da Sociedade Portuguesa de Beneficência Dezesseis de Setembro, com a finalidade de criar uma biblioteca onde os "subditos portuguezes" pudessem se reunir para desfrutar de obras basilares da cultura portuguesa e de outros idiomas, além de oferecer cursos e atividades de interesse à cultura lusa, conforme é informado em sua "Acta" de fundação em 1863. Em 1918, transferiu-se para um prédio próprio, em estilo neomanuelino, em frente à movimentadíssima Praça da Piedade (Fig. 1). Do alto, o poeta Luís de Camões nos recebe, com seus 2,5 metros de altura, em estátua esculpida pelo artista português Teixeira Lopes. Hoje, é um

dos elementos mais destacados da ornamentada fachada do edifício. A escolha da estética neomanuelina para a sede do Gabinete, inaugurada no dia 3 de fevereiro de 1918, conforme a *Acta de Inauguração de Inauguração de seu Novo Edifício* (Fig. 2), e seu estilo arquitetônico, que remete ao período dos Descobrimentos, é uma homenagem ao auge da cultura portuguesa, momento historicamente associado a Camões e sua obra. É nesse contexto que o estudo da presença de Camões se torna essencial, pois reflete a conexão entre o legado literário do poeta e a missão da instituição de preservar e celebrar a cultura luso-brasileira.

Figura 1 – Fachada do Gabinete Português de Leitura da Bahia.

Fonte: Gabinete Português de Leitura

Figura 2 – Capa da Ata de inauguração do prédio da instalação definitiva do GPLBA, em 1918.



Fonte: Elaboração própria.

O GPLBA não foi o primeiro a ser fundado no Brasil, a presença dos gabinetes de leitura no país tem sua criação pautada em uma resposta ao crescimento do mercado livreiro no século XIX, marcado pela expansão da impressão e circulação de livros. Inspirados em modelos europeus, esses espaços funcionavam como centros de acesso compartilhado a obras literárias e científicas, atendendo às necessidades culturais de uma elite letrada. No caso do Gabinete Português de Leitura da Bahia, sua fundação ocorreu em um contexto de tensão entre o nacionalismo brasileiro e o patriotismo luso, como resposta pacífica às manifestações de antilusitanismo na época.

A chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, foi um marco importante para a cultura escrita no país, inaugurando a Imprensa Régia e promovendo o acesso a livros e periódicos. Esse contexto influenciou diretamente o surgimento de instituições como o Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro (Fig. 3), fundado em 1837, e o Gabinete Português de Leitura da Bahia, que buscavam preservar e disseminar a cultura portuguesa em meio às tensões políticas e culturais do período.

Figura 3 – Fachada do primeiro Gabinete Português de Leitura do Brasil – Rio de Janeiro, 1837.

Fonte: Real Gabinete Português de Leitura.

Há também de lembrar de outros gabinetes explicitamente relacionados à cultura portuguesa – como o do Pará –, e outros tantos que funcionavam do mesmo modo, mas não explicitavam nenhuma relação com a cultura portuguesa, como, por exemplo, o Gabinete de Leitura Riograndense, na cidade do Rio Grande (RS); o Gabinete de Leitura do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (RS); o Gabinete de Leitura de Jundiaí, em Jundiaí (SP), e tantos outros.

No caso da Bahia, segundo registros da própria instituição, a ideia de criar uma biblioteca voltada à difusão da cultura portuguesa foi concretizada com a fundação do Gabinete em 2 de março de 1863. A proposta era oferecer à comunidade portuguesa residente na capital da Bahia um espaço de leitura e convivência, onde o idioma e a literatura lusa fossem preservados, cultivados, cultuados e divulgados. Tendo a biblioteca como coração da instituição, o acervo inicial foi constituído por aquisições e doações, incluindo obras de grande valor literário e histórico.

A estrutura organizacional do Gabinete refletia a influência das associações literárias europeias, com sócios responsáveis por administrar e expandir a instituição. A entrada de novos membros era submetida à aprovação da diretoria, garantindo que o perfil dos participantes estivesse alinhado aos objetivos culturais e educacionais do espaço.

Além de seu papel como espaço de leitura, o Gabinete desempenhou um papel social importante, promovendo eventos culturais, como saraus literários e palestras, que reforçavam a identidade cultural luso-brasileira em Salvador. Esses encontros ajudaram a consolidar o Gabinete como um ponto de referência cultural na cidade.

Camões no simbolismo e na estrutura do Gabinete

A figura de Luís de Camões ocupa um lugar de destaque tanto no imaginário quanto na estrutura do GPLBA. A estátua de Camões (Fig. 4), esculpida por Teixeira Lopes e posicionada na fachada do edifício, é um exemplo claro do simbolismo associado ao poeta. Essa representação monumental destaca Camões como um ícone cultural e patriótico, sublinhando a relevância de sua obra para a identidade portuguesa.

Figura 4 – Detalhe da fachada do GPLBA, com a estátua de Camões.

Fonte: Metropress – Manuela Cavadas.

No âmbito da significância do acervo, as obras de Camões, como *Os Lusíadas* e suas poesias líricas, figuram nos catálogos de 1881 e 1905, evidenciando sua centralidade na coleção. No entanto, a preservação dessas obras enfrentou desafios significativos ao longo do tempo, resultando em lacunas no acervo contemporâneo, que conta com apenas algumas edições de pouca relevância, algumas voltadas para o público escolar. Essa situação reflete não apenas a fragilidade do acervo, mas também as dificuldades estruturais enfrentadas pela instituição. Além disso, o simbolismo de Camões está presente em eventos e homenagens realizadas pelo Gabinete, como concursos literários e palestras sobre a relevância de sua obra na literatura universal. Essas iniciativas destacam o papel do poeta como um elo cultural entre Portugal e Brasil, reforçando sua importância histórica e literária. Vale salientar que a relevância de Camões como figura central no imaginário do Gabinete não se limita à literatura, ele é também um símbolo de resistência cultural, representando a conexão entre passado e presente em um contexto de crescente valorização da memória histórica.

As comemorações do tricentenário de Camões

Em 1880, o tricentenário da morte de Luís de Camões foi amplamente celebrado no GPLBA. As atas da época registram a organização de eventos comemorativos, incluindo a recepção de um busto de mármore do poeta e a troca de correspondências com outras instituições lusas, como o Gabinete Português de Leitura de Pernambuco. Essas celebrações destacam Camões como um símbolo de união entre Portugal e Brasil, reforçando sua posição como um referencial literário e cultural.

Os eventos da efeméride incluíram conferências sobre a obra de Camões, recitais de poesia e cerimônias solenes que envolviam membros da comunidade portuguesa e brasileira. A presença de autoridades e

intelectuais nesses encontros reforça o prestígio do Gabinete como um espaço de diálogo cultural e de preservação do legado camoniano. A acta da 6ª sessão da 19ª Direção do Gabinete Português de Leitura, em 31 de agosto de 1881, afirma que: "um officio da meza da commissaõ dos festejos pelo tricentenario da morte do grande epico Luiz de Camoes, offerecendo o busto, em marmore, d'esse immortal cantor das glorias portuguesas. Ao secretario para accusar o recebimento da offerta e agradecer-lhe" (Livro de Actas do Gabinete Português de Leitura de 1816 a 1881, fólio 82 recto e verso) (Fig. 5).

Figura 5 – Detalhe do busto de Camões doado ao GPLBA.

Fonte: Elaboração própria.

A troca de correspondências entre o GPLBA e outras instituições demonstra a amplitude das redes culturais estabelecidas no período. Essas interações contribuíram para fortalecer a posição do Gabinete como um centro de referência para estudos sobre a Literatura Portuguesa.

As celebrações da época foram marcadas por discursos que exaltavam Camões não apenas como um poeta, mas como um emblema da língua portuguesa e da herança cultural compartilhada entre Brasil e Portugal. Essas comemorações foram documentadas com detalhes nas atas de reuniões da diretoria e nas assembleias do Gabinete, que se tornaram importantes fontes históricas para compreender a dimensão dessas homenagens.

O acervo e suas peculiaridades

Embora o acervo do GPLBA tenha Camões como um de seus principais destaques, ele é caracterizado por uma diversidade que transcende a obra do poeta. A biblioteca inclui livros de autores portugueses menos conhecidos, bem como uma ampla gama de obras de Literatura, Ciências e outras áreas. Essa pluralidade reflete não apenas as práticas culturais da época, mas também as escolhas dos primeiros membros do Gabinete, que buscavam atender aos interesses variados da comunidade lusitana na Bahia.

Os registros de empréstimos de obras da biblioteca, como o Livro de Empréstimos de 1876, oferecem uma visão valiosa sobre as obras mais procuradas pelos leitores. *Os Lusíadas* e as poesias de Camões aparecem frequentemente, indicando sua importância na formação cultural dos usuários do Gabinete. Além disso, os registros revelam o perfil dos leitores, que incluíam comerciantes, intelectuais e políticos, demonstrando a abrangência e a relevância social do acervo e da instituição como um centro de cultura.

A aquisição de livros para o acervo era realizada tanto por compra quanto por doações de sócios e instituições. Destacam-se as contribuições de editoras portuguesas (inicialmente apenas estas) e brasileiras, que forneciam obras de Literatura, História e Ciências, consolidando a biblioteca como um espaço de referência cultural e educacional. Além disso, periódicos e jornais complementavam o

acervo, oferecendo uma perspectiva ampla sobre os debates culturais e políticos da época. O *Diário de Pernambuco* e a *Gazeta de Lisboa* eram algumas das publicações acessíveis aos frequentadores do Gabinete, refletindo o intercâmbio cultural transatlântico.

A organização do acervo era acompanhada de um rigoroso processo de catalogação (que nas primeiras décadas de existência da instituição foi um dos pontos de maior preocupação dos dirigentes) e encadernação (muitas vezes vista como "restauração" do exemplar), garantindo que as obras fossem preservadas em boas condições. Esse cuidado reflete o comprometimento dos responsáveis pela instituição com a longevidade do patrimônio cultural do Gabinete.

Desafios e perspectivas de preservação

Depois de transcorridos 160 anos de existência, a gestão do acervo do GPLBA enfrenta, atualmente, os desafios relacionados à conservação, à digitalização e ao acesso à totalidade do acervo. Muitas obras mencionadas nas atas de diretoria do GPLBA e catálogos do século XIX foram perdidas ou extraviadas, enquanto outras necessitam de restauração urgente. Desde 2017, iniciativas de pesquisa e conservação têm sido implementadas, com destaque para a restauração do primeiro Livro de Atas das reuniões de diretoria da instituição, que revelou informações cruciais sobre os primeiros anos da instituição (Lose *et al.*, 2021, p. 43-56).

Primeiro *Livro de actas do Gabinete Portuguêz de Leitura da Bahia*

O primeiro livro de atas das reuniões de diretoria de fundação do GPLBA marca os 12 "anos sociais" da instituição, trazendo informações que vão desde 1863 (data da fundação) até 1875. É um livro manuscrito, encadernado em um único volume, constituído de 354 páginas, 293 delas com escrita produzida em tinta metaloácida e 74 em

tinta carbonada, papel pautado, levemente encerado, de gramatura média, muito ácido e quebradiço.

Este documento serviu como guia para os primeiros anos de pesquisa sobre a história institucional do GPLBA, e parte das informações escritas neste artigo derivam dele e de outros documentos que compõem o, surpreendentemente pequeno, arquivo histórico da instituição (arquivo com documentos manuscritos que datam desde a sua fundação, sendo alguns deles usados até hoje, como, por exemplo, o Livro de Honra). Assim, os mais de 160 anos de existência da instituição se refletem, apenas indiciariamente, nos menos de 20 volumes documentais.

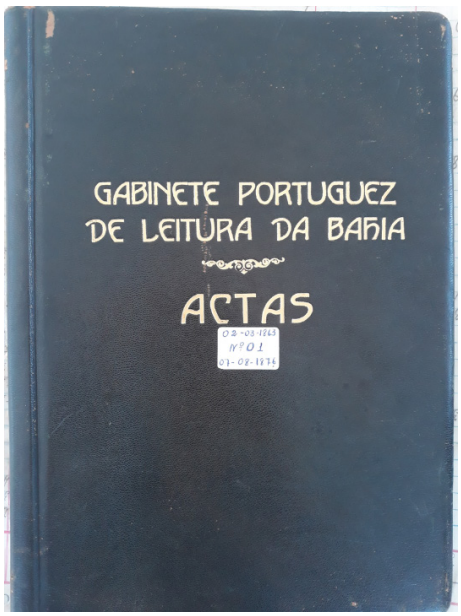
Justamente pela escassez, é tão relevante que se possa extrair o máximo de informações de cada um desses testemunhos históricos, sendo as atas de reuniões de diretoria o principal deles, justamente por trazerem informações mensais detalhadíssimas, apresentando, assim, a administração da instituição, seu desenvolvimento e sua relação com a sociedade ao redor.

Inversamente proporcional à importância do documento, era o seu estado de conservação, que requeria cuidados urgentes antes que ele pudesse ser lido, transcrito, editado e analisado e, principalmente, antes que ele não pudesse mais nem ser lido, transcrito, editado e analisado.

Portanto, para início dos trabalhos de reconstituição da memória institucional do GPLBA e do legado camoniano em terras soteropolitanas, o primeiro livro de atas de reuniões de diretoria teve de passar por um desafiador processo de restauração, como se pode ver a seguir[2].

[2] Para mais informações sobre ele, consultar Lose *et al.* (2021).

Figura 6 – Antiga capa do primeiro *Livro de Actas* do GPLBA antes do restauro.



Fonte: Elaboração própria.

Essa capa (Fig. 6), de excelente qualidade, revestida em couro muito uniforme, com tingimento verde escuro, e acolchoamento entre a pasta e o revestimento, tinha lombada levemente arredondada e ponto de dobra para abertura ostensivamente marcado. Apresentava a identificação parcial do seu conteúdo em douração firme, a ferros quentes apenas na parta da frente, onde se lê: "GABINETE PORTUGUEZ / DE LEITURA DA BAHIA / [florão] / ACTAS". Abaixo do título, foi colado, muito posteriormente, uma etiqueta adesiva com as datas da primeira e da última ata lançadas no volume e, no meio, "Nº 1", indicando ser este o primeiro documento do arquivo.

No entanto, essa bela capa escondia um verdadeiro desastre. Em algum momento posterior à encadernação na qual foi produzida (certamente por um bom encadernador), o miolo foi recosturado por alguém muito pouco hábil na arte da encadernação, pois ignorou uma das regras básicas do processo de costura: o alinhamento dos furos, obedecendo medidas precisas entre o pé e a cabeça e cada

furo feito (em quantidade par) entre um e outro. A costura a que nos referimos foi feita a olho nu, sem uso de régua, compasso, conjunto de esquadros ou qualquer outro instrumento-guia.

Essa mesma mão sinistra que costurou o volume ignorou completamente sua memória e a lógica de sua confecção original em cadernos. O miolo, provavelmente, foi refilado na margem interna, deixando os bifólios transformados em folhas soltas. Dessa forma, a costura não foi feita por dentro das carcelas (que não existiam mais). O miolo foi costurado como um maço de folhas avulsas, portanto, foi costurado com pontos de cima e para baixo e vice-versa.

Essa irregularidade, sistematicamente submetida ao manuseio e abertura, foi causando o esforço do papel entre os pontos mais avançados para a margem externa e os pontos mais próximos à margem interna. A consequência foi a quebra de praticamente todas as páginas na parte da costura, como se verá a seguir.

Figura 8 – Dano significativo na parte da costura.

Fonte: Elaboração própria.

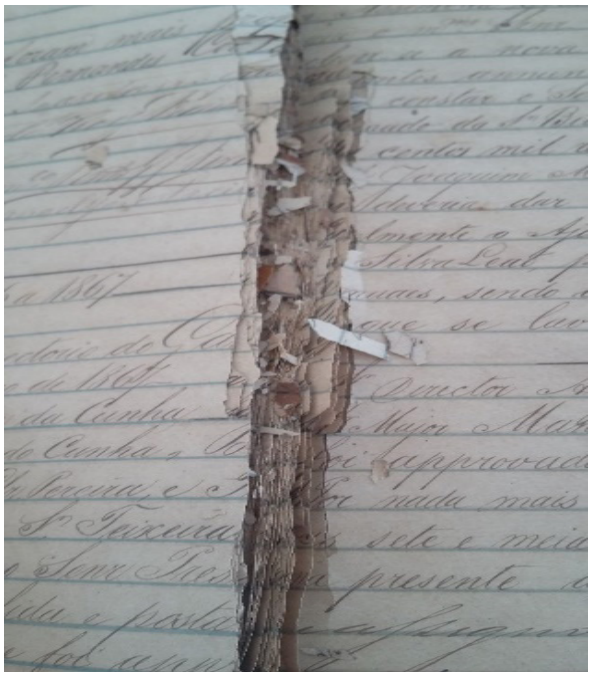
Não fosse este um problema suficientemente grande, o volume ficou à mercê do ataque de roedores, que subtraíram partes da apara, embora sem causar perda de informação (Fig. 9 e 10). E, como um problema leva a outro, com o intuito de "cuidar" do volume, foi usa-

da fita adesiva, que, ao longo dos anos, ressecou e caiu, mas a acidez da matéria aderente pode ser vista até hoje (Fig. 11).

Figura 9 – Bordas roídas.

Fonte: Elaboração própria.

Figura 10 – Bordas craqueladas.



Fonte: Elaboração própria.

Figura 11 – Suporte fragmentado e vestígios de fita adesiva.

Fonte: Elaboração própria.

Depois de removida a capa, retirado o que sobrava da linha da famigerada costura e das fitas adesivas, o que sobrou foram apenas muitos fragmentos (Fig. 11). Portanto, foi preciso remontar o volume, recolocando cada fragmento em seu devido lugar, o que foi feito com o auxílio da Crítica Paleográfica, separando os fragmentos por características caligráficas de cada mão (Fig. 12 e 13), ou seja, por *scriptor* – que, no caso, era, em geral, o primeiro secretário de cada ano administrativo.

Figura 11 – Partes fragmentadas, soltas e misturadas.

Fonte: Elaboração própria.

Figura 12 – Fragmentos a serem separados.

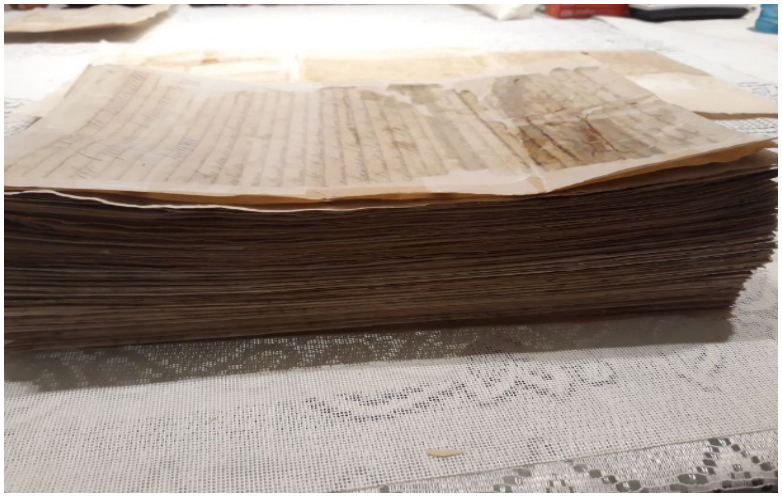
Fonte: Elaboração própria.

Figura 13 – Fragmentos a serem organizados por mão.

Fonte: Elaboração própria.

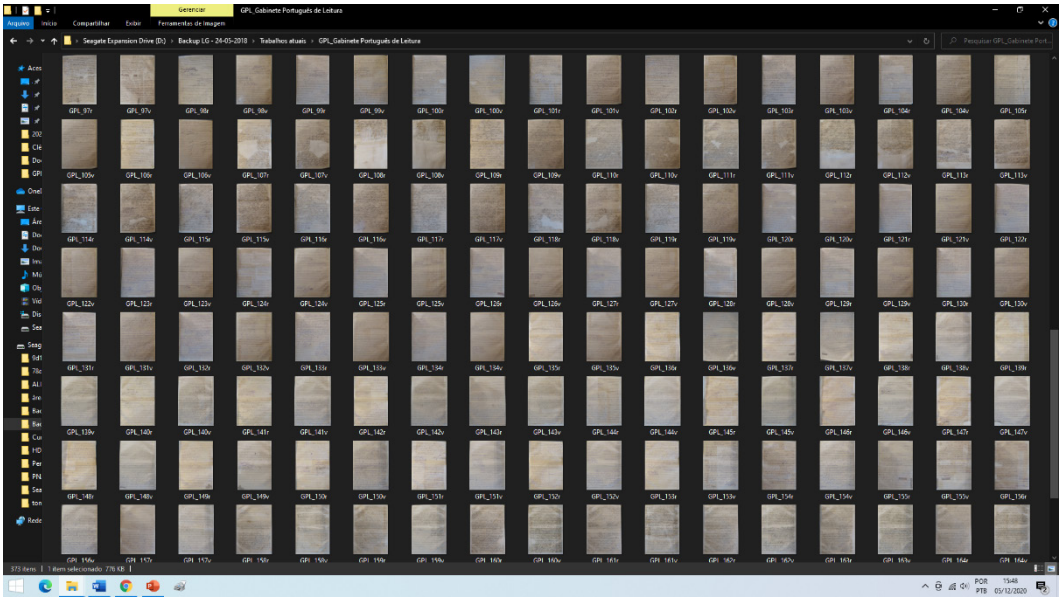
Após a sua recuperação, e antes da recostura (Fig. 14), todos os fólios, agora novamente convertidos em bifólios pela inclusão de carcelas inseridas no processo de restauro, foram digitalizados (Fig. 15).

Figura 14 – Manuscrito remontado em cadernos a ser recosturado após a restauração.



Fonte: Elaboração própria.

Figura 15 – Imagens da digitalização de todos os fólios do volume.



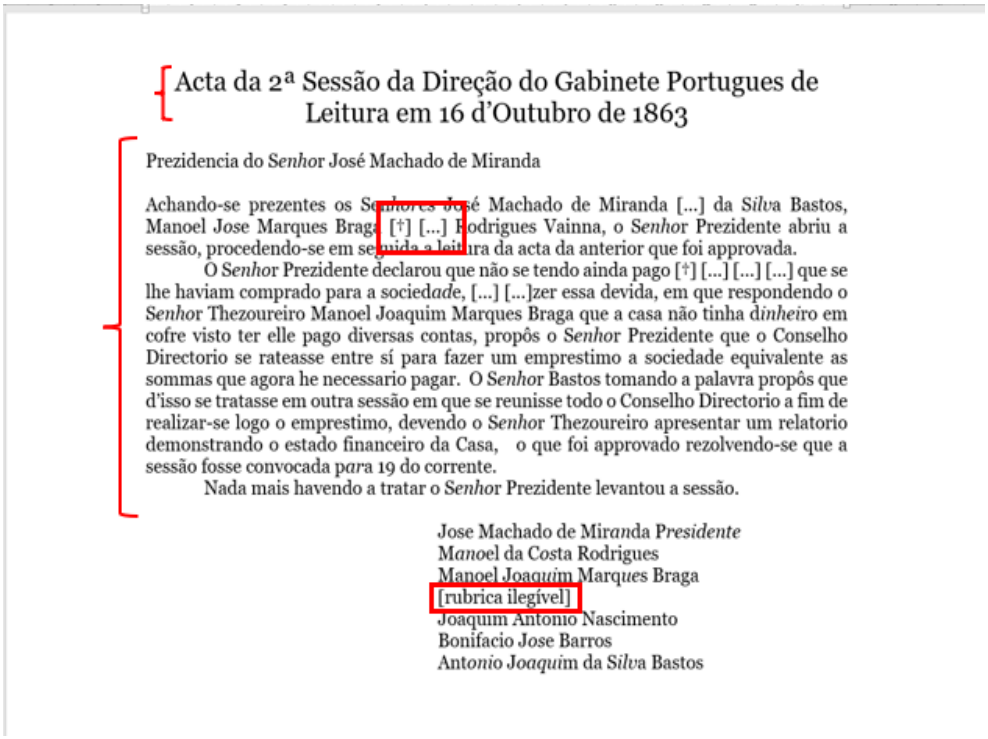
Fonte: Elaboração própria.

Figura 16 – Manuscrito encadernado e acondicionado.

Fonte: Elaboração própria.

A partir da digitalização, foi feita a transcrição de todo o documento. E, a partir dela, elaborou-se uma edição diplomático-interpretativa (Fig. 16), pois, em virtude das muitas lacunas provocadas pelos danos no suporte (o que causou perda de suporte com perda de informação), foram feitas muitas leituras por conjecturas, às quais tomaram por base a estrutura formulaica do tipo documental. Mesmo assim, foi necessário indicar, com o uso de marcadores pré-estabelecidos e devidamente explicitados ao leitor, muitas faltas de leitura por danos de suporte ou perda de suporte com perda de informação, a saber: [...] para cada palavra ou parte de palavra não lida; [falta metade do fólio], [faltam 7 linhas], [falta parte inicial do fólio] para partes maiores não lidas. Ou, ainda [†] para indicar falta de leitura por incapacidade de decodificação (Fig. 17).

Figura 17 – Imagem de uma página da edição com destaque e uso dos marcadores e critérios.



Acta da 2ª Sessão da Direção do Gabinete Portugues de Leitura em 16 d'Outubro de 1863

Prezidencia do *Senhor* José Machado de Miranda

Achando-se prezentes os S*enhores* José Machado de Miranda [...] da *Silva* Bastos, Manoel *Jose* Marques Braga [†] [...] Rodrigues Vainna, o *Senhor* Prezidente abriu a sessão, procedendo-se em seguida a leitura da acta da anterior que foi approvada.

O *Senhor* Prezidente declarou que não se tendo ainda pago [†] [...] [...] [...] que se lhe haviam comprado para a sociedade, [...] [...]zer essa devida, em que respondendo o *Senhor* Thezoureiro Manoel Joaquim Marques Braga que a casa não tinha dinheiro em cofre visto ter elle pago diversas contas, propôs o *Senhor* Prezidente que o Conselho Directorio se rateasse entre sí para fazer um emprestimo a sociedade equivalente as sommas que agora he necessario pagar. O *Senhor* Bastos tomando a palavra propôs que d'isso se tratasse em outra sessão em que se reunisse todo o Conselho Directorio a fim de realizar-se logo o emprestimo, devendo o *Senhor* Thezoureiro apresentar um relatorio demonstrando o estado financeiro da Casa, o que foi approvado rezolvendo-se que a sessão fosse convocada para 19 do corrente.

Nada mais havendo a tratar o *Senhor* Prezidente levantou a sessão.

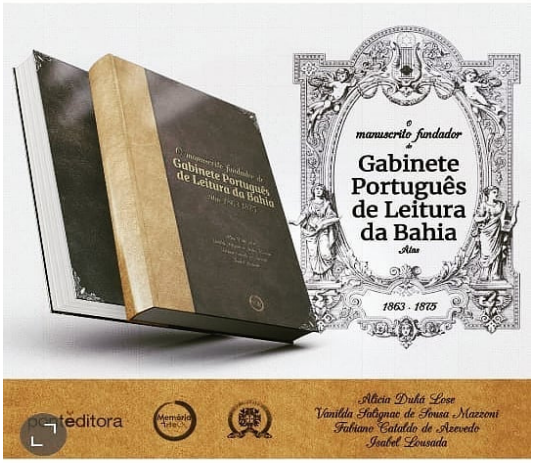
Jose Machado de Miranda *Presidente*
Manoel da Costa Rodrigues
Manoel Joaquim Marques Braga
[rubrica ilegível]
Joaquim Antonio Nascimento
Bonifacio Jose Barros
Antonio *Joaquim* da *Silva* Bastos

Fonte: Elaboração própria.

