



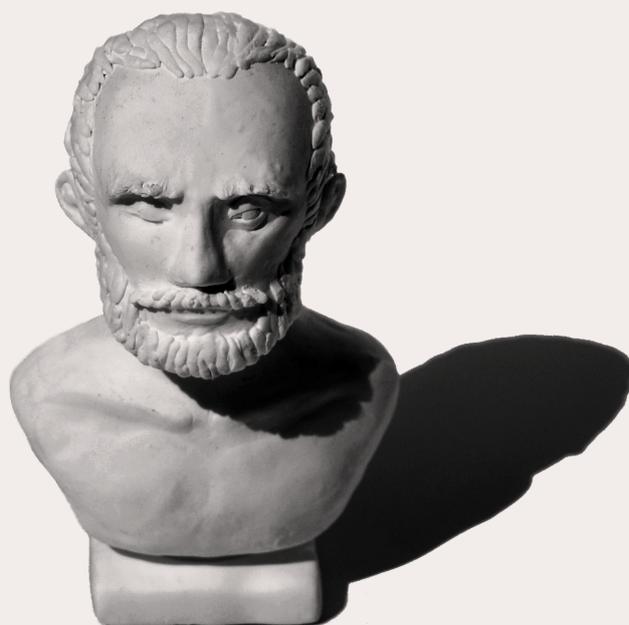
Além da Taprobana... Memórias gloriosas

Os Lusíadas 450 anos

29

# NESSOSSOSELGO

ALÉM DA TAPROBANA... MEMÓRIAS GLORIOSAS  
Os LUSÍADAS 450 ANOS



v.15 n.29





**A “LEDA E TRISTE” INÊS DE CASTRO: A FIGURAÇÃO  
DA VÍTIMA COLETIVA NA EPOPEIA CAMONIANA** 266  
José Francisco da Silva Queiroz

**RECEPÇÃO DE LUÍS DE CAMÕES NO JAPÃO** 292  
Kazufumi Watanabe

**FROM *THE LUSIADS* TO *LUZITAYONN*: AN ANALYSIS  
OF CANTO VII OF CAMÕES’ EPIC, AND ITS KONKANI  
TRANSLATION BY OLIVINHO GOMES** 310  
Lorraine Ethel Barreto Alberto  
Irene Silveira

## VÁRIA

**ENGANO E PACTO FICCIONAL: FARSA E METATEATRO  
NO *AUTO D’EL-REI SELEUCO*, DE LUÍS DE CAMÕES** 330  
Marina Gialluca Domene

**DIDATISMO E MILITÂNCIA EM DOIS ROMANCES  
SOBRE OS POBRES** 343  
João Luiz Xavier Castaldi



**UMA RELEITURA DE *Os Lusíadas***  
***HEROÍSMO NA SINGRADURA DOS MARES: HISTÓRIAS***  
***DE NAUFRÁGIOS E EPOPEIAS NAS CONQUISTAS***  
***ULTRAMARINAS PORTUGUESAS, DE CLEBER***  
**VINICIUS DO AMARAL FELIPE** **396**

Jean Pierre Chauvin

**AGUDEZAS CRÍTICAS**  
***AGUDEZAS SEISCENTISTAS E OUTROS ENSAIOS,***  
**DE JOÃO ADOLFO HANSEN** **401**

Marcus De Martini

**UM POETA EM ANOS DE PROSA**  
***CONTRA MIM, DE VALTER HUGO MÃE*** **420**

André Souza da Silva

**UM CONVITE A SER VIVENCIADO**  
***OBRIGADO, DE ANDRÉ NEVES*** **428**

Agda Baracy Netto

# OUTROS DESASSOSSEGOS

**JÁ NÃO VIVI EM VÃO /  
TRADUZI BEM UMA CANÇÃO** 433  
Weimin Zhang

**POR QUE TRADUZIR CAMÕES PARA O FARSI?** 480  
Sabri Zekri Arabzadeh

**VÁRIAS GENTES E TERRAS, CAMÕES** 496  
Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva

**TRATADO SOBRE O CANSAÇO** 503  
Felipe Figueira

**TROVAS DA FDRP/USP** 505  
Maicon Melito de Souza

**CAMINHOS E AJUSTES,  
TRÊS CIDADES DA GRANDE VITÓRIA** 508  
Marcelo Calderari Miguel

<b>7 POEMAS</b> Paulo César de Toledo	<b>511</b>
<b>GERAÇÃO MEU ÂNUS</b> Pedro Antônio Matias da Silva	<b>518</b>
<b>POSSO TE BEIJAR NO TEMPO</b> Raeltom Santos Munizo	<b>521</b>
<b>RECOMENDAÇÕES</b> Valeria Vicente Gerônimo	<b>526</b>
<b>EXPEDIENTE</b>	<b>528</b>

# EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p9-19>

Mauricio Massahiro Nishihata <sup>1</sup>

O presente número da Revista Desassossego, “*Além da Taprobana... Memórias gloriosas*”: *Os Lusíadas 450 anos*, surge por ocasião das comemorações do aniversário de publicação de *Os Lusíadas*, redigidos por um dos, senão o mais destacado poeta da língua portuguesa. Tendo em vista a relevância de Camões, célebre nas quatro partes do mundo, assinala-se o pensamento de Ítalo Calvino (1993), que elencou algumas das características que conferem o grau de permanência aos grandes textos da literatura de todos os séculos.

De acordo com Calvino, títulos como a *Odisseia* e a *Ilíada*, entre outros patrimônios da humanidade, guardam a capacidade de resistir às ações do tempo. Apesar de longevas, essas obras revelam aspectos importantes às pautas do momento e, malgrado os modismos, passageiros, apresentam o frescor do novo, não raras vezes trazendo contribuições ao presente. Para o escritor ítalo-cubano, “é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 1993, p. 15).

Essa máxima de definição, extraída de *Por que ler os clássicos* (1993), aplica-se a *Os Lusíadas* em diversos ângulos.<sup>1</sup> Entre outras observações aqui cabíveis, é curioso notar o modo como a magna epopeia reverbera em tempos marcados pelo rastreio da informação ligeira e funcional, quando a influência da inteligência da máquina cresce em ritmo vertiginoso no dia a dia. A obra de 8.816 versos atrai a atenção de um variegado perfil de

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>1</sup> Encontra-se semelhante formulação na Introdução de Sheila Hue ao livro *20 sonetos* (CAMÕES, 2018, p. 10): “Essa capacidade da poesia de Camões de falar com os leitores de todos os séculos é o que faz dela uma obra clássica, no sentido em que sempre dialoga com as questões de cada período, sempre tem algo a dizer, geração após geração”.

leitores, sendo cara à coletividade de investigadores, aos estudantes da rede nacional de ensino, aos consumidores da cultura popular e *geek* – os assim chamados *young adults* – e não somente a esses públicos. As guerras medievais, a conquista de territórios, o universo fantástico da mitologia greco-romana, o universo cristão, as navegações aventureiras, as cartas e instrumentos de marear, entre outros lugares-comuns vigentes no Portugal do século XVI, fazem sucesso entre crianças e adolescentes nos mais variados suportes (MARTINS, 2020).

Os trabalhos aqui reunidos configuram uma amostra vibrante da presença de Luís de Camões na atualidade, forte referência não apenas nos países lusófonos, mas também *além da Taprobana* (antiga denominação do Sri Lanka). O poeta faz-se conhecido noutras paragens onde as culturas de língua portuguesa alcançam os braços de influência, todas elas, queiram ou não, animadas pela onipresença do poeta maior.

Nesse dossiê o(a) leitor(a) encontrará trabalhos de estudiosos que desempenham diferentes atividades profissionais, a maior parte deles em exercício nas diferentes etapas e funções universitárias. Além de sul-americanos e europeus, muitos autores convidados provêm da Ásia (Índia, China, Japão e Irã), localidades onde se constata que os poemas de Camões têm recebido especial atenção por parte de um considerável público de entusiastas, a quem se dispõe uma crescente vaga de traduções do poeta para as respectivas línguas pátrias. No antológico *Luís de Camões: o épico* (1968), no apêndice “Projecção d’*Os Lusíadas* no mundo”, Hernâni Cidade já noticiava o eco de Camões na China, onde as primeiras versões do vate circulavam em mandarim. Igualmente se recorda que, há 50 anos, no contexto das comemorações do IV Centenário de *Os Lusíadas*, a obra ganhou uma tradução no Japão, aos cuidados de Tadoi Doi e equipe.

Os autores deste número realizam diversos questionamentos a propósito da substância camoniana, na forma de diferentes modalidades previstas numa revista acadêmica (artigos científicos, resenhas de monografias, depoimentos e entrevistas). De um modo geral, as questões aqui discutidas versam sobre o texto, contexto e intertexto de Camões desde o século XVI à contemporaneidade.

Em “Entre ‘terras viciosas’ e ‘jardins odoríferos fermosos’: as imagens da Ásia nas edições ilustradas d’*Os Lusíadas*”, Filipa Araújo Medeiros confronta os versos de Camões com figurações do continente asiático extraídas das edições de Faria e Sousa (1639); de Paris, por Pedro

Gendron (1759); do Morgado de Mateus, na tipografia de Firmin Didot (1817); da Imprensa Nacional de Lisboa (1971); bem como da editora Kalandraka (2021), que contém ilustrações do clássico segundo a perspectiva de mulheres artistas, além de texto de Rita Marnoto. Da seleção do *corpus*, a autora questiona em que medida o componente do desenho viabiliza o acesso a informações adicionais, levando em conta os condicionantes dos diferentes contextos de produção e circulação dos exemplares. A interpretação cruzada de Medeiros atenta aos gêneros visuais em voga no século de Camões (pouco antes ou depois), com foco na arte do emblema, tratada por Alciato, cuja lição instrui que o significado do signo se extrai a partir da apreensão global dos elementos de mote, verso e desenho que o compõem. Além disso, o estudo constrói a argumentação com base em diversos tratados pictóricos dos séculos XVI e XVII, a exemplo de *Da pintura antiga* (1548), de Francisco de Holanda, e *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* (1633), de Manuel Pires de Almeida, cruciais para compreender a projeção de imagens no horizonte verbal, tais como as écfrases e os saberes da heráldica concorrentes ao poema heroico. Em suma, evoca-se a autora, “[a]s afinidades intertextuais da expressão camoniana com a linguagem emblemática foram, de resto, assinaladas pelos principais comentadores seiscentistas de *Os Lusíadas*, que convocaram as composições de Alciato para descodificar o sentido de determinados versos”.

Em “O primeiro contato dos portugueses com a Índia: estudo comparativo entre *Os Lusíadas* e alguns relatos históricos quinhentistas”, J. C. Davees assinala a presença da literatura historiográfica no poema. Ele esmiuça o canto VII, em que Camões narra as primeiras interações lusíadas com a comunidade de Calicute. O articulista confronta o texto épico com os principais historiadores coevos, entre esses Álvaro Velho, Fernão Lopes de Castanheda, João de Barros e Diogo do Couto. A propósito de Chalakall, ressalta-se que é autor de *Lusiadukalude Ithihasm* (2016), tradução do épico para o malaiala, língua falada em Kerala, sul da Índia.

Em “A emulação camoniana em *Prosopopeia*: a Nova Lusitânia cantada em *Os Lusíadas*”, Barbara Faria Tofoli e Leni Ribeiro Leite analisam os pontos de semelhança que ligam os poemas uns aos outros. As autoras ajuízam que o fio condutor deles se estabelece a partir da prática imitativa, que rege a atividade poética do sistema literário subjacente ao século XVII luso-brasileiro. É por esse recurso que os títulos sob a filiação da vertente

heroica partilham um mesmo repertório de lugares validados não só pela autoridade camoniana, mas também pelo espelhamento com outros modelos do fazer épico, sejam antigos ou contemporâneos. Tofoli e Leite retomam alguns estudos basilares da ensaística sobre o período colonial, percebendo duas constantes que marcaram os enunciados críticos acerca da *Prosopopeia*, considerada o marco inaugural da literatura brasileira, mas de valor reduzido se em face do monumento camoniano, como que rascunhada por um êmulo de menor monta, enfim, um simples *simulacro* de Camões. Sem seguir as pegadas do viés nacional que animou a crítica predominante desde o século XIX, e reconhecendo o valor histórico dessa no criticismo, o estudo apresenta uma perspectiva diversa de análise, ao considerar que o autor da *Prosopopeia* exhibe outras soluções poéticas, igualmente engenhosas, no desenvolvimento de algumas lacunas deixadas por Camões, ao vocalizar Proteu, então silenciado no concílio divino, bem como aplicar inúmeros artifícios retórico-poéticos, como observados na écfrase de Tritão.

O ensaio de Miguel Martínez, cuja primeira versão foi publicada em inglês, em 2010, no *Journal for Early Modern Cultural Studies*, pela Indiana University Press, sob o nome de “A poet of our own: the Struggle for *Os Lusíadas* in the Afterlife of Camões”, aqui vertido para “Um poeta nosso: a luta por *Os Lusíadas* após a morte de Camões”, estuda a produção de significados situacionais decorrentes das traduções do épico observada em dois casos singulares: *La Lusíada de el famoso poeta Luys de Camões* (1580), versão salmantina levada a cabo por Luis Gómez de Tápia, natural de Guadalquivir; bem como a versão inglesa *The Lusiad or Portugals, Historicall Poem* (1655), pelo diplomata Richard Fanshawe. Da cerrada argumentação de Martínez – “a tradução pode ser compreendida como uma prática que permite a produção, redistribuição e novos consumos do capital literário acumulado por trabalhos anteriores” – depreende-se que os impressos de Tápia e Fanshawe são fruto de um processamento de apropriação do épico, que testemunha finalidades diversas às originalmente concebidas pelo autor, em que novos propósitos de destinação, voltados para outros círculos de leitores, superpõem-se a partir da geração das traduções estrangeiras. Martínez bem recorda uma célebre anedota que corria na pena de Faria e Sousa, a qual o rei Felipe II (I de Portugal), ao visitar Lisboa, expressa grande entusiasmo para ter um encontro com Camões, nele projetando o ressurgimento de um *moderno Virgílio* para cantar os feitos

dos reinos peninsulares que se unificavam politicamente. As diversas versões de *Os Lusíadas* em espanhol, ao superar o sentimento de anti-hispanismo expresso em algumas partes do poema – vide, por exemplo, o uso da expressão “soberbos castelhanos” (IV, est. 24), a censura ao rei João I de Castela (IV, est. 42), etc. –, são preparadas a toque de caixa nas universidades da Espanha, em alinhamento à política de propaganda do rei, como parte das complexas estratégias de legitimação e consolidação do Império espanhol.<sup>2</sup> Por sua vez, a versão inglesa de Fanshawe ata-se ao contexto histórico em que a Inglaterra, em troca do apoio e reconhecimento da independência de Portugal frente aos Habsburgos espanhóis, passa a assenhorear-se das riquezas e conquistas do aliado comercial. É por essa visada que o poema de Camões se converte num argumento de “mercadoria negociável para o enriquecimento do império britânico emergente, assim participando do rebalanceamento de poderes políticos e culturais que ocorreu na Europa da segunda metade do século XVII”.

Em “Camões e o Sonho Erótico de Luís Rafael Soyé”, Gil Clemente Teixeira efetua um estudo sobre os devaneios amorosos do pastor Mirtilo, personagem central do *Sonho, poema erótico* (1786), cuja estrutura estiliza os chamados gêneros mistos, em que ocorre o aproveitamento dos elementos de versos, ficções e temas líricos do texto quinhentista. Para Teixeira, a crítica literária não tem oferecido a devida atenção aos escritos do poeta árcade – mais lembrado por biografismos, ao cantar glórias a Napoleão Bonaparte em plena invasão francesa a Portugal – tendo, no entanto, uma produção escrita consistente que aguarda o devido aquilatamento.

Em “Adaptações de *Os Lusíadas*: engenho e arte?”, Christina Ramalho e Marta Ginólia Lima Barreto adentram os muros das instituições de ensino básico para verificar se os alunos têm lido Camões. As autoras compulsam as adaptações de *Os Lusíadas* produzidas por Ricardo Vale (2005), Luiz Maria Veiga (2005) e Rubem Braga, em parceria com Edson Rocha Braga (2007), com o intuito de examinar os recursos linguísticos adotados nesses exemplos de retextualização do épico. O estudo centra-se na análise do exórdio de cada obra infanto-juvenil, onde por protocolo se realiza a proposição, em maior ou menor grau de proximidade com a narrativa épica. Com curiosidade, as autoras sublinham uma formulação

---

<sup>2</sup> “Também as *utilidades* – como se dizia então – que resultariam da incorporação do Reino em tal Monarquia eram expressas em imagens de propaganda, visuais ou escritas, para cuja difusão recorreu o candidato Filipe de Habsburgo à ágil tipografia, ao mesmo tempo que tirava o máximo partido dos arquivos e dos seus documentos antigos” (ÁLVAREZ, 2000, p. 22).

de Rubem Braga, “quem Luís de Camões não foi?”, de que é possível depreender a totalidade da *constelação Camões* a partir da pergunta retórica em negativo. No âmbito das discussões sobre as mudanças curriculares do Ensino Médio, em debate (e protesto) por seus principais afetados, isto é, a classe dos estudantes secundaristas, elogia-se a iniciativa de Ramalho e Barreto ao meditar sobre os gêneros de literatura disponíveis no ambiente da escola.

Em “As armas e os barões postos em jogo: a transposição d’*Os Lusíadas* para um jogo de tabuleiro”, Saulo Gomes Thométeu estuda o desdobramento do épico na plataforma interativa. O autor averigua as implicações teóricas que envolvem a dimensão do brincar. Nessa transposição relatada, a saga de Inês de Castro, por exemplo, é representada em peças divertidas, em que se teatraliza a perseguição da dama por seus cruéis assassinos: “Como sequência, o jogador oponente lança o dado para que o peão de Inês de Castro se movimente, de modo a fugir dos demais peões. E assim, as rodadas se sucedem, ora com os movimentos dos algozes, ora de Inês de Castro, até que, eventualmente, os três a cerquem e ela fique bloqueada, simbolizando, conforme a obra, o momento da captura e morte pelos ‘brutos matadores’, conforme estrofe 131 do canto terceiro”.

O tema do feminino presentifica-se em três notáveis artigos. Em “Quem pode livrar-se, porventura, dos laços que Amor arma brandamente?: uma leitura das rainhas n’*Os Lusíadas*”, Bárbara Cecília Kreischer verifica o papel cimeiro de Teresa, Maria, Inês e Leonor, soberanas que, na lógica do poema, compartilham traços de semelhanças com a deidade Vênus. Para Kreischer, “o feminino terá papel preponderante para o sucesso da empreitada portuguesa mar a fora, contrariando uma das prerrogativas da épica”, razão suficiente para a estudiosa inquirir o alargamento do estatuto heroico na épica, com o fito de nele incluir as figuras régias em causa, marcadas pela conduta valorosa e atos de abnegação em nome da pátria lusa.

Em “A representação do feminino na tríade camoniana de ‘Lianor’ e no ‘Poema da autoestrada’ de António Gedeão”, Alleid Ribeiro Machado estuda o enquadramento da personagem lírica nos subgêneros poéticos que lhe deram forma. Ao resgatar o princípio de escrita conhecido como epigrafia, a autora confere os ares modernos que Leonor assume, a nova Leonoreta que “voando vai para a praia / Leonor na estrada preta / vai na

brasa de lambreta”, então concebida sob o filtro progressista das liberdades individuais e direitos sociais das mulheres. Segundo Machado, “António Gedeão, ao retomar Camões, atualiza os discursos medieval e clássico, em termos de libertação do feminino, provocando uma interpretação contrastante em relação ao paradigma, a tríade de Lionor, de forma a resultar numa mensagem que se pronuncia em oposição à opressão de gênero de tempos atrás”.

No cuidadoso artigo “A ‘leda e triste’ Inês de Castro: a figuração da vítima coletiva na epopeia camoniana”, José Francisco da Silva Queiroz analisa os indícios da violência simbólica presentes no caso da favorita do Infante D. Pedro, contra quem a força do Estado investiu para matá-la. Segundo as descobertas de Queiroz, a sucessão dos acontecimentos, rastreáveis nas crônicas de Fernão Lopes e Rui de Pina, bem como na correspondente ficcionalização da morte de Inês no episódio camoniano, assomam as chamadas *marcas vitimárias*, ingredientes propícios para a execução de um verdadeiro rito sacrificial.

Em “Recepção de Luís de Camões no Japão”, Kazufumi Watanabe – tradutor de Camões e especialista em Fernando Pessoa – resenha as três versões nipônicas de *Os Lusíadas*, nelas averiguando os ideais que moveram os tradutores para enfrentar o desafio do empreendimento. Além disso, o estudioso comenta a obra do cineasta Manuel de Oliveira, em especial os longas-metragens ‘*Non*’, ou a *vã glória de mandar* (1990), bem como *O velho do Restelo* (2014), cuja repercussão conquistou novos leitores do poeta na terra do sol nascente.

Em “From *Os Lusíadas* to *Luzitayonn*: An analysis of Canto VII of Camoes’ epic, and its Konkani translation by Olivinho Gomes”, Irene Silveira e Loraine Ethel Barreto Alberto achegam-se à tradução do épico para o concani, língua franca de Goa, adotando como recorte de análise o canto VII do poema. As autoras sublinham as opções tradutológicas do estudioso goês, que assimilou a musicalidade do *Ramayana*, épico sânscrito datado de aproximadamente 200 a.C., a fim de aplicá-la à versão de *Luzitayonn* (2003).

Ainda a propósito da obra camoniana, considerações sobre a técnica do “teatro dentro do teatro” são o objeto de interesse em “Engano e pacto ficcional: farsa e metateatro no *Auto d’El-Rei Seleuco*, de Luís de Camões”. Nele, Marina Gialluca Domene estuda as características do gênero farsesco presentes no prólogo da peça, que se vale da prática da

autorreferência sob o disfarce de um engano. O recurso da metalinguagem em cena, recorrente em Gil Vicente, William Shakespeare e em autores do chamado *Siglo de Oro*, vide as comédias de Lope de Vega e Calderón de la Barca, adquire destaque no texto de Camões ao vincar o início do desenvolvimento das peripécias de Seleuco, oficial macedônico do general Alexandre, o Grande.

Em “*Os Lusíadas na Rússia*”, Mariana Barbieri Vassoler e Rafael Tsukamoto Oliveira entrevistam Olga Ovtcharenko, cujos esforços nas áreas dos estudos literários e tradução têm oferecido títulos incontornáveis das produções luso-brasileiras aos leitores patricios de Dostoiévski e Maiakóvski. Entre outros, Ovtcharenko traduziu *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro; escritos do padre Antônio Vieira; *Eurico, o Presbítero*, de Alexandre Herculano; *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett; bem como *Iracema*, de José de Alencar, que aguarda devida edição. A entrevistada tece comentários sobre o seu *Luziady* (1988), primeira publicação integral da épica em russo, e fala sobre as dificuldades de preservar o caráter poético no complexo ofício de conduzir o autor ao leitor.

Na seção *Outros Desassossegos*, Weimin Zhang, tradutor chinês com diferentes projetos na Fundação Oriente, depõe sobre a arte de traduzir no singelo “Já não vivi em vão / Traduzi bem uma canção”. Concernente à atividade tradutória do intelectual, vale a pena destacar que Zhang publicou mais de uma versão de *Os Lusíadas* (em respectivo, 1992, 1995 e 1998), tendo sido o *Lújiťǎnǐyǎ rén zhī gē / A Canção dos Lusitanos* (2020) a sua edição mais recente.

Em “Por que traduzir Camões para o farsi?”, Sabri Zekri Arabzadeh traz informações sobre o teatro tradicional iraniano do século XX. O investigador reflete sobre as razões de aproximar os espetáculos do teatro português aos leitores do Irã, ao publicar, em Teerã, o seu *Portuguese theatre (I) Gil Vicente Autos das Barcas: Inferno, Purgatório, Glória* (2020). Interessa saber que a tradução do *Auto dos Enfratriões* para o iraniano encontra-se no prelo.

Assim, na diversidade, os artigos apresentados de origens tão distintas evidenciam a difusão, bem como a perenidade do poeta português nos dias de hoje, de que se extraem ensinamento, fruição e entretenimento, apesar de corridas mais de quatro centúrias e meia no curso do tempo. Além dos artigos e entrevista, este número contempla ainda algumas resenhas, como de praxe a uma revista acadêmica.

Em “Uma releitura de *Os Lusíadas*”, Jean Pierre Chauvin expõe o conteúdo do elogiado *Heroísmo na singradura dos mares: histórias de naufrágios e epopeias nas Conquistas ultramarinas portuguesas* (2018), obra resultante da tese de doutorado de Cleber Vinicius do Amaral Felipe, que entre outras coisas põe a descoberto o vínculo do poema com as fontes das histórias trágico-marítimas.

De modo invulgar, Leonardo Zuccaro atravessa a *Colheita de inverno – ensaios de teoria e crítica literárias* (Almedina, 2020), do camonista Vitor Manuel Pires de Aguiar e Silva, recentemente falecido. O livro resenhado consiste num abastado volume contendo 35 artigos sobre autores das mais diversas temporalidades. Zuccaro toma nota das características gerais da recolha, em que observa diversas recorrências no tratamento de questões que ocuparam o crítico português ao longo de cronologias suficientemente espaçadas, o que evidencia o extremo cuidado e persistência do Professor Catedrático da Universidade do Minho no apuro da formulação dos objetos de pesquisa.

Por fim, e não menos importante, Marcus De Martini abraça a difícil tarefa de apresentar as *Agudezas seiscentistas e outros ensaios* (2019), de João Adolfo Hansen. Esse aguardado livro, primeiro de uma série de três previstos, reúne artigos que andavam soltos (e mais um inédito) sobre as letras luso-brasileiras dos séculos XVI ao XVIII. Martini prospecta os ensaios contidos na obra para vasculhar as pistas que surgem das técnicas de aproximação e análise dos objetos então operadas pelo egrégio crítico literário nascido em Cosmópolis (SP), supondo haver, nessa verdadeira *mata brava*, ou método *antropofágico*, um possível eixo comum capaz de elucidar as especificidades de tratamento investigativo. Para Martini, “Hansen se vale da tradição do pensamento acadêmico do século XX para pensar seu *corpus*, sim, mas parte sempre deste e da reconstrução da ‘*forma mentis*’, como diz o autor, que encetou a concepção das obras analisadas, dando assim total ênfase às fontes primárias, para as quais sua atenção é sempre dirigida (...)”. Como numa das melhores arguições preparadas para um curso de teorização literária, Martini vinca as fronteiras metodológicas de Hansen com relação a outras importantes correntes teórico-críticas emergentes no século XX.

Conforme aqui se demonstram, múltiplas formas de abordar a matéria camoniana ratificam as proposições de Ítalo Calvino e Hernâni Cidade, para quem “o próprio do génio [Camões] é fulgir para todos os

lados do quadrante e, através do tempo e do espaço, das variedades da moda e dos conflitos do pensamento, estar sempre presente e ser sempre actual e vivo” (CIDADE, 1968, p. 3).

Além da miríade de textos que compõem o dossiê ampliado “*Além da Taprobana... Memórias gloriosas*”: *Os Lusíadas 450 anos*, a revista ainda conta com colaborações nas seções *Vária*, *Resenhas* e *Outros Desassossegos*.

Na seção *Vária*, João Luiz Xavier Castaldi, em “Didatismo e militância em dois romances sobre os pobres”, estabelece um arguto trabalho de literatura comparada entre romances do português Alves Redol e do caboverdiano Luis Romano, numa leitura que vai problematizar a questão de artistas politicamente engajados e a qualidade estética que sua posição social supostamente impõe ao texto. Em seguida, Tiago Cabral Vieira de Carvalho nos apresenta “O pensamento estético de Antônio Mora, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa”, em que vai olhar para dentro da estética pessoana e também para as diferenças entre a figura, o heterônimo e o ortônimo pessoanos.

A seção *Resenhas* trará, além dos já enumerados leitores de Camões, a resenha de *Contra mim*, livro de Valter Hugo Mãe, realizada por André Souza da Silva; além da recensão sobre *Obrigado*, de André Neves, elaborada por Agda Baracy Netto.

Nesta edição, trazemos ainda os *Outros Desassossegos* de Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva, Felipe Figueira, Maicon Melito de Souza, Marcelo Calderari Miguel, Paulo de Toledo, Pedro Matias, Raelton Santos Munizo e Valeria Vicente Gerônimo. Através de variadas formas e gêneros literários, esses autores abrilhantam nossa edição com textos que de maneira por vezes sensível, por vezes crua, atravessam nossa Revista não com a racionalidade acadêmico-científica, mas com aquilo que o nosso objeto de estudo é composto: sentimento.

Boa leitura!  
Os editores

## REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, Fernando Bouza. *Portugal no tempo dos Filipes: Política, Cultura, Representações (1580-1668)*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMÕES, Luís de. *20 sonetos*. Introdução e edição comentada: Sheila Hue. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões: O épico*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1968.
- MARTINS, Leonardo Soares Gouveia. *A atualização da leitura de Os Lusíadas*. 2020. 42 f. Monografia (Graduação em Letras) Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, 2020.