Considerando tudo isso, e para deixar um texto cuja leitura não fosse excessivamente poluída por códigos que, certamente causariam ruído na comunicação, optou-se por não indicar desenvolvimento de abreviaturas, leituras conjecturadas e mudanças de linha.

Depois de todo o processo de recuperação e edição, foi possível analisar efetivamente o conteúdo do documento. Os resultados desses trabalhos foram reunidos em livro (Fig. 18 e 19), publicado em formato e-book em 2021 e encontra-se disponível em *open acess* no site Memória e Arte (Lose *et al.*, 2021).

Figuras 18 e 19 – Livro publicado.



Fonte: Elaboração própria.

A potência informacional deste primeiro volume de atas como guia de um trabalho sobre a história do GPLBA e seu contato com os demais gabinetes do período e outras associações, fez com que se avançasse no trabalho, digitalizando, transcrevendo e analisando o segundo volume de atas da diretoria do GPLBA. É nele que se encontram as mais significativas informações sobre a presença e a influência da figura de Camões no gabinete baiano.

Esse segundo trabalho de leitura, transcrição e edição, no entanto, foi bem mais fácil devido ao bom estado de conservação dos demais manuscritos do arquivo da instituição. A partir da transcrição, estão sendo usadas as mesmas metodologias para estudar o comércio livreiro e a história do GPLBA no seu devido contexto.

161 ANOS DE CULTURA LITERÁRIA E O NASCIMENTO DE UM GRANDE PROJETO DE PESQUISA

Como se disse, o trabalho para reconstituição da memória da instituição segue a partir das atas produzidas entre 1876 e 1881, em um novo projeto intitulado *A história do Gabinete Português de Leitura de Bahia por suas próprias palavras: edição comentada dos Livros de*

Atas das reuniões de diretoria do Gabinete Português de Leitura de Bahia durante o sec. XIX.

Assim como feito com o documento anterior, esse projeto passou por duas etapas: transcrição e edição do segundo volume de atas de reuniões da diretoria (1876-1881) e levantamento de informações tanto sobre o acervo fundacional e o mercado editorial do período, quanto dos membros da instituição e sua relação com a sociedade da época. No momento, as pesquisas já se encontram em nova fase, cruzando dados obtidos através da leitura dos demais manuscritos administrativos da instituição para continuar a escrita de uma "biografia" institucional.

Nesse segundo volume de atas, importantes informações foram resgatadas. Por exemplo, as atas informam que, no âmbito das Comemorações dos 300 anos de Luís de Camões, foi lido um telegrama da Comissão central do centenário de Camões em Lisboa à comissão constituída pelo GPLBA. Nesse constam as seguintes palavras: "abraço fraternal unanimidade glorificação Camoes symbolo nação portuguesa." Sabe-se também que "Mandou-se archivar" o referido telegrama, que, no entanto, aparentemente não existe mais. Ainda:

> do Gabinete Portugues de Leitura de Pernambuco foi lido um officio desta associaçaõ em que nos fazem mimo de um exemplar dos Sonetos de Camões editados por conta do mesmo Gabinete para a commemoração do tricentenario de Camoes. Deliberou-se responder agradecendo.

A ata da 2ª sessão da 18ª direção do GPLBA, em 19 de junho de 1880, traz a informação:

> Centenario Camões. Forão lidos dous officios um da comissaõ central, agradeçendo á franquesa com que lhe abrimos o salaõ

para suas sessões, o outro do S*enho*r Amaro Lelis Piedade, agradeçendo a adhesão deste Gabinete ao iniciar este centenario.

Resolveo-se responder ao S*enho*r Amaro Lelis Piedade, que esta associaçaõ reconhecida pela sua ineciativa inscrevia nesta acta um voto de louvor á sua pessoa; e á comissaõ central, que em attençaõ ao massimo brilhantismo que derão á festa do centenario e ja mais pelo triplice fim da idea, ficaraõ lançados nesta acta os nomes de tão distinctos cavalheiros bem como os das outras commissões que a secundarão; que são os seguintes:

1ª commissão do commercio (central): Barão do Guahy, Comm*enda*dor Manoel Antonio de Andrade, Comm*enda*dor Jose da Costa Pinto, Comm*enda*dor João Eduardo dos Santos, Comm*enda*dor Manoel de Souza Campos, 2ª, Comm*enda*dor Manoel Gomes Costa, Comm*enda*dor Manoel Joaquim Alves, Comm*enda*dor Theodoro Teixeira Gomes; D*outo*r Augusto Alves Guimarães, Antonio Lopes dos Santos 3ª Augusto da Motta Silva, Francisco Jose rodrigues Pedreira, Jose Goncalves Belchior, Justino Vieira Cardoso, Manoel Soares da Silva Moreira; 4ª Jose da Nova Monteiro; Antonio Augusto d'Aguiar Vasconc*ell*os; Jose Joaquim Fernandes Dias; Antonio Jose Alves; Guilherme Duarte do Nassimento; **Commissão Academica:** D*outo*r Luiz Alvares dos Santos; Manoel Alfredo Ceylão; Luiz A*ntonio* Ferreira Gualberto; Zeferino Augusto de Castro; **Comissão artistico-jornalistica:** Victorino Jose Pereira Junior; Pedro de Alcantara; Floro Pinheiro Requião; Alexandre Gallo J*unio*r; D*outo*r Jose Eduardo Freire de Carv*alho*

Gazeta da Ba*hia*		
D*outo*r Antonio Alves Cavalhal		O Monitor
João Augusto Neira		J*ornal* de Noticias
Alexandre Herculano Ladisláo		D*iário* da Bahia
Manoel da S*ilv*a Lopes Cardoso	{	
Amaro Lelis Piedade	{	Diário de Noticias

Nessa mesma ata, escreve-se que: "foi recebido um lindo quadro representando o naufragio de Camões e acompanhado de uma carta de seo auctor o S*enho*r Jose Antonio da Cunha Couto pelo qual fez offerta do quadro a este Gabinete. revolseo-se responder agradecendo".

No entanto, a despeito da informação registrada em ata, não consta no acervo do GPLBA um "quadro" representando o naufrágio de Camões. Encontra-se, em lugar de destaque na parte interna do prédio, no primeiro patamar da escada, uma pintura sobre o mesmo tema, feita diretamente na parede (Fig. 20). Como não se trata exatamente de um "quadro" e tal pintura não se encontra identificada, não se pode ter certeza de que a obra referida na ata é a mesma obra que se vê hoje.

Figura 20 – Representação do naufrágio de Camões.

Fonte: Elaboração própria.

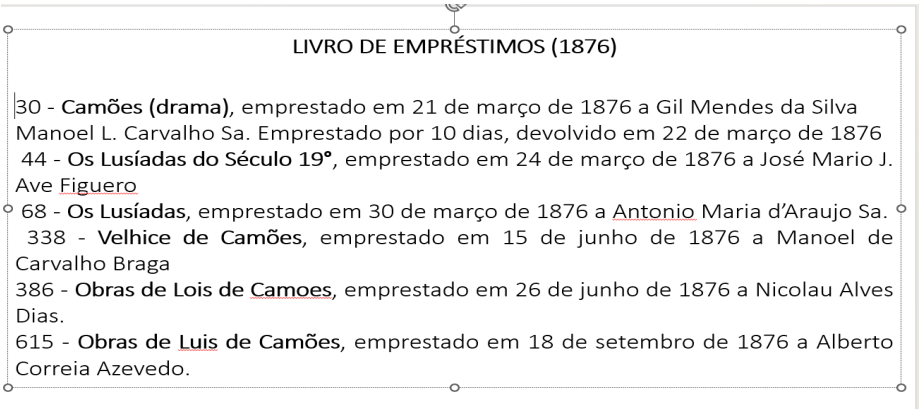
Na ata da 7ª Sessão da 18ª Direção do GPLB, datada de 8 de novembro de 1880, vê-se que foi "lido um (telegrama) do Gabinete Portu-

guez de Leitura de Pernambuco datado de 4 do corr*ente* mez remettendo um exemplar do livro = O Centenario de Camões. Sciente = Respondeo-se ao mesmo Gabinete agradecendo sim*elhante* remessa, em 10 do corr*ente* mez".

Ao longo do segundo volume de atas, não é apenas de Camões e suas efemérides de que se trata. São abordados também outros temas de interesse para a história e sua administração e funcionamento do GPLBA, como elaboração e aprovação de regulamentos, manutenção das categorias de sócios e formas de ingresso de homens e mulheres; veem-se quem foram os funcionários e empregados da instituição neste segundo período de sua história; trata-se também da organização das obras da biblioteca; dos contínuos esforços para elaborações e atualizações de catálogos das obras disponíveis; formação do acervo; comércio livreiro, livrarias, representantes e intermediários; assinatura de periódicos; aquisição de mobiliário e utensílios; e, ainda, as trocas de sede. Todos os temas já vistos também no volume anterior e que, somados a estes, vão ajudando a traçar a biografia institucional.

Ao longo das pesquisas sobre a formação do acervo, como já foi escrito no livro *A História do Gabinete Português de leitura da Bahia por suas próprias palavras: de 1863 a 1875* (Lose *et al.*, 2023), percebe-se que, a despeito do senso comum, o acervo do GPLBA não é formado por obras canônicas. Há, majoritariamente, obras de autores portugueses, e alguns brasileiros e de outras nacionalidade, que se perderam na historiografia da literatura, entretanto, o olhar sobre o acervo pode dar uma amostra de como Camões e sua obra circularam na época (Fig. 21, 22 e 23):

Figura 21 – Livros de Empréstimos de 1876.



LIVRO DE EMPRÉSTIMOS (1876)

30 - **Camões (drama)**, emprestado em 21 de março de 1876 a Gil Mendes da Silva Manoel L. Carvalho Sa. Emprestado por 10 dias, devolvido em 22 de março de 1876
44 - **Os Lusíadas do Século 19°**, emprestado em 24 de março de 1876 a José Mario J. Ave Figuero
68 - **Os Lusíadas**, emprestado em 30 de março de 1876 a Antonio Maria d'Araujo Sa.
338 - **Velhice de Camões**, emprestado em 15 de junho de 1876 a Manoel de Carvalho Braga
386 - **Obras de Lois de Camoes**, emprestado em 26 de junho de 1876 a Nicolau Alves Dias.
615 - **Obras de Luis de Camões**, emprestado em 18 de setembro de 1876 a Alberto Correia Azevedo.

Fonte: Elaboração de Leonardo Coelho.

Figura 22 – Livros de Empréstimos de 1876.

CATÁLOGO DE **1881**
O Camões é encontrado na seção de POESIAS do catálogo

3482 Camões (Luiz de) – Os Lusíadas: poema – Rio de Janeiro, **1856**, 1 vol. In-4.
3489-3491 Camões (Luiz de) – Obras, precedidas de um ensaio biográfico pelo Visconde de Juromenha – Lisboa, **1861**, 3 vol. In-4.
3492-3496 – idem – Obras – Lisboa, **1860**, 5 vol. In-4.
3497-3500 Idem – Obras, Lisboa, **1860**, 4 vol. In-4.
3508 Camões (Luiz de) – Poesias lyricas e selectas – Coimbra, 1876, 1 vol. In-4.
3525 Camões (Luiz de) – Os Lusíadas: poema – Lisboa, 1880, 1 vol. In-4.

Fonte: Elaboração Elaboração de Leonardo Coelho.

Figura 23 – Catálogo de 1905.

CATÁLOGO DE **1905**
Na seção BIOGRAFIAS, Camões é mencionado 2 vezes, biografias escritas por Almeida d'Eça e Camilo Castelo Branco:

4218- Luiz de Camões, marinheiro, Lisboa, **1880**, escrito por Almeida d'Eça
1651 – Luiz de Camões – notas biográficas, Porto, **1880**, escrito por C. Castello Branco

Na seção POESIAS, Camões é mencionado 4 vezes:
2733 – Orbas – Lisboa, **1860-1861**, 3 volumes;
2732 – Obras – Lisboa, **1860 – 1863**, 4 volumes;
2731 – Obras – Lisboa, **1860 – 1864**, 5 volumes.
1504 – POESIAS Lyricas selectas – Coimbra, **1876**, 1 volume
3379 – SONETOS – Porto, **1880**, 1 volume

Fonte: Elaboração Elaboração de Leonardo Coelho.

A despeito das informações constantes do Livro de Empréstimos de Obras da Bibliotheca e dos catálogos de obras de que dispunha o GPLBA nos séculos XIX e XX, atualmente, o acervo da Biblioteca Infante Dom Henrique, como foi batizada a Biblioteca do Gabinete baiano, possui pouco mais de uma dúzia de exemplares de obras de Camões, em edições sem maior relevância para a história editorial. A maioria são edições escolares, quase todas em brochura, com miolos de papel de baixa qualidade e difícil conservação. Outra meia dúzia de exemplares de obras referentes a Camões e aos *Lusíadas*. Entre as poucas edições que merecem destaque está a edição liliputiana, de 1979 (Fig. 24):

Figura 24 – Edição liliputiana d'*Os Lusíadas*.

Fonte: Elaboração própria.

O trabalho de organização e catalogação dos livros da biblioteca segue, assim como as pesquisas sobre os parcos documentos do arquivo da instituição, com a esperança de localizar todas as obras mencionadas (não apenas livros, mas mobiliário, utensílios de escritório,

itens de decoração, obras de arte etc.) nos manuscritos e catálogos contemporâneos entre si.

A ação da digitalização do que é encontrado é um passo fundamental para garantir o acesso e a preservação das obras, pois não apenas protege o legado material do Gabinete, como também amplia sua visibilidade e relevância no cenário contemporâneo. No entanto, ainda não se chegou em condições de disponibilizar ao público, através de um site, o acesso ao acervo, ao seu catálogo e às digitalizações dos manuscritos.

Na mesma linha, programas educativos e parcerias com universidades e escolas têm sido desenvolvidos para promover o estudo e a valorização do acervo histórico do Gabinete baiano.

Os desafios financeiros e logísticos permanecem significativos, mas o compromisso da instituição com a preservação de sua história e a disseminação da cultura portuguesa mantém viva a missão do Gabinete. A cooperação com outras instituições culturais, tanto no Brasil quanto em Portugal, é essencial para superar essas dificuldades e garantir a continuidade desse importante legado.

Entre as iniciativas recentes, destacam-se as exposições temáticas organizadas pelo Gabinete junto com lançamentos de livros e aulas-abertas, que permitem ao público conhecer de perto peças raras do acervo e compreender a relevância histórica e cultural da instituição.

Conclusão

A presença de Luís de Camões no Gabinete Português de Leitura da Bahia transcende sua representação simbólica. A figura do poeta está intrinsecamente ligada à missão da instituição de preservar e divulgar a cultura portuguesa. No entanto, os desafios enfrentados na conservação e organização do acervo evidenciam a necessidade de esforços contínuos para assegurar que esse legado seja transmitido

às futuras gerações. Assim, o GPLBA permanece como um elo vital entre o passado e o presente, perpetuando a memória de Camões e a riqueza da cultura luso-brasileira, mesmo em tempos decoloniais.

O estudo das práticas culturais e da história institucional do Gabinete revela sua importância não apenas como guardião da memória literária, mas também como um espaço dinâmico de interação social e cultural. O legado de Camões, ao lado de outros elementos do acervo, continua a inspirar reflexões sobre a identidade luso-brasileira e a riqueza da tradição literária e linguística compartilhada entre os dois países.

Dessa forma, a relevância do GPLBA não reside apenas em seu passado glorioso, mas em seu potencial para continuar promovendo o intercâmbio cultural e o diálogo entre diferentes gerações e contextos históricos. Portanto, o estudo e a valorização desse legado são essenciais para compreender o papel do Gabinete na formação da memória cultural luso-brasileira.

Os trabalhos de recuperação do acervo, em especial das atas de reuniões de diretoria, documentos manuscritos com informações detalhadas e de suma relevância para conduzir a leitura e a interpretação da história institucional, incluem a desmontagem, higienização, montagem, digitalização, restauração, reencadernação, transcrição, edição, acondicionamento, estudos e pesquisas com o objetivo de trilhar a história do GPLB e são feitos por uma equipe, formada por Profa. Dra. Alícia Duhá Lose (UFBA; CNPq; Memória e Arte, GPLBA), Profa. Dra. Vanilda Salignac de Sousa Mazzoni (Memória e Arte), Profa. Dra. Lívia Borges Souza Magalhães (SEEB), Bel. Júlia Freitas (PIBIC-CNPq; UFBA), Bel. João Guilherme Veloso (PIBIC-CNPq; UFBA), Lic. Leonardo Coelho (PIBIC-FAPESB; UFBA), Lic. Ana Quezia Santos de Souza (PIBIC-CNPq; UFBA) e Géssica de Assis Carvalho (PIBIC-UFBA; UFBA).

Recebido: 02/02/2025 Aprovado: 04/02/2025

Referências

CAVADAS, Manuela. Jornal da Metropole, Salvador. Disponível em: https://www.metro1.com.br/. Acesso em: 20 jun. 2024.

GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA DA BAHIA. *Livro de Actas do Gabinete Português de Leitura de 1816 a 1881*.

LOSE, Alícia Duhá *et al*. *O manuscrito fundador do Gabinete Português de Leitura da Bahia*: atas 1863-1875. Salvador: Memória & Arte; Gabinete Português de Leitura da Bahia; Ilha da Madeira, Portugal: Ponteditora, 2021, p. 43-56. Disponível em: https://www.memoriaarte.com.br/. Acesso em: 12 jun. 2024.

LOSE, Alícia Duhá *et al*. *A História do Gabinete Português de Leitura da Bahia por suas próprias palavras*: de 1863 a 1875. Salvador: Memória & Arte, 2023. Disponível em: https://www.memoriaarte.com.br/. Acesso em: 12 jun. 2024.

Minicurrículo

ALÍCIA DUHÁ LOSE é Professora Titular do Setor de Filologia do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professora dos Programas de Pós-Graduação em Língua e Cultura da UFBA, e em Estudos Linguísticos, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). É Bolsista de Produtividade em Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Pq2-CNPq). Licenciada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Mestre e Doutora em Letras pela (UFBA), com Pós-Doutoramentos em Filologia (UFBA); História das Relações Internacionais (Universidade de Brasília – UnB); e em História da Cultura Escrita (Universidade de Évora – UE). Foi Investigadora Visitante Sênior na Universidade de Coimbra (UC) no Centro de História da Cultura e da Sociedade (CHCS, área Paleografia e Diplomática) através da bolsa PVE*x*-Senior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É presidente do Centro de Pesquisa e Documentação Paleográfica (CEPEDOP) do Memória Arte; líder do Grupo de Pesquisa Modus Scribendi – Pesquisas Paleográficas, Filológicas e Históricas (CNPq-UFBA) e membro dos Grupos de Pesquisa em Crítica Textual da Fundação Biblioteca Nacional (CNPq-FBN), do Metamorphose – Materialidade e interpretação de manuscritos e impressos da Época Moderna (CNPq-UnB) e do CEDOHS – Corpus Eletrônico de Documentos Históricos do Sertão (CNPq-UEFS). É investigadora colabo-

radora do Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta de Portugal (CEG-Uab); do Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra (CEIS20-UC) e do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL-UL). É conservadora-restauradora com formação em diversos cursos no Brasil e no exterior.

VANILDA SALIGNAC DE SOUSA MAZZONI é Licenciada em Letras Vernáculas com Inglês pela Universidade Católica do Salvador (1991); Mestre e Doutora pela Universidade Federal da Bahia; com Pós-Doutorado (2007) em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais; Pós-Doutorado (2018) em Linguística Histórica, Filologia e História da Cultura Escrita, pela Universidade Federal da Bahia. Professora, Coordenadora e Pesquisadora do Memória & Arte, Centro de Estudos de Acervos. Transcreve documentos manuscritos da Bahia Colonial, Imperial e Republicana. Dedica-se à pesquisa na área de gênero (biografias femininas) e em conservação e preservação de acervos. É restauradora, encadernadora e douradora de livros antigos. Possui várias publicações na área de defesa do patrimônio documental e bibliográfico brasileiro, foi premiada no Prince Claus Fund, Holanda, em 2018 pelo projeto de recuperação da documentação manuscrita de ex-escravos na Bahia; Memória do Mundo/UNESCO MOW/Brasil duas vezes, uma como membro da equipe responsável pelos documentos da Guerra do Paraguai, e em 2018, como responsável pelo projeto de Recuperação da Documentação da Sociedade Protectora dos Desvalidos. Entre 2020 e 2021, foi bolsista do Programa Nacional de Apoio a Pesquisador, da Biblioteca Nacional, para trabalhar com os manuscritos do século XVII e XVIII sobre mulheres enclausuradas. Foi contemplada mais uma vez com o Prêmio Prince Claus 2020, com manuscritos da Bahia Colonial. Foi bolsista DCT/FAPESB, em 2024, para trabalhar com documentos sobre a Independência da Bahia, Sóror Joanna Angélica e Convento da Lapa. É bolsista CNPq do projeto "Cartas de Chamada: Banco de Dados dos escritos de imigração para o Brasil entre 1886 e 1929".

O poeta como personagem, ou: mobilizar Camões

The poet as a character, or: mobilizing camões

Mônica Genelhu Fagundes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1352

Resumo

O artigo analisa como a figura e a obra de Camões são recuperadas no romance *Os naufrágios de Camões* (2022), de Mário Cláudio, tomando como estrutura articuladora os móbiles de Alexander Calder e os princípios que sustentam sua concepção: abertura, inacabamento e apelo à interação do fruidor. Esses valores parecem se traduzir em imagens e procedimentos, tanto na poesia camoniana como na apreensão ficcional que o romancista faz dela ao tomar o vate como personagem.

Palavras-chave: Mário Cláudio; *Os naufrágios de Camões*; Móbile; Obra aberta; Inacabamento.

Abstract

This paper analyzes how the figure and work of Camões are recovered in the novel *Os naufrágios de Camões* (2022), by Mário Cláudio, using as an articulating structure Alexander Calder's mobiles and the principles that support their conception: openness, unfinishedness and appeal to the interaction of the viewer. These values seem to be translated into images and procedures, both in Camões' poetry and in the fictional apprehension that the novelist makes of it when taking the poet as a character.

Keywords: Mário Cláudio; *Os naufrágios de Camões*; Mobile; Open work; Unfinishedness.

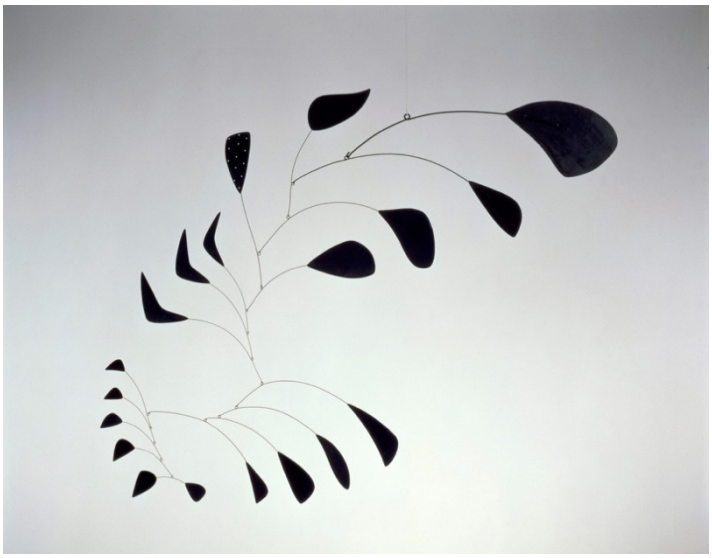
A cena se abre com a armação de um gigantesco móbile girando sobre o mar, como astros em órbita. A superfície da água ondula ao vento, ondas se estendem em espuma. A técnica de superposição faz pensar que esse céu fabricado e o mar seguem a mesma lei: a lei do movimento. Pontos de luz se multiplicam, como em enxame, e se transformam em gotas de água, revérberos de luz na superfície de um charco, tufos de um algodoal agitado pelo vento, como depois as flores róseas de uma cerejeira, folhas de outras árvores. Tudo se move. Um menino encara a câmera e segura um espelho que não restitui nenhuma imagem, mas reflete raios de sol em flashes que fazem piscar os olhos. Até a luz tremula. O menino caminha pela areia, deixando pegadas frágeis, logo apagadas pelas ondas que invadem o quadro; uma ave marinha voa, planando; águas vivas dançam o seu estranho balé de transparência; dentes-de-leão flutuam, depois são arrastados, no ar. O menino chega a uma casa de vidro "cheia de coisas que se movem", diz a narração em off. No seu devaneio, as coisas que se movem dentro da casa se misturam a tudo que se move fora dela. É isto que os móbiles devem fazer, explica-lhe Alexander Calder, o criador desse mundo todo seu. Tomo essa sequência de cenas, brevíssimo roteiro do curta-metragem "Works of Calder", de Herbert Matter, com música de John Cage, produzido e distribuído pelo MOMA de Nova York em 1950[1], como uma espécie de preâmbulo para esta leitura. Seria mais preciso dizer que encontrei no filme uma evocação de alguns procedimentos e de certas imagens insistentes que compõem um livro de Mário Cláudio em que Camões é personagem *mobilizado*.

Foi discutindo com minhas turmas de Poesia Portuguesa os tercetos daquele que seria o soneto de abertura da obra lírica de Camões,

[1] O curta-metragem pode ser visto no YouTube, no canal Calder Foundation (Works [...], 2015, 19 min).

"Enquanto quis Fortuna que tivesse", que me ocorreu pensar a sua poética em paralelo ao conceito de escultura criado por Alexandre Calder em meados do século XX: o móbile[2].

Figura 1 – *Vertical foliage*.



Fonte: Calder (1941).

Dizem as estrofes:

> Ó vós, que Amor obriga a ser sujeitos
> a diversas vontades! Quando lerdes
> num breve livro casos tão diversos,
>
> Verdades puras são, e não defeitos...
> E sabei que, segundo o amor tiverdes,
> Tereis o entendimento dos meus versos.
> (Camões, 1994, p. 25).

[2] Para ver a escultura em movimento, conferir o vídeo "Calder's Vertical Foliage, 1941, set in motion" (2019).

Nesses versos, vamos recordar rapidamente, Camões faz uma advertência aos leitores, prevendo possíveis críticas a uma poesia errante e errada, que por escolha e com conhecimento de causa se desvia dos percursos conhecidos e consagrados do cânone, seja da Filosofia platônica, vivamente reafirmada pelo Neoplatonismo de Marsilio Ficino, como do cancioneiro amoroso medieval provençal e galego-português, e mais tarde do *Dolce Stil Novo* florentino, de Dante e Petrarca. Os "casos tão diversos" que leremos no livro breve de Camões, "dois mil acidentes namorados", como calcula outro soneto, numa retórica que talvez nem seja tão exagerada, incluem, sim, amores nos moldes já cantados pela tradição cortês: "segredos delicados, / brandas iras, suspiros magoados" (Camões, 1994, p. 27), mas também uns poucos daqueles amores felizes que, diria Denis de Rougemont (2003, p. 24), não têm história. A enumeração dos casos de Camões termina com "pena ausente", evocando esse amor feliz que, numa leitura provavelmente extrapoladora, mas difícil de resistir, seria declaradamente inédito, nunca registrado à pena. Histórias tão variadas contemplam amadas várias, de senhoras de cujo gesto se canta a menor parte, a amores perdidos cifrados em Dinamene, ou a uma cativa estranha, mas não bárbara, que Camões é capaz de traduzir e introduzir na lírica ocidental. Esses múltiplos amores, alertará o poeta, são não defeitos, mas verdades modernamente plurais. Tornadas – e este é o ponto da advertência que no momento mais me interessa – ainda mais plurais, porque a serem lidas segundo a experiência amorosa de cada leitor. Essa abertura de sentido dos versos, seus potencialmente múltiplos entendimentos, tem mesmo uma sustentação na forma do poema, e justamente em sua camada mais sensível, o que aqui parece especialmente coerente e relevante. Reconhecendo que cada leitor tem a sua própria experiência amorosa e que essa vivência, muito cambiante, terá implicações na escuta e na compreensão dos versos, o decassílabo "E sabei que, segundo o amor tiverdes" apresenta tensão rítmica, podendo ser experimen-

tado como heroico ou como sáfico. Portanto, a variedade de experiências amorosas concebida pelo verso se conforma na variedade de experiências rítmicas promovidas pelo verso. Cria-se, assim, uma isomorfia pela qual as alternativas de leitura propostas, ditadas pela vivência concreta dos leitores, confirmam-se muito concretamente como alternativas do ritmo de leitura. O sentido do verso se traduz perfeitamente na forma e no trabalho do verso; a experiência amorosa se traduz em experiência de leitura. Desde aqui, Camões cumpre o que promete.

Cabe ainda observar mais uma implicação desse jogo. Ao desafiar o leitor a empregar o seu conhecimento amatório para alcançar conhecimento poético ("Amai para entendê-[los]", diria Camões quase como Bilac), o poeta também atinge – a palavra tem de ser mesmo essa – a sua própria obra. Condicionando o entendimento dos versos à participação do leitor, afirmando que o entendimento deles depende da sua colaboração, ou seja, que os versos só se completam mediante a intervenção do leitor, Camões os reconhece incompletos, inacabados. Desvela em sua perfeição, sem comprometê-la, antes complexificando-a, lacunas e brechas, onde meter a mão, a voz, os amores. Revela-os virtuosamente inconclusos, mesmo estruturalmente, como comprova a questão rítmica que examinávamos. Parece concebê-los como o que séculos mais tarde Umberto Eco chamaria "obra aberta". Obras musicais, plásticas, literárias que acolhem a abertura como princípio de construção, recusando uma mensagem definida e uma organização fechada, pré-determinada e unívoca de seus elementos, antes concebendo-se e efetivamente constituindo-se como campos de possibilidades – de montagem, de ordenação, de significação, cujos elementos – notas, cores, peças, palavras – são, em si mesmos, nós de significados, capazes de múltiplas, cambiantes, inesgotáveis relações recíprocas. Ao fruidor dessas obras não caberá um papel contemplativo, estático; a apreciação torna-se um

convite a fazer obra com o autor. É a interação do fruidor que finalizará a obra – finalização esta que nunca será a única ou a última, que é sabidamente não definitiva, uma de muitas possibilidades que virtualmente se mantêm; satisfatória, mas simultaneamente apontando para muitas outras não realizadas, dando a ver o inacabado como aspecto inerente à obra não acidental, mas constitutivo.

Os móbiles de Alexander Calder são uma das expressões de obra aberta discutidas por Umberto Eco. Estruturas minimalistas eram construídas com peças de metal, recortadas em formas elementares, e fios de arame. Na descrição de Rosalind Krauss (2007, p. 258):

> a espinha dorsal, semelhante a um filamento, de sua estrutura, é composta por uma cascata de vigas de arame em balanço, afixadas em um determinado ponto ao elemento linear acima delas e, em outro, ao elemento imediatamente abaixo na cadeia. [...] o desenho de Calder assegura a capacidade de qualquer um desses braços lineares girar em relação aos demais, uma vez que o encadeamento inteiro é feito para se movimentar.

Postas em movimento, como previsto, essas esculturas suspensas ganham volume, mobilidade e capacidade de metamorfose. "Qualidades animadas do ator humano", observa Rosalind Krauss (2007, p. 255). Para Umberto Eco, os móbiles comporiam uma categoria particular de obra aberta: precisamente a obra em movimento. São "estruturas elementares que possuem justamente a capacidade de mover-se no ar, assumindo disposições espaciais diversas, criando continuamente seu próprio espaço e suas próprias dimensões" (Eco, 2005, p. 51). "A própria forma se move sob nossos olhos [...]. Seu movimento compõe-se com o do espectador" (Eco, 2005, p. 153). É um cálculo preciso de contrapesos que proporciona o equilíbrio e o movimento do conjunto. Recorrendo mais uma vez a Rosalind Krauss (2007, p. 258):

> os móbiles de Calder (iniciados em 1932) atingem, em sua forma desenvolvida, um equilíbrio delicado o bastante para ser perturbado e movimentado pelo vento, por correntes de ar que percorrem o ambiente em que estão suspensos ou pelo toque de alguns de seus observadores.

Entra aqui uma questão fundamental: móbiles são esculturas que desafiam o protocolo dos museus tradicionais e preveem o toque, a interação do observador, que passa a fazer muito mais do que observar. Mesmo em obras maiores, que não necessariamente serão postas em movimento pela mão do visitante, há, como dizia Umberto Eco, uma interpenetração de movimentos, um convívio no espaço, uma coreografia partilhada entre móbile e fruidor que se torna, efetivamente, a obra.

É evidentemente um tremendo anacronismo associar tão diretamente os poemas de Camões e os móbiles de Calder, mas me parece que não só princípios da "poética da obra aberta" – a expressão é de Umberto Eco (2005, p. 37) – como os fundamentos construtivos dos móbiles e os efeitos daí derivados, e, sobretudo, a experiência que proporcionam e as imagens que projetam, ajudam a iluminar ou acentuam aspectos da poesia camoniana. Trata-se menos, nessa aproximação, de um gesto de interpretação formal do que da percepção de uma semelhança das formas. E, claro, está ao fundo desta ousadia a leitura que Georges Didi-Huberman faz de um afresco de Fra Angelico, descobrindo numa superfície "ilegível" da obra um trecho de pintura que a História da Arte só poderia, se não compreender, ao menos saber ver, depois de conhecer Jackson Pollock. A partir desse encontro a desoras, dessa dobra temporal sustentada pela semelhança, pede o historiador da arte: "o anacronismo poderia não ser reduzido a esse horrível pecado que nele percebe todo historiador diplomado. Ele poderia ser pensado

como um momento, como um batimento rítmico do método, seu momento de síncope" (Didi-Huberman, 2000, p. 20-21).

Não se trata de perceber em Camões um precursor de Calder em outra mídia, ou mesmo de Mallarmé ou William Carlos Williams, que têm poemas que, cada um a seu modo, são móbiles verbais[3]. No entanto, aquela abertura de sentido a inúmeras possibilidades proposta em "E sabei que segundo o amor tiverdes / tereis o entendimento dos meus versos", que aliás bem poderia aludir não só a envolvimentos amorosos, mas também a afinidades eletivas no campo das artes, seja qual for o tempo de seus leitores, anuncia uma poesia que não só tolera, como reivindica, o gesto, a escolha, o percurso próprio do leitor. De uma maneira que pode ser tão física como um passeio sob um móbile de Calder, fruidor e obra compondo um movimento conjunto. Lendo, por exemplo, as "Estâncias louvando e deslouvando uma senhora", que se valem da mancha gráfica para criar ambivalência formal e semântica, os olhos do leitor de Camões têm de escolher a direção, horizontal ou vertical, a percorrer na página, como num labirinto. Sabendo que sua decisão momentânea não exclui o outro caminho, e que, portanto, está sempre perdendo outro sentido, perdendo-se no poema. Para aqueles que já conhecem o jogo de Camões, os discursos contraditórios convivem virtualmente, e boa parte da (muita) graça do poema vem da percepção de sua engenhosidade formal, da maneira como os versos se relacionam entre si, das variações nessas relações, da alternância entre afirmação e negação, corte e *enjambement*, dos desdobramentos sintáticos. Equilíbrio e movimento bem calculados em palavras e expressões escolhidas à precisão, como contrapesos.

[3] Penso especificamente em "Un coup de dés", de Mallarmé, e "The Red Wheelbarrow", de William Carlos Williams.

Talvez seja ainda mais interessante perceber que uma experiência semelhante pode ocorrer mesmo em poemas que não se valem do artifício da disposição gráfica dos versos, mas ainda assim instalam labirintos verbais. O tão citado verso "Errei todo o discurso dos meus anos", um tradicionalíssimo decassílabo heroico, cria e diz essa experiência de percurso por caminhos que se bifurcam, fazendo o leitor vivenciar, enquanto experiência de leitura, o testemunho do poeta. Graças à polissemia de "Errei", ligado a equívoco ou a errância, e à de "discurso", relacionado à poesia ou ao curso da vida, o verso incita uma leitura como arte combinatória, errância por uma linha poética equívoca (não unívoca), resultando numa conclusão de sentido sempre errado, porque há outros possíveis. Ainda mais desafiador é um verso e meio do soneto "Que poderei do mundo já querer": "já perdi / o que perder o medo me ensinou" (Camões, 1994, p. 237). A estrutura comporta diferentes ordenações sintáticas e diferentes cadências, que interferem no sentido, como se as palavras do poema fossem peças de um puzzle que admite montagens diversas gerando quadros distintos, ou elementos de um móbile que dança e assume diferentes poses diante do leitor. Criam-se três, quatro, talvez cinco possibilidades de organização dessas palavras aparentemente tão inofensivas, que a um tempo deleitam e frustram leitores, postos diante da experiência prodigiosa de uma forma, mas também da falta de um sentido definido e da impossibilidade de conhecer todos os possíveis. Talvez entendendo melhor o que Camões podia querer dizer com "E se é mais o que canto que o qu'entendo" (Camões, 2002, p. 52). O inacabamento virtuoso desse canto, aberto sempre a outro, a outros entendimentos, torna-o inesgotável.

Se Camões, salvo algum sonho profético, não pensava em móbiles ao compor sua poesia, tampouco Mário Cláudio terá pensado neles, embora certamente os conheça, ao imaginar o romance *Os naufrágios de Camões* (2022). Esse é um dos textos em que o romancista

torna o poeta personagem seu (o outro é o conto "Luís de Camões e a Infanta Dona Maria", incluído no *Triunfo do amor português*, de que aqui não me ocupo). À maneira do que faz em outros livros, n'*Os naufrágios* (2022), Mário Cláudio toma a figura de um artista e recompõe imaginativamente a sua vida ou parte dela, baseando-se numa pesquisa a sério de sua biografia conhecida, mas, sobretudo, de sua obra, que ressurge não só referenciada, mas, para muito maior interesse, transposta em termos de tema, de linguagem e de forma nos romances. Assim ocorre, por exemplo, em *Gémeos*, uma reconstituição (no sentido dramático) do final da vida de Goya, em que as chamadas *Pinturas Negras* tanto têm a história de sua criação imaginada, servindo a compor as circunstâncias daqueles últimos anos do pintor, como servem à caracterização de personagens e ao desvelamento das relações entre eles. Algo semelhante se verifica em *Retrato de rapaz*, também com a pintura, nesse caso de Leonardo da Vinci, e em *Rosa*, com a cerâmica de Rosa Ramalha, ou em *Guilhermina*, com a música da violoncelista Guilhermina Suggia – cuja melodia acaba por invadir o texto verbal em uma frase que se completa com uma pauta musical. De propósito deixei por último *Amadeo*, outro romance do artista, porque me parece o mais próximo de *Os naufrágios de Camões* (2022). Ali, mais do que uma biografia do pintor Amadeo de Souza Cardoso, temos o esforço (afinal frustrado) de escrevê-la. E um foco dispersivo que se desloca desse que seria, pelo título, o protagonista indiscutível, para outras personagens que tomam a cena: Papi, o biógrafo de Amadeo, Frederico, seu sobrinho, que observa voyeuristicamente o seu trabalho e o narra no próprio diário, e Gabriel, o filho do caseiro da quinta onde estão hospedados tio e sobrinho. Mário Cláudio, que se enxerta no romance como aquele que teria recebido os fragmentos da biografia inacabada e o diário, acaba às voltas não com um, mas com uma ciranda de personagens.

É também esse pulular de personagens que observamos na narrativa sobre Camões – a tal ponto que esta minha frase parece má. Um dos multiplicados naufrágios que o poeta sofre no título do romance será justamente a sua dissolução em meio a outras personagens e outras tramas, e sobretudo diante de uma dúvida que não se elucida. *Os naufrágios de Camões* (2022), de Mário Cláudio, não são nada sobre Camões: não esclarecem a história do desastre na foz do rio Mekong – tão célebre pelo heroico e improvável ato de salvação do manuscrito d'*Os Lusíadas* como pela trágica perda da amada Dinamene –, não trazem qualquer notícia segura sobre a vida do poeta, de que tão pouco se sabe, não permite apreender a sua figura com maior nitidez, ficcional que fosse. São, antes, um investimento na história de Camões e de sua epopeia como obra aberta. Nesse sentido, como ocorre nos outros textos há pouco citados, esse romance compõe-se por meio de uma engenhosa apreensão daquela poesia que se abre em lacunas a preencher, converte-se em um campo de possibilidades e convida o leitor a fazer obra. Apelo e tentação que se transpõem para o enredo num sentido perturbadoramente literal. O que sustenta a narrativa de Mário Cláudio, suspendendo em equilíbrio instável o que se sabe e o que se imagina sobre Camões e sua obra, é uma pergunta: "e se Camões não tivesse terminado de escrever *Os Lusíadas*?". Nesse inacabamento se inscreve o romance.

Aqui tenho de dizer, e com muito gosto, que esta leitura é uma conversa muito próxima com um ensaio de Jorge Fernandes da Silveira – "Nau frágil no temporal" – em que se lê o romance de Mário Cláudio como um exercício de ir ao encontro do vazio, em diferentes modulações, ditadas por Maria Gabriela Llansol. Também para o Jorge as perguntas, duas, são cruciais: a primeira, retomada de Llansol, "penso muitas vezes: 'E se Vasco da Gama não tivesse voltado?'". A segunda recuperada da cinta da edição portuguesa d'*Os naufrágios de Camões*: "e se *Os Lusíadas* não tivessem sido escritos

por Camões?" (Silveira, 2020, p. 127). Peço licença para trocar uma palavra, por precisão: e se *Os Lusíadas* não tivessem sido *terminados* por Camões? Essa premissa em tom de provocação, que rasga dois cantos d'*Os Lusíadas* de Camões (aqui sem vírgula), abre um vazio que mete medo, como diz o Jorge, mas é curiosamente coerente com o projeto camoniano que entrevimos. Tanto depende desse "e se...?". Fosse o romance um móbile, essa pergunta seria aquele elemento linear de que fala Rosalind Krauss, que tudo põe em suspenso, a começar pelas certezas, suportando um princípio irrevogável de inacabamento e uma reação em cascata de elementos encadeados e moventes. Uma geometria de declínio que engendra uma declinação.

Assim se arma o pendente, como "novelo de vidas ligadas a vidas, e dobadas em torno de um núcleo cintilante, chamado Luís de Camões" (Cláudio, 2022, p. 39), conforme se assume o próprio romance: Mário Cláudio, em primeira pessoa, relata um encontro com Timothy Rassmunsen, que vem a ser neto de Tiago Veiga, poeta-personagem ou heterônimo cuja biografia o ficcionista português escreveu e cuja obra mais tarde editou, num lance que tem tanto de Pessoa como de Borges e Herbert Quain. O encontro dá início a uma troca de cartas e breves encontros em que Timothy revela ao suposto amigo do avô ter descoberto nuns manuscritos gravados em folhas de palma (suporte convenientemente leve, que vento ou mão leviana podem mover) a prova da morte prematura de Camões e da contrafação dos cantos finais d'*Os Lusíadas*. Tendo antecipada sua morte, de Lisboa em 1580 para a costa do Camboja, anos antes e pouco depois do naufrágio no Mekong, Camões teria sido sucedido pelo capitão da nau anual da China, que Timothy teria averiguado chamar-se Bartolomeu de Castro, o responsável por usurpar não a obra, ou não só a obra, mas a própria identidade do poeta. Camões se tornava autor, portanto, de uma epopeia incompleta, que Bartolomeu, leitor alçado ao posto de autor, teria se incumbido de concluir.

Concluída a tese em que apresenta essa teoria, Timothy Rassmunsen enlouquece e incorpora a personalidade de Bartolomeu de Castro, numa dramatização que inclui vestir-se como o capitão do século XVI, por sua vez travestido de Camões no seu agora desmentido, mas encenado retorno a Lisboa. Arrastando Mário Cláudio na empreitada, Timothy, fazendo-se passar por Bartolomeu, que se fizera passar por Camões, vai, por exemplo, atrás do Frei Bartolomeu Ferreira, censor que afinal não é Camões, mas o tal Bartolomeu de Castro teria também permitido que interviesse no texto do poema. Herói falhado, porém, perdido em si como num labirinto, numa reminiscência de Sá-Carneiro, Rassmunsen acaba por se suicidar, deixando Mário Cláudio, ele mesmo o diz, sem personagem.

Para dar novo alento à narrativa, como numa arquitetura de contrapesos, o romancista recorda que o próprio Timothy Rassmunsen se apercebera "da falta de um bom scholar" (Cláudio, 2022, p. 38) que equilibrasse o disparate da sua teoria e recorrera a Richard Burton, este, personagem histórico, explorador inglês que descobriu as nascentes do Nilo e, entusiasta de Camões, traduziu *Os Lusíadas* e escreveu estudos sobre o poeta português, também levantando a hipótese da falsa autoria de algumas estrofes da epopeia. Rassmunsen faria com Burton uma variação do que supõe que Bartolomeu de Castro fizera a Camões, plagiando textos seus e incorporando-os à sua tese. Mário Cláudio parte, então, na pista do inglês, recompondo as aventuras, os estudos e a intensa vida amorosa de Burton, dando a ver e depois atribuindo ao próprio Burton essa consciência, que ele seria um duplo de Camões, identificando-se com o poeta na sua vocação para a viagem e para a experimentação amorosa, tanto em termos de variedade de amores como em amplitudes de elevação e baixeza, para dizer em termos neoplatônicos. E, claro, convém lembrar que, tendo feito a tradução do poema para o inglês, Richard Burton é também, de certo modo, autor d'*Os Lusíadas*. No seu leito de morte

encenado por Mário Cláudio, porém, Burton teria recebido a visita do fantasma (outro duplo) de Bartolomeu de Castro, que desmentiria a hipótese de falsificação, embora reconhecendo:

> deixei-os por isso na dúvida, resignando-me ao anátema de impostor como que me fulminariam, e também eu sucumbiria à peste, e de igual modo se extraviariam os meus ossos, e posto que ninguém me levantasse uma estátua, eis que ficaria para a história como a sombra de uma sombra (Cláudio, 2022, p. 131).

Resta desempatar a verdade do romance recorrendo a uma terceira parte. Aí encontramos Ruy, escrivão da nau anual da China, que teria sido testemunha ocular da viagem falhada de Camões, da composição de parte da epopeia, do naufrágio e dos meses passados no Camboja. E que tem, o que não é menos relevante, o mesmo nome e o mesmo rosto, conforme se vê num retrato reproduzido no romance, de Mário Cláudio (pseudônimo de Rui Manuel Pinto Barbot Costa), como bem achado por Ana Paula Arnaut (2018), num ensaio fundamental sobre *Os naufrágios de Camões*. Este Ruy, feito personagem e narrador, tem uma visão privilegiada do poeta, por cumplicidade em mais de um sentido: era outro escritor junto a Camões quando este escrevia a epopeia e quando sofreu o naufrágio que poderia tê-la deixado incompleta, é outro escritor escrevendo sobre Camões 500 anos depois. A sua apreciação do poeta é afetuosa. É pelo seu relato que Camões ganha mais presença no romance. Conta-se o cotidiano enternecedor e cruel do navio: a devoção do Jau, o amor cuidadoso de Dinamene, o desprezo e os desmandos do capitão Bartolomeu de Castro, aqui efetivamente feito vilão, o esforço do poeta que, viajando rumo à prisão em Goa, tinha as mãos acorrentadas à noite, mas seguia contando seus decassílabos nos dedos. Ruy acusa Bartolomeu de ter, de caso pensado, apossado-se da obra de Camões, por inveja e admiração. E, no entanto, como as peças deste móbile se conectam e

interferem umas nas outras de modos vários, acaba por ser o próprio Ruy, no texto de Mário Cláudio, que escreve por Camões, completando não *Os Lusíadas*, mas um soneto, a modo próprio, montado pela reorganização de versos de dois poemas distintos: "Quando de minhas mágoas a comprida" e "Cara minha inimiga, em cuja mão". Recordando a desdita de Camões após a perda de Dinamene, o escrivão conta:

> apenas um soneto, sempre o mesmo, lhe ocuparia por esse tempo o espírito, reescrito e relido a todo o instante, e irremediavelmente incompleto. (...) o vate lançava-se assim neste delírio de versos, 'Em sonhos aquela alma me aparece, / que para mim foi sonho nesta vida.' E ao dizer ele, 'Estendida / a vista, pelo campo, desfalece', eis que fantasiava eu uma paisagem que me sobrevinha da memória da infância, e nela distinguia uma chinesinha que atravessava uma minúscula ponte sobre um rio sinuoso, marginado por renques de chorões. Luís de Camões prosseguia com isto, 'Não me fujais, sombra benina!', e logo eu descortinava a elegante figurinha, a esgueirar-se por detrás de um biombo, e por entre um rumor de leques agitados. Ao topar com o corpo roído da sua Dinamene, determinara ele que o devolvessem às ondas, usando estas palavras, 'Que o mar conclua sua tarefa!' E por isso inseriria no soneto a prece seguinte, 'Eternamente as águas lograrão / a tua peregrina formosura; / mas enquanto me a mim a vida dura, / sempre viva em minha alma te acharão.' (Cláudio, 2022, p. 146-147).

Lendo com atenção uma frase do romance, poderíamos mesmo encontrar uma ambígua confissão de Ruy sobre essa bem-intencionada mão (também) escrevente que completa o movimento do soneto. Testemunhando a fragilidade do poeta, ele escreve com empatia:

> admito que já por essa época *andasse a declinar o engenho do nosso homem, atendendo a que não raro ficava ele suspenso no meio da sua habitual jovialidade*, e como que a esforçar-se por se recordar do título mais comum que cabia a uma divindade grega, do nome

> que Estrabão atribuíra a um certo promontório, ou simplesmente da rima para um vocábulo pouco frequente (Cláudio, 2022, p. 139, grifos meus).

Reordenando a sintaxe, num jogo, como vimos, nada estranho a Camões, o declínio (decadência) de sua vida e de seu engenho daria lugar a uma declinação (alteração em "casos tão diversos") da sua biografia e da sua poesia, por outros, seus leitores, seus re-escritores. Camões pende por um fio de suposições, desarticulado e rearticulado, reduzido a traços mínimos e infinitamente reordenáveis, moventes, assumindo formas diversas e repercutindo no espaço que concerta, ou desconcerta. Não é grave, o próprio poeta assumia ter errado todo o discurso dos seus anos. É isto que o romance dramatiza, jogando com o vazio, fazendo dele espaço de especulação, criação e pensamento. Personagem de Mário Cláudio, Camões se torna uma espécie de móbile: escultura que já não queda fixa como as de mármore ou bronze, antes convida aos toques que a fazem mover-se no espaço e no tempo, ganhando volume e sentido variados segundo o gesto da leitura. No dizer de Rosalind Krauss sobre essa poética:

> o interesse de Calder é que, uma vez em movimento – girando lentamente em torno de seus pontos de conexão –, esses vetores isolados evoquem no observador um sentido de volume virtual. O fato de essa criação de um volume aparente ser construtivista em sua raiz é denunciado pela afirmação de Calder de que 'quando utilizo dois círculos de arame a se interceptarem em ângulos retos, isso para mim é uma esfera (...) o que produzo não é precisamente o que tenho em mente – mas uma espécie de esboço, uma aproximação fabricada'. E é esse sentido gerado de volume que faz dos móbiles uma metáfora do corpo ao deslocar espaço, mas um corpo agora esboçado pelo traço linear do construtivismo em termos de uma surpreendente transparência. (...) A trajetória dos móbiles de Calder conduz, partindo das geometrias abstratas (...), ao conteúdo antropomórfico da ação intermitente do corpo. (...) o

> móbile situa seu significado escultural como uma espécie de ator (Krauss, 2007, p. 260-262).

Valendo-se dessa geometria de vocação informe, metamórfica, referenciada pelo movimento, o romance mobiliza ao final duas imagens do poeta – albatroz e nuvem – de forte ressonância na história da literatura e da arte ocidental, em que se constituem não somente como motivos significativos, mas efetivamente como dispositivos da representação ou de tensionamento da representação. O albatroz, grande ave dos mares, carrega, desde o poema de Baudelaire (1985, p. 111), o signo da queda associado à modernidade. Capturado e descido do céu que lhe garantia uma aura de elevação, o "monarca do azul" tem de se haver com o rés-do-chão do convés, espaço de desastre onde as mesmas asas que lhe permitiam voar e dominar as alturas impedem-no de andar. Esse tropeçar não só ameaça, como constitui o passo da poesia moderna, lírica acidentada e dialética, cuja aura é testemunho da queda da aura, da ruína que consome todas as coisas. No romance de Mário Cláudio, esse saber crítico assinala a figura de Camões e dela se alastra para revelar um império em colapso, em destroços que se sucederiam em cadeia histórica, como aquela que o Anjo de Klee contemplaria na alegoria de Walter Benjamin.

Ruy nos conta que o capitão e talvez impostor Bartolomeu de Castro tinha um albatroz de estimação, que, como os "homens da equipagem" do poema de Baudelaire, aprisionara e rebaixara, para seu divertimento.

> E uma tarde, fazendo achegar ao pobre do Camões, estirado no convés, o albatroz que amestrara, e que lançava a evoluir por aqui e além, guiado por uma trela, Bartolomeu manobraria de forma a que o passaroco cagasse em cima do vate, provocando com isso a chacota da inteira tripulação (Cláudio, 2022, p. 140).

Já aí se transfere da ave para o poeta, como na metáfora baudelairiana, a queda da aura do lírico moderno, "exilado no chão, em meio à turba obscura" (Baudelaire, 1985, p. 111). A correspondência se confirma no romance quando, depois do naufrágio, Camões sobrevivente assume o lugar do albatroz, usado pelo infame capitão: "todos percebiam assim que, havendo perdido na borrasca o albatroz que domesticara, o biltre transformava o prisioneiro em animal de companhia" (Cláudio, 2022, p. 147). Porém, é da natureza dos móbiles e do albatroz sem aura de Baudelaire, como é da natureza de Camões, escapar de toda armadilha, de forma fixa em que o queiram aprisionar, seja abrindo labirintos em sonetos aparentemente tão concertados, seja não se deixando conter no monumento de barbárie em que a propaganda salazarista o quis conformar. Assim, é como nuvem indefinida e incerta, frágil, mas insistente, que o poeta ressurge no romance depois de ter sido dado como morto:

> uma mancha difusa, e algo como uma nuvem que se esfarrapasse, e se recompusesse, atravessaria o horizonte diante da Ribeira das Naus, e nela os mais doridos identificariam as feições inesquecíveis do extinto Luís de Camões. [...] A tal nuvem vagueante, pairando crescentemente sobre as águas do Tejo, terminaria por se materializar numa criatura humana. Era um homem de barba e cabelo mais brancos do que ruivos, e cego, não de um apenas, mas de ambos os olhos. [...] o espectro que eu imaginava assombrar as artérias da cidade como o original, ou o duplicado, de Luís Vaz de Camões, continuava a cambalear na sua cegueira senil, tacteando as paredes ao longo da sua demorada progressão, e buscando desesperadamente uma via para o passado, ou um atalho para o futuro (Cláudio, 2022, p. 172, 174, 177).