## AGRADECIMENTOS

Adma Muhana, Manuel Ferro, Aude Plagnard, Carlos Gontijo Rosa, Ana Paula Gomes do Nascimento, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Sheila Moura Hue, Flávio Reis, Marcelo Lachat, Jean Pierre Chauvin, Elena Vassina, Tiago Maurício, Takiko Okamura, Chika Takeda, Yun Jung Im Park, Paola Poma, Hélder Garmes, Cielo Festino, José Arrabal e a todas as pessoas que colaboraram para a concretização deste trabalho.

Licença: 

Maurício Massahiro Nishihata

Mestre e doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Membro da equipe *Poligrafaria: La polygraphie dans l'aire ibérique: écrits et figure de Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)*. Professor contratado da prefeitura do município de São Sebastião.

Contato: [mauricio.nishihata@alumni.usp.br](mailto:mauricio.nishihata@alumni.usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0001-8370-4246>

Ana Paula Gomes do Nascimento

Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas e doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Docente contratada do Colegiado de Letras da Universidade Estadual do Paraná, *campus* de União da Vitória.

Contato: [apgomes@alumni.usp.br](mailto:apgomes@alumni.usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0003-3414-9447>

Adma Fadul Muhana

Professora pós-doutora e livre-docente da Universidade de São Paulo. Membro do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos. Entre outras obras, a autora redigiu *Os autos do processo de Vieira na Inquisição (1660-1668)* e *Uriel da Costa e a nação portuguesa: edição diplomática e estudo do 'Exame das tradições fariseias'* (2008).

Contato: [adma@usp.br](mailto:adma@usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-5388-3842>

# DOSSIÊ

ALÉM DA TAPROBANA... MEMÓRIAS GLORIOSAS  
Os LUSÍADAS 450 ANOS



# ENTRE “TERRAS VICIOSAS” E “JARDINS ODORÍFEROS FERMOSES”: AS IMAGENS DA ÁSIA NAS EDIÇÕES ILUSTRADAS DE *OS LUSÍADAS*

***BETWEEN “VICIOUS LANDS” AND “BEAUTIFUL SMELLING GARDENS”:  
IMAGES OF ASIA IN THE ILLUSTRATED EDITIONS OF THE LUSIADS***

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p21-56>

Filipa Medeiros Araújo <sup>1</sup>

## **RESUMO**

Este artigo reflete sobre a representação da Ásia nas edições ilustradas de *Os Lusíadas*, numa perspetiva comparatista que coteja os versos de Camões e as opções artísticas das representações gráficas ao longo dos tempos. Entre o vasto *corpus* de impressões da epopeia camoniana que incluem ilustrações, procurar-se-á selecionar uma amostra de imagens relacionadas com a Índia e, em particular, com a chegada a Calecute, fixando um arco temporal que se estende da monumental edição comentada de Faria e Sousa, em 1639, até à mais recente edição de 2021. A partir desse conjunto, serão analisadas as formas de diálogo entre o texto de Camões e a produção visual dos artistas, procurando discutir as relações texto/imagem, tendo em conta a finalidade das edições ilustradas. Deste modo, visa-se demonstrar a relevância deste tipo de publicações que, pela sua componente pictórica, transmitem informação adicional sobre a receção da epopeia camoniana no contexto em que as edições foram produzidas.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Relações interartes; Pintura; Poesia; Emblemática; Edições ilustradas.

## **ABSTRACT**

*This article aims to analyze the representation of Asia in the illustrated editions of *The Lusíadas*, according to a comparative perspective that collates Camões’ verses and the artistic options of graphic works overtime. Among the vast corpus of illustrated impressions of the Camonian poem, we will select a representative sample of images related to India and, in particular, to the arrival in Calicut, establishing a temporal arc that extends from the monumental, annotated edition of Faria e Sousa, in 1639, until the most recent edition of 2021. Focusing on this set, the forms of dialogue between Camões’ text and the artists’ visual production will be analyzed, to discuss the text/image relations, considering the purpose of illustrated editions. In this way, it is intended to demonstrate the major contribution of this type of publication that, due to its pictorial component, offers additional information about the reception of the Camonian epic in the context of its production.*

## **KEYWORDS**

*Interarts relations; Painting; Poetry; Emblematics; Illustrated editions.*

<sup>1</sup> Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

## INTRODUÇÃO

A primeira referência ao Oriente surge, n’ *Os Lusíadas*, em lugar de destaque, na proposição que traz para a ribalta as “memórias gloriosas / daqueles Reis que foram dilatando / a Fé, o Império, e as terras viciosas / de África e de Ásia andaram devastando” (I, est. 2, v. 1-4). Os versos de Camões apresentam esses territórios como espaços corrompidos, porque eram dominados pelo “vicioso Mahoma” (VII, est. 17, v. 6-7) e, como esclarece D. Marcos de São Lourenço (? – c. 1645), habitados por gentes “entregues às larguezas brutais da Lei do torpe Mafamede, e os Gentios na superstição de seus Ídolos, e doutrinas de seus sacerdotes corruptos e cheos de todos os vícios, por eles corriam à rédea solta” (LOURENÇO, 2014, p. 48). O comentador não deixa, porém, de frisar que os portugueses foram bem-sucedidos na missão de “devassar” os territórios e, “pelo grande cuidado daqueles santos Reis, e boa indústria dos pregadores Apostólicos, aquela mata brava e inculta veio a fazer-se vinha frutífera, e rendosa à Santa Madre Igreja católica” (LOURENÇO, 2014, p. 49).

Os comentários do frade crúzio procuram, assim, enaltecer o impacto da ação evangelizadora dos portugueses nos territórios asiáticos, deixando subentendida a legitimação do domínio do Ocidente sobre o Outro. Tal registo de superioridade nem sempre se revela inequívoco no texto camoniano, marcado pela ambiguidade do discurso relativamente às ambições imperialistas (MEIHUIZEN, 2002). É certo que abundam no discurso épico de Luís Vaz as referências negativas, nomeadamente em relação às populações autóctones, designadas como “o povo imundo” (VII, est. 2), “inimigos do antigo nome santo” (VII, est. 7), “cães” (VII, est. 9) e “povo bruto” (VII, est. 13). Mas o mesmo poeta não deixa de transmitir o seu deslumbramento com a paisagem da Ásia, “a terra de riquezas abundante” (VII, est. 1), “em terras grande, em reinos opulenta” (X, est. 98).

A obra épica de Camões oferece, pois, uma perspetiva valiosa sobre o continente asiático, tal como era percebido pelo olhar de um humanista formado pela matriz cultural do Velho Continente. Neste contexto, *Os Lusíadas* podem ser vistos como uma “enciclopédia [...] de todo o saber de então, e das tradições próprias do século XVI na Europa e das que àquele tempo nos tinham vindo do Oriente” (ABREU, 1892, p. 2). Quando os lusos

navegadores se apresentam em Moçambique como “os portugueses somos do Ocidente / Imos buscando as terras do Oriente” (I, est. 50), estão efetivamente a afirmar a consciência da sua identidade em contraste com a civilização oriental. À luz desta leitura, o canto épico de Luís Vaz ganha protagonismo como o “poema da invenção propriamente dita do olhar europeu enquanto olhar planetário” (LOURENÇO, 1988, p. 27).

A reflexão sobre as imagens da Ásia n’ *Os Lusíadas* deve, portanto, ser enquadrada no âmbito mais vasto da representação da cultura oriental pelos autores do Ocidente. Esta área dos estudos culturais conheceu um desenvolvimento assinalável a partir da publicação de *Orientalism* (1978) de Edward Said, que coloca Camões entre os testemunhos que importa considerar antes da eclosão do debate europeu sobre a legitimidade do colonialismo em meados do século XVIII (SAID, 1994, p. 240). Reconhecendo a relevância do contributo de Camões para a história do conhecimento sobre a Ásia em Portugal (MACHADO, 2018, p. 161-169), parece-nos particularmente relevante refletir sobre a representação deste continente nas edições ilustradas d’ *Os Lusíadas*, procurando discutir os contornos das imagens sugeridas pelo autor dos versos e sua relação com as interpretações dos artistas plásticos.

Tem sido sobejamente enaltecida a extraordinária capacidade de Camões para usar as variações cromáticas da sua “paleta”, de modo a construir um “caleidoscópio de cores e de luz” (TEYSSIER, 1973). A dimensão visual da muda poesia, bem como as relações entre poesia e pintura na obra de Camões têm merecido a atenção dos camonistas (ANDRÉ, 2008; LANGROUPA, 2011), que acentuam a capacidade de criar imagens através de uma verdadeira “pintura que fala”, como define o texto d’ *Os Lusíadas* (VIII, est. 41, v. 8). A retórica emblemática foi também convocada em diferentes pontos da epopeia, com realce para as armas de Portugal na dedicatória a D. Sebastião (I, est. 6-18), o escudo de D. Afonso Henriques (III, est. 53-54) e os estandartes de seda que prenderam o olhar do catual, cumprindo o intento de mostrar os “singulares / feitos dos homens, que em retrato breve / a muda poesia ali descreve” (VII, est. 76, v. 6-8). A relevância desse momento justifica uma nova invocação às Musas, antes de soltar o discurso que procura representar a identidade portuguesa num código acessível ao estrangeiro. Fiel ao princípio da concisão, o Poeta opta pela linguagem visual, recorrendo a símbolos pintados com palavras.

Diluindo as fronteiras entre as artes poética e pictórica, o génio de Camões criou cenários verbais de grande expressividade (PALERI, 2009), com recurso à éfrase em momentos como a descrição das esculturas no palácio de Neptuno (VI, est. 10-13), dos quadros pintados no palácio do samorim (VII, est. 47-54) ou dos feitos portugueses no discurso profético da ninfa (X, est. 7-74). Deste modo, Luís Vaz deu voz ao diálogo entre pintura e poesia que ganhou particular ênfase no século XVI com impacto na teorização poética da centúria seguinte, como bem demonstra o tratado de Manuel Pires de Almeida (MUHANA, 2002). Na senda da conceção legitimada pela *Teogonia* de Hesíodo, que concebeu pintura e poesia como artes irmãs, a cultura renascentista amplificou a famosa analogia atribuída por Plutarco a Simónides de Ceos, que chama à pintura poesia que não fala e chama à poesia pintura que fala (*A glória dos atenienses* 3.347<sup>a</sup>). A obra camoniana reflete, portanto, esse princípio programático que advém da sua memória cultural e marca a identidade artística do seu tempo.

## 1. A “MUDA POESIA” DE CAMÕES E O FLORESCIMENTO DA EMBLEMÁTICA

Importa não esquecer que nasceu em 1531 uma nova tipologia literária que se distinguiu pela conjugação de texto e imagem – os emblemas. Este formato bimedial, inaugurado com a publicação do *Emblematum liber* do jurista milanês Andrea Alciato,<sup>1</sup> alcançou um extraordinário sucesso na Época Moderna. A primeira edição saiu das oficinas de Steyner na cidade imperial de Augsburgo, incluindo apenas 104 emblemas. O acolhimento imediato do público fez com que a coletânea fosse reeditada sucessivamente, com um número crescente de composições, até atingir o máximo de 211 emblemas na última edição revista pelo autor (ALCIATO, 1550). Cumpre, no entanto, salientar que a obra continuou a ser reimpressa, tendo alcançado a impressionante marca de mais de centena e meia de edições até aos meados do século XVIII, não só com os textos originalmente escritos em latim, mas também com as respetivas versões em francês, alemão, italiano e espanhol. Tornou-se, sem

---

<sup>1</sup> Alciato (1492-1550) nasceu em Alzate, na Lombardia. Iniciou os estudos em Milão e cursou Direito nas Universidades de Pavia e Bolonha. Doutorou-se na Universidade de Ferrara e lecionou em Avinhão, Bourges, Pavia e Bolonha. Desenvolveu um inovador método de interpretação jurídica que aplicava o método filológico para interpretar o *Digesto* de Justiniano, revendo criticamente os comentários medievais de Acúrsio e Bártolo. Sobre a biografia do autor e a difusão dos seus *Emblemata* continua a ser de referência o estudo de Green (1872).

dúvida, um dos livros com maior circulação em toda a Europa Moderna, contribuindo decisivamente para difundir o emblema como tipologia literária composta por três elementos.

Não terá sido, porém, o autor do *Emblematum liber* a definir o modelo que viria a tornar-se convencional. Na dedicatória endereçada a Konrad Peutinger, um influente humanista da corte do Imperador Maximiliano I, Alciato explica o que entendia por emblema:

Enquanto os meninos se entretêm com nozes e os jovens com dados, as cartas pintadas distraem os homens desocupados. Mas eu, nos meus momentos de ócio, forjei estes emblemas, símbolos criados pela ilustre mão dos artífices, para que qualquer um possa espetá-los nas vestes como acessórios e nos chapéus como insígnias, e assim escrever com signos mudos. Que o supremo imperador te permita obter preciosas moedas e as melhores obras dos antigos. De poeta para poeta, o que te vou oferecer são apenas presentes de papel. Recebe, pois, Konrad, este penhor da minha estima (ALCIATO, 1550, p. 6).<sup>2</sup>

Com esta definição de emblemas como “signos mudos”, Alciato aproxima-se do modelo hieroglífico, que lhe serviu claramente de inspiração. O jurista milanês pintou os seus emblemas através de versos latinos e, tanto quanto é possível saber pela correspondência, a decisão de publicar o livro com gravuras terá sido tomada por iniciativa do editor. Por conseguinte, os emblemas vieram a lume com uma estrutura tríplice (Figura 1), composta por mote (*inscriptio*), imagem (*pictura*) e texto em verso (*subscriptio*). Este passou a ser o modelo de referência, embora nem sempre respeitado pelos autores de centenas de livros de emblemas que lograram letra de forma nas décadas seguintes.

Entre as formas de linguagem simbólica que influenciaram a invenção de Alciato impõe-se também mencionar as divisas ou empresas, a par da tradição heráldica. O uso dessas composições logo-icónicas que recorriam à associação entre uma imagem e um mote para representar um determinado carácter individual remonta ao período medieval. Em Portugal, a documentação atesta o uso de empresas pessoais pelos membros da Casa de Avis, como testemunha Garcia de Resende ao descrever as letras e cimeiras ostentadas pelos intervenientes nas justas que tiveram lugar em Évora, por ocasião das núpcias do príncipe D. Afonso, em dezembro de 1490. A popularidade das divisas em território português

<sup>2</sup> Tradução da autora a partir do original latino.

justifica a atenção que Francisco de Holanda lhe dedicou, com lugar cativo entre “todos os gêneros do pintar”, no tratado *Da pintura antiga*. O autor entra em detalhes sobre os princípios a ter em conta na composição das divisas, alertando para a necessidade de equilibrar a pintura e a letra de “maneira, que uma sem a outra não se entendam, mas declarando mea parte a pintura, e mea parte a letra se ajunte a divisa”. Por conseguinte “a letra quer-se mui breve e muito escolhida e não muito clara, mas a pintura quer-se muito facil de fazer, e muito deficel de achar e muito pouca na obra, e tudo ha de ser muito” (HOLANDA, 1984, p. 212).

Se tivermos em conta que o ano de 1548 tem sido apontado como data provável do tratado, Holanda terá preparado estas indicações antes da publicação dos primeiros escritos teóricos sobre as empresas, nomeadamente as *Dévises Heroïques* (1551) de Claude Paradin e o *Dialogo delle imprese militari et amorose* (1555) de Paolo Giovio. A familiaridade do artista com a emblemática transparece no final do manuscrito *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa* (1571) e no álbum *De Aetatibus Mundi Imagines*, talvez por influência do amigo Borja, embaixador de D. Filipe em Lisboa, que em 1581 viria a publicar os *Emblemas morales*. Não será, portanto, totalmente improvável que Holanda conhecesse Alciato, uma vez que há provas substanciais da circulação dos *Emblemata* em Portugal, já em meados do século XVI, como comprova o exemplo do medalhão em pedra, atribuído a João de Ruão, que está patente ao público no Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra. A obra representa uma figura feminina, com uma navalha na mão, em cima de uma esfera, calva na parte de trás da cabeça e com uma madeixa de cabelo na frente, segurando uma filacteria com a inscrição “pera a vida e pera a morte”. A coincidência dos detalhes com a imagem descrita no emblema *In occasionem* (Figura 1), que tem por base a versão latina de um epigrama grego, levou os investigadores a defender uma ligação intertextual entre a escultura e a *pictura* utilizada na edição da obra impressa por Wechel em 1534 (MOURA SOBRAL, 2008). A decoração em gesso da cúpula da Igreja medieval de São Pedro, em Elvas, expõe outro caso de inequívoca receção do modelo alciatiano na produção artística portuguesa. A estrutura oitavada, provavelmente construída nos finais do século XVI, coroa o altar-mor com um conjunto de figuras mitológicas que revelam afinidades evidentes com os *Emblemata* (MENDONÇA, 2011).

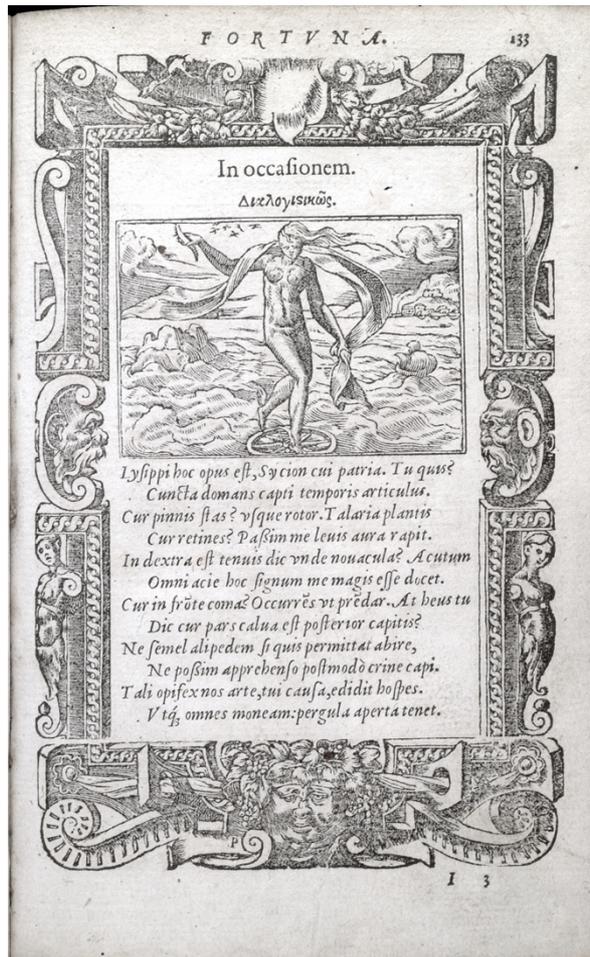


Figura 1: Emblema *In occasionem*. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1550, p. 133.  
Fonte: University of Glasgow Library, Special Collections (Sp Coll SM34).

Importa igualmente trazer à colação os testemunhos dos autores contemporâneos que citam os emblemas de Alciato comprovando a sua receção, de acordo com o terceiro nível da proposta metodológica sistematizada por Machado e Pageaux (2001, p. 71-72). Entre os escritores portugueses que transcreveram versos dos *Emblemata* destaca-se a figura de Frei Heitor Pinto. Na primeira parte da *Imagem da Vida cristã*, que saiu a lume em Coimbra no ano de 1563, mais precisamente no capítulo X do Diálogo da Vida Solitária, o autor elabora uma comparação entre a vida ativa e a contemplativa.

He isto como hũ dos emblematos de Alciato, onde me lēbra que vi debuxado hum minino cõ hũa mão aleuantada com asas nella, como que queria voar, mas nam sobia, porque na outra mão, que estaua

pendente, tinha atado hũ grande peso, q tirava per elle pera baixo, & o leuaua ao fundo (PINTO, 1984 [1563], p. 383).

Para ilustrar a ideia de que os homens só poderiam ascender à contemplação dos divinos mistérios depois de conseguirem libertar-se do peso do pecado, Frei Heitor Pinto descreve a *pictura* do emblema *Paupertatem summis ingeniis obesse, ne provehantur* (ALCIATO, 1550, p. 132) e especifica que lhe interessa apenas aproveitar a imagem do emblema, afastando-se intencionalmente do sentido atribuído pelo jurista milanês. Esta referência sugere que a autoridade dos *Emblemata* já seria reconhecida pelos leitores portugueses. Vasco Mousinho Quevedo Castelo Branco cita precisamente o mesmo emblema na dedicatória do *Discurso sobre a vida e morte da Rainha Santa Isabel* ao duque D. Álvares de Lencastre, com o intuito de solicitar a proteção do mecenas para fugir da triste sorte de que se queixa o “moço de Alciato”, de modo a aproveitar o impulso das “asas com que nascera” (CASTELBRANCO, 1596, p. [3]). A elevação do seu engenho e a familiaridade com a arte emblemática ficaram efetivamente demonstradas quando inaugurou essa tipologia literária em português, com um conjunto de composições que saiu a lume – desprovida de gravuras – como apêndice ao volume do *Discurso*. Além disso, o autor voltou a cultivar o formato nos *Dialogos de varia doctrina illustrados com emblemas* (ms. BNPortugal, Cod. 13167) que nunca chegaram aos prelos.

A esses argumentos importa juntar o decisivo contributo de Sebastian Stockhamer, autor dos primeiros comentários sistemáticos aos emblemas de Alciato, redigidos na Universidade de Coimbra em 1552 e publicados em Lyon no ano de 1556. Na dedicatória ao Senhor de Cantanhede, João de Meneses Sottomayor, o comentador assegura que a publicação resultava de um pedido do fidalgo, que era leitor assíduo de Alciato e, durante um encontro casual, tinha solicitado ao discípulo de Fabio Arcas alguns esclarecimentos sobre as enigmáticas composições (ALCIATO, 1556, p. 3-5). Ainda que possa ser questionada a veracidade dos acontecimentos relatados no paratexto, que obedece naturalmente ao propósito convencional de elogiar o destinatário, o discurso de Stockhamer e as circunstâncias que contextualizam o aparecimento da edição comentada não deixam de atestar a receção da obra no universo académico da cidade em que Camões terá desenvolvido uma parte significativa do seu percurso formativo.

A convergência desses fatores tem potenciado o estabelecimento de conexões entre a poesia camoniana e os emblemas, uma vez que Luís Vaz emprega alguns termos (nomeadamente divisa, letra, tenção...) que indiciam o domínio dos conceitos definidos pela teorização da *ars emblematica*. Convém também referir que o vate não se coibiu de pôr em prática as técnicas de composição logo-icónica no texto conhecido como “Zombaria que fez sobre algũs homens a que não sabia mal o vinho”. Recriando um jogo de canas que pretenderia assinalar a tomada de posse do governador Francisco Barreto (c. 1555), Camões descreve divisas que reproduzem o modelo tradicionalmente usado para refletir o caráter individual de cada interveniente através da junção de um mote e de uma imagem. No entanto, as divisas (ou empresas) ali ostentadas são alvo de uma interpretação jocosa, num contexto que se aproxima da paródia. Deste modo, o poeta subverte as regras de aplicação das empresas que os códigos da cavalaria medieval consagraram como forma de transmitir as virtudes heroicas dos indivíduos (ARAÚJO, 2019).

As afinidades intertextuais da expressão camoniana com a linguagem emblemática foram, de resto, assinaladas pelos principais comentadores seiscentistas d' *Os Lusíadas*, que convocaram as composições de Alciato para descodificar o sentido de determinados versos. Poder-se-á discutir até que ponto essa abordagem hermenêutica resulta efetivamente do potencial contacto do poeta com os emblemas ou se terá sido mais influenciada pela popularidade crescente do livrinho entre os contemporâneos dos comentadores. Ao longo das últimas décadas, a investigação tem incidido pontualmente sobre as repercussões emblemáticas na obra de Camões (EHRHARDT, 1974) e sobre a “vertente pictórica da epopeia” que “dialoga com a arte renascentista, nomeadamente com os *Emblemata* de Alciato” (RONCAGLIA, 1975). Em traços gerais, foram apontados alguns reflexos da tradição emblemática na obra camoniana (VIEIRA, 1987) e indícios mais concretos da receção de Alciato em Camões (PRIETO, 2008), mas este é um filão ainda por desbravar.

Continuará, pois, em aberto a discussão sobre esse eventual contacto de Luís Vaz com a arte emblemática, mas não restam dúvidas sobre a sua capacidade de falar através de “signos mudos” que esboça com palavras, como preconizava o jurista milanês. O leitor da epopeia, guiado pelas estratégias efrásticas, consegue levar a sua imaginação a ler o texto, “vendo-o”, graças à Visibilidade, definida por Calvino, nas célebres *Six*

*memos for the next millenium*, como “capacidade de figurar visões interiores com os olhos fechados” ou “pensar por imagens mentais” (MARNOTO *apud* CAMÕES, 2021, p. 6). As palavras poéticas de Camões esboçam quadros que os leitores imaginam e, por outro lado, têm servido de inspiração a numerosos artistas ao longo dos séculos, nomeadamente àqueles que assinaram as gravuras das edições ilustradas d’*Os Lusíadas*. Esses volumes reúnem, literalmente, pintura e poesia, materializando a complexa relação da palavra com a imagem na expressão camoniana.

Mesmo quando as edições não incluem qualquer tipo de ilustração, reconhece-se a presença da pintura na poesia de Camões. Mas afigura-se-nos pertinente indagar como é que a poesia de Camões se manifesta nas pinturas, nas gravuras e nos desenhos que formam parte integrante das edições ilustradas, uma vez que este conjunto de publicações tem sido negligenciado pelos estudos camonianos. Tendo em conta a necessidade de selecionar um *corpus* significativo, propõe-se focar a atenção nas imagens relacionadas com a chegada a Calecute, reunindo uma amostra que começa com a monumental edição comentada por Faria e Sousa (CAMÕES, 1639), elege um representante nos séculos intermédios e termina com a recente publicação que acolhe o contributo de dez ilustradoras (CAMÕES, 2021). Analisando este conjunto, que naturalmente peca por ser exíguo, levantam-se as seguintes questões: será que se verifica uma subserviência das artes visuais em relação ao texto? Haverá uma interligação entre a finalidade das edições ilustradas e a liberdade interpretativa dos artistas plásticos? Em que medida é que a componente pictórica deste tipo de publicações permite aceder a informações complementares sobre a receção d’ *Os Lusíadas* nos diferentes contextos de produção?

Sabendo que Camões teve oportunidade de conhecer *in loco* o continente asiático, onde viveu uma parte significativa da sua “vida pelo mundo em pedaços repartida” (Canção IX), parece-nos também pertinente tentar perceber se a sua visão literária se afasta das representações estereotipadas do Oriente ou se, pelo contrário, as repete. Na abertura do canto VII, o narrador anuncia a tão desejada chegada à terra que “entre as correntes índicas se encerra e o Ganges, que no céu terreno mora” (VII, est. 1, v. 3-4), indicando a sua riqueza como principal atributo. Os versos de Camões traçam genericamente os limites físicos da Índia “um terreno mui grande e assaz famoso / que pela parte Austral o mar abrange / e pera o Norte o Emódio cavernoso” (VII, est. 17, v. 2-4). Não deixa também de referir

o formato peninsular (“quersoneso”) daquela região circunscrita entre o Oceano Índico (a Sul) e as montanhas dos Himalaias, de onde correm o rio Indo (de norte para ocidente) e o rio Ganges (de norte para Oriente).

Mas, na verdade, o poeta não fornece longas descrições sobre a Índia em registo pessoal e opta por engenhosamente usar a voz do Monçaide para gizar em traços largos a história e os costumes da região do Malabar, então dominada por Calecute. Como já foi apontado pelos comentadores, nomeadamente Faria e Sousa (CAMÕES, 1639, II, p. 244-246), este discurso partilha vários pontos comuns com textos clássicos e com fontes contemporâneas, entre as quais, as *Décadas* de João de Barros (I.4.7) e a *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* de Castanheda (I.XV). O poeta recorre abertamente à autoridade da tradição, reproduzindo o que “dizem” sobre o “Reino de Cambaia belicoso” (VII, est. 21, v. 1) ou invocando o “rumor antigo” (VII, est. 19, v. 6) a propósito do cheiro das finas flores junto da nascente do Ganges.

Quando foca o olhar na sublimada terra que foi alcançada pela armada de Vasco da Gama no dia 20 de Maio de 1498, o narrador elogia Calecute, “a cidade, das milhores / do Malabar, melhor, onde vivia / o Rei que a terra toda possuía” (VII, est. 16, v. 6-8). Acrescenta depois: “Aqui de outras cidades, sem debate, / Calecu tem a ilustre dignidade / De cabeça de Império, rica e bela” (VII, est. 22, v. 5-7). O poeta junta-se, assim, a uma abundante plêiade de autores e historiadores que exaltaram a fértil abundância da Índia, justificando o sacrifício da longa e dura viagem. Deixando de lado os detalhes dos acontecimentos relatados pelos cronistas que certamente consultou, o discurso camoniano procura registar a voz da alteridade durante o encontro de culturas. O narrador coloca-se na perspetiva dos locais que viram o mensageiro enviado pelos navegadores recém-chegados e logo notaram as diferenças percebidas pelo olhar direcionado para “a não vista arte, / A cor, o gesto estranho, o traje novo” (VII, est. 23, v. 6-7). Concede, então, o protagonismo ao mouro natural do Norte de África, que se aproximou, atraído pela curiosidade, e passou a tratar o português com familiaridade, recebendo-o em sua casa e oferecendo-se como intérprete para facilitar as conversações com os autóctones.