Ruy o segue pelas ruelas e becos de Lisboa, vendo-o sempre acompanhado de um leproso em farrapos que seria talvez o fidelíssimo Jau, que o poeta faz cotejar estâncias d'*Os Lusíadas*: o impresso adul-

terado e os manuscritos sobreviventes num "rolo de papéis ensebados, obviamente pungidos pela fúria dos elementos, e na ameaça de se desagregarem em laudas que o vento espalharia" (Cláudio, 2022, p. 175). Alegoria de uma crise histórica, mas também de uma história posta em crise, em chave de pensamento, esse Camões cego, que faz lembrar Tirésias, Homero ou o Imortal de Jorge Luis Borges, incorpora o destino português. Não o faz, porém, num sentido determinista, como mostra a opção de Mário Cláudio pela imagem da nuvem, acentuada em seu aspecto mutável: esfarrapa-se e recompõe-se, vagueia, paira, assume formas e identidades diversas, dilacera a si e a elas. Em seu detido ensaio sobre a aparição das nuvens na pintura europeia, *Théorie du nuage*, o historiador da arte Hubert Damisch aponta que, de variadas e historicizadas maneiras, as nuvens representam o irrepresentável, e assim rasgam a superfície mimética, como imagem disruptiva e crítica, que não permite, antes evita, todo fechamento, toda certeza. Pode-se identificar procedimento semelhante nessa materialização final, ou quase final, de Camões no romance. Nuvem que se faz carne em cego cambaleante, ele acaba como fantasma incerto, convergência e dúvida – seria "o vero Luís de Camões", seria Bartolomeu de Castro? – mal abrigado no hospital de Sant'Ana, cercado de um vento que mobiliza muitos tempos e outros espaços:

> um vento furioso agitava as ramas das palmeiras que circundavam aquele escoadouro de desvalidos, e que eram filhas das que tinham vindo da Índia, enviadas pelos primeiros vice-reis. E ali estava o poeta moribundo, destroçado como um escaler que desse à costa (Cláudio, 2022, p. 177).

Fosse quem fosse, um náufrago da história "que a maré arrojara à margem do Tejo, incógnito como cada um de nós, e como a espuma do império que a aragem salina dissiparia" (Cláudio, 2022, p. 178).

Esta é a última frase do romance. E, no entanto, nem mesmo ela o conclui, terminada que é não por um ponto final, mas por um ponto de interrogação, daqueles que tudo suspendem, abrem a muitas respostas, interpelam, e em cujo risco já começo a ver, quem sabe, uma silhueta de móbile.

Recebido: 13/12/2024 Aprovado: 09/02/2025

Referências

ARNAUT, Ana Paula. Os naufrágios de Camões (Mário Cláudio): os passos perdidos do poeta (?). *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 38, n. 59, p. 23-38, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

CALDER, Alexander. *Vertical foliage*, 1941. 1 escultura. Disponível em: https://calder.org/works/hanging-mobile/vertical-foliage-1941/. Acesso em: 6 mar. 2025.

Calder's Vertical Foliage, 1941, set in motion. [*S. l.*: *s. n.*], 16 jan. 2019. 1 vídeo (57 s). Publicado pelo canal Calder Foudation. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A7YBA2E5zkY. Acesso em: 6 mar. 2025.

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*. Vol. II. 2ª Ed. Lisboa: INCM, 1994.

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*. Vol. III. 2ª Ed. Lisboa: INCM, 2002.

CLÁUDIO, Mário. *Os naufrágios de Camões*. Belo Horizonte: Pontes, 2022.

DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seiul, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KALEWSKA, Anna. Os naufrágios de Camões (2016), de Mário Cláudio – a intertextualidade camoniana e o diálogo intercultural com Luís Vaz e Alguns mais. Disponível em:https://www.academia.edu/116259063/

Os_Naufr%C3%A1gios_de_Cam%C3%B5es_2016_de_M%C3%A1rio_Cl%C3%A1udio_a_intertextualidade_camoniana_e_o_di%C3%A1logo_intercultural_com_Lu%C3%ADs_Vaz_e_Alguns_mais. Acessado em 6/08/2024.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MARTINS, Guilherme d'Oliveira. "Os naufrágios de Camões", de Mário Cláudio. e-Cultura.pt, [Portugal], 18-24 set. 2017. Disponível em: https://www.e-cultura.pt/artigo/22377. Acesso em: 6 ago. 2024.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Nau frágil no temporal. *In*: ALVES, Maria Theresa Abelha; SANTOS, Rita Aparecida Coêlho; NATÁRIO, Maria Celeste (org.). *Mário Cláudio: palavra entre palavras* – 50 anos de vida literária. Campinas, SP: Pontes, 2020. p. 123-128.

WORKS of Calder, 1950 by Herbert Matter. [*S. l.*: *s. n.*], 12 maio 2015. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal Calder Foudation. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qrox5s_nFgc&list=PPSV&ab_channel=CalderFoundation. Acesso em: 6 mar. 2025.

Minicurrículo

MÔNICA GENELHU FAGUNDES é Professora Associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Sua área de pesquisa são os Estudos Interartes e seus interesses de investigação concentram-se em teorias da imagem e em diálogos entre literatura e artes visuais, com foco na poesia portuguesa moderna e contemporânea. É Regente da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros e membro do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura.

Camões entre poetas africanos

Camões among african poets

Carmen Lucia Tindó Secco

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1353

Resumo

Nosso texto tem como objetivo evidenciar como Luís de Camões é reconhecido entre poetas africanos. Conforme chama atenção o crítico literário moçambicano Francisco Noa, há na poesia moçambicana uma vertente lírica que se estrutura em torno do Oceano Índico e da Ilha de Moçambique, por onde passaram Camões, Jorge de Sena e outros poetas. Dentre vozes poéticas moçambicanas que celebram Camões, lembramos Virgílio de Lemos, exímio cultor da poesia portuguesa, que escreveu inúmeros sonetos e odes a Camões. Rui Knopfli é outro grande poeta moçambicano, que, no poema "O Regresso dos Lusíadas", efetua uma releitura crítica de *Os Lusíadas.* Abraçando, também, um viés de alegórica irreverência e subversão, encontramos poemas do moçambicano Luís Carlos Patraquim, contracenando, parodicamente, com versos de Camões. Por intermédio da errância, a poesia de Patraquim, na linha corrosiva inaugurada por Knopfli, impõe-se como uma contraviagem para desvendar algumas lacunas da história. Não poderíamos deixar de mencionar o grande poeta José Craveirinha, o "Camões da Mafalala", assim designado pelo escritor Mia Couto, em 1991, não só por ter vencido o Prêmio Camões e nunca ter saído do bairro periférico da Mafalala, mas pela sedução e clandestinidade com que soube mesclar a oralidade das palavras rongas da língua da mãe negra ao idioma português herdado do pai algarvio que o introduziu

nas rimas de poetas portugueses, entre os quais Camões, a quem admirou e de quem soube captar o método de criar sonetos. Por fim, fazemos referência ao poema anti-épico *As Quybyrycas*, de Frey Ioannes Garabatus.

Palavras-chave: Luís de Camões; Virgílio de Lemos; Rui Knopfli; Luís Carlos Patraquim; José Craveirinha.

Abstract

The objective of our text is to highlight how Luís de Camões is recognized among African poets. As Mozambican literary critic Francisco Noa points out, there is a lyrical strand in Mozambican poetry that is structured around the Indian Ocean and the island of Mozambique, where Camões, Jorge de Sena and other poets passed through. Among the Mozambican poetic voices that celebrate Camões, we remember Virgílio de Lemos, an expert reader and culturist of Portuguese poetry, who wrote countless sonnets and odes to Camões. Rui Knopfli is another great Mozambican poet, who, in his poem "O Regresso dos Lusíadas" (The Return of the Lusiads), gives a critical rereading of Os Lusíadas. Also embracing an allegorical irreverence and subversion, we find poems by the Mozambican poet Luís Carlos Patraquim, parodying verses by Camões. Through wandering, Patraquim's poetry, in the corrosive vein inaugurated by Knopfli, imposes itself as a counter journey to unveil some of the gaps in history. We can't fail to mention the great poet José Craveirinha, the "Camões of Mafalala", so named by the writer Mia Couto in 1991, not only because he won the Camões Prize and never left the outlying neighborhood of Mafalala, but for the seduction and clandestinity with which he was able to mix the orality of the ronga words of his black mother's language with the Portuguese language inherited from his Algarvian father, who introduced him to the rhymes of Portuguese poets, including Camões, whom he admired and from whom he was able to capture the method of creating sonnets. Finally, we make a quick reference to the anti-epic poem *As Quybyrycas*, by Frey Ioannes Garabatus.

Keywords: Luís de Camões; Virgílio de Lemos; Rui Knopfli; Luís Carlos Patraquim; José Craveirinha.

Moçambique é um país de poetas. Poetas que não deixam de ler e homenagear outros poetas. Por isso, é rica a intertextualidade existente na poesia moçambicana, não apenas em relação à Literatura Portuguesa, mas a outras literaturas também. Conforme chama atenção o crítico literário moçambicano Francisco Noa, um viés significativo desse lirismo é tributário da Literatura Portuguesa, o que, segundo ele, historicamente, explica-se:

> [...] pela vocação e pelas práticas do próprio sistema colonial, [...] que teve como consequência o facto de as primeiras vozes nativas [...] serem constituídas por todos aqueles que mais se tinham apropriado, ou sido moldados pelos valores do colonizador através da escolarização, da educação, [...] da língua e da literatura (Noa, 2017, p. 59-60).

Noa observa, ainda, nesse ensaio, que, embora na poesia moçambicana haja predominância de forte telurismo a celebrar os rios e a natureza africana, há, também, uma vertente lírica que se estrutura em torno do Oceano Índico e da Ilha de Moçambique, por onde passaram Camões, Jorge de Sena e outros. A Ilha de Moçambique, primeira capital, depois que a esquadra de Vasco da Gama ali chegou em 1498, foi descrita como "a Ilha de Próspero" por Rui Knopfli, tendo sido tema e inspiração para inúmeros poetas.

> O mar fazia-se, assim, presente, tanto como resultado de um certo atavismo ligado às origens histórico-culturais de alguns desses autores, dada a sua ascendência europeia, sobretudo portuguesa e a todo um imaginário consagrado por uma literatura onde a vocação marítima é manifesta, com particular destaque de Luís de Camões, como também, por outro lado, pelo [...] facto de Moçambique ser banhado pelo Oceano Índico (Noa, 2017, p. 65).

Em diversos poetas moçambicanos representativos desse viés voltado para o Oceano Índico, encontramos heranças e ressonâncias da

poesia portuguesa, havendo predominância de duas vozes poéticas: as de Camões e Pessoa. O poeta moçambicano Virgílio de Lemos foi exímio leitor e cultor da poesia portuguesa. Escreveu inúmeros sonetos e odes: a Camões, a Pessoa, a Sá-Carneiro, a Cesário Verde, a Antero de Quental e a outros. Celebrava, assim, poetas que muito admirava. Seu erotismo se vale de um "cio marítimo" para expressar a sedução pelo mar, pelo verbo criador e pelo idioma português que Camões divulgou e muito contribuiu para renovar.

As composições líricas de Virgílio de Lemos se eletrizam pelo erotismo de algumas poucas palavras africanas infiltradas no idioma trazido pelo colonizador. Na relação entre poesia, navegação e liberdade criadora, há uma embriaguez dionisíaca dos sentidos que leva o leitor a poder experimentar o prazer estético. Por intermédio de construções, ritmos e musicalidades dissonantes, o inovador lirismo virgiliano conseguiu instalar a rebelião dentro da própria poesia, contribuindo para libertar a literatura moçambicana do assimilacionismo, adotado como uma das estratégias políticas da dominação colonial portuguesa.

A FORTALEZA E O MAR

(Ao Luís de Camões)
O tempo quebrado invade
o canonizado lugar e o Amor
deixa-se viver EROS talvez mar
desta reflexiva via meditação.

O tempo e o lugar resistem
como o fruto e a flor. E teu olhar
sobre as coisas vigilante se nutre
de estrelas de areias sobressaltos.

> Os mesmos fantasmas se cruzam
> pela praia nos paradoxos repetidos
> entre a cobiça e o cego desejo.
> (Lemos, 1999, p. 64).

Virgílio de Lemos desconstrói, desse modo, paradigmas impostos, relendo moçambicanamente alguns emblemas literários lusitanos como, por exemplo, o do episódio da "Ilha dos Amores" cantada em *Os Lusíadas*. Mergulhando nos profundos mares de seu inconsciente, o sujeito-lírico elege outra ilha como a de seus amores: a Ilha do Ibo, paixão primeva, berço-matriz, onde nasceu, aprendeu a silabar os primeiros sons em português e, depois, ouviu também palavras em swahili e em macua, devido ao plurilinguismo ali existente.

> LÍNGUA DE FOGOS SILABARES
>
> Nos teus bicos, teus lábios teus brincos
> se insularizam meus dedos, meus gritos
> sóis que penetram teu desejo teus muros,
> tua fome de incendiados ventres e mares.
>
> É dentro de teu corpo que minha alma erra
> em busca de súplicas recônditos prazeres
> é em tua carne que a memória se debate
> e em silêncio exige contrastes e sombras.
>
> E na estatuária *swahili* de teu cio de ouro,
> súbita e singular és tu e não outra qualquer
> quem por mim viaja língua de fogos silabares
>
> como se teu mar varresse minhas entranhas,
> e exigisse mais risos lágrimas e gritos
> mais pássaros harmonias e vorazes sonhos.
> (Lemos, 1999, p. 70).

Identificada ao mar e à ilha, a língua portuguesa, na obra de Virgílio de Lemos, converte-se em moçambicana e, simultaneamente, cosmopolita viagem, entregando-se, sem limites, aos ventos da imaginação.

Rui Knopfli é outro grande poeta moçambicano, cuja obra se abre a várias intertextualidades. No poema "O Regresso dos Lusíadas", como o próprio título indica, Camões é convocado e o sujeito lírico knopfliano efetua uma releitura crítica de *Os Lusíadas:*

REGRESSO DOS LUSÍADAS

Vela parda, barca sem leme
ao leme da aventura desventurada,
à praia original regressamos: granito
e basalto, livro de estátuas perfiladas,
friagem do sono sem sonhos

As chagas do tempo e da febre,
as cicatrizes da ausência e do olvido,
emprestam à madeira ardida
dos rostos a pintura de estrangeiros.
Incómoda memória sangrada

em silêncio, ao longo da noite perplexa,
à praça original regressamos:
surda e endurecida no gosto
da cobiça, não concede a pátria
o favor que havia de acender

o engenho. E a magra tença,
se mal resguarda o corpo enfermo,
menos guarda o inverno da alma.
Em cinzas e sombras no abismo
baixaremos: esconjuros e autos-de-fé

> não logram corromper a árdua
> incomburência do testemunho
> que somos; mais que a fria
> laje da hipocrisia, durará
> o remorso desta voz enrouquecida.
> (Knopfli, 1989, p. 119).

Afastando-se do sentido épico camoniano, Rui Knopfli imprime em seus versos um tom trágico, que acentua sua crítica em relação aos "feitos grandiosos" da aventura marítima portuguesa. O historiador Alexandre Lobato, no prefácio ao livro *A Ilha de Próspero*, assim se posiciona, criticamente:

> na verdade, Rui Knopfli inventa uma nova forma de contar aquela História (...), por um lado profundamente diferente do frêmito camoniano, e por outro, igualmente distante (...) do Pessoa da 'Mensagem', que nos evoca as grandezas no cálice dos sofrimentos, em consagração do que valeu a pena (Lobato, 1989, p. 15).

Como em Virgílio de Lemos, a intertextualidade em Rui Knopfli é cosmopolita. O sujeito lírico knopfliano também enumera diversos nomes de poetas que o marcaram: Luís de Camões, Sá de Miranda, Shakespeare, Paul Eluard, Jorge de Sena e muitos outros.

Contudo, a intertextualidade knopfliana, diferentemente da de Virgílio de Lemos, é perpassada por amarga e ácida ironia. No poema "Contrição" (Knopfli, 2010, p. 83-85), por exemplo, o sujeito poético declara que "furta ao velho Camões", "pilha em Herberto Hélder", para, "roubando aos ricos", tornar-se um "Robin Hood dos Parnasos".

Além da metapoesia, da intertextualidade e do fingimento, a ironia é um procedimento bastante utilizado por Rui Knopfli, também já apontado por diferentes críticos de sua poesia. O poema "Contri-

ção", transcrito a seguir, é exemplar dessa dicção irônica que atravessa a obra de Rui.

CONTRIÇÃO

Meus versos já tem o seu detractor sistemático:
uma misoginia desocupada entretém os ócios
compridos, meticulosamente debruçada sobre
a letra indecisa de meus versos.
Em vigília atenta cruza o périplo das noites
de olhos perdidos na brancura manchada do papel,
progredindo com infalível pontaria
na pista das palavras e seus modelos.
Aqui se detesta Manuel Bandeira e além
Carlos Drummond de Andrade também
brasileiro. Esta palavra vida
foi roubada a Manuel da Fonseca
(ou foi o russo Vladimir Maiacovsky
quem a gritou primeiro?). Esta,
cardo, é Torga indubitável, e
se Deus Omnipresente se pressente,
num verso só que seja, é um Deus
em segunda trindade, colhido no Régio
dos anos trinta. Se me permito uma blague,
provável é que a tenha decalcado em O´ Neill
(Alexandre), ou até num Brecht
mais longínquo. Aquele repicar de sinos
pelo Natal é de novo Bandeira (Porque não/
Augusto Gil, António Nobre, João
de Deus?). Estão-me interditas,
como certos ritmos, certas palavras. Assim,
não devo dizer flor nem fruto,
tão-pouco utilizar este ou aquele nome próprio,
e ainda certas formas da linguagem comum,
desde o adeus português (surrealista)

> ao obrigatório bom dia! (neo-realista).
> Escrevendo-os quantos poetas sem o saber,
> mo interditavam apenas a mim; a mim, perplexo
> e interrogativo, perguntando-me, desolado:
> – E agora, José?, isto é, – E agora, Rui?
> Felizmente, é pouco lido o detractor de meus versos,
> senão saberia que também furto em Vinícius,
> Eliot, Robert Lowell, Wilfred Owen
> [...]
> Que subtraio de Alberto de Lacerda
> e pilho em Herberto Hélder e que
> – quando lá chego e sempre que posso –
> Furto ao velho Camões. Que, em suma,
> roubando aos ricos para dar a este pobre,
> sou o Robin Hood dos Parnasos e das Pasárgadas
> [...]
> (Knopfli, 2010, p. 83-85).

Na linha da dissimulação, constrói-se o poema. O eu lírico continua um fingidor, revelando um discurso acentuadamente irônico. A ironia implica simulação, pois se define como um recurso arguto de dizer uma coisa por outra, aguçando ou disfarçando o dito e o não dito. Portanto, a ironia se configura como uma atitude mental, que traduz perspicácia, malícia e agilidade de raciocínio. Consoante Linda Hutcheon (2000, p. 66),

> a ironia não é um simples tropo literário, porém um modo de elaboração textual, em que o discurso sai da esfera do verdadeiro e do falso e entra no reino do ditoso e do desditoso. É, em razão disso, que a ironia enseja 'inferências, não só de significado, mas de atitude e julgamento', na medida em que produz efeitos consequentes sobre sentimentos e pensamentos dos leitores (ou dos ouvintes).

No caso do poema "Contrição", sobre o qual muitos estudiosos da poesia de Knopfli já se debruçaram, trava-se, à partida, um pacto irônico. Segundo alguns críticos já assinalaram, um ato de contrição envolve arrependimento, compunção, remorso; no entanto, no poema não há nenhum pesar por parte do eu lírico. Ao contrário, ele elege o lugar do pecado, ou seja, o do "delito das palavras", como analisou Roberto Said (2010) no posfácio à *Antologia poética*, organizada por Eugénio Lisboa. Confessadamente – numa atitude que, hoje, poderia ser rotulada de "pós-moderna" –, o sujeito poético assume a pilhagem consciente que faz de versos alheios, pertencentes a variados poetas: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vladimir Maiacovsky, Manuel da Fonseca, Miguel Torga, José Régio, Alexandre O'Neill, Brecht, Augusto Gil, António Nobre, João de Deus, Vinícius de Moares, Eliot, Robert Lowell, Wilfred Owen, Alberto de Lacerda, Camões, Herberto Hélder.

Do modernismo brasileiro, também recolheu "temas e motivos alicerçados no quotidiano e no coloquial, a língua jovialmente reinventada, a subtileza da ironia" (Noa, 1997, p. 43). "Roubando aos ricos para dar aos pobres", institui-se como "o Robin Hood dos Parnasos e das Pasárgadas", ironia bem construída que lhe faz desmoronar a máscara de "ladrão, de poeta maldito" e maledicente, revelando-lhe a face de protetor dos fracos e oprimidos.

"Contrição" se inicia com o sujeito lírico declarando que "seus versos já têm seu detractor sistemático". Duas vozes parecem dialogar no poema: a do poeta e a do detractor. Este traz, em sua designação semântica, o significado de difamador; contudo quem vai maculando a imagem do poeta, apontando, aqui e ali, a presença de versos roubados a outros poetas, é o próprio sujeito lírico que, ao final, é absolvido e inocentado, pois, na tecedura do poema, o local do "roubo, do pecado, do delito" das palavras se transforma no lugar da intertextualidade e dos afetos inseridos no texto pelo poeta. Este, lite-

rariamente, é o detractor dos outros e de si mesmo. Mas, como ele próprio se declara, um "detractor amoroso", que esconde a ternura, sob a capa da ironia e da dureza dos olhos e dos versos. "– E agora, José?, isto é, – E agora, Rui?" Descobrimos que a difamação feita pelo poeta-detractor tem carga positiva, uma vez que roubar o que há de bom para dar aos pobres torna-se, para ele, um ato louvável... "E agora, Rui?" O disfarce caiu, a ironia findou, a dissimulação acabou. "E agora, Rui?" E agora, leitor?"

Abraçando, também, um viés de alegórica irreverência e subversão, encontramos poemas do moçambicano Luís Carlos Patraquim, contracenando, parodicamente, com versos de Luís de Camões. Por intermédio da errância, a poesia de Patraquim, na linha corrosiva inaugurada por Knopfli, impõe-se como uma contraviagem para desvendar fendas da história. Retornando a lugares matriciais da colonização, revela que esses espaços se encontram cindidos por lembranças de culturas várias: as das tradições africanas das etnias locais, as das marcas ocidentais trazidas pelos portugueses, as dos sabores deixados por comerciantes árabes e indianos. Cantando a Ilha de Moçambique, Patraquim diz:

> foste uma vez a sumptuosidade mercantil, cortesão impossível roçagando-se nas paredes altas dos palácios. Sobre a flor árabe a excisão esboçada com nomes de longe. São Paulo. Fadário quinhentista de 'armas e varões assinalados'. São Paulo e o rastilho do evangelho nas bombardas dos galeões. São Paulo rosa, ébano, sangue, tinir de cristais, gibões e espadas, arfar de vozes nas alcovas efémeras. Nas ranhuras deste empedrado com torre a escandir lamentos dormirão os fantasmas? Almas minhas de panos e missangas gentis, quem vos partiu o parto em tijolo ficado e envelhecido? Ilha, capulana estampada de soldados e morte. Ilha elegíaca nos monumentos. Porta-aviões de agoirentos corvos na encruzilhada das monções. De oriente a oriente flagelaste o interior da terra. De Calicut e Lisboa a lança que o vento lascivo trilou em

> nocturnos, espasmódicos duelos e a dúvida retraduzindo-se agora entre campanário e minarete. Muezzin alcandorado, inconquistável. Porque ao princípio era o mar e a Ilha. Sindbad e Ulisses. Xerazzade e Penélope. Nomes sobre nomes. Língua de línguas em Macua matriciadas (Patraquim, 1992, p. 42).

Apropriando-se do conhecido verso camoniano, "armas e barões assinalados", o eu-poético declara sua recusa à política colonial portuguesa que descaracterizou Moçambique durante longos anos.

Não poderíamos deixar de fazer referência ao poeta José Craveirinha, o "Camões da Mafalala" – assim designado por Mia Couto, em 1991 (Leite, 2002, p. 22) –, não só por ter vencido o Prêmio Camões e nunca ter saído do bairro periférico da Mafalala, mas pela sedução e clandestinidade com que soube mesclar a oralidade das palavras rongas da língua da mãe negra ao idioma português herdado do pai algarvio que o introduziu nas rimas de poetas portugueses, entre os quais Camões.

> EXÍGUAS PALAVRAS
>
> Posso jurar que a solidão me tacteia.
> Uma a uma esvaindo-se no rígido vazio
> exíguas são as palavras que me ocorrem.
>
> Rimas de livros fitam-me indulgentes
> Desde Camões ao Eça passando por Tolstoi
> são-me vãs as respostas que contêm.
>
> Um sobressalto interrompe-me a escrita.
> Na maneira yankee de chamar deve ser o Hemingway.

> Jamais estamos socraticamente sós. Há sempre em nós um Chaplin.
> Não são os grãos de areia um por um que povoam os desertos?
>
> O que há de eterno não sou eu que tenho de o consumar.
> [...]
> (Craveirinha, 2008, p. 180).

José Craveirinha reconhece a arte do soneto camoniano e toma emprestado ao poeta português o método de "sonetar". No poema a seguir, do qual destacamos trechos, metalinguisticamente, Craveirinha dialoga com Camões:

> Exausto
> de insónias
> peço ajuda ao bom Luís Vaz de Camões.
>
> O então malquisto exilado português de Muipiti
> senhor de ínclitos dotes na arte do soneto
> generoso empresta-me seu método
> de falar com os bruxos
> no ambíguo tempo
> dos homens.
>
> Ele
> o grão-sonhador que lambeu
> suas crostas
> imperfilado
> em verso
> deu-me
> o mote:

> Efémeros são os oiros dos biltres.
> Vãos os poderes da espada e da pólvora.
> Louvada seja a Dinamene
> e Maria louvada seja também.
>
> E ambos entoamos.
> (Craveirinha, 2008, p. 235).

No conhecido poema "África", é clara a intenção rebelde de macular o Português, a língua de Camões, fecundando-a e mestiçando-a com expressões dos idiomas nativos:

> E ergo no equinócio de minha terra
> o rubi do mais belo canto xi-ronga
> e, na insólita brancura dos rins da madrugada,
> a carícia dos meus dedos selvagens
> é como a tácita harmonia
> de azagaias no cio das raças,
> belas como falos de ouro eretos
> no ventre nervoso da noite africana.
> (Craveirinha, 1980b, p. 17).

Incorporando os ritmos moçambicanos, "os gritos de azagaias no cio das raças", o "tantã dos tambores" ressoando na pele dos versos, Craveirinha conclama miticamente a ancestralidade africana e impõe sua poesia como um canto apoteótico de rebeldia. Assim, a língua portuguesa, que o aparelho colonial desejava imune a alterações, é sublevada; passa por um processo de moçambicanização. Também no poema "Inclandestinidade", de *Cela 1*, a voz lírica assume a contramão da língua, evidenciando uma postura crítica em relação à história colonial. Com metáforas iradas e versos agressivos, transgride a norma e as regras impostas pelo padrão culto do idioma português.

Cresci.
Minhas raízes também
cresceram
e tornei-me um subversivo
na genuína legalidade.
Foi assim que eu
subversivamente
clandestinizei
o governo
ultramarino português.
Foi assim!
(Craveirinha, 1980a, p. 85).

Embora cante os ritmos da África, de Moçambique e as paisagens de sua Mafalala, a poesia de Craveirinha se abre, também, a uma vertente cosmopolita que dialoga com outros "bruxos da linguagem": poetas da dimensão de Camões, de Pessoa, de Shakespeare, de Jorge de Sena e de outros grandes como estes.

Não poderíamos encerrar, sem mencionar, mesmo brevemente, *As Quybyrycas*, de Frey Ioannes Garabatus (1991), heterônimo do pintor António Quadros, obra publicada em Moçambique em 1972, caracterizada, segundo Renata Klipel (2023, p. 212), por uma "origem paródica e pelo caráter debochado que dá a continuidade, prometida por Camões ao rei D. Sebastião, a *Os Lusíadas*, sendo este, até reduzido, no prefácio de Jorge de Sena, a simples 'prólogo de quanto veio depois' (1991 [1972], p. 17)".

Maria-Benedita Basto (2016) também reforça essa ideia de continuidade entre *Os Lusíadas* e *As Quybyrycas*, chamando atenção para o fato de que esta obra não se constitui como uma simples reescrita d'*Os Lusíadas*, mas sim como uma forma de Camões, mais velho, reescrever seu texto, libertando-o de utilizações ideológicas feitas pelo Estado Novo. De acordo com a estudiosa, *As Quybyrycas* salvam *Os*

Lusíadas de sua utilização pela *biblioteca imperial*[1], ou seja, o livrem de ser usado como propaganda do império português, como instrumento da dominação colonial.

> O autor joga aqui com a eventual verdade histórica de uma promessa de Camões ao seu rei D. Sebastião: escrever as glórias do seu reinado, ultrapassando, na nova obra, o que fizera em *Os Lusíadas*. Na utilização desta 'verdade histórica' reside, uma vez mais, a ironia fina do poeta e a força política da obra. É que há mais subversão num texto que finge continuar uma epopeia, eliminando a possibilidade de uma leitura ideológica imperial, que numa estratégia baseada simplesmente na escrita de uma anti-epopeia (Basto, 2016, p. 68).

Outras heranças e ressonâncias de Camões poderiam ser levantadas na poesia moçambicana. Todavia, acreditamos que os cinco poetas por nós aqui apontados já demonstram a grande importância da presença camoniana em Moçambique.

RECEBIDO: 15/12/2024 APROVADO: 26/01/2025

REFERÊNCIAS

BASTO, Maria-Benedita. "Camões" em Moçambique à Procura d'*As Quybyrycas* de Frey Garabatus. Cânone, Geopolítica e Descolonização. *In:* MACEDO, Ana Gabriela; BRUGIONI, Elena; PASSOS, Joana (ed.). O *poder das narrativas*: As narrativas do poder. Prémios literários. Porto: Edições Afrontamento, 2016. p. 53-74.

[1] O conceito de "biblioteca imperial" é da autoria de Maria-Benedita Basto que o explica assim: "através desse conjunto de orientações de leitura os textos são transformados em instrumentos ao serviço da propaganda da política cultural do Estado Novo, em 'monumentos' da história nacional. A finalidade desta biblioteca situa-se então a três níveis: histórico, antropológico e jurídico, transmitindo, respectivamente, o valor da raça, a missão civilizadora e a legitimidade do império" (Basto, 2016, p. 55).

COUTO, Mia. Entrevista. *JL.* Lisboa, 13 ago. 1991.

CRAVEIRINHA, José. *Cela 1*. Lisboa: Edições, 70, 1980a.

CRAVEIRINHA, José. *Maria*. Maputo: Alcance, 2008.

CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. 2. ed. Lisboa: Edições, 70, 1980b.

GARABATUS, Frey Ioannes. *As Quybyrycas (1972)*: poema éthico en outavas que corre como sendo de Luís Vaz de Camões em suspeitissima athribuiçon. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia. Trad.* Péricles Eugênio da Silva Ramos. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.

KLIPEL, Renata de Oliveira. *As Quybyrycas* como possibilidade de descolonização por dentro. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 210-225, jul.-dez. 2023. Disponível em: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i30p210-225. Acesso em 15 dez. 2024.

KNOPFLI, Rui. *A Ilha de Próspero.* 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1989.

KNOPFLI, Rui. *Antologia poética*. Eugénio Lisboa (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. A fraternidade das palavras. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 5, p. 22, out. de 2002.

LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus*. Antologia poética. Organização e apresentação de Carmen Tindó Secco. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; Fac. Letras da UFRJ, 1999.

LOBATO, Alexandre. Prefácio. In: KNOPFLI, Rui. *A Ilha de Próspero*: roteiro poético da Ilha de Moçambique. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 11-23.

NOA, Francisco. *Literatura moçambicana:* memória e conflito. Itinerário poético de Rui Knopfli. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane; Livraria Universitária, 1997.

NOA, Francisco. O Oceano Índico e as rotas da transnacionalidade na literatura moçambicana. *In*: NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana*. Ensaios. São Paulo: Editora Kapulana, 2017. p. 59-74

PATRAQUIM, Luís Carlos. *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora*. Lisboa: ALAC, 1992.

SAID. Roberto. O delito da palavra (posfácio). *In*: KNOPFLI, Rui. *Antologia poética*. Organizado por Eugénio Lisboa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 189-206.

Minicurrículo

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO é Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Professora Titular de Literaturas Africanas. Doutora pela UFRJ e Pós-Doutora pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Universidade Politécnica de Moçambique. Pesquisadora A1 CNPq. Editora da *Mulemba*-UFRJ. Membro correspondente da Academia Angolana de Letras. Integra a Comissão de Honra da Fundação Fernando Leite Couto em Maputo. Livros: *A magia das letras africanas; Afeto & Poesia: Angola e Moçambique; CineGrafias Angolanas; CineGrafias Moçambicanas*, entre outros.

De Inês a Mary: o amor num épico contemporâneo

From Inês to Mary: Love in a Contemporary Epic

Luciana Salles

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1356

Resumo

Este texto explora o "retorno do épico" na Literatura Portuguesa contemporânea, com destaque para *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, uma releitura de *Os Lusíadas*. A obra reconfigura o épico clássico ao substituir o herói coletivo pelo indivíduo, enfatizando a mitologia e a subjetividade em detrimento da história. O protagonista, Bloom, simboliza uma ponte entre tradição e modernidade, dialogando com figuras como Leopold Bloom (*Ulysses*) e Harold Bloom. Releituras de personagens e episódios, como Adamastor e Inês de Castro, revelam uma tensão entre permanência e transformação. O artigo culmina em um experimento de colagem literária, entrelaçando versos de Camões e Tavares, reafirmando a vitalidade do épico como espaço de reflexão estética e cultural no século XXI.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; Gonçalo M. Tavares; Camões; Releitura.

Abstract

This article explores the "return of the epic" in contemporary Portuguese literature, focusing on Gonçalo M. Tavares's *A Journey to India*, a modern reinterpretation of *The Lusiads*. The work reimagines the classic epic by replacing the collective hero with the individual, emphasizing mythol-

ogy and subjectivity over history. The protagonist, Bloom, bridges tradition and modernity, engaging with figures like Leopold Bloom (*Ulysses*) and Harold Bloom. Reinterpretations of characters and episodes, such as Adamastor and Inês de Castro, highlight a tension between permanence and transformation. The article concludes with a literary collage experiment, interweaving verses from Camões and Tavares, reaffirming the vitality of the epic as a space for aesthetic and cultural reflection in the 21st century.

Keywords: Contemporary Literature; Gonçalo M. Tavares; Camões; Reinterpretation.

Como uma pesquisadora de autores hipercontemporâneos, não-camonista, mas convidada para uma irrecusável celebração pelos 500 anos do maior poeta da nossa língua, decidi trazer como contribuição um experimento. Um diálogo-colagem entre o épico maneirista e um épico contemporâneo concebido à sua maneira, como um monumento que a um só tempo celebra e rasura o imenso legado de que não se pode fugir.

Com o termo "hipercontemporâneos", refiro-me a uma geração de autores portugueses que inicia seus esforços de escrita e publicação nas primeiras décadas do século XXI. Autores que vivenciaram o trauma salazarista apenas por relato histórico, e não por vivência. Que cresceram num mundo em que a globalização no âmbito dos temas e o hipertexto no âmbito da forma levam a uma construção literária com novas concepções estruturais. Uma geração para quem autognose e cosmognose se erguem como tema em oposição à escrita obsessiva da história. A subjetividade e a construção da experiência individual em diálogo com mitologias e outras formas de investigação do mundo entram em cena se sobrepondo aos dramas coletivos de uma pátria que já não se orgulha da própria solidão.

Em uma literatura que, em termos formais, opta pelo inclassificável, apostando em gêneros fraturados, parodiados, indefiníveis

mesmo entre as aparentemente simples divisões como "poesia ou prosa", sendo pródiga em falsas enciclopédias, falsos atlas, falsos manuais, é ao mesmo tempo notável a frequência em que se observa – sobretudo em questões temáticas e, por vezes, mesmo na elocução da linguagem – aquilo que o professor Jorge Fernandes da Silveira (2023) diagnostica como "o retorno do épico". Perceptível como gênero preferencial para a expressão do drama humano, de um certo *pathos* irreprimível que impulsiona a busca mesmo em tempos de tédio, o épico retornado de Gonçalo M. Tavares, em *Uma viagem à Índia* (2010), é, muito provavelmente, o principal exemplo deste resgate entre os chamados "novíssimos" da Literatura Portuguesa, posto que o longo poema (há quem chame de prosa, há quem chame de poesia, vou chamar de poema) nada mais é do que uma releitura passo a passo d'*Os Lusíadas*.

É um poema épico em dez cantos, (mais ou menos) o mesmo número de estrofes, a mesma passagem de temas, em que Gonçalo vai estabelecer realmente uma re/leitura, que é um jogo do contemporâneo com *Os Lusíadas*, de Camões. Esse jogo vai, por vezes, ser bem no limiar do humor, até do lúdico, quando ele transforma, por exemplo, o gigante Adamastor num companheiro de viagem meio desgrenhado, sentado ao lado do protagonista na viagem. Outras coisas são da recuperação no limite mesmo do óbvio.

A viagem não se faz mais de barco, mas de avião e até de bicicleta em algumas etapas. Entretanto, talvez o que me interesse mais seja uma passagem específica. Assim como o Adamastor é transformado em passageiro num voo, a Ilha dos Amores transformada num encontro com prostitutas e a máquina do mundo convertida num rádio quebrado, vários personagens e episódios são transformados, reformados, recriados. Mas o episódio correspondente a um certo grupo de estrofes do terceiro canto, o episódio que diz respeito a Inês

de Castro, vai ser mantido de modo muito semelhante ao original camoniano.

Temos uma história de amor. O protagonista conta uma história de amor de final trágico, em que a mulher vai ser assassinada. O número de estrofes é o mesmo. O diálogo é muito semelhante. Algumas imagens repetem não exatamente o sentido, mas sentidos. Pode-se perceber o cheiro, as flores. Algumas imagens são recorrentes nessa passagem entre os séculos. A única grande modificação é que a personagem não se chama mais Inês, a mulher agora se chama Mary. Observa-se que, para os contemporâneos, mesmo no processo de retorno do épico, nessa retomada de alguma coisa que remeta ao gênero clássico, existe uma transformação que é muito sintomática: a literatura deixa de dar tanta atenção ao componente histórico e, no lugar da história, a mitologia se torna central. O mito é mais importante que a história e o sujeito, o indivíduo, o subjetivo, é mais importante que o coletivo.

Por isso, o herói desse novo canto lusíada, dessa viagem à Índia do Gonçalo, não é mais o peito lusitano, não é mais esse herói coletivo da nação portuguesa, mas passa a ser um indivíduo, um sujeito, um personagem de nome Bloom. E o nome Bloom é fundamental aqui para compreender o jogo proposto pelo contemporâneo, porque é um personagem que, no seu nome, que aparece logo nas primeiras páginas do livro, funciona aqui nessa recuperação épica, ao mesmo tempo, como invocação, proposição e dedicatória.

A presença do termo Bloom no nome do protagonista é uma invocação a uma musa, Leopold Bloom, do *Ulysses*, do James Joyce. Referência que basta para que se saiba que essa épica será uma épica dentro das limitações de possibilidade do humano, talvez não de um dia só, como a do *Ulysses*, mas uma épica um pouco mais concentrada no possível para um ser humano do nosso tempo. Uma epopeia com um herói que

> Olha para todos os lados mas evita olhar para cima
> pois alguém lhe dissera que os humanos
> só participam nos acontecimentos
> abaixo do nível dos olhos, e esta expressão – abaixo do nível dos olhos –
> torna-se tão forte como a velha expressão
> abaixo ou acima, do nível do mar.
> (*Uma viagem à Índia*, Canto I, est. *36*).

Como proposição, o Bloom também equivale a Harold Bloom, crítico norte-americano, que vai construir a sua teoria de leitura em cima de um objetivo simples que é "matar o pai". É preciso matar o pai, e na Literatura Portuguesa matar o pai para existir quanto escritor, por óbvio, é matar Camões. Matar no sentido mesmo do atravessamento. Um atravessamento como processo de destruição da estátua e transformação do Adamastor de novo em um mito capaz de falar e de contar a sua história. Então, o exercício aqui é efetivamente de matar a estátua para trazer de volta um Camões falante e vivo.

E, por fim, Bloom é dedicatória, porque Bloom, em inglês, significa florescer, e a dedicatória dos *Lusíadas* se dá ao "(...) tenro e novo ramo florescente / De uma árvore de Cristo mais amada / Que nenhuma nascida no Ocidente" (*Lus*., I, *7*, 1-*3*), Dom Sebastião. Seja pela citação, pela referência ou até pela tradução do termo, esse Bloom é não só protagonista da narrativa, mas a manifestação, numa única tríplice palavra invocatória-propositória-dedicatória, do que é o projeto e a proposta do livro, bem como dessa destruição-manutenção-reconstrução que ecoa o princípio da dialética hegeliana resumida em uma única palavra – o *aufhebung* que se traduz, ao mesmo tempo, como permanência, supressão e transcendência.

Entre permanências e supressões, a transcendência de uma reconstrução dos *Lusíadas* seria possível em que termos? Nesses termos. E assim a Inês vira Mary, porque a companheira de um Bloom é a Marion, ou Molly, que parece mais com Mary, faz um jogo sonoro

mais interessante, a não ser que aceitemos ainda transformar o mito Inês num mito quase religioso, ao receber agora o novo nome de Maria, também interessante dentro de uma releitura na tão católica cultura portuguesa. Mas o que trago aqui não é um artigo ou ensaio, o que trago é, também, a proposta de um jogo de permanências e supressões, de diálogo em uma espécie de jogral entre os dois, para que se possa fruir um pouco da beleza desse diálogo entre Inês e Mary, observando o modo como dois poetas contam essa história, o modo como cada um desses homens, separados por séculos, ajudam a construir e reafirmar esse mito de Inês de Castro, como um mito do amor romântico em língua portuguesa.

Faço aqui, a partir de agora, um exercício de colagem, um poema feito de dois discursos entrecruzados, uma terceira voz que se erga como discurso amoroso a partir do intervalo entre dois cantos[1].

Tu só, tu, puro Amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,
Deste causa à molesta morte sua,
Como se fora pérfida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga,
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras banhar em sangue humano.

Voltemos, porém, à minha família
onde as histórias de amor abundam.
Famosa entre nós ficou uma mulher,
de pais nada considerados pela parte pedante dos Bloom,
que foi muito e muito amada por mim.
Chamava-se Mary, foi assassinada.

[1] Opto aqui por não inserir as referências de cada trecho citado porque iria contra a proposta do exercício de colagem. Todas as estrofes foram retiradas do terceiro canto d'*Os Lusíadas* e do trecho equivalente de *Uma Viagem à Índia*.

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,
De teus fermosos olhos nunca enxuto,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.

As paixões, exageradas ou não, deveriam
ser protegidas como certas espécies animais
em risco de extinção. É que até o amor ficou pálido
depois de certos povos maltratarem, de modo organizado, conjuntos de pessoas
que falavam outra língua e lembravam outro passado.
Os homens não são seres vivos que mereçam
especialmente o amor. Porém, o amor existe.

Mary, além de tranquila, utilizava a memória,
não para recordar informações inúteis
mas para se recordar de mim quando estava longe;
Bloom, o homem que ela amava.
Mary era uma mulher linda, mas a visão engana,
parece eterna e não é.
E talvez eu exagere – quem sabe? –
e Mary não fosse assim tão extraordinária.

Mas o certo é que Bloom
– deixe-me falar de mim como se eu fosse um outro –
Bloom era, nessa altura, unilateral e o seu único lado
era este: o lado virado para Mary.

Do teu Príncipe ali te respondiam
As lembranças que na alma lhe moravam,
Que sempre ante seus olhos te traziam,
Quando dos teus fermosos se apartavam;
De noite, em doces sonhos que mentiam,
De dia, em pensamentos que voavam;
E quanto, enfim, cuidava e quanto via
Eram tudo memórias de alegria.

Um homem apaixonado é um excesso
de concentração
– como um barco onde a carga foi toda
colocada num único lado.
Porém, os barcos com um lado obsessivo vão ao fundo.

A vida pressupõe dois pés, duas pernas,
dois olhos, dois braços, e até o cérebro
tem duas partes: a direita e a esquerda.
Só o amor quando é forte não tem lado
esquerdo e direito. E um sentimento central;
qualquer acontecimento quotidiano, ou extraordinário,
parece ocorrer nas suas vizinhanças.

De outras belas senhoras e Princesas
Os desejados tálamos enjeita,
Que tudo, enfim, tu, puro amor, desprezas
Quando um gesto suave te sujeita.
Vendo estas namoradas estranhezas,
O velho pai sesudo, que respeita
O murmurar do povo e a fantasia
Do filho, que casar-se não queria,

Tirar Inês ao mundo determina,
Por lhe tirar o filho que tem preso,
Crendo co sangue só da morte indina
Matar do firme amor o fogo aceso.
Que furor consentiu que a espada fina
Que pôde sustentar o grande peso
Do furor Mauro, fosse alevantada
Contra ũa fraca dama delicada?

Mas é assim: deixe-me contar uma história.
O pai zangado com a escolha amorosa do filho
– pela primeira vez uma mulher pobre na família Bloom
– decidiu contratar três criminosos,
especializados em matar mulheres
de nome Mary.

Parece que o meu pai ainda terá hesitado,
por segundos, mas as más influências
podem ser determinantes em actos como este, irreversíveis.
Ela terá implorado, terá tentado despertar
a piedade. Mas nada. Foi a morte
mais vergonhosa que ocorreu nasvárias gerações Bloom.

Traziam-a os horríficos algozes
Ante o Rei, já movido a piedade;
Mas o povo, com falsas e ferozes
Razões, à morte crua o persuade.
Ela, com tristes e piedosas vozes,
Saídas só da mágoa e saüdade
Do seu Príncipe e filhos, que deixava,
Que mais que a própria morte a magoava,

Pera o céu cristalino alevantando,
Com lágrimas, os olhos piedosos
(Os olhos, porque as mãos lhe estava atando
Um dos duros ministros rigorosos);
E despois nos mininos atentando,
Que tão queridos tinha e tão mimosos,
Cuja orfindade como mãe temia,
Pera o avô cruel assi dizia:

Se já nas brutas feras, cuja mente
Natura fez cruel de nascimento,
E nas aves agrestes, que somente
Nas rapinas aéreas têm o intento,
Com pequenas crianças viu a gente
Terem tão piadoso sentimento
Como co a mãe de Nino já mostraram,
E cos irmãos que Roma edificaram:

Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito
(Se de humano é matar ũa donzela,
Fraca e sem força, só por ter sujeito
O coração a quem soube vencê-la),
A estas criancinhas tem respeito,
Pois o não tens à morte escura dela;
Mova-te a piedade sua e minha,
Pois te não move a culpa que não tinha.

E basta – disse Bloom.
Começarás a perceber agora por que razão estou em viagem
e o que procuro:
procuro uma mulher porque quero esquecer outra.
Eu amava uma mulher chamada Mary
– disse Bloom ao parisiense Jean M –
e o meu próprio pai mandou matá-la.
Eis a minha história. Síntese, síntese. E eis tudo.

Os homens e as suas indústrias poluem os rios,
o mar, o ar que já escurece por cima das cidades
e a terra, as montanhas, a grande floresta.
Dos quatro elementos antigos – não sei se já reparou,
– o homem só é incapaz de poluir o fogo.
O fogo terá um mistério, certamente.

Não são estruturas simétricas: o coração
e a cabeça.
O governo perfeito de um teorema e das suas consequências
é tantas vezes acompanhado pela crueldade que tal facto
já não espanta. Mas o que é o mundo
se nele a mulher que ama e é amada não é protegida
pela natureza?

Põe-me onde se use toda a feridade,
Entre liões e tigres, e verei
Se neles achar posso a piedade
Que entre peitos humanos não achei.
Ali, co amor intrínseco e vontade
Naquele por quem mouro, criarei
Estas relíquias suas, que aqui viste,
Que refrigério sejam da mãe triste.

Talvez leões e tigres sejam afinal
mais santos que multidões inteiras
que rezam na igreja. De facto,
o céu é incompatível com a lama.
Um é alto e evidente, o outro é falso.
O céu faz elevar a cabeça, a lama suja os pés.
Estamos em baixo, alguém duvida? Você, Jean M?

O meu pai, John Bloom, arrependeu-se?
Que sei eu do que não se vê?
O certo é que três homens
mataram uma mulher que eu julgava ser
inseparável dos dias.
Tudo o resto é íntimo e nada.

Queria perdoar-lhe o Rei benino,
Movido das palavras que o magoam;
Mas o pertinaz povo e seu destino
(Que desta sorte o quis) lhe não perdoam.
Arrancam das espadas de aço fino
Os que por bom tal feito ali apregoam.
Contra ũa dama, ó peitos carniceiros,
Feros vos amostrais – e cavaleiros?

Homens há que usam o arrependimento
como se usa uma técnica de carpinteiro
sobre as madeiras. Mas os sentimentos
são inúteis no mundo que existe, onde apenas
se registam os actos. O arrependimento,
enquanto torção leve do coração, é um acto intimo, interior:
é nada, portanto.

Uma mulher bela de nome Mary foi morta.
Todos os humanos são incompletos,
mas vê-la tornava-os inteiros.
(Como se ter olhos fosse bem melhor
do que sempre se julgara
– era isto que se dizia.)

Qual contra a linda moça Policena,
Consolação extrema da mãe velha,
Porque a sombra de Aquiles a condena,
Co ferro o duro Pirro se aparelha;
Mas ela, os olhos com que o ar serena
(Bem como paciente e mansa ovelha)
Na mísera mãe postos, que endoudece,
Ao duro sacrifício se oferece:

Tais contra Inês os brutos matadores,
No colo de alabastro, que sustinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquele que despois a fez Rainha,
As espadas banhando, e as brancas flores,
Que ela dos olhos seus regadas tinha,
Se encarniçavam, férvidos e irosos,
No futuro castigo não cuidosos.

Já todos espreitámos a náusea
pelo que resta da porta entreaberta. Sabemos
que o sol não limpa uma mesa suja.
Porém, o sol faz mais forte uma mesa
de madeira vazia. Porque o sol
gosta dos objectos puros,
e o vento também.
E até a poeira vinda de cima se aproxima primeiro
do que está limpo.

Mary morreu e Bloom amava-a,
caro Jean M.
O mundo é isto: combate-se. Atacamos, defendemos.
Há milénios atrás, em certos locais,
as flores foram indícios da futura fábrica.
Vejo e percebo: do jardim
vem um fumo que já não cheira a delicadezas.

Assi como a bonina, que cortada
Antes do tempo foi, cândida e bela,
Sendo das mãos lacivas maltratada
Da minina que a trouxe na capela,
O cheiro traz perdido e a cor murchada:
Tal está, morta, a pálida donzela,
Secas do rosto as rosas e perdida
A branca e viva cor, co a doce vida.

As filhas do Mondego a morte escura
Longo tempo chorando memoraram,
E, por memória eterna, em fonte pura
As lágrimas choradas transformaram.
O nome lhe puseram, que inda dura,
Dos amores de Inês, que ali passaram.
Vede que fresca fonte rega as flores,
Que lágrimas são a água e o nome Amores!

E não há vinganças subtis. A vingança
é uma coisa imensa, ou não é.
O rancor não tem meio,
se estás nele estás sempre no limite,
no ponto extremo que te obriga a não conhecer
outras acções que não as da maldade.

Não correu muito tempo que a vingança
Não visse Pedro das mortais feridas,
Que, em tomando do Reino a governança,
A tomou dos fugidos homicidas;
Do outro Pedro cruíssimo os alcança,
Que ambos, imigos das humanas vidas,
O concerto fizeram, duro e injusto,
Que com Lépido e António fez Augusto.

Este, castigador foi rigoroso
De latrocínios, mortes e adultérios;
Fazer nos maus cruezas, fero e iroso,
Eram os seus mais certos refrigérios.
As cidades guardando, justiçoso,
De todos os soberbos vitupérios,
Mais ladrões, castigando, à morte deu,
Que o vagabundo Alcides ou Teseu.

Bloom mandou matar os assassinos de Mary, caro Jean M.
A tradição mantém-se: os homens sofrem
– um a seguir ao outro.
Nenhuma causa se perde do seu efeito,
nenhum efeito esquece a sua causa.

O cheiro da flor pode ser interceptado entre a flor
e o céu. E é aí que melhor o cheiro existe.
Na flor, em plena flor, é ainda uma potência;
e no céu, se chega lá, é já elemento abstracto.
Mas há então uns segundos de existência nesse percurso intermédio.
Deves, pois, estar atento. Porque vale a pena.

Do percurso intermédio entre cinco séculos de poesia (e de crimes contra mulheres de nome Inês ou Mary ou Maria), do intervalo suspenso entre vozes separadas por cinco séculos, entre o épico maneirista e o épico "à maneira de", fica a sugestão de novos arranjos para nosso jogo. Na seleção e ordenação aqui apresentadas, temos talvez uma presença maior das semelhanças que das diferenças. Mantêm-se a presença das flores, a importância do olhar das duas personagens, a imagem dos leões e tigres como mais humanos que os assassinos de mulheres. Notadamente se vê a diferença entre o uso de terceira e primeira pessoa na narrativa, reforçando a ideia de que o épico contemporâneo tem um foco mais subjetivo que coletivo. O

diagnóstico da motivação do assassinato é mais explícito nos versos contemporâneos: "pela primeira vez uma mulher pobre na família Bloom".

Que o jogo aqui proposto possa demonstrar a potência do diálogo empreendido pelo poema contemporâneo e pela vitalidade inesgotável do poema original, que recebe sem esforço o acréscimo de novos ritmos em meio a sua consistência decassilábica. Que, com a ajuda das novas e novíssimas gerações que sempre se sucedem, Camões possa seguir por mais 500 anos buscando novas artes e engenhos, conservando o frescor e a mobilidade que só estátuas rasuradas conseguem manter. Que se recupere o épico à luz do lúdico, e que sob a súplica ali do último verso estejamos atentos, porque vale a pena.

Recebido: 06/01/2025 Aprovado: 02/02/2025

Referências

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas.* Porto: Porto Editora, 2011.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich . *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. 9. ed. Petrópolis: Vozes. 2014.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O retorno do épico.* Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia.* Lisboa: Caminho, 2010.

Minicurrículo

LUCIANA SALLES é professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadora do Grupo de Pesquisas Interdisciplinares: Linguagens, Mídias e Cultura Pop (UFRJ/CNPq). Atualmente se dedica a pesquisar a literatura portuguesa contemporânea e a indústria de cultura pop em língua portuguesa.

O mecenas do exemplar de Os Lusíadas de 1572 do Real Gabinete Português de Leitura

The patron of the 1572 copy of Os Lusíadas of the Royal Portuguese Reading Office

Gilda Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro / PPLB

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1379

Foi pelas mãos do "Conselheiro" Dr. Adolpho Manuel Victorio da Costa que um dos cinco exemplares de *Os Lusíadas* de 1572 acháveis em instituições da cidade do Rio de Janeiro[1] chegou, em 1860, ao então Real Gabinete Português de Leitura, originário da casa setubalense da Companhia de Jesus.

[1] Há dois exemplares na Fundação Biblioteca Nacional, um na Academia Brasileira de Letras e outro no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Este último pertenceu ao Imperador D. Pedro II e por ele foi doado ao IHGB.

Figura 1 – Retrato de Dr. Adolpho Manuel Victorio da Costa.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

No seu retrato, assinado por Joaquim da Rocha Fragoso (1800-1893), exposto na "Sala da Diretoria" do Real Gabinete, a legenda faz explícita referência à doação da obra.