A forma como Camões apresenta o Monçaide, nascido na Berberia, uma região relativamente próxima do Reino Lusitano, parece servir a intenção de reforçar a ideia de “vizinhança” e afinidade entre os dois estrangeiros reunidos em terra alheia. Aludindo às batalhas travadas no

berço daquele que seria, segundo os cronistas, um mercador de Tunes, o poeta relativiza os motivos que poderiam criar inimizade entre os dois e enfatiza os fatores de entendimento como a proximidade linguística. O "jocundo rosto" (VII, est. 25, v. 1) do mensageiro encontra paralelo na afirmação de "Que alegria não pode ser tamanha / Que achar gente vizinha em terra estranha" (VII, est. 27, v. 7-8). A este propósito não deixa Faria e Sousa de estabelecer uma curiosa comparação com o acolhimento do grego Evandro ao troiano Eneias, quando este chegou à Península Itálica (VIII. 120-155).

"Como se longa fora já a amizade" (VII, est. 28, v. 3), o degredado regressa à nau com o Monçaide, que o capitão acolhe com um abraço e o desejo de saber informações sobre a terra. As palavras colocadas na boca do mouro começam, então, por elogiar a "gente que a Natura / Vizinha fez de meu paterno ninho" (VII, est. 30, v. 1-2). E acrescenta:

Deus, por certo, vos traz, porque pretende  
Algum serviço seu por vós obrado;  
Por isso só vos guia e vos defende  
Dos imigos, do mar, do vento irado.  
Sabeis que estais na Índia, onde se estende  
Diverso povo, rico e prosperado  
De ouro luzente e fina pedraria,  
Cheiro suave, ardente especiaria (CAMÕES, 2000 [1572], p. 307, VII, est. 31).

Mais uma vez, o território oriental é conotado com a riqueza natural, as pedras preciosas, os perfumes e as especiarias, sendo evidente o intuito de reafirmar a missão providencial dos descendentes de Luso. Encontramos uma interpretação semelhante no *Soldado Prático*, que teceu duras críticas ao sistema administrativo dos portugueses nos territórios asiáticos, embora acreditasse que Vasco da Gama tinha sido guiado pela mão divina que o levou à bem-aventurada terra de clima temperado e isenta de pestes e fomes. Afirma, pois, em termos hiperbólicos:

Na Índia, [existem] os mais puros, excelentes ares do Mundo, fructas, águas de fontes e rios, as melhores e mais salutíferas de toda a terra, pão, cevada, todos os legumes, todas as hortaliças, gado grosso e miúdo, que pode sustentar o mundo, tudo o mais maravilhoso (COUTO, 1937, p. 244-245).



Esta perspectiva idealizada encontra eco na representação alegórica da Ásia celebrizada pela *Iconologia* de Cesare Ripa, que descreve uma mulher coroada com grinaldas de flores e frutos, com um vestido adornado por riquíssimas joias, acompanhada por um exótico camelo. Traz na mão direita folhas de cássia, pimenta e cravo-da-Índia, enquanto a esquerda segura um turíbulo precioso. O autor acentua o impacto do clima temperado na fertilidade desse vasto território, abundante em “todo o tipo de delícias”, e cita Bembo que cantou “*odorato e lucido Oriente, Là sotto il vago, e temperato cielo, Vive una lieta, e riposata gente, Che non l’ offende mai caldo, nè gielo*” (RIPA, 1603, p. 65).

Também Camões faz referência à origem asiática do incenso, quando recorda “Os cheiros excelentes produzidos / Na Pancaia odorífera” (II, est. 12, v. 6-7), cuja fama era reconhecida pelos clássicos, como esclarece D. Marcos a propósito do ardil preparado por Baco para simular um ritual cristão: “Pancaia é ua região de Arábia deserta onde as árvores naturalmente nascidas dão o incenso de que se usa nas Igrejas. Virgílio, 2 Aen.: *Totaque turiferis Panchaia pinguis arenis* (LOURENÇO, 2014, p. 71). A natureza turífera dos territórios asiáticos reaparece na alusão às “costas odoríferas Sabeias” (IV, est. 63, v. 5) e, já no final do poema, na descrição da Terra que identifica as três Arábias e, em particular, a cidade de Dófar “insigne porque manda / O mais cheiroso incenso pera as aras” (X, est. 101, v. 1). Estes exemplos d’ *Os Lusíadas* confirmam, portanto, a popularidade dos atributos que caracterizam a representação alegórica da Ásia difundida por Ripa. Essa dimensão sensorial está também presente no espetacular momento da chegada a Calecute, como se verá. Dada a sua inegável importância no desenvolvimento da obra, o episódio recebeu particular atenção nas edições ilustradas da epopeia camoniana, fornecendo, assim, um contributo relevante sobre a figuração daquele território.

## 2. “POESIA PINTADA” NA PRIMEIRA EDIÇÃO ILUSTRADA D’*OS LUSÍADAS* (MADRID, 1639)

Nem sempre os paratextos das edições ilustradas fornecem informação sobre os materiais gráficos, mas a publicação comentada por Faria e Sousa dedica-lhes a nona advertência “para que se leia a obra com mais luz”, especificando: “De las estampas que van aqui se holgarán, sin duda, los curiosos de entender el credito que tienen, i de onde salieron”

(CAMÕES, 1639, I, p. [21]). Trata-se de uma edição de exaltação, grandiosa em todas as suas dimensões (nomeadamente físicas, pois mede 31 cm), na qual o autor trabalhou durante vinte e cinco anos, com um impressionante investimento de tempo, de trabalho e de fundos, como confessa o próprio. Um dos motivos para tamanha despesa foi a inclusão dos “adornos de las estampas que lleva” (CAMÕES, 1639, I, p. [21]), cuja autoria permanece por apurar na totalidade, embora algumas estejam assinadas por Pedro de Villa Franca (c. 1615-1684). Todavia, é Faria e Sousa quem assume claramente a supervisão artística desse trabalho que associa ao conceito de *picta poesis*: “La Poesia pintada con que adornamos las entradas de los Cantos, dispuse yo por las mismas descripciones del P.” (CAMÕES, 1639, I, p. [22]). Deste modo, fica claro que a seleção das imagens pressupõe uma escolha criteriosa, ditada pela relevância dos episódios em cada canto e com o objetivo de reproduzir visualmente as estâncias que o comentador identifica na referida advertência:

Septimo. El Gama puesto en tierra en Calecut, por la e. 43. La junta que aparece detrás dél, i son los doze Portugueses com que saltò em la playa, por la misma est. i por la 45. El Governador de Calecut, dâdo los braços al Gama, i recibiendo de orden de su Rey, i su gran acompañamiento por la e. 44. Las literas, o camas en que han de ir a Palacio, por la misma. El Templo, o torre que aparece solo, adonde entrarõ, por las e.46 hasta 49. La fabrica que està apartada deste Templo, i de la ciudad, i es el Palacio Real, por la e. 50 (CAMÕES, 1639, II, p. [22]).

Na abertura do sétimo canto, o leitor descobre, como seria expectável, a gravura que ilustra o desembarque em Calecute, mais precisamente o abraço entre o Governador e Vasco da Gama (Figura 2). Parece-nos que o protagonismo concedido a este gesto exprime uma tentativa de idealizada encenação do simbólico encontro entre o Ocidente e o Oriente, através das respetivas delegações. Tal finalidade transparece nos comentários de Faria e Sousa, que indica precisamente doze companheiros (presentes na imagem), embora Camões, na citada estância 43, não especifique o número de “nobres Portugueses” que teriam acompanhado o capitão. Firmando a sua interpretação no número indicado por Barros e Castanheda, o comentador defende que Vasco da Gama teria escolhido doze para que, à semelhança dos Apóstolos que

acompanharam Cristo, com ele preparassem a “fundacion Catolica en la Asia” (CAMÕES, 1639, II, p. 283).

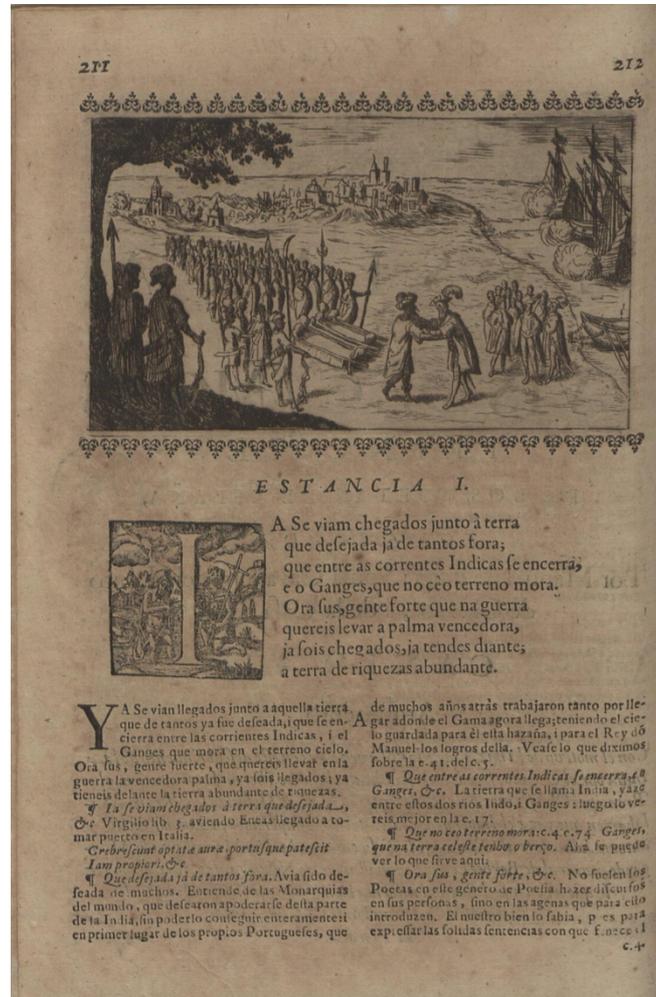


Figura 2: Ilustração do canto VII (CAMÕES. *Lusiadas*. Madrid, 1639, p. 212.  
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Apresenta-se o Capitão em traje de gala para prestigiar quem o recebe, “de ricos panos adornado”, o que causa impacto nos locais que alegremente vêm “das cores a fermosa diferença” (VII. 43.7-8). Procurando reproduzir fielmente o texto camoniano, a gravura recupera os elementos da estância 44:

Na praia um Regedor do Reino estava  
Que, na sua língua, “Catual” se chama,  
Rodeado de Naires, que esperava  
Com desusada festa o nobre Gama.  
Já na terra, nos braços o levava

E num portátil leito ua rica cama  
Lhe oferece em que vá (costume usado),  
Que nos ombros dos homens é levado (CAMÕES, 2000, p. 311, VII, est. 44).

As liteiras, o catual abraçado ao capitão português e os naires são, assim, representados pelo artista. Cumpre, todavia, referir que a figuração dos nobres que ladeiam o governante local se afasta da informação adiantada pelos versos que os descrevem “trazendo sempre usada / Na esquerda a adarga e na direita a espada” (VII, est. 39, v. 7-8). Os naires seguram lanças na mão esquerda, em vez dos mencionados escudos de couro. Num segundo plano, verifica-se a presença do “sumptuoso templo”, onde os autóctones prestaram adoração às “abomináveis esculturas” (VII, est. 47, v. 6) que causaram estranheza aos cristãos, habituados a venerar o seu Deus através das humanas figuras dos santos (VII, est. 46, v. 6-7). E na paisagem está igualmente representada a morada do poder local.

Já chegam perto, e não [com] passos lentos,  
Dos jardins odoríferos fermosos,  
Que em si escondem os régios apousentos,  
Altos de torres não, mas sumptuosos;  
Edificam-se os nobres seus assentos  
Por entre os arvoredos deleitosos:  
Assi vivem os Reis daquela gente,  
No campo e na cidade juntamente (CAMÕES, 2000, p. 312, VII, est. 50).

Na gravura, não é possível observar os “jardins odoríferos fermosos” nem os “arvoredos deleitosos”, mas é evidente o intuito de representar um cenário de diplomático entendimento, na senda do texto camoniano que consegue exprimir o interesse de ambos os povos pela diferença naquela ocasião de mútua descoberta. Depois do templo, o cortejo segue para o palácio do samorim, num ritual que partilha afinidades com as práticas ocidentais. O governante beneficiava das vantagens de viver no campo, mas próximo da cidade, com todas as comodidades. A altura da construção não se reduzia às torres elevadas (como na Europa), e as portas da cerca ostentavam painéis decorados com a representação de momentos importantes na história da Índia e da sua interação com o Ocidente. Enquanto conversam sobre esses quadros, o catual conduz Vasco da Gama até à sala onde era esperado pelo samorim:

Assi falando, entravam já na sala  
 Onde aquele potente Emperador  
 Nũa camilha jaz, que não se iguala  
 De outra algũa no preço e no lavor.  
 No recostado gesto se assinala  
 Um venerando e próspero senhor;  
 Um pano de ouro cinge, e na cabeça  
 De preciosas gemas se adereça (CAMÕES, 2000, p. 314, VII, est. 57).

Foi esta a estrofe que serviu de mote à gravura do Canto VIII (Figura 3), como esclarece Faria e Sousa na advertência inicial: “Octavo. El Rey de Calecut en la camilla, por la e. 57 del c. 7. El Gama haziendole aquella alta Oracion, por las e. 64 hasta la 76 deste. Los Agoreros en el sacrificio, por las e. 45-46” (CAMÕES, 1639, II, p. [22]). No entanto, a imagem gravada não espelha os elementos referidos, nomeadamente a camilha luxuosa, o pano de ouro e as pedras preciosas a coroar o “próspero senhor”. Estão igualmente ausentes o “velho reverente” e o brâmane mencionados na estância seguinte, pelo que a soberana figura surge semideitada, com uma indumentária simples, sem estar rodeada pela sua corte e num espaço que não ostenta as requintadas decorações descritas no texto. Vasco da Gama parece, efetivamente, discursar, mas permanece de pé e não “sentado junto ao rico leito” (VII, est. 59, v. 1), numa postura que sugere firmeza em contraste com a posição reclinada do Rei. Embora Faria e Sousa explique, com base na *Iconologia* de Ripa, que as figuras régias se fazem representar sentadas para simbolizar a constância e estabilidade do seu poder (CAMÕES, 1639, II, p. 309), o modo como a gravura retrata o Rei dificilmente se coaduna com a imagem de um venerando e majestoso soberano.



do comentador, o Poeta “va pintando las cosas, i las personas como deven ser, para su perfeccion, i para el gusto de leer, i no como realmente fueron” (CAMÕES, 1639, II, p. 277). Não se esperaria, portanto, que as gravuras encomendadas por Faria e Sousa desrespeitassem o discurso do Poeta; mas, ainda assim, é possível identificar raros pormenores visuais que não copiam servilmente os versos de Camões.

### 3. “RECREAÇÃO E UTILIDADE” NA EDIÇÃO ILUSTRADA DE PARIS (1759)

Cento e vinte anos depois da publicação dos volumes comentados pelo autor da *Asia Portuguesa*, foi impressa na reconhecida oficina de François-Ambroise Didot, à custa do livreiro Pedro Gendron, uma edição ilustrada d’ *Os Lusíadas* com catorze estampas. Faz parte de um conjunto de três tomos que acolhem a obra completa de Camões, com dedicatória a Pedro da Costa de Almeida Salema, Prelado da Santa Igreja de Lisboa, do Conselho de S. Majestade Fidelíssima, Fidalgo da Casa do dito Senhor e seu Ministro na Corte de Paris. Esta cuidada edição era vendida, em Lisboa, pelos mercadores de livros Bonardel & Dubeux, e apesar de ter dimensões modestas (14 cm), implicou um investimento significativo, como esclarece a nota ao leitor: “Nam poupei despeza alguma para ornar esta Edição com hum Mappa Geographico das Navegaçoens e descobertas dos Portuguezes nas três partes do Mundo, e com Estampas que representam a matéria de cada Canto do Poema Epico” (CAMÕES, 1759, p. xx). As ilustrações foram, portanto, pensadas com o objetivo de destacar o conteúdo essencial de cada canto e estão, assim, estrategicamente colocadas, em página inteira, antes da respetiva abertura. Esta organização que alia estética e funcionalidade está plenamente alinhada com o desígnio anunciado pelo editor, que manifesta o objetivo de continuar a publicar obras que proporcionassem ao público “igual recreação e utilidade” (CAMÕES, 1759, p. xx).

No início do Canto VII, o argumento sintetiza a sequência de acontecimentos que tiveram lugar depois da chegada e a gravura concede primazia ao encontro entre o catual e Vasco da Gama (Figura 4). Torna-se curioso notar como o artista atualizou o modo de trajar dos intervenientes ocidentais, que, com as suas calças compridas e casacos curtos, não parecem seguir as tendências difundidas nos finais de Quatrocentos. Mais uma vez, o abraço entre os protagonistas ocupa o espaço central da gravura, mas também aqui não foi respeitada a descrição camoniana, uma

vez que os naires usam uma espécie de cocares de penas e seguram arcos, em vez de adargas e espadas.

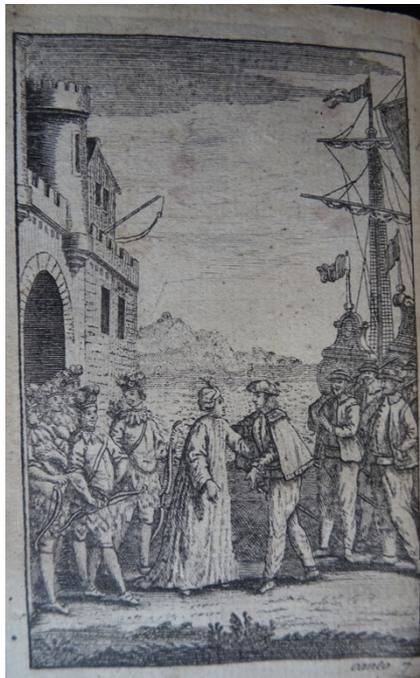


Figura 4: Ilustração do canto VII (CAMÕES. *Os Lusíadas*. Paris, 1759, p. 229).

Fonte: Foto da autora.

No que diz respeito à ilustração do canto VIII (Figura 5), o argumento dá a entender a importância da cena de adivinhação para o desenrolar dos acontecimentos “Como de Calecut os Regedores, / Consultão os Aruspices famosos” (CAMÕES, 1759, p. 259). Recriando esse momento, a gravura representa os sacerdotes diante do fogo, prestes a imolar a vítima em sacrifício, e, na parte superior, está também presente, entre as labaredas, uma figura diabólica, que materializa o sentido literal do verso “Sinal lhe mostra o Demo verdadeiro” (VII, est. 46, v. 1). Deste modo, a imagem intensifica o impacto retórico das palavras que associam as práticas de adivinhação a rituais maléficis, sem qualquer credibilidade, antevendo a evolução desfavorável dos acontecimentos. Neste contexto, a gravura segue fielmente o texto, procurando alimentar a sensação de estranheza que os rituais asiáticos causariam nos leitores da epopeia.



Figura 5: Ilustração do canto VIII (CAMÕES. *Os Lusíadas*. Paris, 1759, p. 259).

Fonte: Foto da autora.

Explorando a dinâmica das relações intertextuais entre as imagens, o argumento e os versos de Camões, a edição de 1759 apresenta, portanto, duas ilustrações que evidenciam os aspetos contrastantes da recepção na Índia: no canto VII, representa-se o diálogo entre as culturas; no seguinte, a desconfiança entre dois povos que se estranham.

#### 4. “PERFEIÇÃO E LUXO” NA EDIÇÃO MONUMENTAL DO MORGADO DE MATEUS (PARIS, 1817)

Ao longo do século XIX multiplicaram-se as edições ilustradas d’*Os Lusíadas*, refletindo um interesse que foi fortemente impulsionado pelas comemorações do terceiro centenário da morte de Camões. Usada como bandeira pelo nacionalismo romântico, a obra ganhou papel de destaque nos planos cívico e político. Camões tornou-se figura nacional, não só para reconhecer a sua importância para a literatura portuguesa e europeia, mas para criar um veículo de propaganda para o orgulho pátrio e suas ambições. As celebrações românticas foram, portanto, o palco desse objetivo colonialista (MEDEIROS, 2014, p. 284).

Para isso contribuiu decisivamente a edição preparada pelo Morgado de Mateus, que levou a cabo um pioneiro ensaio de edição crítica, confrontando diferentes versões do texto camoniano. Foram encomendados 210 exemplares em papel, com 13 gravuras, incluindo uma para cada canto, dois retratos de Camões e um do editor. O senhor D. José Maria de Sousa contratou o impressor mais afamado de França, Firmin Didot, e contactou os artistas mais aclamados. Por fim, conheceu o pintor Gérard que se comprometeu a selecionar os melhores desenhadores e gravadores para ilustrar os trechos escolhidos pelo Morgado. O processo inventivo contou com o engenho de Desenne e Fragonard, tendo a gravação em cobre sido executada por Massard (c. I), Oortman (c. II e X), Henri Laurent (c. III), F. Lignon (c. IV), Bovinet (c. V), Pigeot (c. VI), Toschi (c. VII), Forster (c. VIII) e Richomme (c. IX). O trabalho de estampar as chapas, ainda hoje conservadas na biblioteca da Casa de Mateus, foi entregue a Durand. O custo da edição, cujos exemplares foram oferecidos a bibliotecas, academias e bibliófilos de todo o mundo, ascendeu a mais de cinquenta mil francos e obrigou o nobre a passar longas horas nas oficinas de Paris, uma vez que quis acompanhar o trabalho pessoalmente (GALLUT-FRIZEAU, 2011, p. 621).

Os elementos gráficos são acompanhados de uma folha em papel Japão com a identificação do motivo representado, a que se junta, na parte inferior, a transcrição de quatro versos camonianos relacionados com a cena. No canto VII, a gravura alusiva ao “Desembarque do Gama em Calecut” foi delineada por Fragonard e esculpida por Toschi, tomando como fonte de inspiração os primeiros quatro versos da estância 44 (Figura 6). Contemplamos uma reconstituição do momento em que Vasco da Gama teria colocado os pés em terra, com traje de gala, dirigindo-se ao catual que o espera de braços abertos, ao lado de uma figura masculina que corresponde à descrição dos naires porque efetivamente segura uma adarga. Afigura-se-nos pertinente comentar um detalhe que terá sido acrescentado pelo artista ao cenário pintado por Camões, sugerindo uma atitude subserviente que o texto não confirma. Referimo-nos à presença de um local prostrado no chão, aos pés do capitão, como se estivesse a agradecer a vinda dos portugueses.

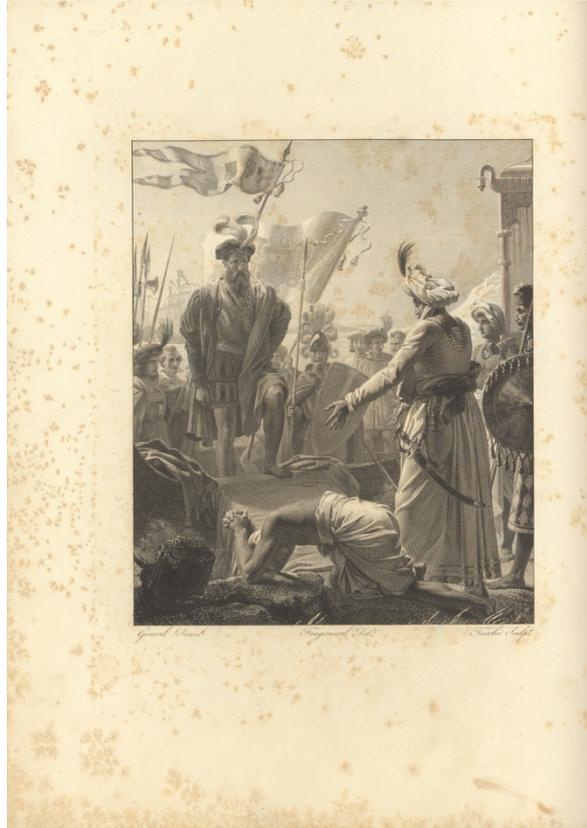


Figura 6: Ilustração do canto VII (CAMÕES. *Lusíadas*. Paris, 1817, p. 406).  
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Na gravura do canto seguinte, representa-se a “Segunda Audiência do samorim a Gama” (Figura 7), com base nos versos de Camões que relatam o regresso do capitão ao palácio (VIII, est. 60, v. 4-6). O trabalho gravado por Forster a partir do desenho de Fragonard reproduz as características cénicas transmitidas no canto anterior, nomeadamente a riqueza da camilha em que se reclina o “potente Emperador”, as luxuosas vestes e o reverente velho ajoelhado, que oferece “a verde folha da erva ardente” (VII, est. 58, v. 1-3). Em contraste com a ilustração precedente, Vasco da Gama surge aqui num plano ligeiramente inferior e com o chapéu na mão, como demonstração de respeito diante da autoridade local, num momento em que a desconfiança marcava a relação entre os habitantes de Calecute e os navegadores, como parece recordar a presença de homens armados com lanças em segundo plano.

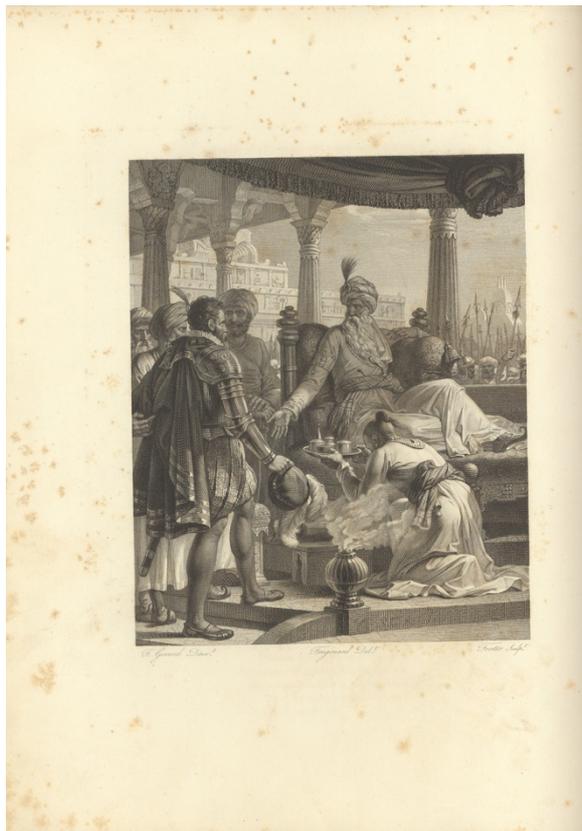


Figura 7: Ilustração do canto VIII (CAMÕES. *Lusíadas*. Paris, 1817, p. 440).  
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Assim se comprova a interação entre texto e imagem na edição de 1817, cujo valor artístico dos volumes foi, de resto, enaltecida pelo parecer da Academia das Ciências:

toda a perfeição e luxo, modernamente introduzido na Typografia; tudo quanto as artes do Desenho e da Gravura podem produzir com mais graça e elegancia; tudo em fim quanto se deve esperar da exactidão e perspicácia de hum Editor sabio e zeloso pela gloria nacional: tudo se pôz em uso para levantar hum Monumento digno de Camões (Relatório, 1818, p. XC).

O volume preparado pelo Morgado de Mateus tornou-se, de facto, uma referência para as edições ilustradas que viriam a ser publicadas em Portugal, no derradeiro quartel de Oitocentos. Em 1878, saiu dos prelos da Imprensa Nacional um volume que contava com o prólogo de Pinheiro Chagas, desenhos de Soares dos Reis e xilogravuras de J. Pedroso. Nesta edição, cada gravura de página inteira era precedida por uma citação de quatro versos colhida na estância que lhe servira de mote. No canto VII,



recurso a artistas estrangeiros de “primeira ordem” para fazer uma edição condigna do poema épico de Camões.

A emoldurar as primeiras estâncias do canto VII, foi representado o exótico transporte de Vasco da Gama, numa liteira, até ao palácio do samorim. Mais à frente, surge uma reprodução em fotogravura da estampa publicada na edição do Morgado de Mateus, alusiva ao desembarque. O mesmo canto inclui ainda uma gravura esculpida por A. Schultheis sobre o desenho de Kostka, que representa a recepção do catual na nau portuguesa e seu encontro com Paulo da Gama (Figura 9). Esta imagem toma como inspiração os versos em que o anfitrião acolhe o visitante e o convida a experimentar os deleites da “seita epicureia” (VII, est. 75, v. 1-4). A imagem acentua o contraste entre as vestes dos dois protagonistas, colocados lado a lado, e ilustra o olhar atento do governante que logo manifestou o desejo de conhecer e decifrar a “muda poesia” das bandeiras. Esta atitude diplomática sugere uma relação de hospitalidade em contraste com a tensão evidente entre Vasco da Gama e o samorim, na estampa do canto VIII, que copia a gravura da edição patrocinada pelo Morgado de Mateus.



Figura 9: Ilustração do canto VII (CAMÕES. *Os Lusíadas*. Leipzig, 1880, p. 371).

Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Nas publicações ilustradas do século XIX, difundiu-se a utilização de ilustrações em página inteira, que procuram transpor para a linguagem



No que diz respeito ao volume que inclui os cantos VII e VIII, com ilustrações de Luís Noronha da Costa, parece-nos que o artista exprime magistralmente a natureza icástica da narrativa camoniana sobre a chegada a Calecute e consequentes acontecimentos, sem qualquer pretensão de transposição objetiva do texto em imagens. Recorrendo à névoa que caracteriza o seu estilo inconfundível, Noronha da Costa parece usar as cores fortes e as formas indefinidas para sugerir a sensação de estranheza causada pelo exotismo oriental (Figura 10). Respeita, assim, o registo camoniano que concilia indicações mais precisas com descrições abrangentes, que poupam pormenores, envolvem os quadros num véu de indefinição, esbatem os contornos, de modo a estimular a imaginação. A intencional imprecisão das coordenadas de tempo, a desfocagem espacial, bem como a caracterização sumária de determinadas personagens no canto VII incitam o leitor a preencher as lacunas com a sua imaginação. Assim se recria a visão dos navegadores perante o desconhecido oriental.

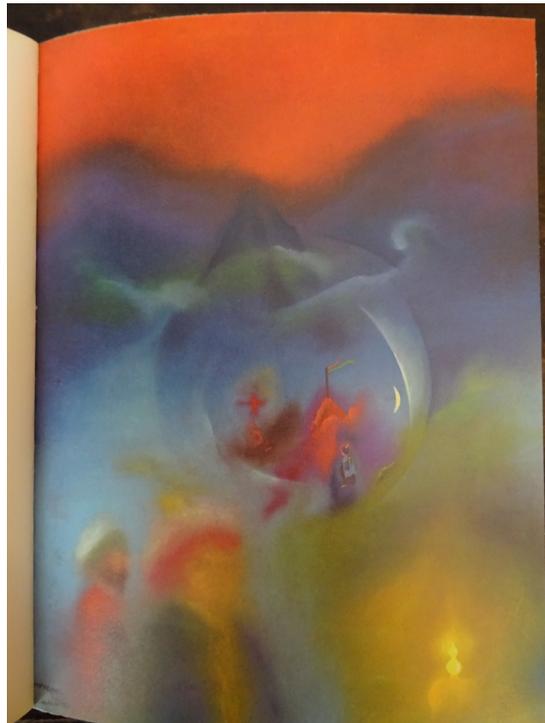


Figura 10: Ilustração do canto VII (CAMÕES. *Os Lusíadas*. Lisboa, 1971, p. 33).  
Fonte: Foto da autora.

Acompanhando as novas tendências do contexto artístico, esta edição ilustrada d' *Os Lusíadas* – tal como aquelas que foram organizadas

por Hernâni Cidade (1972) e António José Saraiva (1978) – quebrou a hegemonia do registo historicista, abrindo a porta à interpretação criativa dos artistas, enquanto leitores ativos de Camões, como defendem os princípios da Estética da Recepção. Libertos das amarras da subserviência literal, os autores foram desafiados a atingir o objetivo de propor uma “revisão plástica do texto, tendo em vista a universalidade da semântica pictórica” (CAMÕES, 1971, p. 10).

## 6. O DIÁLOGO “ENTRE VER E DAR A LER, ENTRE LER E DAR A VER” NA EDIÇÃO ILUSTRADA DE 2021

Para comemorar os 450 anos da publicação original, saiu dos prelos uma edição que “traz para os nossos dias o poema épico de Luís de Camões através de um diálogo entre literatura e artes visuais que é declinado no feminino” (MARNOTO *apud* CAMÕES, 2021, p. 6). Esta proposta que atualiza a grafia do texto e elege como destinatário o grande público, inclui apenas uma ilustração no início de cada canto, que aparece em página inteira e sem uma associação direta a um determinado conjunto de versos. Pretende-se, assim, convocar o olhar dos leitores para interagir com o texto e com as obras gráficas, numa inesgotável dinâmica interartes.

Na abertura do canto VII, reconhecemos uma representação geral da paisagem de Calecute, com o palácio do samorim em primeiro plano, numa perspetiva que nos coloca em terra, observando as naus portuguesas ao fundo, a partir dos “jardins odoríferos” da sumptuosa morada (Figura 11). As edificações arquitetónicas, as vestes das figuras humanas, as liteiras, a vegetação e os animais representados reconstituem um cenário cuja proveniência asiática é facilmente identificada pelos leitores atuais. A artista concedeu protagonismo à paisagem, em vez de focar a atenção num determinado episódio ou numa personagem específica, como se sugerisse que a chegada à Índia e o contacto com esse ambiente deslumbrante é, afinal, o conteúdo mais relevante. No canto VIII, encontramos o contraponto dessa visão. A proposta da ilustradora privilegia uma poderosa figura masculina, que os leitores de Camões imediatamente associam ao samorim, pelos atributos físicos e também pelo facto de lançar um olhar desconfiado sobre os navegadores portugueses que segura nas próprias mãos (Figura 12). A diferença de escala exprime a enormidade dos riscos enfrentados por Vasco da Gama e seus companheiros quando desembarcaram na Índia e a presença de pequenas figuras que parecem sussurrar aos ouvidos do

samorim sintetiza o enredo de intrigas que domina todo o canto. Esta ilustração exemplifica cabalmente o diálogo interartes que esteve na génese da edição, numa dinâmica que oscila “entre ver e dar a ler, entre ler e dar a ver” (MARNOTO *apud* CAMÕES, 2021, p. 6).

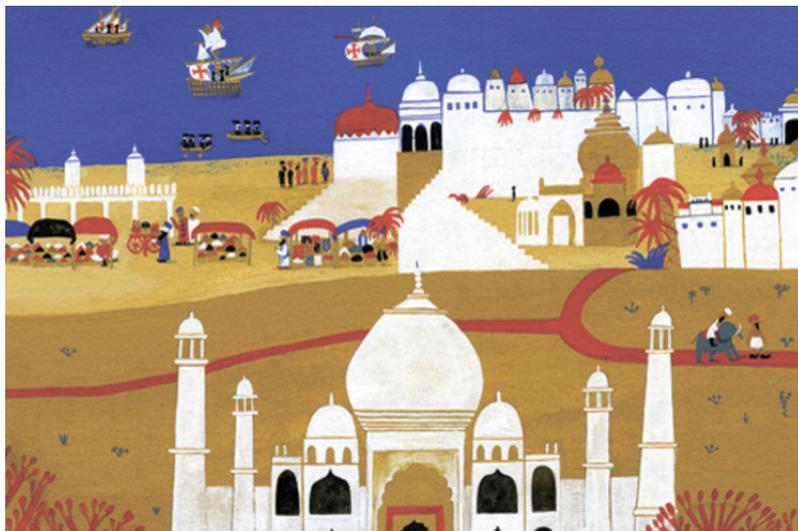


Figura 11: Ilustração do canto VII por Mariana Rio (CAMÕES. *Os Lusíadas*. Guimarães, 2021, p. 239).  
Fonte: Foto da autora.

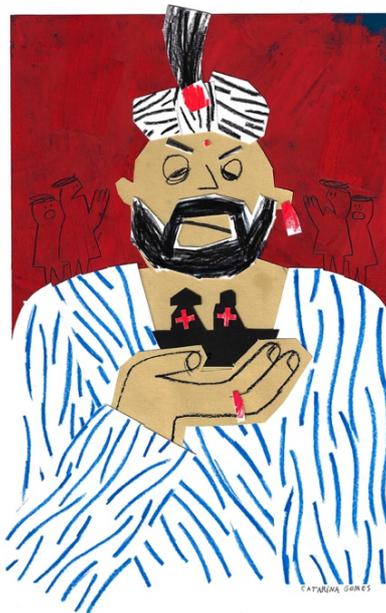


Figura 12: Ilustração do canto VIII por Catarina Gomes (CAMÕES. *Os Lusíadas*. Guimarães, 2021, p. 267).  
Fonte: Foto da autora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comparando este conjunto de representações gráficas, desde 1639 a 2021, torna-se pertinente sublinhar que as primeiras edições ilustradas surgiram no estrangeiro, com o envolvimento de distintos camonistas portugueses, como Faria e Sousa e o Morgado de Mateus. A inclusão de gravuras e estampas começou por ser um privilégio das luxuosas edições monumentais, tradicionalmente associadas a momentos comemorativos, mas atualmente é um recurso acessível em publicações destinadas à divulgação da obra. Aliás, o diálogo interartes pretende ser, cada vez mais, um instrumento de disseminação e de interação com o texto camoniano. E se o objetivo inicial era transpor fielmente os versos numa linguagem plástica, a tipologia foi avançando no sentido de libertar a criatividade dos artistas intervenientes e, através das suas obras, fomentar a interpretação crítica dos leitores.

No que diz respeito às representações da Ásia na amostra selecionada, verifica-se que as imagens do Oriente marcam presença em todas as edições ilustradas, com maior ou menor ênfase. Camões soube transmitir a sensação de deslumbramento perante a descoberta do Oriente sem cair nos detalhes de um discurso historiográfico e conseguiu, por isso, inspirar os artistas a visualizar essa realidade poeticamente descrita, preenchendo as lacunas de acordo com os conhecimentos históricos e geográficos ao seu dispor. O texto d'*Os Lusíadas* corresponde, inevitavelmente, a um acontecimento no passado que se lê no presente, e as ilustrações ajudam a perceber o modo como foi lido em cada época, nas suas opções temáticas, estéticas e técnicas. O diálogo entre literatura e artes visuais acompanha, portanto, o progresso dos contactos científicos e culturais com a Ásia. Daí que as primeiras ilustrações ainda muito incipientes tenham dado lugar a gravuras revestidas de detalhes nas edições dos séculos seguintes, permitindo os preciosismos das representações pretensamente realistas e historicamente fundamentadas.

A comparação entre os diferentes exemplos leva-nos a concluir que as ilustrações refletem aspetos ambivalentes, oscilando entre a representação do encontro e do confronto interculturais. Esta posição replica, afinal, o conteúdo dos versos camonianos. N' *Os Lusíadas*, como em muitos outros textos ibéricos, há espaço para a diversidade na representação dos mouros, que tanto podem ser aliados como inimigos, porque as relações interpessoais e interculturais foram a chave da

expansão portuguesa, baseada nas trocas comerciais (FUENTES AMPARO, 2018, p. 240). Um diálogo de mútua descoberta que oscila entre a idealização dos “jardins odoríferos fermosos” e a condenação radical das “terras viciosas”, promovendo a abertura entre culturas à escala global. Esta é uma posição de indiscutível atualidade.

As edições ilustradas promovem, enfim, o cruzamento entre as imagens pintadas pelo poeta, as representações criadas pelos artistas a partir do texto e a nossa capacidade de interagir com ambas, enquanto leitores ativos. Assim se confirma que a Visibilidade é, efetivamente, um valor intrínseco d’*Os Lusíadas*, que mantêm o poder de pensar e de fazer pensar por imagens, com os olhos abertos e com os olhos fechados (MARNOTO *apud* CAMÕES, 2021, p. 11). Por conseguinte, observamos que a interação entre literatura e artes visuais marca o passado, o presente e o futuro do poema, na medida em que resulta de um traço da memória cultural do poeta, definiu a sua experiência criativa e potenciou a sua receção ao longo dos séculos. O texto de Camões convida-nos, sempre, a desfrutar de uma viagem guiada pela imaginação, entre “terras viciosas” e “jardins odoríferos”, ou seja, entre o melhor e o pior da natureza humana, em qualquer parte do mundo.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Guilherme. *Passos dos Lusíadas estudados à luz da mitologia e do orientalismo. Memoria apresentada á X sessão do Congresso Internacional dos Orientalistas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892.

ALCIATO, Andrea. *Emblemata*. Lugduni: apud Mathiam Bonhomme, 1550.

ALCIATO, Andrea. *Emblematum libri II. Nuper adiectis Sebastiani Stockhameri Germani in primum librum succinctis commentariolis*. Lugduni: apud Ioannem Tornaesium, & Gulielmum Gazeium, 1556.

ANDRÉ, Carlos. *O poeta no miradouro do mundo*. Coimbra: CIEC, 2008.

ARAÚJO, Filipa. “Entre a ‘muda poesia’ e a ‘pintura que fala’: o contributo de Camões para a afirmação da linguagem emblemática em Portugal”. *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, 8, p. 113-147, 2019. Disponível em: <http://www.janusdigial.es/articulo.htm?id=124>.

CAMÕES, Luís de. *Lusiadas / de Luis de Camoens...; comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*. Madrid: por Iuan Sanchez, a costa de Pedro Coello, mercador de libros, 1639.

- CAMÕES, Luís de. *Obras. Nova edição*. Paris: a custa de Pedro Gendron, 1759. Tomo primeiro.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas: poema épico. Nova edição correcta, e dada á luz por Dom Joze de Souza-Botelho, Morgado de Matteus*. Paris: na officina typographica de Firmin Didot, 1817.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas: poema épico em dez cantos*. Prólogo por M. Pinheiro Chagas; desenhos de Soares dos Reis; gravuras de J. Pedroso; direcção de Duarte Joaquim dos Santos, Aristides Abranches. Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas de Luiz de Camões: edição critica-commemorativa do Terceiro Centenario da Morte do Grande Poeta publicada por Emílio Biel*. Leipzig: Giesecke & Devrient, 1880.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Instituto Camões, 2000.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ilustrado por Paula Rego, Nikias Skapinakis, Noronha da Costa, Fernando de Azevedo e Rolando Sá Nogueira. Lisboa: Estudios cor, 1971.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Introdução de Rita Marnoto e ilustrações de Amanda Baeza, Carolina Celas, Catarina Gomes, Inês Machado, Joana Estrela, Joana Rêgo, Madalena Matoso, Mariana Rio, Marta Madureira e Marta Monteiro. Guimarães: UMinho Editora / Kalandraka, 2021.
- CASTELBRANCO, Vasco Mousinho Quevedo. *Discurso sobre a Vida e Morte de Santa Isabel Rainha de Portugal e Outras Várias Rimas*. Lisboa: Manoel de Lira, 1596.
- COUTO, Diogo do. *O Soldado Prático*. Lisboa: Sá da Costa, 1937.
- EHRHARDT, Marion. “Repercussões emblemáticas na Obra de Camões”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, vol. VIII, p. 553-566, 1974.
- FUENTES AMPARO, Marcelo. *An empire of two religions: Muslims as allies, enemies, and subjects in the literature of the Iberian Christian kingdoms*. University of Minnesota: Tese de Doutoramento em Filosofia, 2018.
- GALLUT-FRIZEAU, Anne. “Morgado de Mateus e a edição d’ *Os Lusíadas*”. In: AGUIAR e SILVA, Vítor (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011, p. 613-628.
- GREEN, Henry. *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study*. London: Trübner & Co, 1872.

HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

LANGROUPA, Helena. “Camões e as artes. Poesia e pintura. Iconologia na poesia camoniana e a arte da pintura europeia”. In: AGUIAR e SILVA, Vítor (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011, p. 110-115.

LOURENÇO, D. Marcos de São. *Os Lusíadas de Luís de Camões comentados por D. Marcos de S. Lourenço*. Transcrição e fixação do texto por Isabel Almeida, Filipa Araújo, Manuel Ferro, Teresa Nascimento, Marcelo Vieira. Notas por Isabel Almeida, Filipa Araújo, Marcelo Vieira. Revisão, índice e nota introdutória por Isabel Almeida. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. “Camões e a Europa”. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 27-39, 1988.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MACHADO, Everton. *O orientalismo português e as jornadas de Tomás Ribeiro: Caracterização de um problema*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2018, vol. 1.

MEDEIROS, Paulo de. “Whose Camões? Canons, celebrations, colonialisms”. In J. LEERSEN e A. RIGNEY (eds.), *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe: Nation-Building and Centenary Fever*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, p. 283-294.

MEIHUIZEN, Nicholas. “Camões: Ambiguous imperialist”. *Portuguese Studies*, n. 18, p. 24-40, 2002.

MENDONÇA, Isabel. “Emblemas de Alciato na cúpula da igreja de S. Pedro em Elvas”. In MENDONÇA, I. e CORREIA, A. *Actas do 3º Colóquio de Artes Decorativas*. Lisboa: FRES, 2011, p. 157-164.

MOURA SOBRAL, Luís. “‘Occasio’ and ‘Fortuna’ in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a preliminary investigation”. *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics, Glasgow Emblem Studies*, nº 13, p. 101-124, 2008.

MUHANA, Adma. *Poesia, e pintura, ou pintura, e poesia: um tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EDUSP, 2002.

PALERI, Sara. *Os Lusíadas di Camões: ut pictura poësis*. Modena: Mucchi Editore, 2009.

PINTO, Frei Heitor. *Imagem da vida cristã*. Introd. J. V. Pina Martins. Porto: Lello & Irmão, 1984 [1563].

- PRIETO, Maria Helena. “A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões”. In: *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, T. I, 2008, p. 281- 290.
- REBOUÇAS, André. “Os Lusíadas. Edição Emilio Biel”. *Revista Musical e de Bellas Artes*, ano II, n. 15, p. 1-2, 3 de Julho de 1880.
- RELATÓRIO da comissão nomeada pela Academia Real das Sciencias de Lisboa, para lhe dar conta da nova edição dos Lusíadas impressa em Paris no anno de 1817. In: *História e Memórias da Academia Real das Sciências de Lisboa*, t. 5, p. 2: Lisboa: Tipografia da Academia, 1818, p. XC-C.
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. Roma: Appresso Lepido Facij, 1603.
- RONCAGLIA, Aurelio. “Os Lusíadas de Camões: ut pictura poesis”. *Arquivo do Centro Cultural Português*, 9, Paris, p. 253- 285, 1975.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- TEYSSIER, Paul. “La palette de Camões: étude du vocabulaire des couleurs et la lumière dans les *Lusiades*”. In: *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*. Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1973, p. 433-469.
- VIEIRA, Yara. “A tradição emblemática em Camões: presença e função discursiva”. In: *Congresso sobre a Situação Actual da Língua Portuguesa no Mundo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987, vol. II, p. 429-442.

## ANEXO: TABELA DE FIGURAS

- Fig. 1. Emblema *In occasionem*. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1550, p. 133. Fonte: University of Glasgow Library, Special Collections (Sp Coll SM34). Disponível em: [https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm34\\_I3r](https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm34_I3r). Acesso em: 22 jun 2022.
- Fig. 2. Ilustração do canto VII. Camões, *Lusiadas*, Madrid, 1639, p. 212. Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://purl.pt/23676>. Acesso em: 22 jun 2022.
- Fig. 3. Ilustração do canto VIII. Camões, *Lusiadas*, Madrid, 1639, p. 371. Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://purl.pt/23676>. Acesso em: 23 jun. 2022.
- Fig. 4. Ilustração do canto VII. Camões, *Os Lusíadas*, Paris, 1759, p. 229. Fonte: Foto da autora.
- Fig. 5. Ilustração do canto VIII. Camões, *Os Lusíadas*, Paris, 1759, p. 259. Fonte: Foto da autora.
- Fig. 6. Ilustração do canto VII. Camões, *Lusiadas*, Paris, 1817, p. 406. Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://purl.pt/37881/1/html/index.html#/406>. Acesso em: 23 jun 2022.

Fig. 7. Ilustração do canto VIII. Camões, *Lusiadas*, Paris, 1817, p. 440. Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://purl.pt/37881/1/html/index.html#/440>. Acesso em: 24 jun 2022.

Fig. 8. Ilustração do canto VII. Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, 1878, p. 259. Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://purl.pt/37776/1/html/index.html#/259>. Acesso em: 24 jun 2022.

Fig. 9. Ilustração do canto VII. Camões, *Os Lusíadas*, Leipzig, 1880, p. 371. Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://purl.pt/19851/1/index.html#/371/html>. Acesso em: 25 jun 2022.

Fig. 10. Ilustração do canto VII. Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, 1971, p. 33. Fonte: Foto da autora.

Fig. 11. Ilustração do canto VII por Mariana Rio. Camões, *Os Lusíadas*, Guimarães, 2021, p. 239. Fonte: Foto da autora.

Fig. 12. Ilustração do canto VIII por Catarina Gomes. Camões, *Os Lusíadas*, Guimarães, 2021, p. 267. Fonte: Foto da autora.

Recebido em 27 de junho de 2022

Aprovado em 21 de novembro de 2022

Licença: 

Filipa Medeiros Araújo

Doutora em Literatura Comparada pela FLUC, trabalha atualmente como Investigadora Contratada no Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (Universidade de Coimbra), onde coordena o grupo de trabalho “Camões, muda poesia e emblemática”, no âmbito do projeto UIDP/00150/2020, financiado pela FCT. É Secretária-Geral/Tesoureira da Associação Internacional de Lusitanistas desde 2021.

Contato: medeiros.filipa@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0001-8772-3807>

# O PRIMEIRO CONTATO DOS PORTUGUESES COM A ÍNDIA: ESTUDO COMPARATIVO ENTRE *Os Lusíadas* E ALGUNS RELATOS HISTÓRICOS QUINHENTISTAS

THE FIRST CONTACT OF THE PORTUGUESE WITH INDIA: A COMPARATIVE STUDY ON *THE LUSIADS* AND 16TH  
CENTURY PORTUGUESE CHRONICLES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p57-86>

C. J. Davees<sup>1</sup>

## RESUMO

O presente artigo visa comparar a epopeia de Luis de Camões com a matéria histórica que forneceu base aos Cantos VII e VIII do poema, seções essas que retratam os acontecimentos mais decisivos da Expansão Ultramarina portuguesa. O objetivo deste artigo é estudar as fontes históricas que cobrem as primeiras interações portuguesas com a Índia.

## PALAVRAS-CHAVE

*Luis de Camões; História; chronicles; Índia; Portugal.*

## ABSTRACT

*This article aims to compare Luis de Camões' epic with the historical material that provided the basis for Cantos VII and VIII of the poem, sections that portray the most decisive events of the Portuguese Overseas Expansion. The purpose of this article is to study the historical sources that cover the first Portuguese interactions with India.*

## KEYWORDS

*Luis de Camões; History; Chronicles; India; Portugal.*

<sup>1</sup> Universidade de Calicute, Calicute, Índia.

*Os Lusíadas* (1572), a epopeia portuguesa escrita por Luís Vaz de Camões (1524?-1580), trata da viagem de descobrimento do caminho marítimo para a Índia, empreendida pelos portugueses entre maio de 1497 e agosto de 1499. A epopeia, ao associar história e literatura, deu origem a diversas traduções, tais como a do inglês, francês, italiano, alemão, espanhol, entre outras versões. A obra, inclusive, é alvo de muitos trabalhos de criação por onde se fez conhecida.

O tema central d’*Os Lusíadas* é a história de Portugal. O poema trata da origem mítica do reino, perpassa pela viagem a caminho da Índia e culmina com reflexões sobre o papel do Império Ultramarino português em África e Ásia. Para concretizar essa história numa estrutura narrativa, Camões escolheu como enredo principal da epopeia a primeira viagem histórica de Vasco da Gama, capitão da frota lusitana, rumo à Índia.

Não há dúvidas de que a epopeia contribuiu fortemente para a construção da identidade literária de Portugal e, ainda na atualidade, continua a influenciar a consciência de uma ideologia nacional. O poder duradouro deste trabalho consiste basicamente no seu aspecto único, que o difere de todas as outras epopeias. Ou seja, as referências utilizadas pelo poeta, nomeadamente, à história e à literatura, coexistem n’*Os Lusíadas* de modo quase inseparável.

Assim sendo, este artigo pretende examinar a presença dos fatores históricos na referida epopeia camoniana, delimitando o campo de sua análise aos Cantos VII e VIII do poema. Dito de um outro modo, o artigo visa examinar os ingredientes históricos nos referidos Cantos do poema, que se centram nos acontecimentos mais decisivos da história da Expansão Ultramarina portuguesa, desde que se deu o primeiro contato português com o Oriente. Ainda, o principal objetivo do artigo consiste em observar

as fontes históricas daquelas seções, n’*Os Lusíadas*, que tratam da primeira interação portuguesa com a Índia.<sup>1</sup>

Para realizar este estudo comparativo entre *Os Lusíadas* e as crônicas históricas portuguesas, utilizou-se a edição d’*Os Lusíadas* elaborada por Emanuel Paulo Ramos (1980, abreviado, *Lusíadas*) justaposta aos relatos de Álvaro Velho (abreviado, *Roteiro*), Fernão Lopes de Castanheda (abreviado, *História*), João de Barros (abreviado, *Década*) e Diogo do Couto (abreviado, *Tratado*), a propósito do primeiro contato português com o reino de Calicute. Vale observar que Calicute era um reino independente localizado na costa do Malabar (atualmente Querala ou Kerala), generalizado como Índia, devido ao intenso comércio de especiarias que se realizava naquela altura.

Na epopeia camoniana, o começo da história do primeiro contato português com o Oriente se expressa pelo grito exclamativo do piloto Melindano ao fim do Canto VI d’*Os Lusíadas* (VI, est. 92-94):

Já a manhã clara dava nos outeiros  
Por onde o Ganges murmurando soa,  
Quando da celsa gávea os marinheiros  
Enxergaram terra alta, pela proa.  
Já fora de tormenta e dos primeiros  
Mares, o temor vão do peito voa.  
Disse alegre o piloto Melindano:  
“Terra é de *Calecu*, se não me engano;

“Esta é, por certo, a terra que buscais  
Da verdadeira Índia, que aparece;  
E, se do mundo mais não desejais,  
Vosso trabalho longo aqui fenece.”  
Sofrer aqui não pôde o Gama mais,

---

<sup>1</sup> Observa-se, porém, que Pero de Covilhã (?-1515), decerto, estabelecera contato com a Índia muito antes.



(*Roteiro*, p. 69). De fato, João de Barros e Diogo do Couto nomeiam o piloto Melindano como Malemo Caná (*Década*, p. 146; *Tratado*, p. 48).

Álvaro Velho não fala que Vasco da Gama “[as] graças a Deus dava, e razão tinha”, como Camões formula no poema (*Lusíadas*, VI, est. 94). Fernão Lopes de Castanheda também registra este dramático momento, porém, destacando Vasco da Gama numa postura de oração:

E, então, ao domingo vinte de maio viu o piloto umas terras muito altas que estão sobre a cidade de Calicute, e chegou-se tanto à terra que as conheceu. Com muito prazer, pediu alvíssaras a Vasco da Gama, dizendo que aquela era a terra que desejava de chegar, e ele lhas deu, e logo mandou dizer a Salve, de modo que todos deram muitos louvores a nosso Senhor, e foram feitas grandes alegrias nos navios (*História*, p. 35).

João de Barros também reconhece a data da chegada como “vinte de maio do inverno naquela costa” (*Década*, p. 146; *Tratado*, p. 49).

Castanheda, por sua vez, identifica o piloto Melindano como “um piloto guzarate [da atual Gujarat, na costa oeste da Índia] chamado Canaqua” (*História*, p. 35). As seções 95-99 do Canto VI d’*Os Lusíadas*, tal como em toda a obra, terminam com uma apresentação ao leitor da lição extraída do canto. A propósito do Canto VI, o ensinamento propagado nos indica os caminhos para atingir a “virtude justa e dura” (*Lusíadas*, VI, est. 98).

Camões começa o Canto VII com uma interjeição para celebrar o feito lusitano no mundo. Assim, nas estrofes 1-14 do Canto VII, conforme o editor d’*Os Lusíadas* sublinha, apresenta-se um “elogio ao espírito de cruzada luso, e uma severa invectiva contra as nações europeias que não seguem o nosso exemplo na luta contra os infiéis” (CAMÕES, 1980 [1572], p. 503).

Camões não cita, contudo, a confusão ocorrida na chegada dos navegadores, uma vez que o ponto de desembarque anunciado pelo piloto não era exatamente a cidade de Calicute, mas, nas palavras de Fernão Lopes de Castanheda,

duas léguas abaixo de Calicute, légua e meia da costa, defronte de um lugar, chamado Capocate [atual Kapad, muito próxima a Calicute], com o que o piloto se enganou, imaginando que fosse Calicute (*História*, p. 35).

Álvaro Velho refere-se ao mesmo incidente, mas chama o lugar de “Capua” (*Roteiro*, p. 72).

Na estrofe 16 do Canto VII, Camões canta o bom gesto dos pescadores do Malabar:

Tanto que à nova terra se chegaram,  
Leves embarcações de pescadores  
Acharam, que o caminho *lhe* mostraram  
De *Calecu*, onde eram moradores.  
*Pera* lá logo as proas se inclinaram,  
Porque esta era a cidade, das *milhores*  
Do Malabar, *milhor*, onde vivia  
O Rei que a terra toda possuía. (*Lusíadas*, VII, est. 16)

De acordo com Fernão Lopes de Castanheda, foram estes pescadores que guiaram os portugueses do Capocate para Calicute: “[...] eram pescadores [...] deles se soube que o lugar não era Calicute que era mais adiante e ofereceram-lhes a levar lá a frota [...] e as almadias no levarão a Calicute, que é uma cidade situada na costa do Malabar, uma província da segunda Índia” (*História*, p. 36).

No poema, antes de “chegada a frota ao rico senhorio” de Calicute (*Lusíadas*, VII, est. 23), Camões apresenta, entre as estrofes 17 e 22, uma gravura escrita sobre a posição geográfica de Calicute. Para Fernão Lopes de Castanheda, é óbvio que esta parte da descrição geográfica foi oferecida à frota pelos próprios pescadores (*História*, p. 36), sendo bem provável que o piloto fora quem traduziu suas palavras.