Figura 2 – Legenda do retrato de Dr. Adolpho Manuel Victorio da Costa.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

E na página 17 do seu *Esboço Histórico do Real Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro – 1837 a 1912* (Rio, Typ. do Jornal do Commercio, 1912), A.A. de Barros Martins, ao enumerar os primeiros presidentes da associação, de 1837 a 1860, comenta: "todos estes illustrados portuguezes foram dedicados e trabalhadores, e prestaram relevantes serviços, notando-se entre elles o Dr. Victorio da Costa, a quem se deve a compra da primeira edição dos *Luziadas*, por 164$000, e outras acquisições importantes".

Segundo as fichas arquivadas na casa, Adolpho Manuel Victorio da Costa nasceu em Soure, distrito de Coimbra em 5 de junho de 1808. Médico e professor, formou-se em Filosofia e Medicina pela Universidade de Coimbra[2] e obteve o doutorado pela Universidade de Paris, onde viveu até 1839, quando se transferiu para o Rio de Janeiro. A informação "Na guerra absolutista, combateu nas forças miguelistas" talvez seja a justificativa para seu afastamento de Portugal.

Em janeiro de 1840, fundou na Corte o Colégio Victorio, do qual foi diretor.

No mesmo ano, a 1º de maio, fundou um externato de meninos na Rua do Cano, 118 (atual Rua Sete de Setembro), depois transferido para a Rua do Conde, 13 (atuais Rua Frei Caneca e Visconde do Rio Branco) e em 20 de dezembro de 1844 para a Rua Gonçalves Dias, 40-42.

Presidiu o Gabinete de 1847 a 1853 e foi tornado "Benemérito" em 18 de novembro de 1854, conforme Ata da Diretoria. Também foi presidente da Caixa de Socorros D. Pedro V, de 1874 a 1876.

Foi agraciado pelo Imperador D. Pedro II com a Ordem da Rosa e o título de Conselheiro.

Faleceu no Rio de Janeiro a 17 de maio de 1878, mas seu gesto generoso aviva sua existência cada vez que "nosso" exemplar de *Os Lusíadas* de 1572 é contemplado. Sendo a "jóia da coroa" da camoniana bibliográfica do Real Gabinete Português de Leitura, encima o con-

[2] Conforme a *Relação e indice alphabetico dos estudantes matriculados na Universidade de Coimbra no anno lectivo de 1830 para 1831, suas naturalidades, filiações e moradas* (Coimbra, Real Imprensa da Universidade, 1830), Adolfo Manoel Victorio da Costa nesse período cursava o quarto ano da Faculdade de Filosofia e o segundo ano da Faculdade de Medicina.

junto de emblemas que faz desse espaço no Rio de Janeiro indubitavelmente o maior memorial ao Poeta fora do território português.

E para conhecermos em detalhe as características físicas do volume, contamos também com outro gesto generoso: o da Professora Doutora Alícia Duhá Lose, da Universidade Federal da Bahia, que usou de todo o seu saber sobre a análise material de obras raras para rastrear os vestígios deixados pelos séculos sobre as páginas desta edição *princeps*, como a seguir se verá.

A primeira edição de Os Lusíadas do Real Gabinete Português de Leitura vista em detalhes: a trajetória de um exemplar através da análise material

The first edition of The Lusíadas from the Royal Portuguese Reading Office seen in detail: the trajectory of a copy through material analysis

Profa. Dra. Alícia Duhá Lose

Universidade Federal da Bahia

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1358

Resumo

Este artigo é derivado da detalhada análise material do exemplar da primeira edição do livro *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, datado de 1572, pertencente ao acervo do Real Gabinete de Leitura, localizado no Rio de Janeiro. O texto apresenta, através da análise das materialidades, as características tipográficas que individualizam o exemplar, a trajetória dos processos de restauração e reencadernação pelos quais passou. O estudo, que busca nas metodologias da Codicologia, da Bibliografia material e da Conservação e do Restauro sua base, indica a raridade e a unicidade do exemplar que conta a sua própria história através das marcas deixadas pelo tempo e pelo homem.

Palavras-chave: *Os Lusíadas*; Primeira edição; Análise material; Codicologia; Conservação e restauro.

Abstract

This article is based on a detailed material analysis of a copy of the first edition of the book *Os Lusíadas*, by Luís Vaz de Camões, dated 1572, belonging to the collection of the Royal Reading Room, located in Rio de Janeiro. Through an analysis of the material, the text presents the typographic characteristics that individualize the copy, and the trajectory of the restoration and rebinding processes it underwent. The study, which seeks its basis in the methodologies of Codicology, Material Bibliography, and Conservation and Restoration, indicates the rarity and uniqueness of the copy that tells its own story through the marks left by time and man.

Keywords: *Os Lusíadas*; First edition; Material analysis; Codicology; Conservation and restoration.

Introdução

Este artigo apresenta as conclusões de uma detalhada análise material feita sobre o exemplar da primeira edição d'*Os Lusíadas* pertencente ao acervo do Real Gabinete Português de Leitura e, através dela, mostra a trajetória de um exemplar que conta em si a própria história por suas características tipográficas individualizantes, derivadas do processo artesanal de impressão, e pelas características das diversas intervenções feitas ao longo dos anos com o instituto de conservar e restaurar o exemplar.

A análise material a que me refiro foi realizada a pedido do Real Gabinete Português de Leitura após breves comentários feitos por mim durante um primeiro contato com o exemplar. Nesse primeiro momento, afirmei categoricamente que a encadernação não era de época e que ela própria já havia sido restaurada. Afirmei também que o exemplar teria passado por processos de restauração em diferentes épocas nas quais se aplicaram técnicas variadas.

Despertada a curiosidade da direção da instituição, fui convidada a retornar no dia seguinte (11 de julho de 2024), devidamente equipa-

da, para proceder a uma análise material mais profunda e fazer um diagnóstico do estado de conservação do exemplar, o que foi feito na Sala Camiliana, no prédio principal do Real Gabinete Português de Leitura, localizado na rua Luís de Camões, n. 30, na cidade do Rio de Janeiro (RJ, Brasil).

O exemplar analisado, conforme indica o título do presente artigo, é da primeira edição de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, publicada em 1572, em Casa de Antônio Gonçalves. Para esta nova consulta ao exemplar, que se estendeu das 9 h até 13 h 30 min, foram utilizados os seguintes equipamentos tecnológicos, analógicos e digitais, que auxiliam ao pesquisador, ampliando sua visão, possibilitando a percepção de detalhes e registrando dados através de imagens de alta qualidade. Nesse caso, foram usados meus equipamentos pessoais, a saber: um notebook com boa placa de vídeo; um microscópio digital conectável ao computador, com Led e luz ultravioleta e capacidade de ampliação de imagem de 50 a 1.600x; uma lupa contafios profissional com capacidade de aumento de 20x e 3 lâmpadas de Led e 3 de luz ultravioleta; uma lanterna com luz ultravioleta e Led rasante; um negatoscópio portátil ultraslim (7 mm de espessura) e base de iluminação em Led, com área iluminada de 254 mm x 144 mm (LxA); um paquímetro digital com extensão de até 150 mm; uma minitrena retrátil de até 1 m; um tripé com encaixe para smartphone e lâmpada de Led; um smartphone com potentes 4 câmaras traseiras e 1 frontal.[1]

Advirto que a análise aqui apresentada, apesar de beber da fonte dos conhecimentos teórico-metodológicos da Bibliografia Material

[1] Os registros fotográficos complementares foram realizados pela Profa. Ma. Libânia da Silva Santos (Historiadora e Paleógrafa), minha orientanda de doutorado – a quem, desde já, agradeço – que me acompanhou na viagem ao Rio de Janeiro para realização de análise presencial de parte do seu *corpus* de pesquisa que se encontra na Seção de Manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional.

e da Codicologia, insere-se mais no âmbito da análise material, a qual se atém aos elementos de composição física do volume, seu estado geral de conservação, as intervenções pelas quais passou, as técnicas utilizadas em cada uma, entre outros elementos.

Inicialmente, foi possível reafirmar que a encadernação do exemplar não é a original do volume, pois diversos elementos, que serão apresentados ao longo das análises, situam a encadernação atual, no mínimo, em meados do século XIX, todavia mais provavelmente no século XX. É possível que a encadernação atual seja, pelo menos, a terceira encadernação que o volume tenha recebido ao longo dos séculos. Durante as análises feitas, foi possível verificar que o volume de *Os Lusíadas*, impresso em 1572, teve, pelo menos, duas outras encadernações antes da atual, que derivaram de intervenções de restauração e utilizaram técnicas e materiais diferentes. Foi possível também datar, mesmo que de forma aproximativa, a confecção da penúltima e da última (atual) encadernação e os, pelo menos, dois momentos de intervenção de restauração. Também foram perceptíveis algumas divergências referentes aos procedimentos utilizados na última intervenção de restauro em comparação com o comportamento preconizado e praticamente unânime das técnicas de restauração atual. Por fim, foram identificadas as marcas de proveniência e de posse e algumas intervenções manuscritas feitas diretamente sobre o texto tipografado ou às margens.

A ANÁLISE

A encadernação atual mede 180 mm *x* 120 mm. Trata-se de uma encadernação dupla[2], pois, em virtude da restauração feita no miolo, que exigiu descostura e recostura, o livro, inevitavelmente, teve seu

[2] Uma encadernação inteira (aquela que é feita com um único revestimento, sem cortes e sem cantoneiras e lombadas de outros materiais) sobre a qual fo-

tamanho de lombo acrescido em alguns miltímetros. Dessa forma, a capa que se encontrava na obra antes do processo de restauração do miolo não caberia mais no livro, pelo menos, não sem enxertos na lombada. Assim, como é usual nas encadernações feitas no âmbito do processo de restauração, foi confeccionada uma nova encadernação inteira, também em couro vermelho, e, removendo-se, na medida do possível, o revestimento da encadernação anterior, colou-se, com muito apuro, os revestimentos das capas e da lombada sobre a nova encadernação inteira. Isso pode ser facilmente percebido, a olho nu, através das imagens a seguir (Fig. 1 e 2).

Figuras 1 e 2 – Imagens macroscópicas da nova encadernação sobre a qual foi colado o couro do revestimento das pastas e da lombada removidos da encadernação anterior.

ram coladas partes do revestimento de uma encadernação anterior, provavelmente feita depois de meados do séc. XIX.

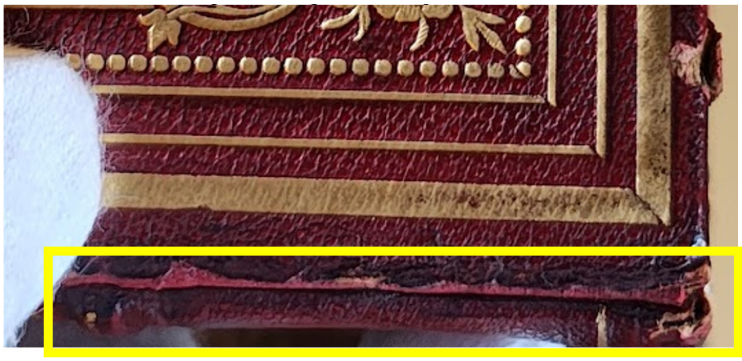
Na parte em que o revestimento das pastas seguiria, sem interrupção para a lombada, é possível ver o escurecimento do couro mais antigo e a parte mais clara do couro mais novo do revestimento da encadernação de baixo (Fig. 3 e 4).

Figuras 3 e 4 – Imagens microscópicas, mostrando parte da nova encadernação debaixo.

Nas imagens anteriores, é possível ver parte da nova encadernação (de coloração vermelho mais vivo e de couro de outra qualidade) sobre a qual foi colado o couro das partes restantes do revestimento das pastas e da lombada da encadernação anterior.

Na figura 3 (foto externa da visualização microscópica), é possível ver o ponto exato de onde estavam sendo capturadas as imagens; de onde o microscópio estava projetando a imagem aumentada para o computador. Nela pode-se ver, claramente, o couro de baixo complementando o espaço necessário para compensação da altura do lombo.

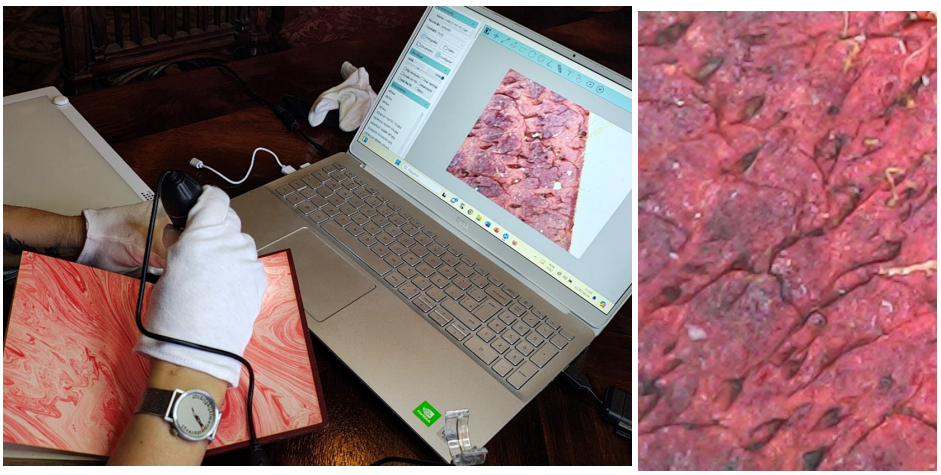
Figura 5 – Imagem macroscópica destacando.



Na figura 5, também é possível ver o couro da nova encadernação abaixo, sobre o qual foram coladas as partes dos revestimentos das pastas da encadernação anterior que puderam ser reutilizadas. Nesta parte das borduras, também pode-se ver o escurecimento do couro anterior e a parte mais clara do couro mais recente por baixo.

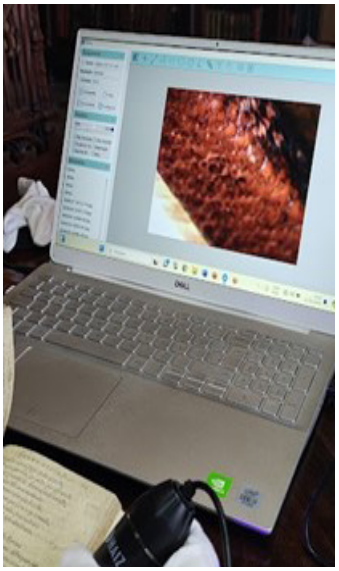
O revestimento da nova encadernação, possivelmente produzida já no séc. XX, foi feito também com couro tingido de vermelho, mas, aparentemente, pelo processo de atanagem, de coloração mais clara e uniforme (Fig. 6 e 7), sem a camada de tingimento excessivamente brilhosa e quebradiça do revestimento da encadernação anterior que foi reaproveitado.

Figura 6 e 7 – Imagens microscópicas do couro atanado aparente nas borduras.



As imagens microscópicas das borduras da nova encadernação deixam evidente que o couro utilizado para fazer a nova capa, sobre a qual foram coladas as partes reaproveitadas da encadernação anterior, teve técnica de preparo e coloração diferentes do revestimento do século XIX. Esse novo couro, aparentemente, é atanado. A distribuição celular também tem aspecto diferente do *chagrin* utilizado para confecção da encadernação anterior. No entanto, nas análises realizadas, não foi possível precisar de qual animal derivaria esse novo couro, embora se suspeite, por aspectos fenotípicos, que seja de bovino.

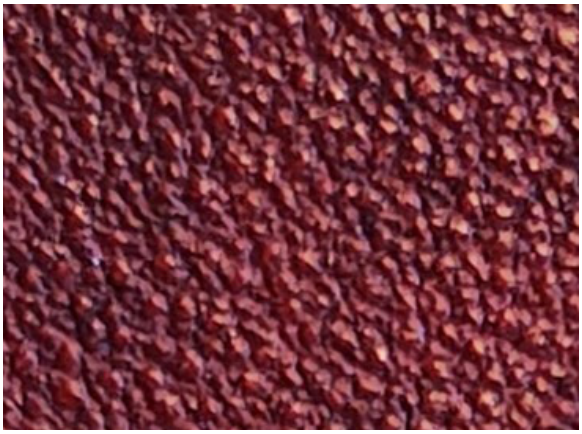
Figura 8 e 9 – Imagem microscópica do couro atanado com tanino exposto.



Nas figuras 8 e 9, que apresentam a visualização microscópica das borduras, veem-se os desgastes da camada externa de tingimento, deixando os taninos expostos (Fig. 8), indiciando, mais ainda, a técnica de curtição por atanagem desse couro.

A encadernação, cujas partes foram reaproveitadas, provavelmente produzida a partir de meados do século XIX[3], era revestida com couro do tipo *chagrin*[4].

Figura 10 – Imagem macroscópica do couro *chagrin.*



A imagem macroscópica do revestimento em couro da encadernação anterior (Fig. 10), mostra aspecto morfológico de distribuição celular compatível com epiderme de mamífero na técnica e na parte do animal utilizada para produção do *chagrin*.

[3] Essa datação é feita por inferência a partir do padrão ornamental e do tipo e técnica de preparação do couro. Portanto é uma datação *a quem*, não exata.

[4] *Chagrin* ou *Chagrém* é uma palavra francesa derivada do turco *sagri* que designa uma pele de aspecto granuloso. Embora possa ser preparada com peles de peixe, no âmbito da história da encadernação, era comumente preparada com quarto traseiro de mamíferos, principalmente, da cabra, mas também de cavalo ou de burro. Caracterizada por um couro de aspecto granular muito miúdo e regular, essa pele, normalmente curtida com preparos vegetais, empregou-se na encadernação apenas depois da segunda metade do século XIX.

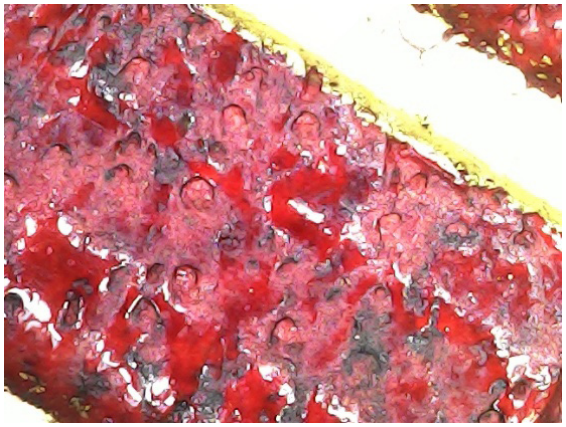
Figura 11 – Imagem microscópica do couro *chagrin* em parte não pigmentada.

A imagem microscópica do revestimento em couro da nova encadernação em parte não pigmentada (Fig. 11) mostra aspecto morfológico de distribuição celular também compatível com epiderme da mamífero na técnica e na parte do animal utilizada para produção do *chagrin*.

Aparentemente, o couro deste revestimento mais antigo foi tingido por pigmento químico[5] de cor vermelho vivo.

[5] O chamado *couro pigmentado* utiliza tintas pigmentadas que cobrem a superfície do couro com uma camada de cor. Esse tipo de tingimento é mais opaco e pode esconder imperfeições naturais, oferecendo uma cor mais uniforme e maior resistência a manchas e desbotamento. Em contraponto a esse tipo de colorização, o couro atanado, também conhecido como couro por curtimento vegetal, é mais utilizado por sua melhor conservação e durabilidade, sendo um tipo de couro produzido através de um processo de curtimento utilizando taninos naturais extraídos de plantas, como cascas de árvores e folhas. Esse método de curtimento é tradicional e tem sido usado há séculos, pois é bastante durável por usar taninos vegetais em vez de produtos químicos sintéticos, é considerado mais ecológico e tem uma aparência mais natural e uma textura mais firme. Ele desenvolve uma pátina com o tempo, tornando-se mais bonito e único com o uso.

Figura 12 – Imagem microscópica de partes com pigmento vermelho, com e sem brilho.



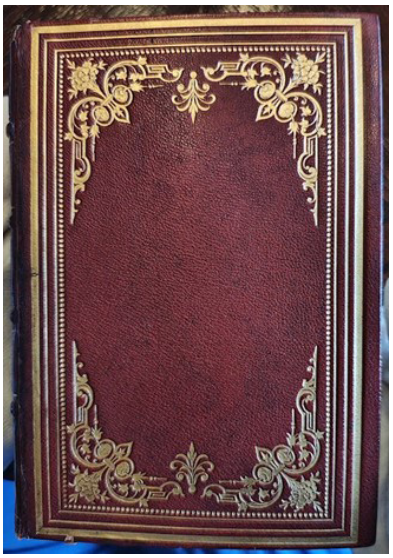
A imagem microscópica (Fig. 12) mostra partes do tingimento brilhoso, cobrindo (praticamente selando) o couro. Onde a tinta já está desgastada, é possível ver a maior penetração da pigmentação com coloração vermelha no couro; é possível ver também que, no baixo relevo derivado dos poros de onde partiam os bulbos dos pelos do animal, a cor vermelha é opaca.

A despeito da técnica de recuperação das partes da encadernação anterior, o revestimento da encadernação do século XIX está colado ao couro debaixo de forma totalmente regular, sem bolhas e grumos. A encadernação debaixo tem medidas perfeitas, apresentando borduras idênticas (Fig. 13 e 14) nos três cantos, na capa e na contracapa, o que denota um trabalho de encadernação bastante cuidadoso e de grande competência.

Figura 13 e 14 – Medição das borduras com paquímetro digital de alta precisão.

Sobre o couro da capa anterior, haviam sido feitas ornamentações com dois tipos de ferros quentes e folhas de ouro. A ornamentação (Fig. 15) apresenta quatro cercaduras, sendo a primeira mais grossa, duas mais finas e uma, a mais interna, por técnica de pontilhismo. Dentro das cercaduras, veem-se ornamentos ao estilo *dentelle*.

Figura 15 – Imagem macroscópica do revestimento em couro da encadernação do século XIX, mostrando a ornamentação a ferros quentes com folhas de ouro dispostas no estilo *dentelle.*



O modelo de ornamentação à *dentelle*[6] poderia indicar que essa encadernação tem data de produção no século XVIII – período em que foi criado o modelo utilizado na decoração da cobertura das pastas da obra em análise – ou posterior a ele. No entanto, como já dito, o couro utilizado para sua produção situa a encadernação, pelo menos, na segunda metade do século XIX.

Figura 16 – Imagem macroscópica de dano no revestimento.

[6] Nicolas Denis Derôme (Derôme, o Jovem) foi o mais ilustre representante das várias gerações da família Derôme. Os Derôme foram os grandes difusores do estilo *dentelle*, tipo de encadernação no qual os elementos ornamentais imitam rendas. Ele utilizava os ferros à *dentelle* em combinação e não em repetição (Máralém) nas bordas, deixando um espaço central vazio e harmônico. No entanto, é raro verem-se os ferros apenas em gofragem, sem douração. Esse modelo de encadernação foi utilizado em profusão no século XVIII.

Figura 17 – Imagem macroscópica de dano no revestimento no ponto onde dispõem o microscópio.

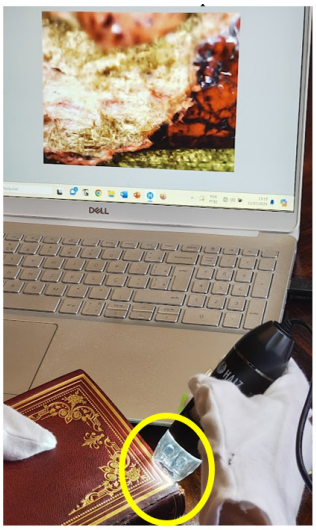
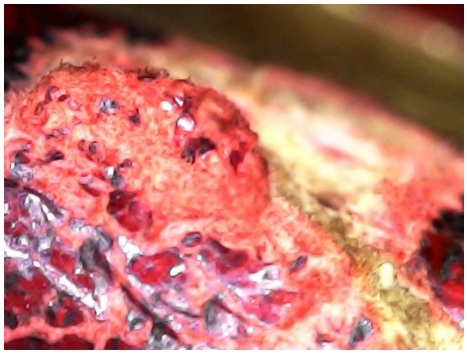


Figura 18 – Imagem microscópica de dano no revestimento, permitindo ver suas características constitutivas.

Figura 19 – Imagem microscópica de dano no revestimento, mostrando as partes onde a cobertura uniforme da tinta fica craquelada.



Analisando microscopicamente as camadas mais internas (Fig. 17, 18 e 19) do couro *chagrin* através desse pequeno dano na borda (Fig. 16), é possível ver os desgastes da camada externa de tingimento e as camadas mais internas do couro já expostas.

Ainda sobre a encadernação, é possível verificar que foram feitos furos (Fig. 20 e 21) com algum objeto pontiagudo, não se sabe com qual objetivo, a partir da partes externa para a parte interna da pasta (Fig. 22 e 23).

Figura 20 e 21 – Imagens macroscópica de furos no revestimento.

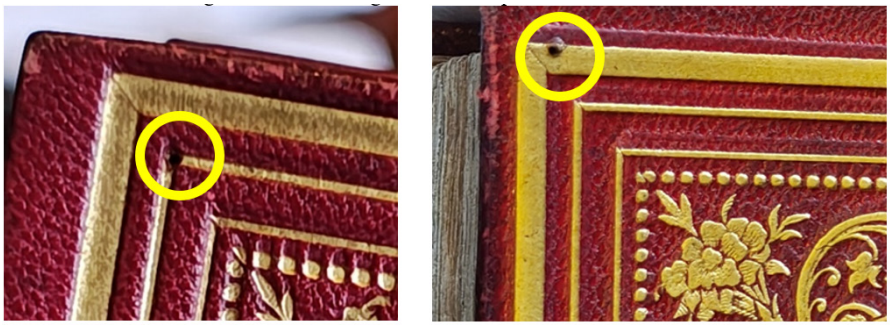
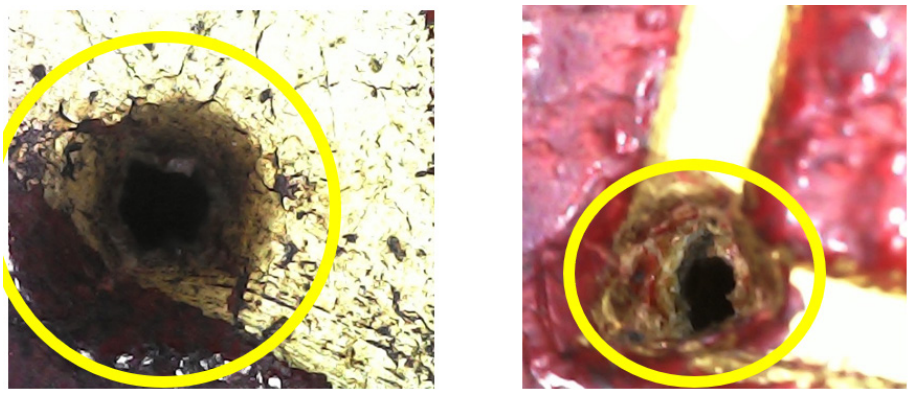


Figura 22 e 23 – Imagens microscópicas de furos no revestimento.



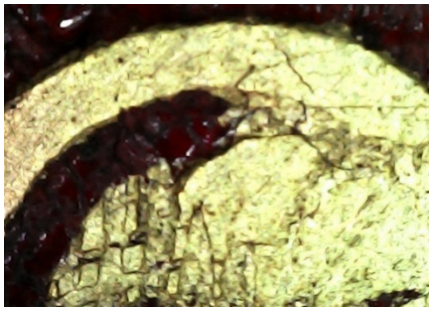
Analisando microscopicamente (Fig. 22 e 23), é possível ver que os furos penetram por toda a pasta da encadernação, mas, a despeito da qualidade das imagens e da capacidade de zoom do microscópio, só é possível supor o material utilizado para confecção das pastas.

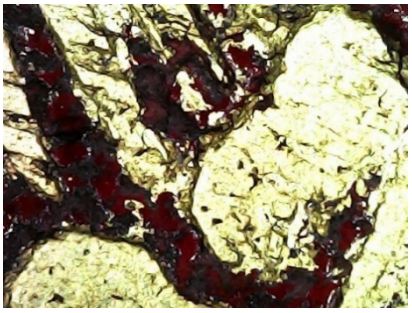
Pela qualidade e regularidade da encadernação, supõem-se que não houve reaproveitamento das pastas da encadernação anterior, e essas novas pastas devem ter sido feitas de papelão/aglomerado de papel de gramatura média.[7]

[7] Embora, à época, eu não dispusesse de um especímetro, essa inferência considerou que, acima das pastas, havia duas camadas de couro e cola.