No poema, Camões reata a narração na estrofe 23, do Canto VII:

Chegada a frota ao rico senhorio,  
Um Português, mandado, logo parte  
A fazer sabedor o Rei gentio  
Da vinda sua a tão remota parte.  
Entrando o mensageiro pelo rio [...] (*Lusíadas*, VII, est. 23)

Este “mensageiro” n’*Os Lusíadas* é “um dos degredados” no *Roteiro* de Álvaro Velho (p. 75) e também “um dos degredados” em Fernão Lopes de Castanheda (*História*, p. 41). Tal degredado é chamado João Martins por Emanuel Paulo Ramos, citando João de Barros (RAMOS, 1980, p. 503), enquanto o editor do *Roteiro*, citando Gaspar Correia, identifica-o como sendo João Nunes (*Roteiro*, p. 75).

Assim, com base nessas fontes, é possível afirmar que o referido mensageiro foi o primeiro português que desembarcou em Calicute no dia 2 de maio de 1498. A data, porém, prossegue sendo até hoje um ponto de desacordo nos estudos e relatos (DOEHNHARDT, p. 40). Assim, muita gente “fez concorrer a vê-lo todo o povo”, por causa de “a cor, o gesto estranho, o traço novo” desse mensageiro (*Lusíadas* VII, est. 23).

Ninguém compreendia a língua portuguesa na terra nova, mas “[e]ntre a gente [...] / Se chega um Mahometa, que / [...] já teria / O Reino Lusitano conhecido, [...]”. Então,

Em vendo o mensageiro, com jocundo  
Rosto, como quem sabe a língua Hispana,  
Lhe disse: ‘Quem te trouxe a estoutro mundo,  
Tão longe da tua pátria Lusitana?’  
‘Abrindo (lhe responde) o mar profundo,  
Por onde nunca veio gente humana;  
Vimos buscar do Indo a grão corrente,  
Por onde a Lei divina se acrescenta.’ (*Lusíadas*, VII, est. 24-25)

Essa primeira troca de palavras entre o mensageiro português e um estrangeiro na costa do Malabar é registrada por Álvaro Velho da seguinte maneira:

E a primeira salva [saudação], que lhe deram, foi esta que se a diante segue:

– Al diabo que te dou! Quem te traço acá?

E perguntaram-lhe porque vínhamos buscar tão longe; e ele [lhes] respondeu:

– Vimos buscar cristãos e especiaria.

E eles lhe disseram:

– Porque não manda[m] cá el-rei de Castela e el-rei de França e a senhora de Veneza?

E ele lhe[s] respondeu que el-rei de Portugal não queria consentir que eles cá mandassem.

E eles disseram que fazia bem. (*Roteiro*, p. 75-76)

Fernão Lopes de Castanheda cita tal diálogo como: “Al diablo que te dou quem te trago acá: e depois lhe perguntou de que maneira viera ali ter.... [etc]” (*História*, p. 41-42).

Embora o “Maomete” tivesse desempenhado um papel preponderante na primeira interação portuguesa com os malabares, mediando a comunicação entre eles, o *Roteiro* não identifica o nome dele.

Há várias teorias acerca da identidade deste informante dos portugueses. Por exemplo, Luis Adão da Fonseca escreve:

Analisando o problema da identificação do informador, Franz Hümmerrich é de opinião que este não pode ser indiano, pelo que apenas são de considerar duas hipóteses: o mouro Monçaide, o judeu de Tunes, citado no *Roteiro*, ou o judeu Gaspar da Gama (FONSECA, 1997, p. 179).

N’Os *Lusíadas*, ele é o “Mouro que Monçaide se chamava” (*Lusíadas*, VII, est. 26). Já, para Fernão Lopes de Castanheda, ele é “[...] Monçaide: e este nome foi corruto pelos portugueses, e mudaram-no em Bõtaibo como lhe chamavam todos os que foram nesta viagem, conhecendo-o por português” (*História*, p. 41; *Década*, p. 147; *Tratado*, p. 50).

N’Os *Lusíadas* (Canto VII, est. 27), diz-se que o degredado português descansou na casa do Monçaide e regressou com Monçaide “para a armada” portuguesa. Conforme o *Roteiro*, Monçaide foi “um daqueles mouros” que visitou os navios e anunciou aos navegadores a riqueza do Malabar com as seguintes palavras: “Boa ventura! Boa ventura! Muitos rubis, muitas esmeraldas! Muitas graças deveis de dar a Deus por vos trazer a terra onde há tanta riqueza!” (*Roteiro*, p. 76). Essas palavras se repetem quase que as mesmas em Fernão Lopes de Castanheda (*História*, p. 42).

Ainda no poema de Camões, é Monçaide quem proporciona ao Capitão-mor uma narração sobre Malabar, acerca do qual um antigo rei, chamado Sramá Perimal, deixou o reino entregue a seus parentes e se retirou para Meca. Ele conta, inclusive, como o rei dividiu o Malabar em reinos menores, tais como Cochim, Cranganor, Calicute<sup>3</sup> etc.

Essa narrativa, que vai da estrofe 30 até a 41 do Canto VII do poema, repete-se em Fernão Lopes de Castanheda (*História*, 36-41), embora tal informação, no caso, não fora revelada por Monçaide, mas por aqueles pescadores que visitaram os navios no primeiro dia do aparecimento dos portugueses no mar do Calicute. Em Álvaro Velho, essa descrição sobre Malabar, embora seja breve, também é dada por Monçaide (*Roteiro*, p. 76-77).

Camões não revela como Vasco da Gama enviou o mensageiro português – este chamado Fernão Martins, por Fernão Lopes de Castanheda – com Monçaide para encontrar o Samorim, rei de Calicute, fato registrado por Álvaro Velho e também por Castanheda.

---

<sup>3</sup> O soberano de Calicute, chamado Samorim, é da seita dos hindus naires, nobres no sistema local de castas, militares e também sacerdotes brâmanes.





Será tal, que será no mundo ouvido

O vencedor, por glória do vencido”. (*Lusíadas*, VII, est. 56)

O caminho de Pandarane até o palácio do Samorim era bastante extenso, e, para facilitar o descanso aos portugueses, o Catual levou-os a uma casa (*Roteiro*, p. 81; *História*, p. 47). Depois de descansar algum tempo, os portugueses foram levados ao palácio do Samorim, acompanhados no caminho por “muitos tambores, e anafis, e charamelas, e uma espingarda, a qual ia atirando até nos” (*Roteiro*, p. 81) ou, “muitas trombetas & anafis que vão tangendo” (*História*, p. 47).

No palácio também se encontra muita gente para dar as boas-vindas para os estrangeiros. De fato, as estrofes 57-59 do Canto VII descrevem a grandeza da Sala de recepção do rei, o seu assunto, a ação do rei a mastigar “a verde folha” (*Lusíadas* VII, est. 58; “umas ervas”, no *Roteiro*, p. 83 e, “bétele”, na *História*, p. 48), o que condiz com descrições em Álvaro Velho e Castanheda (Cf. também, *Década*, p. 149, e *Tratado*, p. 53).

Dentro da sala magnífica:

[...]

Um Brâmene, pessoa proeminente,

Para o Gama vem com passo brando,

Para que ao grande Príncipe o apresente,

Que diante lhe acena que se assente. (*Lusíadas*, VII, est. 58)

Em *Roteiro* (p. 82), de Álvaro Velho, se lê:

[...] quando chegámos à derradeira porta, onde o rei estava, saiu de dentro um velho homem baixo de corpo, o qual é como bispo, e o rei se rege por ele nas coisas da igreja, o qual abraçou o capitão à entrada desta porta.

Já Castanheda informa: “E chegando à derradeira porta que era da casa onde o rei estava, saiu de dentro um homem velho & baixo de corpo, que era o brâmene-mor do rei, & abraçou Vasco da Gama, & levou-o dentro com os seus” (*História*, p. 48).

O rei a Vasco da Gama “acena que se assente” (*Lusíadas*, VII, est. 58) “perto dele” (*Roteiro*, p. 83) ou, conforme Castanheda registra, “[...] o rei lhe acenou logo que se fosse perto dele” (*História*, p. 48). Em seguida, serviram-se com frutos locais (*Roteiro*, p. 83; *História*, p. 49).

Esta assembleia foi realizada no dia 28 de maio de 1498. Vasco da Gama apresenta o propósito da sua chegada, isto é, para fazer “pactos e alianças / De paz e de amizade” (*Lusíadas*, VII, est. 62).

Álvaro Velho e Castanheda repetem a dimensão da troca de “embaixadores” (*Lusíadas*, VII, est. 64), mas os dois cronistas destacam a lealdade e obediência de Vasco da Gama, que diz: “até que lhe não descobrisse este rei dos cristãos [referindo-se a Preste João, sendo o Samorim, entretanto, um indiano] e que, se tornasse, que lhe mandaria cortar a cabeça” (*Roteiro*, p. 85; *História*, p. 50).

Mas há uma evidente incoerência na descrição de Vasco da Gama, que fala sobre a grandeza do rei de Portugal, mas que faz pequenas ofertas ao Samorim. Sobre isso, Francisco Bethencourt comenta:

A falsa situação do capitão é posta a nu na última audiência que tem com o Samorim, o qual lhe assinala a contradição entre a sua descrição de Portugal como um reino muito rico e a total ausência de ofertas, correspondentes àquela descrição (BETHENCOURT, 1998, p. 93).

O rei tem interesse na embaixada entre Calicute e Portugal (*Lusíadas*, VII, est. 64; *Roteiro*, p. 85; *História*, p. 50), mas já “punha a noite” (*Lusíadas*, VII, est. 65) e os portugueses ajoelharam-se na casa de “um mouro honrado, alojaram-se que é feitor do rei” (*Roteiro*, p. 86), porque “o rei mandou a um mouro seu feitor que o fosse apousentar, e lhe fizesse dar todo o necessário” (*História*, p. 50).

A benevolência do rei fica patente na sua pergunta: “Com quem queria ele pousar? Se com cristãos, se com mouros?” (*Roteiro*, p. 86).

As respostas de Vasco da Gama, porém, poderiam gerar mal-entendidos entre o rei e os Malabares: “dar uma pousada sobre si, em não estivesse ninguém” (*Roteiro*, p. 86), ou, como Castanheda escreve, “ele disse que com nenhuns se não for” (*História*, p. 50).

Parece que Vasco da Gama já começava a suspeitar dos seus “inimigos mortais”, isto é, os mouros, embora até agora não houvesse nenhuma provocação da parte dos mouros numa terra em que viviam indianos, cristãos e mouros, num ambiente de relativa amizade e cooperação.

De novo, no caminho para a casa de pousada, como a rua estava inundada, cheia de água, o mouro (feitor) ofereceu a Vasco da Gama um cavalo.

O capitão, porém, recusou a oferta (*Roteiro*, p. 87; *História*, p. 50).

De acordo com *Os Lusíadas*, os portugueses alojaram-se no palácio do próprio rei (VII, est. 66). As estrofes 67-72 descrevem como Monçaide dava, a pedido do Catual, uma descrição sobre a história guerreira de Portugal e a inimizade entre os portugueses e os mouros.

Na estrofe 73, o Catual prepara-se para visitar os navios portugueses para verificar se tinham

[...] a frota, as armas e a maneira  
Do fundido metal, que tudo rende,  
E folgarás de veres a polícia  
Portuguesa na paz e na milícia. (*Lusíadas*, VII, est. 72)

Catual, então, encontra-se com Paulo da Gama (irmão do capitão-mor), saúda-o no navio e Catual pergunta-lhe os significados das figuras desenhadas nas bandeiras de seda (*Lusíadas*, VII, est. 73-77). Nas estrofes 41-42 do Canto VIII, Paulo de Gama explica-lhe aqueles sentidos no contexto da história portuguesa, no que destaca a descrição do Monçaide,

que antes referenciou os portugueses como pessoas “guerreiras” (*Lusíadas*, VII, est. 74).

No entanto, tanto em *Roteiro* e *História*, como em *Década* e *Tratado*, não há referências sobre a tal visita do Catual aos navios portugueses.

Catual volta à terra no Canto VII, est. 44.

Nas estrofes 45-56, Camões prepara o leitor para encontrar a inveja comercial e as conspirações dos mouros contra os portugueses. Na estrofe 56, Vasco da Gama pensa em se encontrar de novo com o Samorim.

O Catual leva-o ao rei. O monarca, porém, fora, com antecedência, informado contra os estrangeiros. Informaram ao monarca que eles, na verdade, eram “piratas” (*Lusíadas*, VII, est. 63), “vagabundos” (*Década*, p. 153 e *Tratado*, p. 58), e pede a Vasco da Gama para refutar essas tantas acusações com “presentes” que trouxera do rei de Portugal:

“E se de grandes Reinos poderosos  
O teu Rei tem a régia majestade,  
Que presentes me trazes valerosos,  
Sinais de tua incógnita verdade?  
Com peças e dons altos, sumptuosos,  
Se lia dos Reis altos a amizade;  
Que sinal nem penhor não é bastante  
As palavras dum vago navegante.” (*Lusíadas*, VIII, est. 62)

Nas crônicas lê-se que Vasco da Gama já mostrara ao Catual e ao feitor (mouro) os presentes que trouxera de Portugal: “[...] doze lambéis, e quatro capuzes de grã, e seis chapéus, e quatro ramais de coral, e um fordo de bacias, em que havia seis peças, e uma caixa de açúcar e quatro barris cheios, dois de azeite, de dois de mel” (*Roteiro*, p. 87; *História*, p. 51). O Catual e o feitor passaram a rir. Disseram-lhe que, se quisesse levar algum presente apropriado para o rei de Calicute, deveriam levar ouro.

Vasco da Gama “houve melancolia” (*Roteiro*, p. 87; *História*, p. 51). Tentou explicar que era só um embaixador e não era mercador. A questão

do “presente apropriado” foi um acontecimento muito central no primeiro contato entre Portugal e Calicute. Os portugueses não tinham presentes dignos para tão magnífico e esplêndido rei como era o Samorim. O fato fora deveras um erro historicamente irreversível. Ao mesmo tempo é verdade que Vasco da Gama nunca esperava um rei como Samorim.

Camões não apresenta a lista dos presentes, mas indica, em *Os Lusíadas*, I, est. 61, que os portugueses tinham pouco a oferecer. A resposta de Vasco da Gama, porém, deveria satisfazer ao Catual e ao feitor. A estes, porém, faltaram hospitalidade e generosidade.

As crônicas de época mostram que os mouros, senhores do comércio com Calicute sem qualquer competição, passaram a se aproveitar da precária situação lusitana para conspirar. *Década e Tratado* consideram a inveja dos mouros como a única causa das complicações surgidas nesse primeiro encontro entre Portugal e Calicute.

Vasco da Gama acentua que queria explicar a situação ao rei.

O Catual e o feitor insistem que os portugueses deviam ser acompanhados por eles. Eles saem e não retornam. Vasco da Gama se irritou com o acontecido (*Roteiro*, p. 88; *História*, p. 51). Da parte dos administradores malabares, isto foi uma das quebras de contrato e violação de cortesia.

O capitão-mor decidiu encontrar o rei outra vez, um dia mais tarde. O fato é que os protagonistas da conspiração ganhavam tempo o suficiente para agir. Em paralelo a isso havia a crença na astrologia, que orientava o rei e outros indianos a se colocarem contra a chegada dos estrangeiros e dos seus feitos futuros.

Camões pontua:

Entretanto, os Arúspices famosos  
Na falsa opinião, que em sacrifícios  
Antevêem sempre os casos duvidosos,  
Por sinais diabólicos e indícios,  
Mandados do Rei próprio, estudiosos



Ou se piratas sois ao mar usados,  
Dizei-mo sem temor de infâmia ou morte,  
Que, por se sustentar, em toda idade,  
Tudo faz a vital necessidade.” (*Lusíadas*, VIII, est. 62- 63)

O rei perguntou a Vasco da Gama se ele era verdadeiramente um pirata ou não. As últimas palavras do capitão-mor no momento da despedida, como relatados nas crônicas (“ladrões” etc. *Roteiro*, p. 107; *História*, p. 64), revelam a possibilidade de que os mouros tinham murmurado assim contra os portugueses.

A parte do Canto VIII, est. 65-75, em *Lusíadas* é uma versão poética da resposta que Vasco da Gama deu ao rei. As mais importantes palavras são:

“Se com grandes presentes de alta estima  
O crédito me pedes do que digo,  
Eu não vim mais que a achar o estranho clima  
Onde a natura pôs teu Reino antigo;  
Mas, se a Fortuna tanto me sublima,  
Que eu torne à minha pátria e Reino amigo,  
Então verás o dom soberbo e rico,  
Com que minha tornada certifico”. (*Lusíadas*, VIII, est. 68)

As crônicas concordam quanto à resposta de Vasco da Gama (*Década*, p. 157; *Tratado*, p. 59-60). Mas, ainda conforme as crônicas, o Samorim lhe pede a “Santa Maria de ouro” (*Roteiro*, p. 89), e o capitão-mor “[...] respondeu-lhe que a Santa Maria que lhe disseram era de pão dourada e não ouro: & posto que ho fora que lhe não houvera de dar por quanto ela o guardara no mar: & o levara a sua Ferra” (*História*, p. 54).

É muito adequado que Camões conclua o Canto VIII com a asserção de que a cobiça, materialismo e poder sempre corrompem os seres humanos (*Lusíadas*, VIII, est. 97-99).

À resposta de Vasco da Gama, que afirmou que ele não era mercador, mas um explorador a viajar para descobrir a Índia, o Samorim faz uma contra pergunta muito perturbadora e que confundiu o português: “era o que ele vinha descobrir, pedras ou homens?” (*Roteiro*, p. 89; Cf. *História*, p. 54).

No entanto, as cartas do rei de Portugal, apresentadas por Vasco da Gama (em *Lusíadas* VIII, est. 61, já apresentadas no primeiro encontro, conforme *Década*, p. 149 e *Tratado*, p. 54), acalmam o Samorim porque “fez melhor rosto que dantes” dele (*História*, p. 55).

O monarca permitira aos portugueses que desembarcassem e vendessem a mercadoria em terra (*Roteiro*, p. 90). Isto demonstra que o rei de Calicute tomava decisões independentemente dos ministros, como o Catual, ou dos mouros. Assim, o primeiro contato dos portugueses com Calicute era, sem dúvida, um momento histórico que parecia bem resolvido.

Por outro lado, a história a partir daquele momento complica-se, independente de “Os Catuais corruptos, mal julgados” (*Lusíadas*, VIII, est. 76), ou do “Mouro engano”, ou do Samorim,

Enfim ao Gama manda que direito  
As naus se vá, e, seguro de algum dano,  
Possa a terra mandar qualquer fazenda  
Que pela especiaria troque e venda. (*Lusíadas*, VIII, est. 77)

Entretanto, o Catual não permite que o capitão-mor volte e ao navio suba, com a desculpa de que já tinha anoitecido (*História*, p. 55). Vasco da Gama responde dizendo que ia reclamar com o Samorim, pois bem tinha a permissão real. O Catual, porém, tentou atrasar o regresso do capitão-mor de várias maneiras. Vasco da Gama, mesmo assim, conseguiu mandar alguns dos seus navegadores ao navio.

Era agora 1 de Junho, e Vasco da Gama, mais os seus homens, aproveitam a hospitalidade de um mouro (*Roteiro*, p. 92). No dia seguinte, o Catual deu ao capitão-mor um cavalo (se calhar, por causa do fato de que

a rua estava cheia d'água, pois a monção já havia começado) para ir até o porto do Pandarane. Vasco da Gama, porém, solicita um andor para prosseguir e, acompanhado por naires (soldados), vai até Pandarane (*História*, p. 55).

Os mouros pretenderam aproveitar-se dessa ocasião para matar Vasco da Gama e subornar o Catual. Garantiram-lhe que o administrador podia ficar (sem ir junto) estando livre de qualquer culpa no que acontecesse (*História*, p. 55). Vasco da Gama, entretanto, conseguiu chegar a Pandarane com sucesso e pediu ao Catual “uma almadia” (*História*, p. 56), pequena embarcação comprida e estreita.

O Catual, porém, alega que já começara a anoitecer:

Lá bem longe lhe diz que lhe daria  
Embarcação bastante em que partisse,  
Ou que para a luz crástina do dia  
Futuro sua partida diferisse.  
Já com tantas tardanças entendia  
O Gama, que o Gentio consentisse  
Na má tenção dos Mouros, torpe e fera,  
O que dele até li não entendera. (*Lusíadas*, VIII, est. 80)

Noutro dia o Catual comenta com Gama que parecem faltar alguns navegadores. Alguns mouros vão à procura desses portugueses ausentes. Vasco da Gama percebe, então, que a casa onde posava estava cercada por muitos naires (soldados):

Não parte o Gama enfim, que lho defende  
O Regedor dos bárbaros profanos;  
Nem sem licença sua ir-se podia,  
Que as almadias todas lhe tolhia. (*Lusíadas*, VIII, est. 84)

O Capitão-Mor decide enviar Gonçalo Pires com a missão de ordenar a Nicole Coelho que regressasse imediatamente ao navio (*Roteiro*, p. 92-94; *História*, p. 57; *Década*, p. 157):

Tal o vago juízo flutuava  
Do Gama preso, quando lhe lembrara  
Coelho, se por caso o esperava  
Na praia com os batéis, como ordenara.  
Logo secretamente lhe mandava,  
“Que se tornasse à frota, que deixara;  
Não fosse salteado dos enganços,  
Que esperava dos feros Maometanos.”  
(*Lusíadas*, VIII, est. 88)

O Catual, por sua vez, temendo o Samorim, não permite que os mouros matem o capitão-mor (*História*, p. 57). Vasco da Gama novamente pede ao Catual por almadias, para retornar ao navio. O Catual, porém, continua a recusá-las e exige que Vasco da Gama ordene que os seus navios se aproximem do porto.

Vasco da Gama, porém, não o concede:

Nestas palavras o discreto Gama  
Enxerga bem que as naus deseja perto  
O Catual, por que com ferro e flama  
Lhas assalte, por ódio descoberto.  
Em vários pensamentos se derrama;  
Fantasiando está remédio certo,  
Que desse a quanto mal se lhe ordenava.  
Tudo temia, tudo enfim cuidava. (*Lusíadas*, VIII, est. 86)

Em seguida, o Catual solicita alguma mercadoria portuguesa, e Vasco da Gama manda trazer somente uma parte dessa mercadoria ao Pandarane:

Comete-lhe o Gentio outro partido,  
Temendo de seu Rei castigo ou pena,  
Se sabe esta malícia, a qual asinha  
Saberá, se mais tempo ali o detinha.

Diz-lhe que mande vir toda a fazenda  
Vendível, que trazia, para a terra,  
Para que de vagar se troque e venda;  
Que quem não quer comércio, busca guerra.  
Posto que os maus propósitos entenda  
O Gama, que o danado peito encerra,  
Consente, porque sabe por verdade,  
Que compra com a fazenda a liberdade. (*Lusíadas*, VIII, est. 91-92)

Então, o capitão-mor tem a permissão de regressar a seu navio, mas, deixando o seu feitor, Diogo Diaz, e o escrivão Álvaro de Braga com a mercadoria trazida a Pandarane (*História*, p. 57). Nas linhas de Diogo do Couto, Vasco da Gama

escreveu logo a seu irmão Paulo da Gama tudo o que passava e o que temia, pedindo-lhe que mandasse logo desembarcar algumas fazendas e com elas Diogo Dias Álvaro da Braga, feitor e escrivão, e Fernão Nunes língua [intérprete] e quatro homens de serviço da feitoria (*Tratado*, p. 61; *História*, p. 156-157).

Por sua vez, Camões escreve:

Com ela ficam Álvaro e Diogo,  
Que a pudessem vender pelo que val,  
Se mais que obrigação, que mando e rogo,  
No peito vil o prémio pode e val,  
Bem o mostra o Gentio a quem o entenda,  
Pois o Gama soltou pela fazenda. (*Lusíadas*, VIII, est. 94)

Os mouros, porém, depreciaram a mercadoria portuguesa. Assim Camões escreve sobre o plano secreto dos mouros:

Tiveram longamente na cidade,  
Sem vender-se, a fazenda os dois feitores  
Que os infieis, por manha e falsidade,  
Fazem que não lha comprem mercadores;  
Que todo seu propósito e vontade  
Era deter ali os descobridores  
Da Índia tanto tempo, que viessem  
De Meca as naus, que as suas desfizessem. (*Lusíadas*, IX, est. 1)

O capitão-mor expõe todo esse caso ao Samorim no dia 7 de junho (*Roteiro*, p. 96-97; *História*, p. 58). O rei envia um naire da feitoria real para comprar as mercadorias portuguesas, mas os mouros matam-no (*História*, p. 59). Finalmente, Vasco da Gama escreve ao rei pedindo permissão para levar a sua mercadoria de Pandarane para a vender em Calicute. E o Samorim não só o permite fazê-lo, mas também ordena que o governo se encarregue da despesa do transporte da mercadoria lusitana (*Roteiro*, p. 97-98; *História*, p. 59). A mercadoria foi assim transferida para Calicute no dia 24 de junho (*Roteiro*, p. 98).

O tempo que os portugueses gastaram, chegando a Calicute, foi um período de grande alegria para todos eles, que aproveitaram a hospitalidade de muitos cidadãos do local. Fernão Lopes de Castanheda diz que “andavam tão seguros como é Lisboa” (*História*, p. 59).

Alguns malabares aproximaram-se dos portugueses com filhos pequenos porque “nesta terra [...] os mantimentos são muitos poucos” (*Roteiro*, p. 98). Vasco da Gama mandou os portugueses darem-lhes comida. Aqui, é possível considerar que este foi o primeiro ato da misericórdia portuguesa numa terra Oriental. O propósito deste ato foi político, porque Vasco da Gama quis “fazer paz e amizade com o rei de Calicute” (*História*, p. 60; *Roteiro*, p. 98).

O comércio levou quase dois meses, pelo que, após passado esse período, Vasco da Gama desejava partir para Portugal. O seu plano era deixar o seu feitor e o seu escrivão com a mercadoria restante. Ele, então, solicita ao monarca que lhe conceda alguns malabares e uma certa quantidade de especiaria, que serviria como prova do descobrimento ao rei de Portugal. Para a concessão de tais artigos, era preciso que o feitor português pagasse o preço das especiarias depois de serem vendidas (*Roteiro*, p. 100; *História*, p. 68).

O Samorim pede ao capitão-mor 600 xarafim (300 réis) como taxa a pagar pelo comércio que fizeram em seu reino. Obviamente, os portugueses não tinham tal dinheiro solicitado. Os mouros se aproveitaram desta situação para convencer o rei de que os franges<sup>4</sup> “eram ladrões, e andavam a furtrar, e que não foram ao seu porto senão para roubar os mercadores” (*História*, p. 61; *Roteiro*, p. 102).

O rei manda capturar o feitor e o escrivão portugueses. Vasco da Gama, então, reagiu fazendo prisioneiros os mercadores honrados de Calicute no seu navio (no dia 19 de agosto, conforme *Roteiro*, p. 103; e 15 de agosto conforme *História*, p. 61).

Camões relata o episódio com as seguintes palavras:

Porém não tardou muito que, voando,  
Um rumor não soasse, com verdade:

---

<sup>4</sup> Franges ou Feranges/Paranges – palavra de origem árabe que significa “estrangeiros”, que os malabares até hoje ainda usam como apelido muito comum para se referir especificamente aos portugueses.

Que foram presos os feitores, quando  
Foram sentidos vir-se da cidade.  
Esta fama as orelhas penetrando  
Do sábio Capitão, com brevidade  
Faz represaria nuns que às naus vieram  
A vender a pedraria que trouxeram. (*Lusíadas*, IX, est. 9)

O capitão-mor sabia que o rei esperava por “viessem os navios de Meca [Mocha] que o tomariam” (*História*, p. 62; *Década*, p. 151; *Tratado*, p. 58). É claro que os mouros, que tinham um comércio livre e sem rivalidade até a chegada dos portugueses, tinham confiança na frota de Meca que estava a chegar.

Enquanto isso, a pressão aumentou sobre o Samorim, quando “as mulheres [dos malabares presos] lhe vão chorar a prisão de seus maridos” (*História*, p. 62; *Década*, p. 157; *Tratado*, p. 63).

Camões escreve:

As mulheres e filhos, que se matam,  
Daqueles que vão presos, onde estava  
O Samorim, se queixam que perdidos  
Uns têm os pais, as outras os maridos. (*Lusíadas*, IX, est. 11)

Por fim, a 27 de agosto, os homens do Samorim levam Diogo Diaz e Álvaro de Braga ao navio luso (*História*, p. 63; *Roteiro*, p. 106; *Década*, p. 158; *Tratado*, p. 63; *Lusíadas*, IX, est. 12), mas a mercadoria não foi devolvida. O capitão-mor liberta apenas alguns dos presos malabares. Avisou que libertaria os restantes só quando a mercadoria fosse devolvida.

O Samorim havia entregue a Diogo Diaz uma carta em folha de palma para o rei de Portugal, garantindo a troca comercial e aceitando Diogo Diaz como o feitor português em Calicute. Aqui, provavelmente tal gesto consistisse numa espécie de primeiro tratado de amizade comercial feito com um governo oriental, embora fosse preparado sob pressão

(*Roteiro*, p. 105; *História*, p. 63; *Década*, p. 158; “Desculpas manda O Rei”: *Lusíadas*, IX, est. 12). No dia seguinte, Monçaide, que achou que era suspeito de ser cristão e espião em Calicute, uniu-se a Vasco da Gama (*Lusíadas*, IX, est. 5-7 e 15).

No mesmo dia, isto é, 28 de agosto, os malabares devolveram ao navio português toda a mercadoria antes apreendida. Mas, diante de tanta “raposia” (*Roteiro*, p. 107) e “engano” (*História*, p. 64) dos malabares, Vasco da Gama decide não libertar os demais malabares aprisionados. Ele comunica aos mensageiros do Samorim, no dia da sua despedida, isto é, 29 de agosto de 1498 (*Década*, p. 158; *Tratado*, p. 64)

que se viu esse que ele tornaria muito cedo a Calicute, & então saberiam se eram os Parangues ladrões como os mouros fizeram crer a o rei de Calicute, & por isso lhe fizera tantas cousas mal feitas” (*História*, p. 64; *Roteiro*, p. 107).

Camões registra uma lista das cargas que Vasco da Gama levou para Portugal:

Leva alguns Malabares, que tomou  
Por força, dos que o Samorim mandara  
Quando os presos feitores lhe tornou;  
Leva pimenta ardente, que comprara;  
A seca flor de Banda não ficou;  
A noz e o negro cravo, que faz clara  
A nova ilha Maluco, com a canela,  
Com que Ceilão é rica, ilustre e bela. (*Lusíadas*, IX, est. 14)

Diogo do Couto diz que Vasco da Gama escreveu ao Samorim uma carta de justificativa explicando o motivo por que levava os homens malabares para Portugal (*Tratado*, p. 65). Sem que o capitão-mor tivesse um propósito bem grande e elevado, isto é: “levarmos aqueles, tornado a

Calicute, fariam fazer as amizades” (*Roteiro*, p. 107). Por essa razão, o ato dos portugueses pode ser considerado como um ato diplomaticamente imperfeito, especialmente porque Portugal ainda tinha intenção de continuar um relacionamento comercial com a Índia.

Os cronistas também admitem, ao menos de modo indireto, que, para além do sucesso do descobrimento do caminho marítimo para Calicute/Índia, esse primeiro contato português com o governo de Calicute não foi lá uma história de grande êxito, mas um erro diplomático crasso. Por causa disto, todas as interações seguintes tornar-se-iam cada vez mais complicadas.

Enquanto João de Barros expressa que “[p]artido Vasco da Gama não muito contente da espedida” (*Década*, p. 159), a observação de Fernão Lopes de Castanheda é igualmente muito significativa:

Ainda que Vasco da Gama estava contente de ter descoberto Calicute, não o podia ser de todo por não ficar em amizade com o rei para tornar seguramente a frota que o rei seu senhor mandasse” (*História*, 64; cf. *Roteiro*, 107).

Camões reflete o mesmo pensamento:

Parte-se costa abaixo, porque entende  
Que em vão com o Rei gentio trabalhava  
Em querer dele paz, a qual pretende  
Por firmar o comércio que tratava. (*Lusíadas*, IX, est. 13)

Os portugueses, porém, merecem ser desculpados devido ao seu desconhecimento das intrincadas complicações presentes na cultura, política e no comércio da costa do Malabar, pois aquela era a primeira viagem do descobrimento. Foram desacertos cometidos na viagem: a pequenez dos presentes oferecidos ao Samorim, a falta de dinheiro para comprar especiarias ou pagar a taxa comercial ao fim da estada em

Calicute, bem como a detenção dos malabares, mais a condução deles para Portugal.

Francisco Bethencourt (1998, p. 94) observa:

Independentemente das ‘intrigas dos mouros’, responsabilizados por todos os cronistas portugueses de época pelo desfecho desfavorável do primeiro contato na Índia, o que estava em jogo era o desconhecimento das realidades comerciais extremamente complexas do oceano Índico.

Concluindo a discussão das fontes históricas d'*Os Lusíadas* sobre o primeiro contato português com a Índia, concedemos que a epopeia camonianiana não é uma crônica, mas uma “narrativa épica histórica” (JIRMOUNSKY, 1972, p. 4) ou “um poema organicamente multiestrutural” (BUESCU, 1980, p. 368). No entanto, quando Camões transforma a história para criar essa sua epopeia nacional, a fidelidade do poeta para com vários pormenores históricos fica surpreendentemente constante.

Por conseguinte, em sua criatividade a história atinge dimensões ideológicas e torna-se uma arte fina e profunda. Conforme Dino Preti observou, “o que importa nesse momento lembrar é o processo de aproveitamento do material histórico por Camões, que revela um elemento artístico” (1974, p. 159).

Com outras palavras, Harold V. Livermore considera que “a grandeza d'*Os Lusíadas* reside não no elogio do Gama, nem na visão das riquezas de Goa (ou do Calicute), mas na sua consagração das energias nacionais” e, “[n]este sentido, *Os Lusíadas* combinam numa maneira única os recursos da *verdade histórica* e da *beleza poética*” (1972, p. 84; ênfase nossa).

## REFERÊNCIAS

- BARROS, João de. *Ásia de João de Barros dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente: primeira Década*. Ed. António Baião. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.
- BETHENCOURT, Francisco, "O contacto entre povos e civilizações". *História da expansão portuguesa. Vol. I: A formação do império 1415-1570*. Direcção por Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri. Navarra: Círculo de Leitores e Autores, 1998.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. "O itinerário da superação: uma leitura instaurativa de *Os Lusíadas*". *Brotéria: cultura e informação*. Vol. III, No. 5, novembro, 1980, p. 367-377.
- CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Ed. Emanuel Paulo Ramos (Porto: Editora Ltda, 1980 [1572]).
- 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.
- COUTO, Diogo do. *Tratado dos feitos de Vasco da Gama e seus filhos na Índia*. Organização de José Manuel Azevedo e Silva e João Marinho dos Santos. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- DOEHNHARDT, Rainer. *Acerca da viagem de Vasco da Gama*. Lisboa: Publicações Quipu, 1998.
- FONSECA, Luis Adão da. *Vasco da Gama: o homem, a viagem, a época*. Lisboa: Comissão de Coordenação da Região do Alentejo, 1997.
- JIRMOUNSKY, Myron Malkiel. "A arte de Camões n'Os Lusíadas". *Panorama: Revista portuguesa de arte e turismo*. no. 44, IV Série, dez. 1972, p. 3-8.
- LIVERMORE, Harold V. "Camões e os seus 'Lusíadas'". *Panorama: revista portuguesa de arte e turismo*. no. 44, IV Série, dez. 1972, p. 81-84.
- PRETI, Dino F. "Camões e a realidade histórica. presença das crônicas e roteiros de viagem em *Os Lusíadas* – Estudo do Canto II". *ALFA*. no. 20/21, 1974-1975, p. 147-200.

VELHO, Álvaro. *Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama*. Ed. Francisco Lyon de Castro. Mem Martins: Publicações Europa–América, Lda., 1998.

Recebido em 10 de dezembro de 2022

Aprovado em 10 de janeiro de 2023

Licença: 

C. J. Davees

Professor de Língua Inglesa em Faculdade filiada à Universidade de Calicute. Possui diversos artigos na área da literatura e história. Entre outras produções, destaca-se a tradução de *Os Lusíadas* para a língua malaiala, *Lusiadukalude Ithihasm* (Thrissur, Kerala, 2016).

Contato: [cjdaveescj@gmail.com](mailto:cjdaveescj@gmail.com)

 <https://orcid.org/0009-0007-6490-0621>

# A EMULAÇÃO CAMONIANA EM *PROSOPOPEIA*: A NOVA LUSITÂNIA CANTADA EM *OS LUSÍADAS*

*THE CAMONIAN EMULATION IN PROSOPOPEIA: THE NEW LUSITANIA SUNG IN THE LUSIADS*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p87-107>

Barbara Faria Tofoli <sup>I</sup>  
Leni Ribeiro Leite <sup>II</sup>

## RESUMO

*Prosopopeia* (1601), épica luso-brasileira de Bento Teixeira, foi por muito tempo lida como um mero simulacro camoniano, sem qualidades literárias próprias, devido às semelhanças com *Os Lusíadas*, de Camões. Neste artigo, busca-se confrontar essa perspectiva, mediante uma leitura do poema em que a emulação de Camões seja encarada como artifício retórico adotado por Bento Teixeira. Abordamos inicialmente a *mimesis*, que na Renascença se orientou pela imitação de autoridades consagradas pela tradição, para então destacar Camões como arquétipo do gênero épico em contexto lusitano. Bento Teixeira emula o modelo camoniano, ao elaborar *Prosopopeia* enquanto canto que Proteu deixou de pronunciar em *Os Lusíadas*, além de retratar os fidalgos da Nova Lusitânia, que, assim como os heróis antecessores, são assinalados na história como *exemplum* dos valores reinóis lusos. Enquanto variação de *Os Lusíadas*, *Prosopopeia* apresenta diversas semelhanças e disparidades em relação à épica camoniana, como as analogias mitológicas, a temática das Grandes Navegações e as *ekphrasis* de Tritão. Essas associações – que ora se aproximam, ora se distanciam – são elencadas ao longo do artigo, a fim de evidenciar o diálogo entre as épicas, assim como a relevância de *Prosopopeia* para a camonologia.

## PALAVRAS-CHAVE

*Prosopopeia*; *Os Lusíadas*; Emulação; Êcfrase.

## ABSTRACT

*Prosopopeia* (1601), a Luso-Brazilian epic by Bento Teixeira, was for a long time read as a mere imitation of Camoes, with no literary qualities of its own, due to its similarities with *The Lusíads*. In this article, we seek to confront this perspective, through a reading of the poem in which the emulation of Camoes is seen as a rhetorical device adopted by Bento Teixeira. We start by considering the concept of *mimesis*, which in the Renaissance was guided by the imitation of traditionally established authorities, to then highlight Camoes as an archetype of the epic genre in the Lusitanian context. Bento Teixeira emulates the Camonian model, when elaborating *Prosopopeia* as the poem that Proteus fails to enunciate in *The Lusíads*, in addition to portraying the nobles of the New Lusitania, who, like the predecessor heroes, are marked in history as an example of Portuguese values. Understood as a variation on *The Lusíads*, *Prosopopeia* presents several similarities and disparities in relation to the Camonian epic, such as the mythological analogies, the theme of the Great Navigations and the *ekphrasis* of Triton. These associations – sometimes growing nearer, sometimes withdrawing from one another – are listed throughout the article, to highlight the dialogue between the epics, as well as the relevance of *Prosopopeia* to the studies of Camoes.

## KEYWORDS

*Prosopopeia*; *The Lusíads*; *Emulation*; *Ekphrasis*.

<sup>I</sup> Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

<sup>II</sup> Universidade de Kentucky, Lexington, Kentucky, Estados Unidos da América.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

O poeta lusófono Bento Teixeira, cristão-novo que viveu grande parte da vida no Brasil, legou à posteridade o epílio<sup>2</sup> *Prosopopeia*, publicado em 1601 em Lisboa. O poema como conhecemos foi editado por Antônio Ribeiro após a morte de Teixeira, em conjunto com um relato de naufrágio, atribuído a Afonso Luís Piloto<sup>3</sup>, denominado *Naufrágio que passou Jorge d’Albuquerque Coelho, Capitão e Governador de Pernambuco*. O argumento épico de *Prosopopeia* se refere aos feitos dos membros da família Coelho – principalmente Jorge d’Albuquerque Coelho, a quem o epílio é dedicado – que moveram guerra aos indígenas na costa brasileira e participaram da Batalha de Alcácer-Quibir em Marrocos, em conjunto com o monarca Dom Sebastião. A obra persiste nos debates literários por ser considerada o primeiro poema da literatura brasileira, e não por sua pertinência literária, já que, como veremos mais adiante, parte da crítica declara que ela seria

---

<sup>1</sup> Este trabalho, realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), foi desenvolvido em pesquisa de mestrado que resultou na dissertação *Os gêneros retóricos e seu caráter poético-argumentativo em Prosopopeia, de Bento Teixeira* (2021). Atualmente, desenvolvemos no doutorado uma pesquisa sobre épicas luso-brasileiras, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Espírito Santo (Fapes).

<sup>2</sup> No processo de estabelecimento da definição genérica de epílio enquanto poema épico de pequena extensão, o relato matrimonial de Tétis e Peleu, no poema 64 de Catulo, foi privilegiado pela tradição (TRIMBLE, 2012, p. 55), tornando-se corrente julgar um poema como epílio a partir de sua aproximação ao de Catulo. Tomando Catulo 64 como modelo de epílio, *Prosopopeia* parece confirmar aspectos épicos, por se inserir na temática das Grandes Navegações, e usar o metro heroico em língua portuguesa e a dicção elevada. O poema de Bento Teixeira é uma poesia vernácula de curta extensão, com atributos épicos tradicionais, emulados das formas poéticas antigas. Similarmente ao epílio de Catulo, desassocia-se de uma unidade evidente, mediante episódios distintos que passam pelas gerações dos Albuquerque, e nos remete às histórias de heróis da Nova Lusitânia. Por conta disso, defendemos que *Prosopopeia* pode ser classificada como epílio, o que não a distancia de seu aspecto épico, pelo contrário, cria uma relação de pertencimento com o *epos*, mas demarca particularidades quanto à forma pela qual Bento Teixeira expõe os feitos heroicos de Jorge d’Albuquerque Coelho.

<sup>3</sup> Afonso Luís Piloto era piloto e estava na nau de Santo Antônio, sendo inclusive citado no *Naufrágio*. Não sabemos se “Piloto” era realmente seu sobrenome ou uma referência ao seu ofício, mas ele foi nomeado dessa maneira no próprio relato: “E neste tempo estava na dita Capitania hũ homẽ que se chamava Afonso Luiz Piloto, que tinha nome, & fama de ser bom Piloto, & muyto bom Marinheiro & muyto destro na Arte do navegar” (*Nauf.* 1).

faltosa de qualidade poética e a encara como uma imitação pouco aprimorada da épica camoniana.

*Prosopopeia* foi lida como primórdios do que ainda viria a ser literatura brasileira ou, ainda, como uma imitação servil de *Os Lusíadas*, por sua suposta falta de qualidade e originalidade, posições de que nos distanciamos. Lemos a épica como prática letrada exemplar do Império Luso na virada do século XVI para o XVII (LUZ, 2008, p. 195), quando a colônia brasileira se vinculava ética, política e economicamente a Portugal. Pretendemos destacar algumas das permanências e oposições de *Prosopopeia* em relação a *Os Lusíadas*, de modo a, sem prejuízo da relevância desta na produção literária portuguesa, iluminar as qualidades da épica de Bento Teixeira.

## LEITURAS ANACRÔNICAS E LEITURAS MIMÉTICAS

Uma grande parcela da crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX, ao se ocupar dos discursos coloniais, habituou-se a suprimir suas categorias coetâneas, aplicando-lhes as convenções do contexto romântico e pós-romântico, e desconsiderando as particularidades do sistema literário da monarquia ibérica, no qual vigorava a recepção de preceitos retórico-poéticos antigos<sup>4</sup>. A depreciação da épica de Bento Teixeira, encarada como um arremedo camoniano, se deve à replicação dessas leituras anacrônicas. Em sua *História da Literatura Brasileira* (1916), José Veríssimo caracteriza Bento Teixeira como medíocre e inferior a Camões, sendo o crítico incisivo ao analisar o poeta e sua obra:

Não tem mérito algum de inspiração, poesia ou forma. Afora a sua importância cronológica de primeira produção literária publicada de um brasileiro, pouquíssimo valor tem. No meio da própria ruim literatura poética portuguesa do tempo — aliás, a só atender à data em que possivelmente foi este poema escrito, a melhor época dessa literatura — não se elevaria este acima da multidão de maus poetas iguais.

O poeta ou era de si medíocre, ou bem novo e inexperiente quando o escreveu. Confessa aliás no seu Prólogo, já gongórico antes do

---

<sup>4</sup> Apesar de questionarmos a leitura romântico-nacionalista dos escritos coloniais, entendemos que essa postura é coerente com os pressupostos teóricos do século passado, quando os escritos produzidos de acordo com as poéticas e retóricas antigas seriam tidos como inautênticos. Não esperamos que os estudos dos autores citados — cuja pertinência reconhecemos — tivessem atitude como a da crítica literária recente, porém destacamos as distinções em relação à nossa proposta de reconhecer que os escritos coloniais, em vez de apresentarem viés nacionalista, preservavam os preceitos retórico-poéticos da Antiguidade clássica.

gongorismo (tanto o vício é da nossa raça) que eram as suas “primeiras primícias”. Não se sabe se veio a dar fruto mais sazonado. Nos seus setecentos e cinquenta e dois versos apenas haverá algum notável, pela idéia ou pela forma. São na maioria prosaicos, como banais são os seus conceitos. A língua não tem a distinção ou relevo, e o estilo traz já todos os defeitos que maculam o pior estilo poético do tempo, e seriam os distintivos da má poesia portuguesa do século seguinte, o vazio ou o afetado da idéia e a penúria do sentimento poético, cujo realce se procurava com efeitos mitológicos e reminiscências clássicas, impróprios e incongruentes, sem sombra do gênio com que Camões, com sucesso único, restaurara esses recursos na poesia do seu tempo.

Conforme a regra clássica, começa o poema pela invocação. É de justiça reparar que começa com uma novidade, a invocação é desta vez dirigida ao Deus dos cristãos. Além do Deus, invoca a Jorge de Albuquerque “o sublime Jorge em que se esmalta a estirpe de Albuquerque excelente” com versos diretamente imitados do *Lusíadas*. A memória fresca do poema de Camões está por todo o poema do nosso pátrio, em que não há só reminiscências, influências mas versos imitados, parodiados, alguns quase integralmente transcritos, e ainda alusões à grande epopéia portuguesa. Nada porém comparável ao gênio criador com que Camões soube imitar e superar os seus modelos (VERÍSSIMO, 1998 [1916], p. 46).

Ao menosprezar o poema por conta da afirmação de Bento Teixeira de que seus versos representam suas “primeiras primícias”, Veríssimo desconsidera a *recusatio*<sup>5</sup> enquanto artifício retórico recuperado pelo poeta em função do elogio a Jorge d’Albuquerque Coelho. O crítico demonstra recusa aos valores poéticos de *Prosopopeia*. De acordo com seus escritos, a relevância do poema está centrada em seu aspecto histórico, e não em seu valor literário, sendo *Prosopopeia* encarada como uma cópia bastante afastada da genialidade presente em *Os Lusíadas*.

Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira* (1970), considera o epílio como “um primeiro e canhestro exemplo de *maneirismo* nas

---

<sup>5</sup> “A *recusatio* é um expediente poético de caráter estilístico de função positiva panegírica, formulado no período helenístico, em que um poeta se recusa a escrever em um determinado grau de elocução ou sobre uma determinada temática. Trata-se de um recurso de origem alexandrina calimaquiiana e, portanto, geralmente associada à negação do poeta em incluir-se em um gênero mais elevado, seja por inaptidão ou falta de dignidade” (BAPTISTA; LEITE, 2019, p. 123-124, nota 18). Em *Prosopopeia*, o poeta se declara insuficiente para narrar os feitos de Jorge d’Albuquerque Coelho, como se não fosse digno de tal tarefa, e, assim, acaba por enaltecer o fidalgo ainda mais, por situá-lo como superior à capacidade de relatar suas proezas.

letras da colônia” (BOSI, 2015 [1970], p. 36, grifo do autor), ao ponderar que os versos de Teixeira são elaborados à maneira de Camões, cuja épica o primeiro imita assiduamente<sup>6</sup>. O crítico destaca o caráter encomiástico do poema, ressaltando “o que há de não português (mas não diria: de brasileiro) no poemeto” (BOSI, 2015 [1970], p. 36), pois ainda seria precoce atribuir um sentimento nativista aos versos de Teixeira. A obra é destacada devido à sua imitação da épica camoniana e por supostamente apresentar alguns atributos que, embora ainda não brasileiros, se distinguiriam da poética portuguesa.

Ambos os críticos, tomados como exemplo, referem-se a *Prosopopeia* enquanto mera imitação de *Os Lusíadas*, como se por isso fosse um poema menor. No entanto, no século XVI, a *mimesis* era prescrição poética e, então, mimetizar seus antecessores demonstrava que Bento Teixeira integrava a elite letrada da colônia. Estando *Prosopopeia* associada à exaltação das grandes navegações, é “culturalmente verossímil que *Os lusíadas* fossem tomados como modelo” (TEIXEIRA, 2008, p. 62), devido à influência da épica antiga, assim como de poemas heroicos do presente de Bento Teixeira, que passam a ser modelos de imitação, constituindo-se como autoridades, tal como já eram os poemas greco-romanos (MOREIRA, 2008, p. 99).

Até o início do século XVII, havia uma tendência de leituras camonianas, baseadas nas orientações de António Ferreira<sup>7</sup>, cuja obra seria ponto de partida de uma crítica literária do período (ALVES, 2012, p. 450), levando a crer que Camões era dotado de autoridade nas práticas letradas lusas e seu poema, considerado um arquétipo de retrato dos heróis ultramarinos portugueses. Certamente, a épica camoniana é um dos modelos recuperados por Bento Teixeira, cuja narrativa “requeria um vínculo enobrecedor com as fontes mais sublimes da tradição artística do idioma português [...], o que em nada diminui as propriedades específicas de seu texto” (TEIXEIRA, 2008, p. 17). Ainda que Camões não seja a única

---

<sup>6</sup> Segundo Ivan Teixeira (2008, p. 8), costuma-se aplicar aos poetas coloniais a designação de maneirismo – dentre outras, como barroco, conceptismo e cultismo. Essa denominação, porém, foi criada *a posteriori*, no século XIX, e por isso o autor prefere suspender sua adoção de forma passiva. O termo não é inconveniente por si só, mas sim a noção de que escrever à maneira de outrem tornaria um poeta inferior em um período no qual vigoravam a imitação e a emulação como procedimentos poéticos.

<sup>7</sup> Não é possível confirmar que António Ferreira tenha conhecido a épica de Camões, havendo inclusive uma suposta rivalidade entre eles. Apesar disso, acreditamos que isso não seja impedimento para que a obra camoniana fosse lida a partir das orientações poéticas de Ferreira, haja vista a relevância deste entre a crítica literária do período.

referência de Teixeira – já que seu poema dialoga com o legado do gênero épico, trazendo uma prosopopeia<sup>8</sup> de Proteu, citando divindades mitológicas e, ainda, recuperando lugares-comuns da poesia antiga – *Prosopopeia*, além de um documento para a história da literatura brasileira, é importante para a camonologia, pois demonstra reverência à autoridade de Camões e possui confluências e oposições em relação a *Os Lusíadas*, conforme demonstraremos a seguir.

## O ASPECTO RETÓRICO DA EMULAÇÃO CAMONIANA

A despeito do que postulou parte da crítica literária, que considerou o epílio de Bento Teixeira um simulacro camoniano, *Prosopopeia* foi formulada a partir dos preceitos miméticos advindos da Antiguidade, que percorreram o período medieval e alcançaram a Renascença através das poéticas dos séculos XVI, XVII e XVIII (SALTARELLI, 2009, p. 251). Nesse ínterim, as representações artísticas se faziam como imitação, e não como reprodução, tendo sido o conceito de *mimesis* modificado ao longo das temporalidades. Enquanto era classificada em contexto antigo como representação da natureza (Arist. *Poet.* 1451a), com o tempo a *mimesis* passou a se deslocar do âmbito da natureza para o da própria arte, e assim,

desde que alguns escritores foram consagrados pela tradição como exemplos de excelência artística e agrupados num cânone, tornaram-se paradigma para as gerações futuras, as quais passaram a imitar tais modelos. Com isso, a *mimesis* ganhou também o estatuto de imitação de escritores canônicos, cujos gêneros, linguagem e estilo foram mimetizados por muitos artistas. Essa forma de *mimesis* estará largamente presente na produção poética a partir da Renascença (SALTARELLI, 2009, p. 254).

No período de escrita e publicação de *Prosopopeia*, a *mimesis* já há muito se pautava não na representação da natureza, mas na imitação de autoridades consagradas pela tradição, as quais eram emuladas por outros poetas, de forma a se inserirem no modelo de determinado gênero. Quando

---

<sup>8</sup> De acordo com os preceitos retóricos, prosopopeia é a apresentação de um indivíduo ao qual são atribuídas palavras adequadas às suas particularidades e ao assunto tratado (Theon. *Prog.* 115). A figura está presente na épica de Bento Teixeira através da voz de Proteu, deidade profética responsável pela narração.

se trata da épica em contexto ibérico, *Os Lusíadas* foi numerosamente reimpresso desde sua publicação<sup>9</sup>, em 1572, sendo evidente a difusão da obra, bem como o interesse por ela suscitado em Portugal, “o que contribuiu para a formação de uma preceptística portuguesa ao longo do século XVII” (MORGANTI, 2004, p. 11). A consagração poética de Camões se deu pouco depois da publicação de *Os Lusíadas*, quando a quantidade de épicas escritas por poetas portugueses que seguiam o modelo camoniano – dentre as quais está *Prosopopeia* – já excedia a trintena (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 359). Como vigorava a imitação e a emulação de autoridades do gênero, as semelhanças do poema de Teixeira em relação à obra camoniana aproximavam o poeta das determinações épicas daquele período histórico.

Embora houvesse preceptistas<sup>10</sup> que contestassem Camões, o século XVII foi representado por uma crítica predominantemente apologética da obra camoniana (MORGANTI, 2004, p. 17), e, para que se chegasse a isso, é evidente que a valorização do poeta foi constituída ao decorrer de fins do século anterior, quando *Prosopopeia* foi elaborada. O processo se deu em meio à conjuntura da União Ibérica, quando era preciso que a corte portuguesa reafirmasse sua importância e autonomia na Europa para que os lusitanos não fossem tidos como bárbaros, inferiores ou impedidos de pertencer à civilidade. Os portugueses buscavam ratificar sua relevância política por meio de um poema que canta seus feitos grandiloquentes. Assim, prevalece o anseio entre os críticos de conceder a *Os Lusíadas* o lugar maior de poema absoluto lusitano, reivindicando para a obra a posição de “modelo moderno do gênero épico tal como entendido pela preceptística poética aristotélica, e de obra mais sublime da literatura nacional” (MORGANTI, 2004, p. 76).

*Os Lusíadas* são dedicados ao Rei Dom Sebastião e, em seus versos, retratam-se a empresa colonizadora de Vasco da Gama nas rotas de acesso às Índias; a história dos reis das dinastias de Borgonha e de Avis; além dos deuses antigos em meio aos episódios narrados. Na épica camoniana, a mitologia é utilizada pela via alegórica em meio à narração dos feitos heroicos em função do louvor aos valores imperiais, de modo que o leitor

---

<sup>9</sup> “Até 1613, segundo informação de Pedro Mariz, circulavam mais de doze mil volumes da obra; Severim de Faria registrou vinte mil exemplares até o ano de 1624” (MORGANTI, 2004, p. 11), o que, para o período, representa uma grande quantidade de obras impressas circulando e sendo lidas.

<sup>10</sup> A título de exemplo, citamos Manuel Pires de Almeida, cujos textos preceptivos, segundo Muhana (2006, p. 14), provavelmente não eram editados devido à sua posição crítica, uma vez que o autor – em oposição a seus contemporâneos – negava a perfeição épica d’*Os Lusíadas*, que representava a autonomia portuguesa frente à dominação filipina e possuía reconhecimento para além dos limites lusitanos.

seja instruído sobre a conduta exemplar. Há elementos semelhantes em *Prosopopeia*, na medida em que esta trata dos feitos de Jorge d’Albuquerque Coelho, assim como dos demais membros de sua família, na tentativa de colonizar o território americano e africano; representa louvor a Dom Sebastião; e faz uso da máquina mitológica enquanto alegoria. Tudo isso alinhado aos princípios reinóis e à ética cristã, a fim de, seguindo a épica camoniana, retratar um protótipo comportamental a ser imitado pelos súditos do Império, assim como se imitara o modelo poético de Camões. A filiação aos gêneros retóricos<sup>11</sup> em ambas as obras se dá como estratégia argumentativa, uma vez que o elogio aos heróis, tanto Vasco da Gama como Jorge d’Albuquerque Coelho, funciona como uma defesa do reino e um aconselhamento a favor de atitudes afins ao corpo político português.

A *dispositio* em *Prosopopeia* é semelhante à de Camões, ao apresentar proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo, além de um prólogo e um soneto, distinguindo-se, porém, pelo tamanho reduzido do poema de Bento Teixeira, que por isso é classificado como um epílio. Enquanto, no poema camoniano, tornava-se o passado futuro por meio de Tétis, em *Prosopopeia*, Proteu é responsável pelos relatos vindouros em relação ao território que, na outra margem do Oceano, dá continuidade a Portugal e cujos heróis têm um poema no qual se espelhar (MUHANA, 2003, p. 17). A nova nação lusitana se fazia com heróis inspirados pelos antigos lusíadas, porém a Velha Lusitânia não enxergava seus súditos na América Portuguesa e não lhes recompensava pelos serviços prestados à Coroa, de modo que os feitos de Jorge d’Albuquerque Coelho devem constar na memória da Nova Lusitânia e, por isso, são cantados no poema de Bento Teixeira (MUHANA, 2003, p. 18).