Sobre a douração da encadernação, a ornamentação foi feita ao estilo *dentelle*, com ferros dispostos com precisão e excelente regularidade de pressão. No entanto, o tempo e, muito provavelmente, o processo de remoção do revestimento da capa anterior para colagem sobre o novo revestimento, deve ter sido a principal causa do aspecto quebradiço das folhas de ouro (Fig. 24 e 25) utilizadas na ornamentação, como se vê das imagens microscópicas a seguir.

Figuras 24 e 25 – Imagens microscópicas das rachaduras na laminação de ouro.





Os papéis utilizados para as folhas de guarda (Fig. 26) são de confecção manual, por técnica de marmorização aquosa com tintas vermelha e branca que, na mistura, deixam tonalidades róseas.

Figura 26 – Imagem macroscópica das duas partes de couro entre a capa e a folha de guarda.

Pelas imagens (Fig. 26 e 27), é possível ver que a guarda fixa e a guarda volante não foram feitas com a folha inteiriça, como costuma acontecer. Nota-se que a folha marmorizada foi partida e cada parte foi usada em uma posição diferente; estando a guarda fixa com as rajadas de tinta em sentido vertical e a guarda volante com as rajadas em sentido horizontal.

Vê-se também um reforço feito na parte interna da encadernação com um terceiro tipo de couro, também de mamífero e tingido por atanagem. Tal reforço não foi feito com uma tira de couro inteiriça, como costuma acontecer, foi feito em duas partes, as quais, pode-se ver na figura 27, estão unidas apenas a meia altura entre o pé e a cabeça do livro.

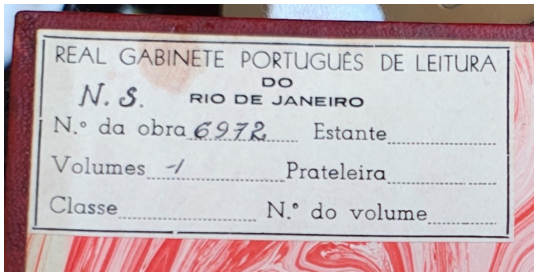
Figura 27 – Imagem macroscópica das duas partes de couro entre a capa e a folha de guarda, com destaque para pequena parte colada entre as duas partes da encadernação.

Na primeira guarda fixa, encontra-se colada a etiqueta impressa de propriedade do Real Gabinete Português de Leitura (Fig. 28), com as respectivas informações, manuscrita, do número da obra no catálogo da instituição: *6972*; além da indicação do número de volumes (*1*) e de uma abreviatura, por sigla, também manuscrita: *N.S.*[8]

[8] Até o momento, não foi possível decodificar as palavras abreviadas por sigla.

As demais informações da etiqueta – como estante, prateleira, classe e número do volume – não foram preenchidas, pois este exemplar não se encontra nas estantes e prateleiras do Real Gabinete junto com os demais.

Figura 28 – Imagem da etiqueta de tombo do Real Gabinete.



A lombada, com o revestimento externo reaproveitado da encadernação anterior, é arredondada (Fig. 29), embora, atualmente, apresente forma irregular por causa das alterações feitas no miolo da obra, e não o tradicional formato de cogumelo, que certamente teriam as encadernações anteriores. Considerando a precisão dos demais elementos da encadernação, essa irregularidade causa estranheza.

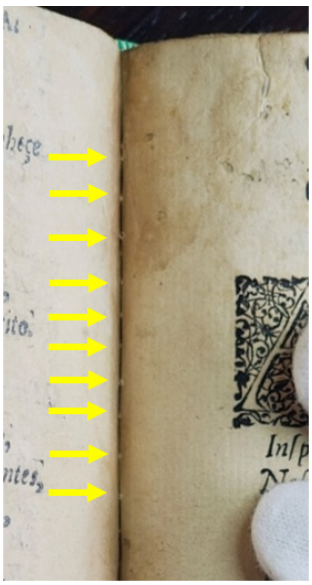
Figura 29 – Imagem macroscópica do cabeceado e da lombada vista de cima.

O lombo não é colado ao miolo e não apresenta um bom ângulo de abertura, como se pode constatar na imagem a seguir (Fig. 30).

Figura 30 – Imagem macroscópica do cabeceado, da lombada redonda solta do miolo e do ângulo de abertura.

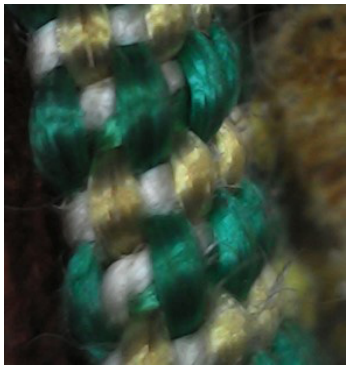
O ângulo de abertura está diretamente relacionado à costura. Quanto mais apertada ela for, menor será o ângulo de abertura e menor será o conforto para o livro aberto. Como se pode constatar da figura 31, que mostra uma das junções entre cadernos, é possível ver que a costura atual é feita com linha de algodão e com pontos bastante apertados e muito próximos uns dos outros. A distância entre eles também não é muito regular.

Figura 31 – Imagem macroscópica evidenciando os pontos de costura do miolo.



O cabeceado (Fig. 32) é sintético e pré-fabricado[9], o que também causa estranheza, pois, considerando a qualidade dos demais detalhes da encadernação, esperar-se-ia ver um cabeceado bordado à mão com linhas de algodão sobre fio de cânhamo ou outro cordão grosso arredondado, ou, ainda, uma tira fina de couro alumado, como talvez tenham sido os das primeiras encadernações do volume.

Figura 32 – Imagem microscópica do cabeceado feito de fios sintéticos nas cores verde, amarelo e branco.



O lombo, atualmente, considerando os enxertos de papeis variados para restauração, mede 3.8 mm de largura, como se pode ver na figura 33.

Figura 33 – Imagem da medição da largura da lombada.

[9] O tipo e material do cabeceado indiciam, mais ainda, a modernidade da encadernação atual.

A parte reaproveitada da encadernação anterior e colada à nova (Fig. 36) apresenta quatro falsas nervuras, sobre as quais há douração por pontilhismo; são todas antecedidas e sucedidas de marcações por gofragem; à cabeça e ao pé há douração com fios simples; na primeira, na terceira e na quinta entrenervuras há gravada, em ouro, uma folha semelhante às de parreira; na segunda entrenervura, entre fios simples dourados, há gravada, em tipos de caixa alta, a inscrição "CAMÕES" e, abaixo, "LUSIADAS"; na ((quarta entrenervura, entre fios simples dourados, há a indicação do ano da edição – "1572" –; e na quinta e última entrenervura, logo abaixo da gravação da folha, encontra-se, também gravada em ouro, a marca de propriedade abreviada em sigla – "G. P. L".

A despeito do pequeno desgaste na lateral da cabeça (Fig. 34) e da visível distância entre a colagem das pastas e da lombada para compensação do acréscimo de largura do lombo (Fig. 35), a lombada encontra-se em ótimo estado de conservação.

Figura 34 – Imagem macroscópica de desgaste na cabeça da lombada.

Figura 35 – Imagem macroscópica do distanciamento entre o revestimento das pastas e o da lombada na colagem feita sobre a nova encadernação.

Figura 36 – Imagem macroscópica geral da lombada, denotando a sua integridade e seu bom estado de conservação.

O miolo mede 170 mm *x* 110,5 mm. É composto de papel de trapo de boa qualidade, de gramatura média, e apresentando as tradicionais vergaturas e os pontusais. Vê-se que mais da metade das folhas estão íntegras e com boa coloração (clara). Nas folhas mais internas ao miolo foram feitos apenas pequenos reparos, não chegando a serem feitas intervenções mais invasivas, como velatura, enxerto e inserção de carcelas, como é o caso das folhas iniciais e finais do volume.

Apesar do uso do negatoscópio para aumentar o contraste de luz por baixo das folhas, não foi possível identificar nenhuma marca d'água além das vergaturas e pontusais visíveis à contraluz, tanto nas folhas velaturadas, quanto naquelas que não passaram pelo processo de velatura.

Figura 37 – Imagem macroscópica feita com o auxílio do negatoscópio em página que passou por processo de preenchimento de pequenas partes feitas com papel japonês.

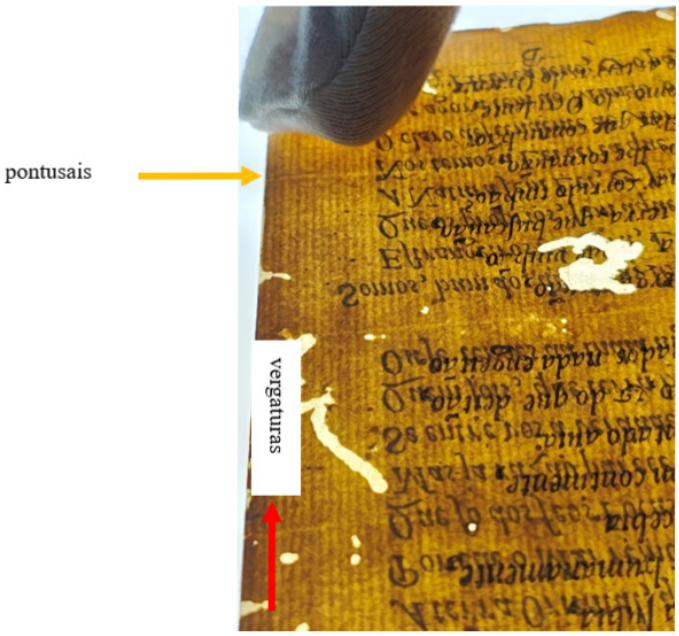
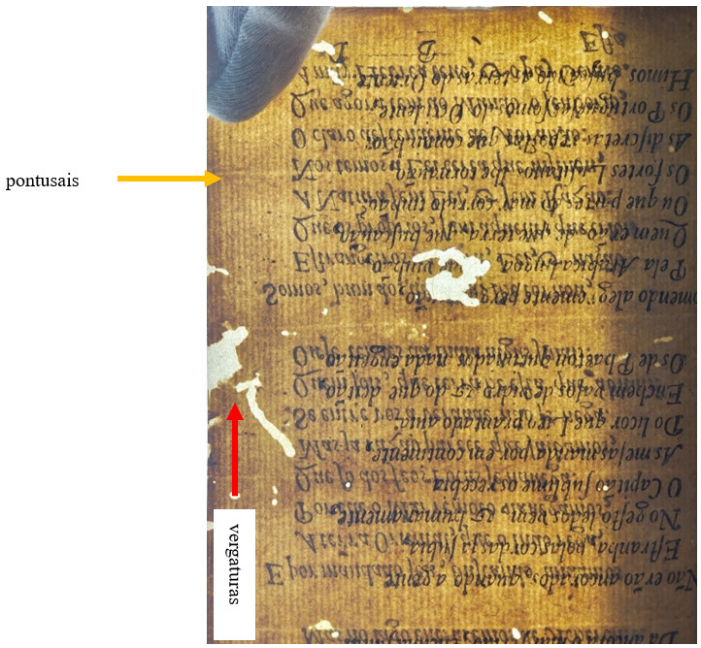


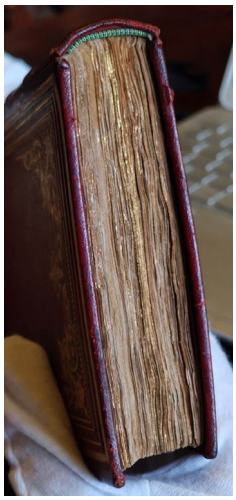
Figura 38 – Imagem macroscópica feita com o auxílio do negatoscópio em página que passou por processo de velatura dupla (em frente e verso). É possível perceber a opacidade da folha.

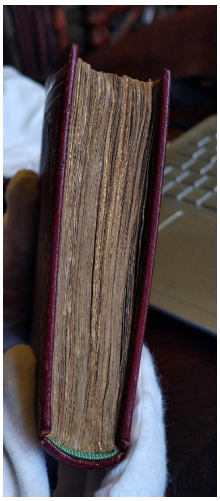


A distância entre os pontusais é regular em todo miolo, o que pode denotar ter sido produzido com papel de um único fabricante e a partir de um único bastidor ou mais de um bastidor preparado com grande regularidade.

Provavelmente, na encadernação anterior, a do século XIX, os três cortes expostos passaram por processo de douração (Fig. 39, 40 e 41). No entanto, pela irregularidade atual das bordas superior, inferior e da goteira, causadas pelas ações de descostura, velatura, enxertos e recostura, as folhas ficaram dispostas de forma irregular, fazendo com que parte das dourações dos cortes não ficassem visíveis à primeira vista. Não obstante, analisando folha a folha, é possível ver que todas as bordas continuam apresentando a douração, de forma mais ou menos visível. Assim, pode-se afirmar que o miolo não teve as folhas refiladas, pelo menos não no período entre a penúltima e a última encadernação, embora se suspeite que tenha sido feito algum processo de refilagem anterior à referida douração, pois há páginas (Fig. 42) em que o título do cabeçalho se encontra muito próximo à margem superior da folha.

Figuras 39, 40 e 41 – Imagens macroscópicas feitas dos três cortes dourados, demonstrando que a irregularidade de posicionamento das folhas é que dá a aparência de falhas na douração do miolo.





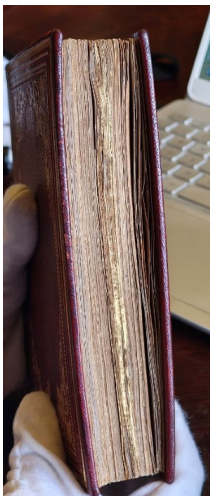
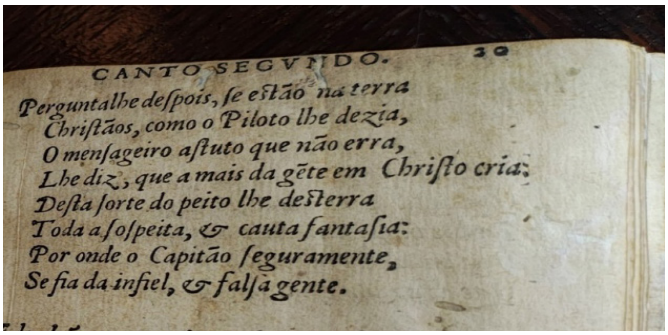


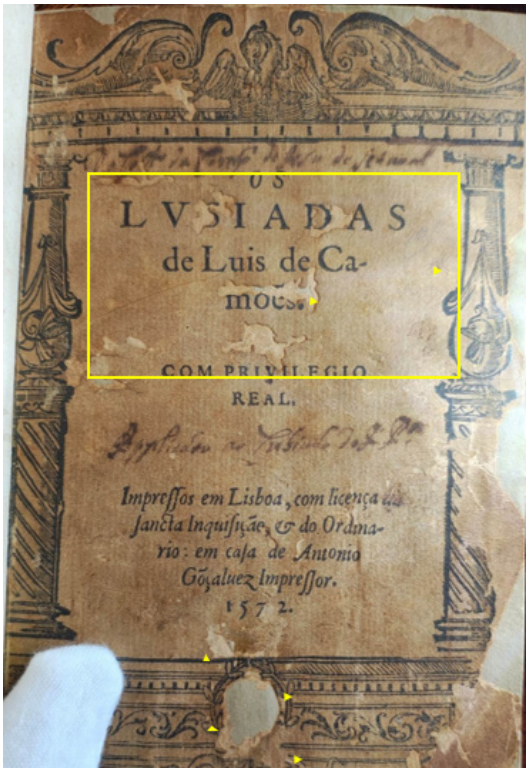
Figura 42 – Imagem macroscópica do fólio 20, mostrando muita proximidade do subtítulo e da numeração do corte superior, o que o poderia indiciar uma refilagem anterior às duas últimas encadernações.



Acerca das intervenções de restauração e pequenos reparos, como se disse anteriormente, o miolo da obra é composto integralmente de papel de trapo do século XVI, e de boa qualidade. A única exceção é o papel da portada que antecede o início do miolo (Fig. 43). Esta é feita em papel mais grosso e quebradiço, visivelmente mais ácido do que o restante do papel utilizado na obra. Nele não se veem marcas das filigranas de bastidor, nem vergaturas, nem pontusais.

Figura 43 – Imagem microscópica do papel utilizado para capa. Nela é possível ver a espessura e a organização das fibras do papel.

Figura 44 – Imagem macroscópica com indicações de danos na capa.



Justamente pela baixa qualidade e pela alta acidez, o papel se encontra escurecido e quebradiço, tendo sofrido perdas de suporte com perdas de informação: nas bordas, por provável manuseio e acondicionamento inadequado; ao centro por ataque de papirófagos, notadamente cupim e broca (Fig. 44).

Na parte inferior da cercadura, onde se encontra a coroa de louros, houve uma retirada proposital de suporte, por corte e posterior rasgo (Fig. 45).

A fim de reforçar o papel e estabilizar os danos da capa, foi colado no verso da folha um papel de alta gramatura (Fig. 45, 46 e 47).

Figuras 45 e 46 – Imagens capturadas através da lupa contafios, com iluminação Led e aumento de 20x. A partir dela, é possível ver a irregularidade do recorte das bordas do rasgo, a coloração de ambos os papeis, além de se ter maior noção das respectivas texturas.

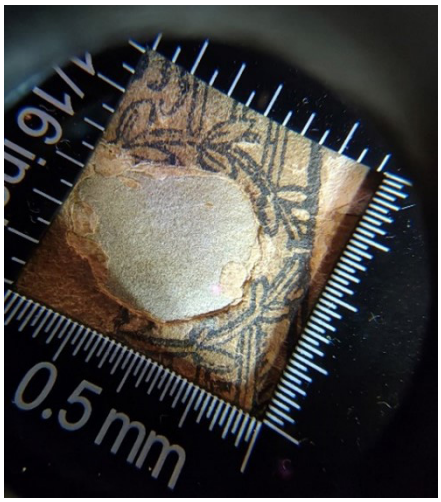


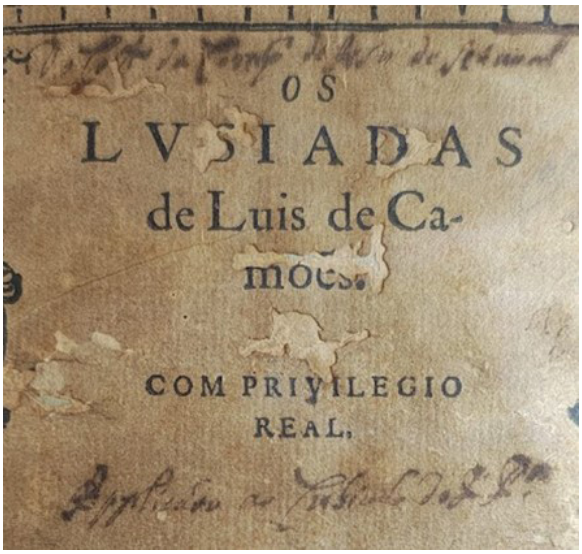
Figura 47 – Imagem do papel de alta gramatura, de coloração acinzentada, colado por trás da portada para reforço.

A portada também apresenta duas anotações[10] feitas a pena, com tinta metaloácida, em escrita humanística cursiva, com inclinação dextrógira (Fig. 48 e 49).

[10] Indicando marca de proveniência.

Figura 48 – Imagem capturada através da lente da lupa contafios, na qual se podem ser os halos ocasionados pela oxidação da tinta de base metálica.

Figura 49 – Imagem macroscópica feita das duas anotações manuscritas.


OS
LVSIADAS
de Luis de Ca-
mões.
COM PRIVILEGIO
REAL.

Ao que parece, ambas as anotações foram feitas pelo mesmo punho. Na primeira lê-se "Do Conv*en*to da Comp*anhi*a de Jesu de Setubal" e, na segunda, "Applicado ao Cubiculo do d*it*o P.ª"

As primeiras e últimas folhas do volume (Fig. 50 e 51), como costuma acontecer, sofreram maior desgaste, em virtude do manuseio mais recorrente em ambas as partes (inicial e final do livro).

Figura 50 – Primeira folha após a capa, com enxertos visíveis por todas as bordas e dupla velatura.

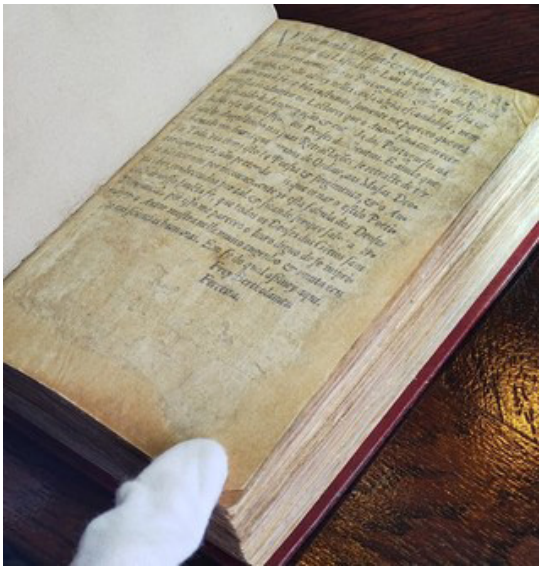
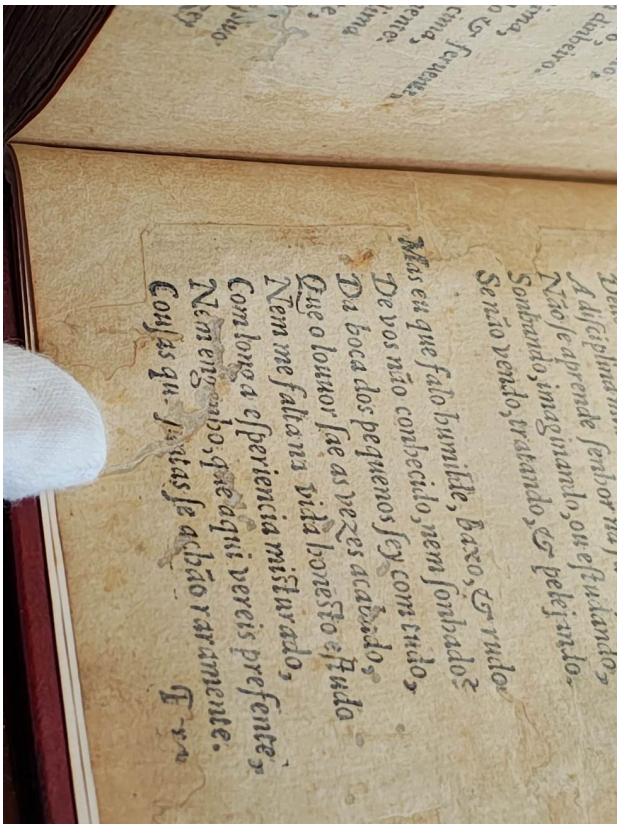


Figura 51 – As folhas iniciais, pelo desgaste e pela perda de suporte, em especial nas bordas externas, ou ao meio, por ataque de papirófagos, receberam enxerto e passaram por processo de dupla velatura (em recto e verso).

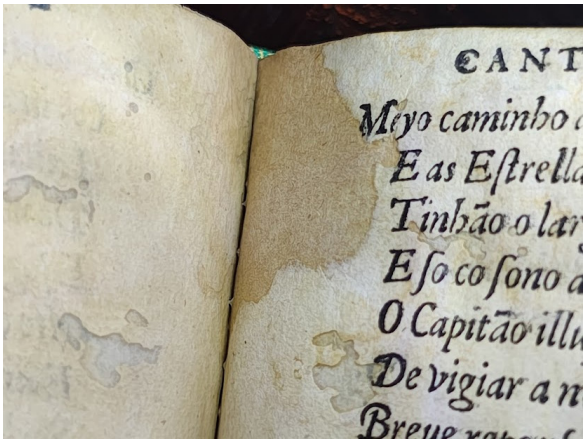
Enxertos visíveis (Fig. 52), em especial nas bordas internas, foram feitos em diversas folhas. Foi feita remoção das partes danificadas por recortes relativamente regulares. Em outros pontos, foram mantidos os danos nos seus formatos naturais, provocados por papirófagos, e aplicados, junto a eles, os enxertos. Para as folhas retornarem aos seus tamanhos originais, foram inseridos enxertos, com ou sem posterior velatura.

Figura 52 – Neste caso, é possível ver tanto a retirada das partes mais estragadas por recorte, como a manutenção dos formatos naturais de outros danos.



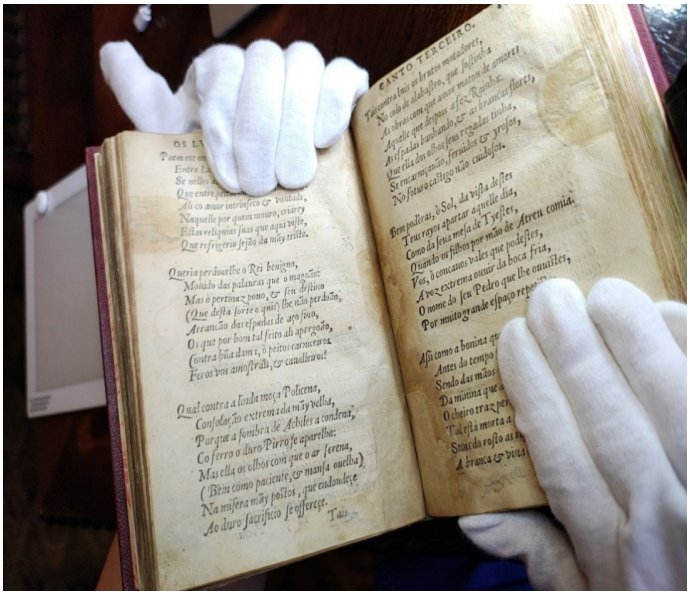
Folhas que se encontram mais ao meio do volume também receberam enxertos, mas foram velaturadas apenas pela parte de trás (no verso da folha) (Fig. 53), comportamento mais usual atualmente.

Figura 53 – Enxerto com papel mais grosso e mais escuro que o papel de trapo original e velatura feita com papel japonês. Na imagem, é possível ver também a as linhas de costura no espaço entrecadernos.



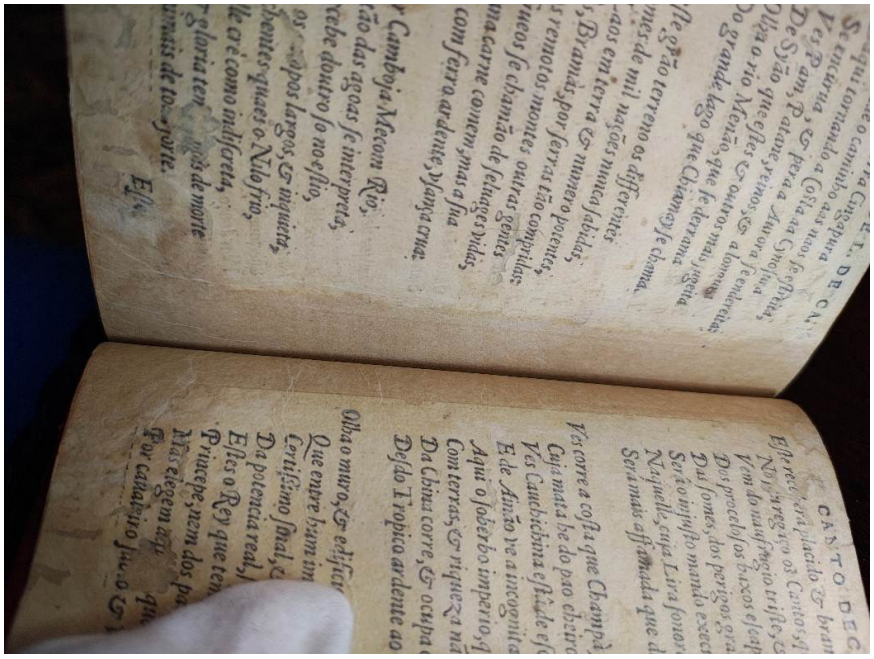
Ao longo de quase todo o volume, há algum tipo de intervenção no papel (Fig. 53, 54 e 55): ou foram colocados enxertos internos e refeitas as carcelas, ou foram colados pequenos recortes de papel japonês como forma de minorar a continuação dos danos, tanto nas bordas externas quanto no meio das folhas.