## A PROSOPOPEIA DE PROTEU

Apesar de evidentes as correspondências entre o poema de Teixeira e o de Camões, é problemático restringir *Prosopopeia* a uma paridade formal e depreciativa em relação a *Os Lusíadas* (CHAUVIN, 2018, p. 75), uma vez que, embora seja Camões um modelo para Teixeira, este emula

---

<sup>11</sup> Na Antiguidade, o sistema de três gêneros retóricos – epidítico, deliberativo e judicial – sistematizado inicialmente por Aristóteles determinava o decoro no falar e orientava a formulação discursiva. O gênero epidítico se vincula ao presente, por meio do elogio ou da censura; a deliberação faz menção ao futuro e se dá mediante o conselho ou a dissuasão; o processo judicial refere-se ao passado e apresenta uma defesa ou acusação (Arist. *Rh.* 1.1358b).

apenas parte do que propõe o autor de *Os Lusíadas*. A épica de Teixeira se faz camoniana “tanto na composição dos personagens, de suas ações e de suas sentenças, como o poeta se quer Camões” (MUHANA, 2003, p. 17), porém excede o modelo ao retratar o que deixou de ser proferido na épica camoniana. Isso se dá não somente pela imitação do estilo épico genericamente constituído, mas pela relação de dependência sintagmática feita com episódios da obra de Camões, já que Bento Teixeira escreve o poema como variação do *concilium deorum* camoniano (TEIXEIRA, 2008, p. 20) e os membros da família Coelho, protagonistas de *Prosopopeia*, representam os heróis que ainda estavam por vir ao mundo, conforme cantado por Proteu no canto dez de *Os Lusíadas* (MUHANA, 2003, p. 17). Assim, a fala de Proteu e o retrato heroico dos donatários de Pernambuco exploram lacunas deixadas na obra de Camões.

Logo, a designação de Proteu como responsável pelo canto em *Prosopopeia* se dá como possível retomada a dois eventos retratados na obra de Camões. No sexto canto de *Os Lusíadas*, Proteu é convocado ao concílio marinho, mas não discursa: “Bem quisera primeiro ali Proteu / Dizer, neste negócio, o que sentia; / E, segundo o que a todos pareceu, / Era alguma profunda profecia. / Porém tanto o tumulto se moveu, / Súbito, na divina companhia, / Que Tétis, indinada, lhe bradou: / ‘Netuno sabe bem o que mandou!’” (CAMÕES. *Lus.* 6.36). A divindade profética parecia dissentir dos demais membros do concílio e é interrompida de proferir seus dizeres por Tétis, em nome de Netuno. Em *Prosopopeia*, Tétis é apenas mencionada e não possui nenhuma fala, o que evidencia a voz quase uníssona de Proteu como “uma espécie de ‘desforra’ do que lhe acontece no poema camoniano” (NASCIMENTO, 2020, p. 251-252). É como se a épica de Bento Teixeira tivesse sua *inventio* pautada no questionamento em relação a quais palavras Proteu teria proferido em *Os Lusíadas*, caso não fosse impedido de falar por Tétis (NASCIMENTO, 2020, p. 254).

Proteu toma a palavra em *Prosopopeia* ao se figurar como narrador de uma profecia, uma vez que, quando chamado na épica camoniana, os eventos narrados em seu canto ainda não tinham acontecido. É possível supor que o discurso de Proteu seria o vaticínio em favor dos portugueses que deixou de proferir no episódio retratado por Camões, pois neste o deus contém seu desejo de falar, talvez pelo receio de tomar o partido dos lusitanos contra os demais participantes da assembleia marítima (TEIXEIRA, 2008, p. 21). Enquanto variação do concílio camoniano, o canto



## PINTURAS FALANTES: DISPARIDADES ENTRE AS ÊCFRASES DE TRITÃO

O prólogo de *Prosopopeia*, direcionado a Jorge d’Albuquerque Coelho, se inicia em referência à expressão de Horácio “*ut pictura poesis*” (*Ars*. 361)<sup>12</sup>:

Se é verdade o que diz Horácio que poetas e pintores estão no mesmo predicamento, e estes, para pintarem perfeitamente uma imagem, primeiro na lisa tábua fazem rascunho, para depois irem pintando os membros dela extensamente, até realçarem as tintas e ela ficar na fineza de sua perfeição; assim eu, querendo debuxar com bastardo pincel de meu engenho a viva imagem da vida e feitos memoráveis de vossa mercê, quis primeiro fazer este rascunho, para depois, sendo-me concedido por vossa mercê, ir mui particularmente pintando os membros desta imagem (TEIXEIRA. *Pros*. Prol.).

Com o intento de delinear a imagem do donatário a partir do retrato de seus feitos, o poeta situa seu poema como uma pintura, que seria primeiramente rascunhada e só depois de fato pintada, para alcançar a magnitude das proezas heroicas daquele a quem sua épica é dedicada. A partir da alusão à tópica horaciana, é estabelecida na obra uma relação entre poetas e pintores, que estariam na mesma categoria, por serem ambos encarregados de retratar uma imagem, seja esta verbal, através da poesia, ou não verbal, por intermédio da pintura. O preceito não indica equivalência entre a pintura e a poesia, mas “homologia dos procedimentos retóricos ordenadores dos efeitos de estilo” (HANSEN, 2006, p. 117), isto é, semelhança da ordem do procedimento, como se ambos exigissem do feitor precisão e adequação à vista do propósito de sua composição imagética<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> “*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, iudicis argutum quae non formidat acumen; haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*” (Hor. *Ars*. 361-365). Na tradução de Guilherme Gontijo Flores (2020) para os versos apresentados da *Arte Poética* de Horácio, tem-se: “Feito a pintura, a poesia: pois uma vista de perto / mais nos cativa, e outra é melhor se vista de longe; / esta adora o escuro, aquela nas luzes se mostra, / pois não teme o agulhão agudo de quem a critica; / esta agradou na primeira, aquela, dez vezes seguidas”.

<sup>13</sup> Hansen ainda declara que, como “um pintor, o poeta e o orador devem observar estilisticamente a maior ou menor distância da relação imagem/olho em suas metáforas; a maior

O vínculo com a pintura favorece o aspecto argumentativo de *Prosopopeia*, mediante a representação imagética de um fidalgo digno de louvor, cujos atos honrosos são defensáveis frente à vituperável conduta dos que atuam contra os valores imperiais. A partir dessa imagem, é formulada uma recomendação acerca da maneira adequada de se portar, bem como uma condenação referente ao que se distancia do protótipo heroico proposto na épica. Isso contribui com o caráter didático da obra, sendo seus leitores instruídos a partir do alcance ao olhar de uma imagem vinculada a prudência, justiça, coragem e modéstia, qualidades dignas de elogio (*Rh. Her.* 3.10). De modo semelhante, em sua épica, Camões busca trazer proezas, virtudes e esperanças de suas personagens a partir de seu *engenho* e *arte*, de modo a mover os leitores em direção aos princípios, que são de fato desígnios providenciais (PÉCORA, 2018, p. 139)<sup>14</sup>.

O paralelo entre pintura e poesia, enquanto tópica antiga retomada nas letras modernas, pode ser observado em *Os Lusíadas* quando o catual de Monçaide, encarregado pelo rei de adquirir informações sobre os portugueses, pergunta a Paulo da Gama sobre as pinturas nas bandeiras da nau capitânia, referenciadas pelo poeta como “muda poesia” em que se apresenta um breve retrato dos feitos singulares lusitanos (CAMÕES. *Lus.* 7.76). Paulo da Gama, ao finalizar a descrição dos retratos dos heróis representados nas bandeiras, afirma que “Outros muitos verias, que os pintores / Aqui também por certo pintariam; / Mas falta-lhe pincel, faltam-lhe cores: / Honra, prémio, favor, que as artes criam” (CAMÕES. *Lus.* 8.39). Assim, demonstra-se a insuficiência dos pintores em delinear tão sublimes feitos, assemelhando-se ao posicionamento de Bento Teixeira, que se afirma incapaz de fielmente pintar uma imagem tão digna como a de Jorge d’Albuquerque Coelho. Ainda nesse episódio da épica camoniana, fala-se

---

ou menor aplicação de ornatos que especificam as clarezas adequadas a cada gênero; o maior ou menor número de vezes que os efeitos deverão ser examinados para serem entendidos” (HANSEN, 2006, p. 115). Assim, entende-se a confluência entre a pintura e a poesia, mediante as semelhanças entre os procedimentos aos quais tanto o pintor quanto o poeta devem atentar ao elaborar suas obras.

<sup>14</sup> Alcir Pécora busca “assinalar certos pontos genéricos que Camões e Vieira guardam em comum, cada qual, entretanto, às voltas com seu próprio ofício e tempo, muito diferentes: poeta, o quinhentista; pregador, o que vive no século XVII” (PÉCORA, 2018, p. 136). Portanto, as categorias destacadas, além de caracterizarem a obra camoniana, referem-se aos escritos do padre Antonio Vieira, o que demonstra a importância da enargia, isto é, do alcance ao olhar, enquanto tópica retórica do período em questão.

sobre os reis portugueses que não queriam se ver pintados “Crendo que cores vãs lhe não convenham / E, como a seu contraio natural, / À pintura que fala querem mal” (CAMÕES. *Lus.* 8.41), sendo a expressão “pintura que fala” referente à poesia.

Dentre as pinturas falantes presentes na obra de Bento Teixeira, está a êcfrase<sup>15</sup> da casca de Tritão. Este talvez seja o evento de *Prosopopeia* em que a emulação de *Os Lusíadas* fica mais evidente, sendo Camões inclusive explicitamente nomeado para destacar a diferenciação em relação às descrições:

Quando ao longo da praia, cuja areia  
É de marinhas aves estampada,  
E de encrespadas conchas mil se arreia,  
Assim de cor azul, como rosada,  
Do mar cortando a prateada veia,  
Vinha Tritão em cola duplicada,  
Não lhe vi na cabeça casca posta  
(Como Camões descreve) de lagosta.

Mas uma concha lisa e bem lavrada  
De rica madreperla trazia,  
De fino coral crespo marchetada,  
Cujo lavor o natural vencia.  
Estava nela ao vivo debuxada  
A cruel e espantosa bateria,  
Que deu a temerária e cega gente  
Aos deuses do céu puro e reluzente.

Um búzio desigual e retorcido  
Trazia por trombeta sonora,  
De pérolas e aljófar guarnecido,  
Com obra mui sutil e curiosa.  
Depois do mar azul ter dividido,  
Se sentou numa pedra cavernosa,  
E com as mãos limpando a cabeleira  
Da tortuosa cola fez cadeira. (TEIXEIRA. *Pros.* 10-13).

---

<sup>15</sup> A êcfrase é uma figura retórica muito utilizada em épicas desde a Antiguidade e pode ser classificada como uma descrição detalhada e vívida que expõe aos olhos o que é descrito (Theon. *Prog.* 118-120).

Por meio da leitura dos versos e de seu detalhamento descritivo, elaboramos fantasiosamente a imagem de uma praia, repleta de aves marinhas e conchas, de cujo mar advém Tritão. Este porta uma concha dessemelhante à descrita por Camões<sup>16</sup>, bem como um búzio desigual e retorcido, utilizado como trombeta, e, após dividir o mar, senta-se em uma pedra, fazendo de sua cauda um assento. A êcfrase emula a mesma imagem presente em *Os Lusíadas*, diferenciando-se, porém, quando o poeta afirma não ver o que Camões descrevera, mas o que descreve nos versos seguintes. Enquanto Camões vincula Tritão ao reino da natureza, Teixeira o traz para o reino da cultura, o que se evidencia pela concha retorcida portada em *Os Lusíadas* e a concha lisa e lavrada de madrepérola utilizada em *Prosopopeia*, poema em que a imagem de Tritão é elevada (NASCIMENTO, 2016, p. 614). Na épica de Bento Teixeira, a concha de Tritão serve de base para outra êcfrase, em que há a representação de uma cena de batalha referente aos episódios da Titanomaquia e da Gigantomaquia, narradas por Hesíodo e Apolodoro (NASCIMENTO, 2016, p. 614-615). Tritão, em *Prosopopeia*, é luminoso e “funciona como estrutura modelizante duma *ekphrasis* (a guerra mitológica entre os deuses e os gigantes), com a componente de vividez que esta tradicionalmente comporta” (ALVES, 2012, p. 453-454). A menção à Titanomaquia e à Gigantomaquia pode ser compreendida como um elogio à monarquia ibérica católica, que seria tão forte para enfrentar os conflitos empreendidos na África e na América como fora Zeus a combater Titãs, Gigantes e Tifeu (NASCIMENTO, 2016, p. 615).

---

<sup>16</sup> Em *Os Lusíadas*, a descrição de Tritão é feita da seguinte forma: “Tritão, que de ser filho se gloria / Do Rei e de Salácia veneranda, / Era mancebo grande, negro e feio, / Trombeta de seu pai e seu correio. // Os cabelos da barba e os que decem / Da cabeça nos ombros, todos eram / Uns limos prenhes d’água, e bem parecem / Que nunca branco pântem conheceram. / Nas pontas pendurados não falecem / Os negros mexilhões, que ali se geram. / Na cabeça, por gorra, tinha posta / Ûa mui grande casca de lagosta. // O corpo nu, e os membros genitais, / Por não ter ao nadar impedimento, / Mas porém de pequenos animais / Do mar todos cobertos, cento e cento: / Camarões e cangrejos e outros mais, / Que recebem de Febe crescimento. Ostras e birbigões, do musco sujos, / Às costas co a casca os caramujos” (CAMÕES. *Lus.* 6. 16-18). A diferenciação entre as êcfrases se dá quando Camões situa Tritão como personagem vil e disforme, enquanto Teixeira emula a cena camoniana e vai além, ao apresentar Tritão como esplendoroso e utilizar sua imagem de forma elogiosa.

## OUTRAS CORRESPONDÊNCIAS MIMÉTICAS

Além da narração prosopopeica e das êcfrases, outras confluências podem ser destacadas entre *Prosopopeia* e *Os Lusíadas*, como a intervenção divina nos fatos, as tormentas marítimas, as descrições espaciais e o retrato de fatos considerados reais. Grande parte delas não são exclusividades camonianas, mas práticas comuns da épica antiga e moderna. Dentre essas aproximações, destaca-se o silenciamento dos antigos dando lugar aos lusos:

Cantem poetas o poder romano,  
Submetendo nações ao jugo duro;  
O Mantuano pinte o Rei Troiano  
Descendo à confusão do reino escuro;  
Que eu canto um Albuquerque soberano,  
Da fé, da cara pátria firme muro,  
Cujo valor e ser, que o céu lhe inspira,  
Pode estancar a lácia e grega lira. (TEIXEIRA. *Pros.* 1).

Jorge d’Albuquerque Coelho é tido como superior a Eneias, rei troiano retratado por Virgílio<sup>17</sup>, por ser inspirado pelo céu, em referência à sua fidelidade ao catolicismo, que seria responsável por obliterar os cantos gregos e romanos. A sobreposição aos heróis antigos, dando lugar ao elogio dos portugueses, é uma tópica comum em ambos os poemas, sendo realizada em *Os Lusíadas* também na proposição (CAMÕES. *Lus.* 1.3) e em outros momentos da narrativa (CAMÕES. *Lus.* 1.12, 1.24-26, 2.44, 5.86). A preeminência dos lusos frente aos guerreiros antigos se vincula à veracidade de seus feitos, pois, enquanto as histórias antigas seriam inventadas, as portuguesas seriam verídicas. Isso se evidencia em *Prosopopeia* quando Proteu, ao início de seu canto, sugere não tratar de “lanças e escudos encantados [...] / Mas de barões ilustres afamados” (TEIXEIRA. *Pros.* 23), e quando em *Os Lusíadas*, ao dedicar o poema a Dom Sebastião, o poeta afirma que as histórias narradas são tamanhas que “excedem as sonhadas, fabulosas” (CAMÕES. *Lus.* 1.11). De modo similar, Gama, concluindo sua narração ao Rei de Melinde, diz: “A verdade que eu conto, nua e crua, / Vence toda grandíloca escritura!” (CAMÕES. *Lus.* 5.89).

A empresa portuguesa é honrada por sua veracidade, já que seus heróis estão pautados na verdadeira doutrina, isto é, a cristã. Na narração

---

<sup>17</sup> O herói da épica virgiliana é troiano por nascimento e, embora não tenha sido rei de Troia, foi rei de Lavínio, por isso a expressão referente ao “Rei Troiano”.

de Proteu, este relata ver o grão Duarte, pai de Jorge d’Albuquerque Coelho, amansando a dura cerviz bárbara, mediante a instrução na fé católica (TEIXEIRA. *Pros.* 28). De maneira semelhante, o impulso expansionista se dá por fomento do catolicismo, pois os lusos “com um amor intrínseco acendidos / Da Fé, mais que das honras populares, / Eram de várias terras conduzidos, / Deixando a pátria amada e próprios lares” (CAMÕES. *Lus.* 3.24). O expansionismo português é para esses autores defensável devido ao seu propósito catequético, pois implica a salvação da alma dos autóctones, que a partir de então estariam sob domínio do Império luso e instruídos na ética cristã.

As referências mitológicas antigas se constituem como uma tópica comum em ambas as obras e são utilizadas enquanto estrutura alegórica da figuração divina. Em *Os Lusíadas*, Júpiter e Baco aprimoram o estilo épico e deleitam os leitores, ao mobilizarem alegoricamente a boa e a má Fortuna: “Júpiter remonta à vontade providencial e encabeça as hierarquias celestes. Baco, por outro lado, opõe-se às disposições hierárquicas e aos desígnios divinos, representando o antípoda de Júpiter” (FELIPE, 2020, p. 509). Em *Prosopopeia*, a figura de Proteu é relacionada à de Júpiter, pois este, dirigindo-se à Vênus, profetiza os feitos gloriosos dos portugueses: “Fermosa filha minha, não temais / Perigo algum nos vossos Lusitanos, / Nem que ninguém comigo possa mais / Que esses chorosos olhos soberanos; / Que eu vos prometo, filha, que vejais / Esquecerem-se Gregos e Romanos, / Pelos ilustres feitos que esta gente / Há-de fazer nas partes do Oriente” (CAMÕES. *Lus.* 2.44). Já Lêmnio, por representar contrariedade às disposições hierárquicas lusitanas, é associado à figura de Baco:

Porque Lêmnio cruel, de quem descende  
A bárbara progênie e insolência,  
Vendo que o Albuquerque tanto ofende  
Gente que dele tem a descendência,  
Com mil meios ilícitos pretende  
Fazer irreparável resistência  
Ao claro Jorge, varonil e forte,  
Em quem não dominava à vária sorte.

Na parte mais secreta da memória,  
Terá mui escrita, imprensa e estampada  
Aquela triste e maranhada história  
Com Marte, sobre Vênus celebrada.  
Verá que seu primor e clara glória



designada como continuidade de Portugal, e seus guerreiros, inspirados pelos antigos lusíadas, podem então ser rememorados através do retrato de Bento Teixeira, que assume a tarefa do poeta no corpo político ao proporcionar a permanência da glória dos heróis e de seus grandes e maravilhosos empreendimentos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bento Teixeira não tentava ser original, mas buscava seguir a lógica da máquina retórica. A imitação e a emulação de *Os Lusíadas* representam integração aos preceitos poéticos de seu tempo, visto que Camões possuía *auctoritas* sobre a formulação épica. Apesar disso, Bento Teixeira não é subserviente ao modelo camoniano, mas negocia com ele, ao apresentar semelhanças com a épica de Camões e, ao mesmo tempo, explorar suas lacunas, não sendo só um arremedo. Assim como a prosopopeia de Proteu, o emprego da mitologia greco-romana e o caráter visual evidenciado nos excertos efrásticos contribuem com o aspecto retórico de *Prosopopeia*, e a emulação da épica camoniana corrobora a matéria em favor dos donatários de terras ultramarinas. A relação sintagmática entre as duas obras se associa ao fato de que a própria colônia se vincula ética, política e poeticamente com Portugal, pois simboliza a continuidade da metrópole, e assim *Prosopopeia* o faz com *Os Lusíadas*. A emulação camoniana, nessa circunstância, se configura como um resgate ao passado lusitano, que deve ser conservado na memória à vista dos feitos recentes e vindouros da Nova Lusitânia, os quais, da mesma forma, deverão prevalecer na história.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Hélio J. S. A casca de Tritão: teoria poética na crítica quinhentista a *Os Lusíadas*: a leitura “brasileira” de Bento Teixeira. In: REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, 6, 2012, Coimbra. *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra: Imprensa da UC, 2012. p. 449-458. Disponível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/31199/1/34-Actas\\_da\\_VI\\_reuniao\\_internacional\\_de\\_camonistas.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/31199/1/34-Actas_da_VI_reuniao_internacional_de_camonistas.pdf). Acesso em: 29 jun 2022.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

BAPTISTA, Natan Henrique Taveira; LEITE, Leni Ribeiro. *Recusatio* e encômio a Domiciano nos proêmios épicos de Estácio (*Theb.* 1.1-45; *Ach.* 1.1-19). *Ágora*, Aveiro, n. 21, p. 117-135, 2019. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/agora/article/view/2140/1669>. Acesso em: 29 jun 2022.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 4 ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000.

CHAUVIN, Jean Pierre. Revisão de Bento Teixeira. *Todas as Musas*, v. 1, p. 71-87, 2018. Disponível em: [https://www.todasasmusas.com.br/19Jean\\_Pierre.pdf](https://www.todasasmusas.com.br/19Jean_Pierre.pdf). Acesso em: 29 jun 2022.

CÍCERO. *Do orador*. Tradução de Adriano Scatolin. In: SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. 2009. 308f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 147-308. Disponível em:

[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19022010-165443/publico/ADRIANO\\_SCATOLIN.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19022010-165443/publico/ADRIANO_SCATOLIN.pdf). Acesso em: 29 jun 2022.

CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paulo Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *(Nec) Plus Ultra: as epopeias antes e após as grandes navegações*. *Revista Brasileira de História*, v. 40, p. 15-32, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/BBz5KjLHCTJ55B4JtNSjrxM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 jun 2022.

HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. *Floema Especial*, ano II, n. 2 A, p. 111-131, out. 2006. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1660/1424>. Acesso em: 29 jun 2022.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LUZ, Guilherme Amaral. O Canto de Proteu ou a corte na colônia em *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira. *Tempo*, Niterói, v. 13, n. 25, p. 193-215, 2008. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/tem/a/tZYwHkbrTWtpWZmKHwws7ds/?lang=pt>. Acesso em: 29 jun 2022.

MOREIRA, Marcello. Louvor e História em *Prosopopeia*. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Multiclássicos: épicos*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 95-117.

MORGANTI, Bianca Fanelli. *A Mitologia n'Os Lusíadas – Balanço Histórico-Crítico*. 2004. 181f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MUHANA, Adma. Comentário. Discurso sobre o poema heróico. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, a. 2, n. 2, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/reel/article/download/3429/2684>. Acesso em: 29 jun 2022.

MUHANA, Adma Fadul. O *Prosopopeia* de Bento Teixeira: epopeia de derrotas. In: ENCONTRO DE PROFESSORES DE LÍNGUA PORTUGUESA. *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa – Imaginário: o não-espço do real*. Curitiba: Abraplip, 2003, p. 14-19.

NASCIMENTO, Ana Paula Gomes do. A primeira edição brasileira do “primeiro poeta brasileiro”: a publicação de 1873 da *Prosopopeia*, algumas rotas de leitura e novos caminhos da crítica ao poema. *Revista BBM*, São Paulo, n. 2, p. 236-254, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistabbm/article/view/175134/163555>. Acesso em: 29 jun 2022.

NASCIMENTO, Ana Paula Gomes do. Bento Teixeira e o legado da poesia épica: reflexões sobre um “poemeto épico” do século XVI luso-americano. *ANAIS eletrônicos do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro, 2016, p. 609-616. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491258280.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491258280.pdf). Acesso em: 29 jun 2022.

NAUFRAGIO, *que passou Jorge Dalbuquerque Coelho, Capitão, & Governador de Paranambuco*. Lisboa: Oficina de António Álvarez, 1601.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, DellaCasa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição Oratória*. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

SALTARELLI, Thiago. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da *mimesis* na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 19, número especial, p. 251-264, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18372/15161>. Acesso em: 29 jun 2022.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.

TEIXEIRA, Bento. *Prosopopéia*. In: TEIXEIRA, Ivan. *Raízes: Roteiro da poesia brasileira*. Seleção e prefácio de Ivan Prado Teixeira; direção de Edla van Steen. São Paulo: Global, 2008. p. 63-96.

TEIXEIRA, Ivan. *Raízes: Roteiro da poesia brasileira*. Seleção e prefácio de Ivan Prado Teixeira; direção de Edla van Steen. São Paulo: Global, 2008.

TRIMBLE, Gail. Catullus 64: the Perfect Epyllion? In: BAUMBACH, Manuel; BÄR, Silvio (Ed.). *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*. Leiden: Brill, 2012. p. 55-79.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 5. ed. Brasília: EdUnb, 1998. [1916]

Recebido em 30 de junho de 2022

Aprovado em 24 de outubro de 2022

Licença: 

Barbara Faria Tofoli

Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Mestra (2021) e Graduada (2019) em Letras pela mesma instituição.

Contato: [barbarafariat@gmail.com](mailto:barbarafariat@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-6851-1179>

Leni Ribeiro Leite

Associate Professor of Classics na University of Kentucky. Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ (2008), foi professora de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Espírito Santo entre 2009 e 2021, e se mantém credenciada junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Autora de vários artigos e, entre outros, de *Épica II* (Unicamp, 2016).

Contato: [leni.ribeiro@gmail.com](mailto:leni.ribeiro@gmail.com)

 <http://orcid.org/0000-0001-6600-7692>

# UM POETA NOSSO: A LUTA POR *Os Lusíadas* APÓS A MORTE DE CAMÕES<sup>1</sup>

*A POET OF OUR OWN: THE STRUGGLE FOR Os Lusíadas IN THE AFTERLIFE OF CAMÕES*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p108-136>

Miguel Martínez <sup>1</sup>

## RESUMO

Ao estudar algumas das primeiras traduções para o inglês e para o espanhol de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, este artigo explora a luta política e cultural pelo significado e propriedade da épica portuguesa no início da Modernidade europeia. Pouco depois da morte do poeta, duas versões castelhanas do poema foram publicadas em 1580, o mesmo ano da anexação de Portugal e seus territórios além-mar por Felipe II à sua nova monarquia global. Em 1655, alguns anos após a revolta portuguesa contra o domínio espanhol, o poeta monarquista Richard Fanshawe publicou a primeira tradução inglesa de *Os Lusíadas* em um cenário de cada vez mais políticas intervencionistas do Protetorado Britânico com relação ao conflito nacional e imperial entre os reinos ibéricos. Ao permitir a produção, redistribuição e novo consumo de capital literário, a tradução torna-se uma prática textual especificamente imperial que faz parte da competição internacional por hegemonia política e cultural. Este artigo, portanto, busca fornecer a base para a geopolítica da luta cultural imperial em torno de *Os Lusíadas* no início da Modernidade europeia.

## PALAVRAS-CHAVE

Camões; *Os Lusíadas*; Apropriação; Tradução.

## ABSTRACT

By studying some early Spanish and English translations of Luís de Camões' *Os Lusíadas*, this essay explores the cultural and political struggle over the meaning and ownership of the Portuguese epic in early modern Europe. Shortly after the poet's death, two Castilian versions of the poem were published in 1580, the very same year of Philip II's annexation of Portugal and its overseas territories to his newly global monarchy. In 1655, some years after the Portuguese uprising against Spanish rule, the Royalist poet Richard Fanshawe published the first English translation of *Os Lusíadas* against the backdrop of the increasingly interventionist policies of the British Protectorate regarding the national and imperial conflict between the Iberian kingdoms. By allowing the production, redistribution, and new consumptions of literary capital, translation becomes a specifically imperial textual practice that participates in the international competition for cultural and political hegemony. This article, therefore, seeks to provide the grounds for a geopolitics of imperial cultural struggle around *Os Lusíadas* in early modern Europe.

## KEYWORDS

Camões; *The Lusiads*; Appropriation; Translation.

<sup>1</sup> Tradução do artigo: MARTÍNEZ, Miguel. "A Poet of Our Own: The Struggle for *Os Lusíadas* in the Afterlife of Camões". *Journal for Early Modern Cultural Studies*, v. 10, n. 1, 2010, p. 71-94.

<sup>1</sup> Universidade de Chicago, Chicago, Illinois, Estados Unidos da América.

Poucas obras na história cultural do início da Modernidade europeia foram tão consistentemente considerados parte da cúpula canônica das tradições literárias nacionais quanto *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões. Muitos consideraram a épica de Camões sobre a viagem de Vasco da Gama à Índia uma das maiores conquistas literárias da nação e o poema veio a representar melhor Portugal do que qualquer outro produto cultural do passado. O próprio poeta tornou-se um ícone, o cantor incomparável da história gloriosa da nação portuguesa e seu império além-mar. Esta canonicidade portuguesa por excelência, entretanto, nem sempre esteve tão evidente.