Figura 54 – Marcas de diversos tipos de intervenção.



Nos exemplos acima e abaixo, podem-se ver enxertos nas bordas internas, inserção de carcelas para possibilitar a remontagem e recostura dos cadernos e colagens de pequenos recortes de papel fino nas bordas externas. Todos esses elementos não foram feitos na última campanha de pequenos reparos pela qual passou o volume.

Figura 55 – Inserção de carcelas com papel mais grosso escuro e velatura.



Um fato que causa estranheza é que os pequenos reparos, na mais recente campanha de restauração pela qual passou o volume, foram feitos com papel japonês cortado com tesoura (Fig. 56, 5 e 58), e não rasgados como é o comportamento padrão para esse tipo de material, visto que quanto mais irregulares as bordas do papel japonês, melhor a sua aderência ao papel sobre o qual está sendo aplicado.

Figura 56, 57 e 58 – Recortes de papel japonês feitos com tesoura, em diversos formatos. Incidindo-se sobre eles luz ultravioleta, a visualização fica mais evidente.

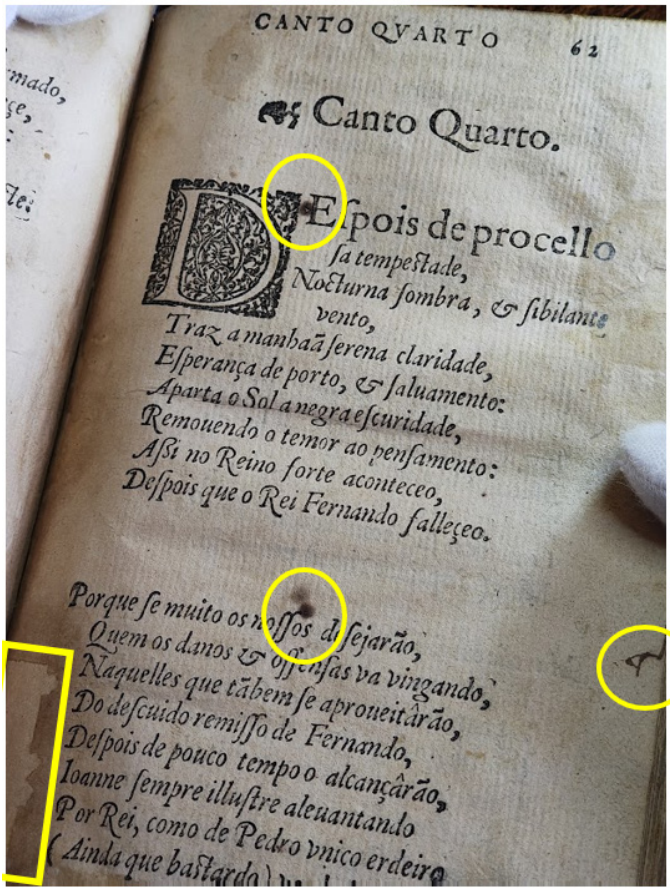
A maioria dos danos é causada por ação mecânica ou por papirófagos. Entretanto, em algumas poucas folhas, é possível ver danos causados por oxidação (Fig. 59 e 60), provavelmente de tinta metaloácida respingada sobre o volume, que foi lido e recebeu intervenções posteriores, como anotações, emendas e rasuras.

Figura 59 e 60 – Imagens obtidas através da lente de ampliação da lupa contafios com foco para pingos de tinta metaloácida e corrosão.

Observam-se pingos de tinta metaloácida (Fig. 59, 60 e 61), de composição completamente diferente daquela utilizada na tipografia, o que deixa supor que tenham sido respingados durante o manuseio

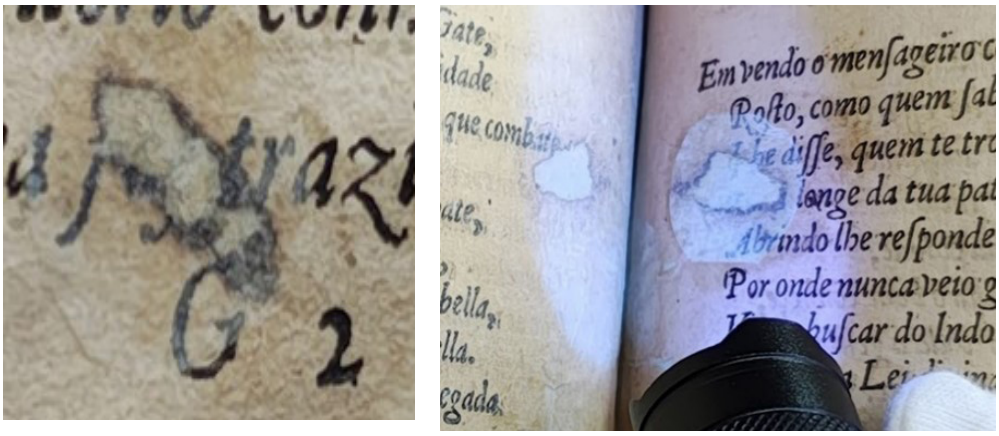
de pena com tinta. Na segundo imagem (Fig. 60), é possível ver o papel japonês recente colado pelo verso. No entanto, em nenhum dos dois casos, parece ter havido procedimentos para estabilização do Ph para que a corrosão deixe de expandir.

Figura 61 – Imagem macroscópica de pontos e oxidação por tinta metaloácida, risco irregular na margem lateral externa e enxerto na parte inferior da margem interna.



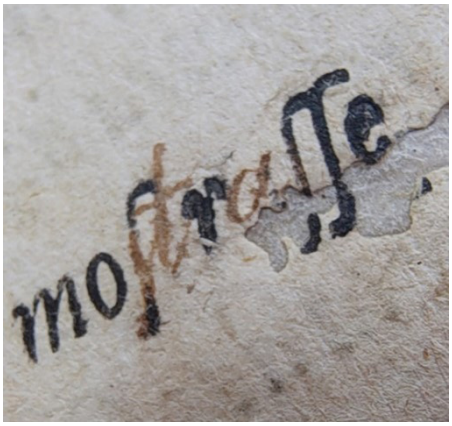
Na imagem macroscópica, é possível ver pontos de oxidação (Fig. 61) por tinta metaloácida; a mesma tinta que causou um risco irregular na margem lateral externa. Na mesma folha, também é possível ver enxerto (Fig. 61) na parte inferior da margem interna, desta vez feito com papel de coloração mais clara que o papel original, sobre o qual não se fez velatura.

Figura 62 e 63 – Imagens macroscópicas de perda de suporte com perda de informação e restauro.



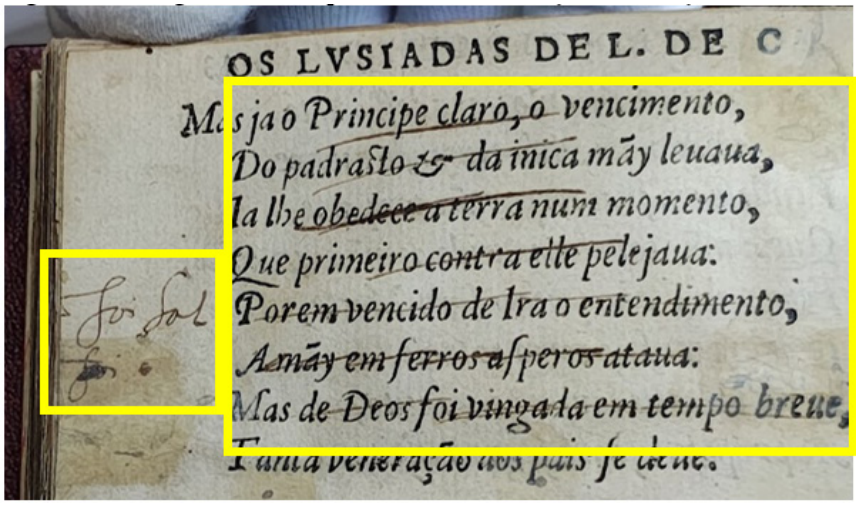
As imagens macroscópicas demostram perda de suporte, com perda de informação, causadas por oxidação por tinta metaloácida (Fig. 62 e 63). Sobre os danos, foram colados recortes circulares de papel japonês recente, com adesivo de amido. Não obstante o reforço, não parece ter sido feito nenhum processo de estabilização do Ph nas bordas dos danos que, ao que parece, continuam se expandindo em halos de oxidação.

Figura 64 – Imagem macroscópica de emenda manuscrita feita sobre a falha tipográfica.



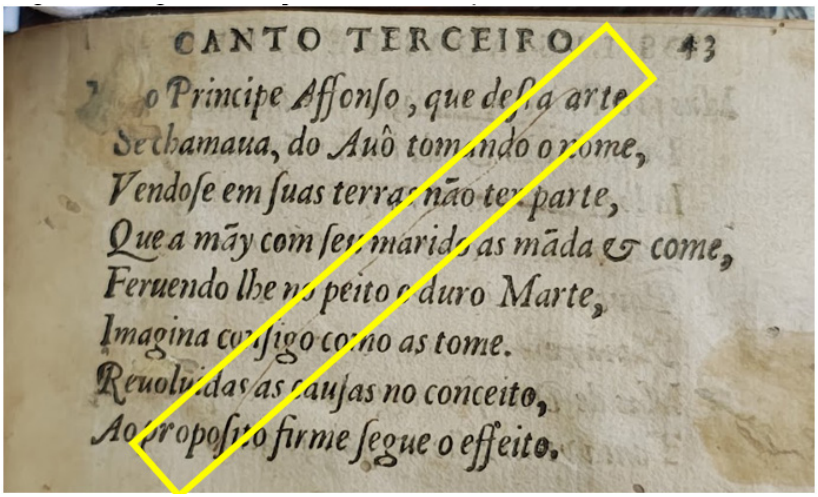
Em partes esparsas do volume, é possível encontrar correções feita à pena e com tinta orgânica, de coloração castanha, complementando falhas tipográficas ou corrigindo-as(Fig. 64). Na mesma imagem, é possível ver que houve colagem de papel japonês recente pela parte oposta da folha.

Figura 65 – Imagem macroscópica mostrando anulações e anotações manuscrita.



Em alguns pontos esparsos também é possível encontrar anulações por hachura e anotações feitas à margem, utilizando o mesmo instrumento e a mesma tinta, deixando supor que ambas as ações tenham sido feitas pelo mesmo punho (Fig. 65). Na página em foco, próximo às anotações, à margem externa, vê-se a colagem de um papel fino (de qualidade não identificada) com adesivo escurecido (provavelmente cola de origem animal). Do lado oposto, na margem interna, vê-se a mesma técnica, mas com uso de materiais modernos.

Figura 66 – Imagem macroscópica mostrando anulações feita a mão e indícios de restauro.



Na figura 66, veem-se mais anulações no texto do volume, dessa vez, com um traço único, leve e inclinado. Em dois pontos da folha, às margens externa e interna, vê-se a colagem de um papel fino (de qualidade não identificada) com adesivo escurecido (provavelmente cola de origem animal).

Ao longo das análises, o que fica evidente é que o volume em questão passou por processos de restauração em, pelo menos, dois momentos distintos (a que chamamos aqui de "campanhas"[11] de restauração). Um atual, provavelmente feito nos últimos anos, usando material moderno, como papel japonês e adesivos de amido, como metilcelulose, por exemplo, embora estranhamente o papel japonês tenha sido recortado com tesoura e não rasgado, conforme as recomendações mais difundidas.[12]

[11] Termo tomado de empréstimo à Crítica Textual para se referir a momentos diferentes de uma mesma atividade (p. ex. campanhas de escrita).

[12] Atualmente, a técnica de velatura evoluiu para o uso predominante de papel japonês devido às suas propriedades superiores. O papel japonês, conhecido como "washi", é feito de fibras de plantas como o *kozo*, *mitsumata* ou *gampi*,

O outro processo de restauro é visivelmente mais antigo, podendo ter sido feito na mesma época da última encadernação, já que, certamente, exigiu a descostura do volume para inclusão dos enxertos e carcelas.

Nesse referido processo mais antigo, foram usados enxertos de papeis finos, não garantidamente de fabricação oriental, e aderidos, provavelmente, com cola de origem animal.

É bastante possível que, nesse mesmo período, tenham-se usado papeis pré-fabricados (vendidos já prontos) e não produzidos através de polpa de papel de celulose de mesma origem daquela utilizada no papel a ser restaurado.[13] Pela coloração e pela textura, ao que parece, o papel utilizado para grande parte dos enxertos foi de celulose de madeira, enquanto o papel original da obra foi todo produzido com celulose de algodão: o famoso papel trapo.[14]

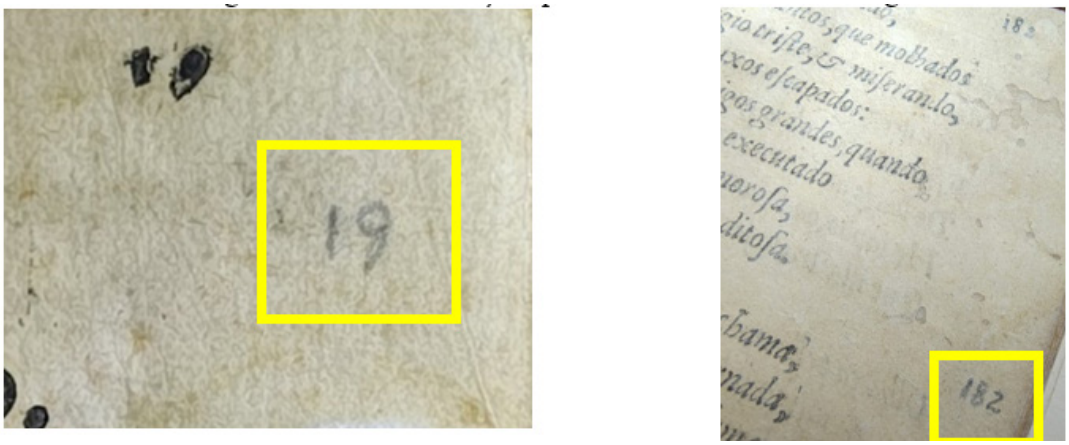
oferecendo uma combinação ideal de durabilidade, flexibilidade e transparência. O papel japonês é rasgado na forma e tamanho adequados para a área a ser tratada e é colado com um adesivo reversível e de pH neutro, como a pasta de amido de trigo, por exemplo. Esse adesivo permite que o processo seja revertido no futuro, se necessário, sem danificar o documento original. Essa evolução para o uso de papel japonês na velatura reflete avanços nos materiais e técnicas de conservação que oferecem melhor longevidade e menor impacto nos documentos históricos.

[13] Sendo o papel a ser restaurado de celulose de algodão, o novo papel produzido para os enxertos é feito a partir de polpa de celulose de algodão. Sendo o papel a ser restaurado produzido com celulose de madeira, o papel para os enxertos é, costumeiramente, produzido com celulose de madeira.

[14] Antes da disseminação do uso do papel japonês aderido com cola metilcelulose, na restauração de livros e documentos em papel, a técnica de velatura (ou reemparelhamento) envolvia tradicionalmente o uso de materiais como colas animais e papéis finos. As colas de origem animal, como cola de peixe, cola de osso ou cola de pele de coelho (a mais recomendada), eram comumente utilizadas. Essas colas ofereciam uma boa aderência e eram relativamente re-

Outro ponto que causa estranheza quanto à qualidade das técnicas utilizadas para as intervenções de restauração da obra é o fato de aparecer apenas em menos de meia dúzia de folhas a tradicional numeração inserida a lápis (Fig. 67 e 68) pelo restaurador antes da descostura da obra com o objetivo de organizar o mapa de cadernos e remontar a obra para a recostura corretamente.

Figuras 67 e 68 – Anotações posteriores manuscritas com grafite.



A numeração parece ter sido feita pelo mesmo punho e com o mesmo tipo de grafite (Fig. 67 e 68). O que causa estranheza, no entanto, é que, geralmente, a numeração a lápis é inserida pelo restaurador, sempre que possível, no mesmo ponto em todas as folhas (pode ser sempre na margem superior externa ou sempre na margem inferior interna). No volume aqui analisado, no entanto, além da quase

versíveis, permitindo futuras intervenções de restauração. Os papéis finos ou tecidos, como o papel de arroz ou linho muito fino, eram usados para reforçar áreas danificadas ou frágeis dos documentos. Esses materiais eram escolhidos por sua transparência e capacidade de se fundirem bem com o papel original do documento.

completa ausência dessa numeração, quando ela existe, se encontra em pontos variados das folhas sem uma razão imperiosa, como por exemplo, a falta de suporte na parte eleita para incluir a referida numeração. O que parece é que a numeração foi incluída em lugares ao acaso ao logo da obra.

Em relação à tipografia, a edição d'*Os Lusíadas*, produzida em 1572, como era comum da época, utiliza uma mescla de fontes maiúsculas e minúsculas, de estilos romanos[15] e itálicos[16], a fim de dar uma fisionomia especial e harmônica à obra tipografada (Fig. 65 a 74). Utiliza, também, métodos diferentes para fazer as ornamentações: folhas que antecedem o título dos cantos e capitulares ornadas (Fig. 75 a 77).

[15] As fontes romanas tipográficas utilizadas no século XVI têm várias características distintivas que as tornaram populares e influentes na tipografia ocidental. Entre as suas principais características está a presença de serifas – pequenas linhas ou traços anexados ao final das letras, proporcionando uma transição suave entre os traços principais da letra e a borda da página – geralmente horizontais nas letras maiúsculas e ligeiramente inclinadas nas minúsculas. Ademais, costumam apresentar contraste entre os traços, variação de espessura, o que cria uma aparência elegante e facilita a leitura; têm equilíbrio e harmonia, com alturas consistentes para maiúsculas e minúsculas e alta legibilidade em função das formas de letras abertas e espaçamento bem definido entre caracteres.

[16] A fonte itálica para tipografia de tipos móveis foi criada pelo gravador Francesco Griffo na tipografia de Aldo Manuzio. A fonte itálica de Griffo, também conhecida como "Aldina", foi desenvolvida para ser mais compacta e eficiente, permitindo que mais texto fosse incluído em uma página, o que resultava em livros menores, mais portáteis e de menores custos. A criação da itálica – desenhada para imitar a escrita manual cursiva da época – marcou uma revolução no design tipográfico e influenciou profundamente a evolução da tipografia nos séculos seguintes por proporcionar uma aparência elegante e fluida ao texto impresso.

Figura 69 – Folha inicial do "Canto Seisto", como amostra das diversas fontes tipográficas utilizadas na composição da obra: maiúsculas, minúsculas, retas, itálicas e capitulares ornadas.

Figuras 70 e 71 – Imagem macroscópica da visualização microscópica da numeração da folha 131 e imagem microscópica da folha 37, demonstrando a irregularidade do trabalho tipográfico artesanal.

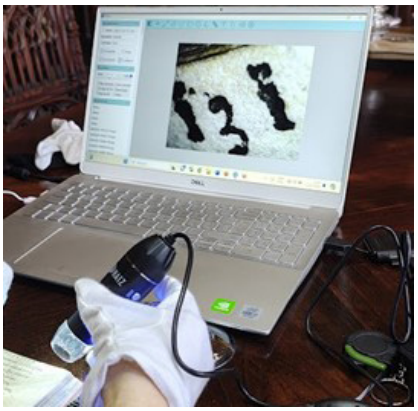


Figura 72 – Imagem macroscópica da visualização microscópica da fonte itálica utilizada para composição do texto da obra.

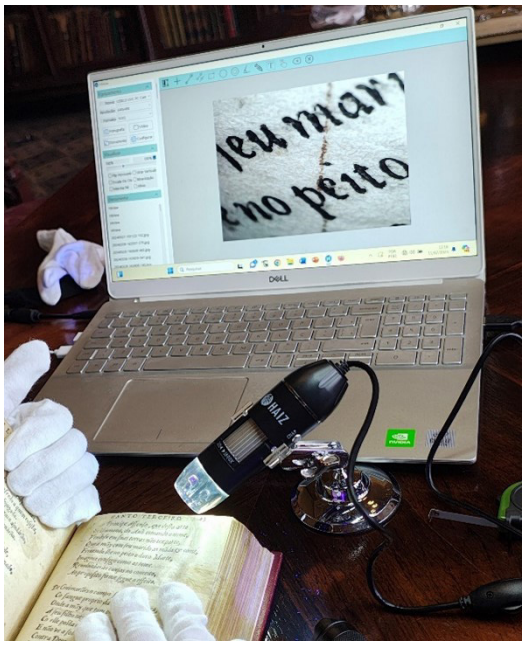
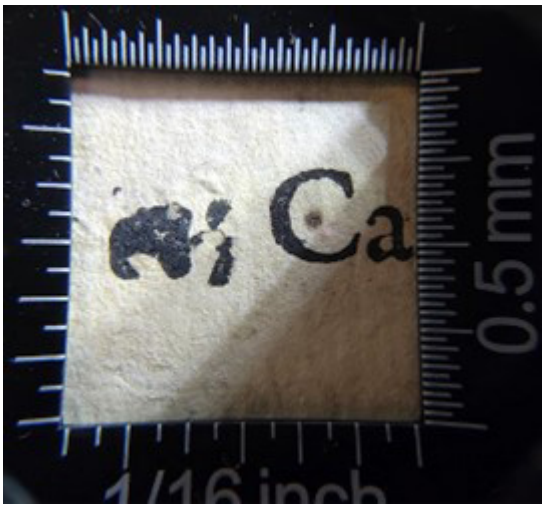
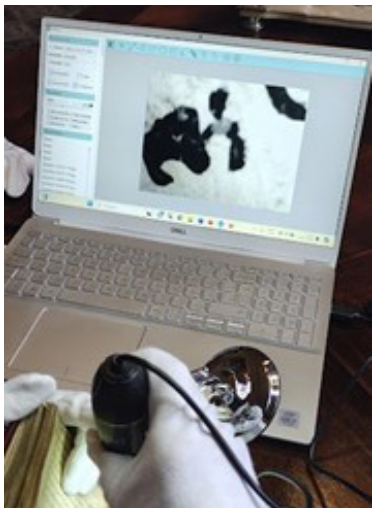


Figura 73 – Imagem capturada através da lupa contafios, mostrando as irregularidades comuns do trabalho tipográfico artesanal. Em destaque a fonte tipográfica itálica e o glifo em nexo "st".

Figura 74 – Imagem macroscópica dos tipos maiúsculos em tamanhos variados.

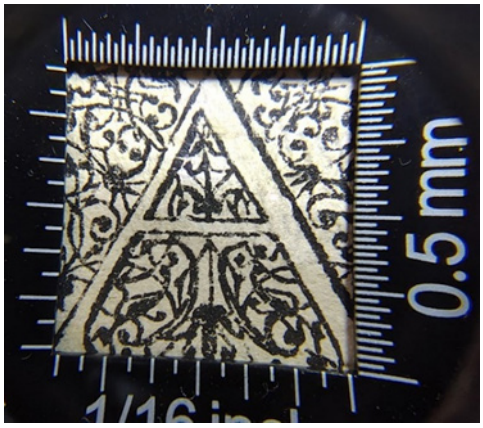
Figuras 75 e 76 – Ornamento antecedente dos títulos dos Cantos capturadas por macroscopia e microscopia.





A figura *75* é uma imagem macroscópica, capturada através da lente da lupa contafios, da folha decorativa que antecede alguns dos títulos dos Cantos; a figura *76* é a imagem da mesma folha capturada através do microscópio digital e projeta na tela do computador.

Figura 77 – Imagem capturada através da lente da lupa contafios da capitular ornada "A", com elementos decorativos fitomórficos.



Era comum a utilização de técnicas diferentes para impressão do texto e para os ornamentos e capitulares ornadas presentes ao longo da obra. Pelas irregularidades comuns à técnica, tendemos a acreditar que as capitulares desta edição tenham sido feitas por xilogravura.[17]

[17] No século XVI, as letras capitulares ornadas eram produzidas principalmente por duas técnicas: a xilogravura e a gravação em metal. Ambas as técnicas tinham suas particularidades e eram escolhidas com base no tipo de livro e na complexidade do ornamento desejado. A xilogravura utilizava um bloco de madeira esculpido. A área ao redor da letra era removida, deixando a letra e os ornamentos em relevo. O bloco era, então, entintado e pressionado contra o papel para transferir a imagem. A outra técnica, mais sofisticada, mas também utilizada no período, era a gravação em metal, na qual um gravador usava ferramentas finas para esculpir a letra e seus ornamentos diretamente em uma matriz de metal, geralmente cobre. A matriz de metal esculpida era usada para fundir tipos móveis individuais, que podiam ser combinados com outros tipos móveis de letras para compor a página. Essa técnica permitia maior precisão e detalhes mais finos do que a xilogravura, sendo preferida para trabalhos mais sofisticados e de alta qualidade. Ambas as técnicas eram muito valorizadas pela habilidade artesanal exigida e contribuíam significativamente para a estética e a qualidade dos livros impressos no século XVI. As letras capitulares ornadas

Considerações finais

Todos os elementos aqui apresentados, sejam eles processos de conservação, restauração, costura, encadernação, estado de conservação, elementos tipográficos ou anotações posteriores, como marcas de proveniência ou de leitura, fazem do exemplar da primeira edição d'*Os Lusíadas*, pertencente ao Real Gabinete de Leitura, um volume único e peculiar.

O levantamento de tais informações é importante, não apenas para o conhecimento do volume, mas para a sua proteção patrimonial, pois, em caso de qualquer sinistro, ele é facilmente identificável a partir das informações aqui contidas.

Recebido: 19/01/25 Aprovado: 08/05/25

Referências

MÁRSICO, Cida. *O surgimento da encadernação e da douração*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

Minicurrículo

ALÍCIA DUHÁ LOSE é Professora Titular do Setor de Filologia do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professora dos Programas de Pós-Graduação em Língua e Cultura da UFBA, e em Estudos Linguísticos, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Pq2-CNPq). Licenciada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Mestre e Doutora em Letras pela (UFBA), com Pós-Doutoramentos em Filologia (UFBA), História das Relações Internacionais (Universidade de Brasília – UnB) e em História da Cultura Escrita (Universidade de Évora – UE). Foi Investigadora Visitante Sênior na Universidade de Coimbra (UC) no Centro de História da Cultura e da Sociedade (CHCS, área Paleografia

não só marcavam o início de capítulos ou seções importantes, mas também conferiam beleza e distinção ao texto impresso.

e Diplomática) através da bolsa PVEx-Senior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É presidente do Centro de Pesquisa e Documentação Paleográfica (CEPEDOP) do Memória Arte; líder do Grupo de Pesquisa Modus Scribendi – Pesquisas Paleográficas, Filológicas e Históricas (CNPq-UFBA); e membro dos Grupos de Pesquisa em Crítica Textual da Fundação Biblioteca Nacional (CNPq-FBN), do Metamorphose – Materialidade e Interpretação de Manuscritos e Impressos da Época Moderna (CNPq-UnB) e do CEDOHS – Corpus Eletrônico de Documentos Históricos do Sertão (CNPq-UEFS). É investigadora colaboradora do Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta de Portugal (CEG-Uab); do Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra (CEIS20-UC); e do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL-UL). É conservadora-restauradora com formação em diversos cursos no Brasil e no exterior.