Imediatamente após a sua morte em 1580, Camões foi ressuscitado repetidamente para lutar em batalhas muito diferentes daquelas inicialmente envolvidas na escrita e publicação de seu poema em 1572. Neste trabalho, exploramos a luta pelo significado e propriedade de *Os Lusíadas* em relação a dois contextos de competição imperial muito diferentes no começo da Modernidade europeia: a anexação de Portugal por Felipe II em 1580 e as políticas internacionais britânicas no tocante a ambos os reinos na metade do século XVII. As tentativas de se apropriar da épica de Camões para diferentes objetivos políticos tornam-se aparentes ao aproximarmos-nos das traduções espanholas e inglesas produzidas nestes momentos específicos. Essas traduções de *Os Lusíadas* participaram da luta feroz para possuir um texto que as elites intelectuais espanhola e inglesa perceberam como um ativo político e cultural desejável. Como veremos, no pico expansionista dos Habsburgo de 1580, diversos tradutores espanhóis transformaram o português Camões no cantor do domínio imperial global de Felipe a partir da península recentemente unificada. Mais de setenta anos depois, e em um panorama internacional muito diferente, um tradutor inglês explicitamente tomou *Os Lusíadas* de seus antigos proprietários portugueses e espanhóis para transformar o poema em uma mercadoria negociável para o enriquecimento do império britânico emergente, assim participando do rebalanceamento de poderes políticos e culturais que ocorreu na Europa da segunda metade do século XVII.

Focaremos nas maneiras específicas como os tradutores espanhóis e ingleses, em competição, retrabalharam e determinaram a distribuição e a recepção da épica de Camões através da produção de efeitos

historicamente concretos de significado. Desta forma, examinaremos como essas traduções foram apresentadas e como a produção material, os espaços sociais de circulação e os julgamentos iniciais a seu respeito operaram para facilitar diferentes apropriações de *Os Lusíadas*. A tradução pode ser compreendida como uma prática que permite a produção, redistribuição e novos consumos do capital literário acumulado por trabalhos anteriores. Nos momentos de intenso conflito político e disputa cultural na Europa que estudamos aqui, a tradução torna-se uma prática cultural especificamente imperial, tomando parte na competição por hegemonia cultural e supremacia política. Nossa análise buscará fornecer a base para a geopolítica da luta cultural imperial em torno de *Os Lusíadas* no início da Modernidade europeia<sup>2</sup>.

## 1.

Em 1578, o rei D. Sebastião de Portugal morreu na batalha de Alcácer-Quibir, no norte da África, sem deixar um herdeiro direto ao trono português. A crise dinástica que se seguiu ao desastre deu origem a uma intensa disputa legal, diplomática, teológica e militar entre candidatos da realeza que aspiravam usar a coroa portuguesa. A vitória final de Felipe de Espanha contra seus rivais levou à união dos dois reinos peninsulares e seus territórios além-mar, o que fez surgir um império global de dimensões sem precedentes<sup>3</sup>.

Após ser coroado nas Cortes de Tomar, Felipe de Espanha chegou a Lisboa em junho de 1581 para ser aclamado como novo rei de Portugal.

---

<sup>2</sup> A concepção de apropriação abordada em nossa análise segue a formulação de Chartier (*A histórica cultural: entre práticas e representações*. Alges: Difel, 2002, p. 26): “Podemos reformular a noção de apropriação e colocá-la no centro da abordagem histórica cultural que foca em práticas diferenciadas e costumes contrastados. Esta reformulação [...] acentua costumes plurais e leituras diversas que não são o objetivo e nem estão inscritas no texto [...] apropriação na verdade diz respeito à história social de várias interpretações, devolvidas às suas determinações fundamentais (que podem ser sociais, institucionais e culturais) e fixadas nas práticas específicas que as produzem”. Para uma consideração padrão do conceito gramsciano de hegemonia, como empregado neste artigo, ver Williams (1997, p. 108-114). Para uma elaboração comparatista da economia sociocultural de bens simbólicos que está por trás do nosso uso dos conceitos como capital literário e simbólico, ver Casanova (2004).

<sup>3</sup> Para impor seus direitos dinásticos, o rei da Espanha desenvolveu uma impressionante estratégia diplomática, política e jurídica, voltada para legitimar a anexação de Portugal à monarquia espanhola (BOUZA, 1998, p. 39-60). Em 1581, após uma campanha militar bem-sucedida, o monarca espanhol fez seu juramento em Tomar como Felipe I de Portugal, garantindo a autonomia jurídica e política do reino, bem como o respeito às suas instituições, leis e costumes. Os estudos históricos mais detalhados sobre a sucessão portuguesa são Bouza (1987) e Margaça Veiga.

Assim que ele pisou nas ruas da metrópole portuguesa, perguntou ansiosamente pelo “grande gênio português” Luís de Camões, que havia morrido na mesma cidade um ano antes. A história é contada em 1639, cerca de sessenta anos depois, em *Lusíadas comentadas* de Manuel de Faria e Sousa, que dedicou seu comentário sobre a épica ao neto de Felipe II, Felipe IV.

Sábese que el señor rey Felipe II, en lo fuerte de la gran negociación del sosiego de Portugal, entrado en Lisboa, halló menos (con pesar no pequeño) este gran ingenio cuando preguntó por él, para que así como esta Monarquía en virtud de tal espíritu vía resucitado en sí a Virgilio, apareciese en gloria de tan alto Príncipe. El Cesáreo Otaviano Augusto, que desde Cantabria, adonde se hallaba lidiando con el peso de su imperio y de sus armas, se escribía con su poeta en Nápoles; y a falta de su presencia, le pedía sus escritos. Real elogio por cierto de Luis de Camões, que un Monarca, que en la boca universal de la Fama gloriosa mereció el renombre de Prudente, estando en el manejo del mayor cuidado que le trujo de sus Cetros, se acordasse dél para mostrar que desseaba verle; y que sentía no poderle ver, porque ya de pocos días había pasado a la segunda vida (FARIA E SOUSA 1639, fol. 3r-v)<sup>4</sup>

O relato de Faria e Sousa incontestavelmente associa o desejo do monarca de conhecer Camões ao objetivo político de sua viagem a Portugal. A analogia convencional entre o império espanhol e o seu antecedente romano é posta em termos muito específicos: enquanto lutava na Cantábria pela expansão de seus domínios, Otávio Augusto manteve correspondência com o grande poeta do império, Virgílio. De maneira similar, Felipe II pergunta por Camões ao marchar vitoriosamente para Lisboa, após ter “herdado, comprado e conquistado” — como ele teria supostamente dito — o reino de Portugal. Além disso, Faria e Sousa sugere que seu admirado Camões seja, na verdade, uma nova reencarnação de Virgílio, o “espírito ressurreto” do poeta imperial por excelência, agora invocado para cantar a glória do império nascente. Em 1581, Felipe I de

---

<sup>4</sup> Apesar de haver bons motivos para duvidar da precisão do registro de Faria e Sousa para embelezar a anedota com a qual estava elogiando seu amado poeta, há evidências históricas da concessão de Felipe de uma pequena pensão à mãe de Camões após a morte do poeta (ASENSIO; MARTINS, 1982, p. 48). O mecenato de Felipe a poetas portugueses deve ter feito parte de uma estratégia geral para com prazer às elites culturais locais.

Portugal teria convocado Camões para ser Virgílio, não do reino de Portugal, mas do império universal da monarquia espanhola.

Não muito tempo antes do triunfo de Felipe sobre Lisboa, no “calor das negociações sobre a pacificação de Portugal”, alguns de seus mais próximos oficiais e homens de letras já haviam percebido o potencial valor político e cultural de *Os Lusíadas* para o projeto de monarquia espanhola unificada de Felipe. Em 1580, ano em que todos os esforços políticos da corte de Felipe e outras instituições castelhanas foram devotos à anexação de Portugal o mais rapidamente e sem sangue possível, duas traduções espanholas de *Os Lusíadas* foram publicadas, com envolvimento direto de colaboradores mais próximos do rei<sup>5</sup>. Apesar de a primeira tradução a surgir ter sido *Los Lusiadas de Lvys de Camões* (1580), de Benito Caldera, focaremos em *La Lusiada de el famoso poeta Luys de Camões. Traduzida en verso Castellano de Portugues* (1580), de Luis Gómez de Tapia, devido à riqueza dos materiais prefaciais do último volume<sup>6</sup>. A apropriação de Gómez de Tapia de *Os Lusíadas* transforma o poema em uma épica imperial da monarquia espanhola recentemente tornada global de Felipe, após ter integrado a história de Portugal à de Espanha e privado a língua portuguesa de qualquer dimensão imperial real.

*La Lusiada* de Gómez de Tapia surgiu no mundo acadêmico da Universidade de Salamanca, a mais prestigiada instituição intelectual da Espanha quinhentista. O primeiro texto impresso escrito por Luis de

---

<sup>5</sup> Estas traduções receberam pouca atenção tanto da crítica portuguesa quanto da espanhola. Alonso (1974) forneceu informações biográficas básicas sobre os autores. Nas circunstâncias em que foram publicadas, Asensio e Martins (1982, p. 45) apontaram que “a intervenção mais ou menos velada de Felipe II parece [...] uma hipótese inevitável”. Eles também reconhecem a ligação entre o momento político e a publicação das duas traduções. Mais recentemente, Anastácio desenvolveu de maneira convincente a tese de Asensio (1974), afirmando explicitamente que as traduções são “parte integrante da estratégia política de sedução e de intimidação conduzida, ao tempo, pelo herdeiro castelhano da coroa portuguesa” (ANASTÁCIO, 2004, p. 169).

<sup>6</sup> Algumas figuras importantes da corte de Madri apoiaram a tradução de Caldera. O editor Juan Grácian manteve uma relação privilegiada com o “livreiro do rei”, Blas de Robles (MARTÍN ABAD, 1991, p. 120). Hernando Vega, homenageado por Caldera, foi o presidente do Conselho de Finanças e Inquisidor-Mor. E o privilégio foi atribuído pelo secretário pessoal de Felipe II, Antonio de Eraso, enquanto o rei e sua corte estavam a caminho da fronteira portuguesa (ASENSIO; MARTINS, 1982, p. 46). Além da óbvia competição acadêmica e comercial entre Caldera e Tapia, Marín Cepeda (2008) foi convincente ao sugerir a existência de uma rivalidade faccionária mais profunda entre eles. Hernando de Vega e Ascania Colonna, homenageados respectivamente por Caldera e Gómez de Tapia, devem ter pertencido a facções opostas da corte. A proliferação de meios de acesso a mecenato oficial destaca, a nosso ver, a utilidade profissional, política e econômica que esses escritores perceberam na tradução de Camões em 1580.

Góngora, estudante de Salamanca à época, destaca-se dentre os diversos textos preliminares que antecederam a interpretação de Tapia, muitos deles em latim. O prólogo está assinado por ninguém menos que Francisco Sánchez de las Brozas, El Brocense, catedrático de retórica na mesma universidade, que havia sido criado e educado em Portugal. A dedicatória de Gómez de Tapia destina-se a Ascanio Colonna, um representante ilustre de uma das casas nobres mais poderosas da Itália, colaboradores leais do Imperador Carlos e seu filho Felipe durante o século XVI.

A apresentação textual e material do volume por Gómez de Tapia é uma intervenção essencial na luta pelo significado de *Os Lusíadas*. O livro espanhol inclui um “Catálogo dos reis portugueses, desde o primeiro Conde D. Enrique, quando a maior parte de Portugal é submetida à Majestade do rei Felipe, nosso Senhor” (GÓMEZ DE TAPIA, 1580, fol. 5v). Vanda Anastácio (2004, p. 165–166) notou corretamente como as estratégias genealógicas deste catálogo, cujas últimas linhas aludem explicitamente ao atual problema da sucessão ao trono português<sup>7</sup>, lembram os argumentos jurídicos mais amplos operados nos discursos legitimadores de Felipe. Além disso, o catálogo torna-se um apêndice das narrativas genealógicas da própria épica histórica camoniana<sup>8</sup>. A história heroica da nação portuguesa contada em *Os Lusíadas* é levada, desta maneira, a culminar na monarquia imperial de Felipe II, a quem Gómez de Tapia inapropriada e ousadamente refere como “Rei de Espanha”, isto é, rei da antiga Hispânia Romana, recentemente restaurada à sua integridade pela união peninsular.

Esta inclusão da história portuguesa em uma narrativa política mais ampla de um império hispânico é desenvolvida com mais profundidade pelos textos preliminares de Gómez de Tapia. Em um dos textos elogiosos inseridos neste volume, Alonso de Peralta reencena esta apropriação particular do poema de Camões, ressitua-o em um novo sistema político e cultural, a Espanha “recuperada”, unificada, que estava nascendo naquele exato momento.

---

<sup>7</sup> A última linha deste catálogo diz o seguinte: “Sucedeu a Dom Henrique no ano de oitenta [1580] Sua Sacra Majestade o Rei Dom Felipe II de Espanha: tanto por ser reino saído da mesma coroa, como por ser neto do Sereníssimo Rei Dom Manuel, pai de Dom Henrique, que morreu sem herdeiros”.

<sup>8</sup> O rei de Melinde pediu que Vasco da Gama lhe contasse a “*genealogia* de sua nobre nação” [“*noble Nation’s genealogie*”] — que é como Fanshawe (CAMÕES, 1963, p. 46) traduziu o “De minha gente a grão genealogia” (CAMÕES, 2000, p. 59) de Camões —, resultando no relato histórico e genealógico de três cantos do capitão sobre os feitos e reis portugueses.

Hoje descobres para o mundo mina estranha      Oy descubrás al mundo mina estraña  
De doce história e verso castelhano      De dulce historia y verso Castellano  
Com que o trabalho alheio foi [feito] vosso;      Con que el trabajo ageno vuestro ha sido;  
    *E recobra por vós o nome Espanha*      *Y recobra por vos el nombre España*  
Que Itália teve com seu Mantuano      Que Italia tuuo con su Mantuano  
E que seu Homero Grécia teve.      Y con su Homero Grecia lo ha tenido.  
(GÓMEZ DE TAPIA, 1580, fol. 3v, grifo nosso)<sup>9</sup>

A tradução do poema épico português incorpora-o ao serviço de uma nova realidade imperial da monarquia espanhola a partir do início da sua existência. Faria e Sousa parece estar certo em sua interpretação posterior do desejo de Felipe de conhecer o autor de *Os Lusíadas*: no clímax expansionista de 1580, esses autores espanhóis leram Camões como um novo Virgílio do império espanhol do novo Augusto.

A Espanha unificada mapeada por esses autores é acompanhada por outras estratégias discursivas significativas nos paratextos desta tradução. A edição de Tapia foi a primeira tentativa aberta de canonizar o poema de Camões. Pela primeira vez e logo em 1580, *Os Lusíadas* contou com um conjunto de notas finais acadêmicas e foi publicado na Universidade de Salamanca, sancionado pela inquestionável autoridade retórica de El Brocense. Esta institucionalização acadêmica, entretanto, acaba não trazendo o texto original de Camões, em português, mas uma tradução castelhana. Camões poderia ter sido o novo Virgílio da monarquia espanhola em português, assim como *Os Lusíadas* poderia ter sido republicado em Alcalá, Salamanca ou Madri, patrocinado pela Coroa, anotado, comentado ou prefaciado por humanistas portugueses ou castelhanos. De fato, os arranjos constitucionais do Estatuto de Tomar garantiram a independência política e jurídica de Portugal, bem como sua autonomia cultural no tocante a aspectos como protocolos cortesãos ou o emprego da língua portuguesa em todos os níveis de administração e interlocução com Madri (BOUZA, 1998, p. 121-133; CARDIM, 2002). A despeito do particularismo formal de Tomar, a agregação de Portugal ao composto espanhol dá origem a uma profunda reconfiguração tanto de práticas linguísticas quanto culturais e dos valores associados a essas práticas em português e espanhol. O prólogo de El Brocense alude a essa

---

<sup>9</sup> N.T.: Para as citações de fortuna crítica deste artigo, procuramos os textos traduzidos ao português, que serão indicados, quando pertinente. Quando indisponíveis ou inacessíveis, optamos por uma tradução nossa.

reconfiguração quando ele escreve acerca das implicações da tradução da épica portuguesa para o espanhol.

Tal tesoro como este no era razon que en sola su lengua se leyese, y ansi con mucha razon se deuen dar gracias a quien ha querido tomar trabajo de communicarlo a su lengua Castellana, y por consiguiente a la misma Portuguesa, a toda Italia, y a las demas naciones, que son muchas, que de la lengua Castellana se precian (GÓMEZ DE TAPIA 1580, fol. 5r).

A geografia linguística da língua espanhola desenhada por El Brocense parcialmente reflete algumas práticas sociais e literárias do momento, ao mesmo tempo em que reavalia e modifica essas práticas. O poema é comunicado aos territórios europeus do império, mas também é devolvido a Portugal com a tradução espanhola. A tradução atesta a relação assimétrica que existe entre as duas línguas peninsulares ao longo do século XVI, ao passo em que contribui para garantir a hegemonia do castelhano<sup>10</sup>. Além disso, em uma passagem anterior do mesmo prólogo, Sánchez de Las Brozas colocaria em questão até mesmo a aptidão do português para a poesia, ao passo que “a língua natural de Camões parece ser incompatível com a perfeição do verso” (GÓMEZ DE TAPIA, 1580, fol. 5r). O poema de Camões, de acordo com El Brocense, requer apenas uma dimensão imperial real ao ser traduzido para o espanhol, uma dimensão que lhe é implicitamente negada no original português.

Quando a terceira tradução espanhola de *Os Lusíadas* foi publicada, em 1591, uma vez que a anexação de Portugal já fora consolidada, a apropriação efetuada pelas versões de Caldera e Gómez de Tapia parece ter sido bem-sucedida. Henrique Garcés, um mercador e empresário português na área de mineração que vivia no Peru, publicou em Madri *Los Lusíadas de Luís de Camões, traducidos de Portugués en castellano*, que ele dedicou a “Felipe, primeiro monarca das Espanhas [Las Españas] e das Índias Orientais e Ocidentais”<sup>11</sup>. De acordo com Garcés, que parece ter

<sup>10</sup> Apesar da literatura portuguesa ser bastante conhecida e apreciada pelos autores castelhanos dos séculos XVI e XVII (ASENSIO; MARTINS, 1982; MARCOS DE DIOS, 1981), não devemos esquecer que quase não há autores espanhóis escrevendo em português, ao passo que a maior parte dos autores portugueses deste período escreveu alguns textos em espanhol (VÁSQUEZ CUESTA, 1981).

<sup>11</sup> Ao chegar em Madri, em 1590, Garcés (1591, v. 3) fez um pedido ousado de *mercedes* — mercês — ao monarca, enfatizando “o aumento que à tua Real coroa / é por minha indústria acumulado” [“el aumento que a tu Real corona / Es por industria mia acumulado”]. Garcés está certamente se

ignorado a existência das versões anteriores, a língua portuguesa teria literalmente *enterrado* a épica camoniana, enquanto o castelhano facilitaria a sua difusão e consumo nos territórios americanos hispano-falantes do império Habsburgo:

Mas porque no quedassen sepultados  
hechos y versos tan soberanos  
en solo Portugal, mis toscas manos  
los dan al nuevo mundo trasladados. (GARCÉS, 1591, fol. 185v)

Os tradutores espanhóis descobriram uma “mina rara”, nas palavras de Alonso de Peralta, ou um “tesouro”, nas de El Brocense, supostamente arraigados em uma língua privada do escopo imperial que de fato tinha. Esses tropos ilustram que a *tradução*, em um jogo dialógico significativo na última linha de Garcés (já que *trasladar* em espanhol significa tanto “traduzir” quanto “mudar de lugar”), funciona como um meio eficiente de apropriação literária e prática cultural imperial lucrativa<sup>12</sup>.

Alguns dos cortesãos e humanistas pró-Habsburgo envolvidos na publicação dessas traduções sabiam muito bem do potencial de *Os Lusíadas* como um ícone da nação portuguesa e como um texto anticastelhano. Suas traduções, portanto, desempenharam um papel crucial e consciente de si na neutralização de uma eventual apropriação autonomista da épica, como apontou Vanda Anastácio (2004). Ainda assim, esperamos ter mostrado que, além da intervenção significativa nos processos político, jurídico e cultural que levaram à anexação bem-sucedida de Portugal por Felipe, a conquista fundamental dessas traduções é a transformação de *Os Lusíadas* na épica *hispânica* da monarquia habsburguiana que começava a abraçar o mundo.

---

referindo às suas técnicas pioneiras para o tratamento da prata (MONGUIÓ, 1960), mas seu pedido também alude às outras duas traduções que ele publicou em Madri em 1591, em adição a *Los Lusíadas: Francisco Patricio de reyno y de la institucion del que ha de reynar* (Madrid: Luis Sanchez) e *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha* (Madrid: Guillermo Drouy), ambos oferecidos ao rei.

<sup>12</sup> Em sua abordagem aos poemas elogiosos escritos por Jonson para a tradução de Chapman de *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo e *The Rogue* de Mabbe, Fuchs (2002, p. 342) apontou que o poeta “retrata a cultura literária inglesa — original ou não — como um tesouro nacional e coletivo [...] ele localiza os tradutores ingleses — que praticam um tipo diferente de apropriação — como parte de um projeto nacional em que os valores material e cultural estão inextricavelmente interligados”. A análise perspicaz de Fuchs (2002, p. 356) do uso de Jonson das mesmas metáforas — a mina, o tesouro — leva a entender essas trocas literárias como uma participação da “figuração insistente de autoridade cultural como a conquista do terreno material e poético, quer através da tradução, apropriação silenciosa ou reescrita”.

## 2.

Em 1 de dezembro de 1640, sessenta anos depois da marcha imperial vitoriosa de Felipe II a Lisboa, um grupo de nobres portugueses se rebelou contra Madri, derrubando o domínio espanhol e desencadeando a Guerra da Restauração, que duraria por vinte e oito anos. O levante abalou a organização e *status* políticos da monarquia espanhola, mas também teve impactos significativos na reconfiguração do campo cultural ibérico e suas práticas literárias após seis décadas de união política.

Camões foi mais uma vez exumado para lutar uma nova batalha. Apenas um ano depois de Faria e Sousa ter publicado as suas *Lusíadas comentadas*, com as quais abrimos este trabalho, as elites intelectuais portuguesas sentiram a necessidade de recuperar para si mesmas a épica camoniana, um ícone cultural que havia sido cooptado pelos homens de letras espanhóis. As reimpressões, glosas, imitações e comentários de *Os Lusíadas* de Camões tentaram reapropriar um poema que havia sido revestido de um vasto capital simbólico. Na luta pela liberdade de Portugal, foi crucial reassumir o controle sobre os discursos culturais. A épica, usada agora como uma exaltação da história nacional, um emblema anticastelhano e uma celebração profética do domínio de João VI, resumiu o recém-liberto reino português.

Daremos dois exemplos de uso que a Restauração fez de Camões durante a guerra contra Castela. Em 1644, uma edição em dezesseis de *Os Lusíadas* apareceu em Lisboa, dedicada ao Conde de Penaguião, um dos generais da guerra em curso:

porque havendo V. S. na campanha do anno passado, obrigado á Patria, com empenho de sua própria pessoa, tantas vezes repetido; & sendo a dívida uniuersal em todos os Portugueses, não tenho eu com que manifestar melhor a V. S. o agradecimento que me toca, que com lhe dedicar as obras de hum varão que também foy grande pellas armas (*apud* ANASTÁCIO, 2005, p. 335).

António Craesbeeck publicou, em 1663, o *Triunfo das armas portvgoezas deduzido de varios versos do insigne poeta Lvis de Camoens. Glosados, & reduzidos ao intento por André Rodrigues de Mattos*, um panfleto político anticastelhano compilando versos de Camões e dedicado ao favorito de Afonso VI, o Conde de Castelo-Melhor.

Em meio à agitação portuguesa, entretanto, um terceiro agente entra na arena internacional da luta política e cultural por *Os Lusíadas*. A

Inglaterra não estava menos desordenada que a Península Ibérica na metade do século XVII, e a guerra castelhana-portuguesa que se seguiu à rebelião quase exatamente coincide com a Guerra Civil e o Interregno. Foi no contexto da Inglaterra revolucionária que a primeira tradução inglesa de *Os Lusíadas* surgiu em Londres. *The Lusiad or Portugals, Historicall Poem*, escrito por Richard Fanshawe, foi publicado em 1655, pelo “esnobe editor monarquista” Humphrey Moseley (HIRST, 1990, p. 146), que à época já havia publicado um número significativo de trabalhos literários considerados por monarquistas como um sinal de superioridade cultural sobre o Parlamento<sup>13</sup>. De fato, outros escritores partidários carolíngios estavam desenvolvendo, através da tradução, uma política cultural monarquista particularmente consciente de si (VENUTI, 1993).

O serviço militar e diplomático de Fanshawe à causa monarquista é conhecido em detalhes<sup>14</sup>, e alguns começaram a rastrear essa afiliação política explícita em seus escritos<sup>15</sup>. Nosso interesse aqui, entretanto, é ressituar a *Lusíada* de Fanshawe num contexto mais amplo de conflito imperial internacional e competição cultural. Se os espanhóis haviam com sucesso reescrito Camões, através da tradução para a concepção cultural da nova realidade política que era a Hispânia unificada com seu império mundial que abrangia tanto as Índias Orientais quanto as Ocidentais, Fanshawe transformaria *Os Lusíadas* em um bem político, econômico e cultural inglês que lhe permitiria moldar discursivamente a nova balança de poder na Europa Ocidental. Enquanto a academia enfatizou corretamente a óbvia afiliação monarquista de *Os Lusíadas*, ao considerá-lo

---

<sup>13</sup> O suposto “monopólio partidário sobre o aprendizado e a cultura” (HIRST, 1990, p. 149) dos monarquistas foi questionado pela extensa pesquisa de Smith (1994, p. 12) sobre a produção textual da revolução, que lhe permitiu afirmar que “as culturas parlamentares e ‘radicais’ tinham suas próprias formas de literatura”.

<sup>14</sup> O *Memoirs of Ann, Lady Fanshawe* tem sido a fonte básica de informações biográficas sobre Richard Fanshawe. Bullough, Davies, Fanshawe (*Original Letters*) e Walker forneceram informações em abundância a respeito da carreira política e diplomática de Fanshawe.

<sup>15</sup> Fanshawe dedica sua tradução ao proeminente monarquista William Wentworth, Conde de Strafford, filho de Sir Thomas Wentworth, que havia sido executado pelo Parlamento em 1641 (HILL, 1980, p. 94). Wentworth era dono de uma propriedade alugada por Fanshawe em Tankersley, para onde ele foi obrigado a se retirar após sua prisão em Londres, como consequência da derrota em Worcester em 1651 (FANSHAWE, 1907, p. 136). Em Tankersley, ele passou a maior parte dos anos de 1653 e 1654 escrevendo, entre outras coisas, *The Lusiad*. Walker leu *Petronius's Rapture*, a passagem acerca das guerras civis romanas traduzida por Fanshawe antes de trabalhar com as estrofes de Camões, em relação à inequívoca lealdade monarquista do autor (WALKER, 1997, p. 581-585). De maneira similar, Smith (1994, p. 228-229) aponta diversos casos de momentos que, através de manipulação textual do original, “monarquizam” o *Lusiad* de Fanshawe.

à luz do contexto político internacional, somos capazes de revelar diversas similaridades entre a política de tradução de Fanshawe e a agenda imperial e comercial da Comunidade da Inglaterra.

*The Lusiad* foi escrito em um momento de intensa negociação política entre o Protetorado de Cromwell e a nova dinastia reinante Bragança em Portugal — em guerra com Madri —, resultando no tratado crucial de 1654 entre as duas nações (HILL, 1980, p. 134-135; VALLADARES, 1998, p. 113-148)<sup>16</sup>. Este tratado ratificou e estendeu o acordo assinado em 1642, quando uma embaixada portuguesa do recém-coroadado D. João IV obteve o reconhecimento inglês sobre a independência portuguesa de Madri — o primeiro país europeu a fazê-lo — em troca de generosas concessões comerciais e religiosas aos ingleses. O tratado de 1654 efetivamente abriu os mercados metropolitano e coloniais portugueses, bem como as rotas comerciais, aos mercadores e produtos ingleses. O tratado seria eventualmente visto como um *diktat* contra o “ímpotente rei D. João IV [...] o mais pernicioso já feito com uma cabeça coroada” (BOXER, 1969, p. 335)<sup>17</sup>.

A expansão inglesa do período, assim como o florescimento do seu comércio, estava intimamente relacionada à assinatura deste tratado. Foi a força internacional inglesa após 1654 — também derivada da paz favorável com os Países Baixos — que motivou Cromwell em seu *Western Design* de expansão imperial no Caribe às custas da Espanha (HILL, 1980, p. 98; VALLADARES, 1998, p. 142-149). Em um período de hegemonias invertidas e equilíbrio político instável, a profunda reconfiguração de poder imperial que este novo panorama internacional desenha foi acompanhada por uma luta pela autoridade cultural em que o *Lusiad* de Fanshawe participou.

Em dezembro de 1653, enquanto trabalhava em *The Lusiad* em Tankersley, Fanshawe escreveu uma carta ao seu primo John Evelyn que

---

<sup>16</sup> A reclamação de Fanshawe de que seu o *Lusiad* foi “apenas mal impresso, já que houve ocasiões em que não pude estar presente para supervisionar a prensa” (*apud* BULLOUGH, 1963, p. 27) provavelmente levou o correspondente do editor de Fanshawe em 1701, Abel Roper, a dizer que alguns de seus manuscritos “foram impressos e publicados sem o seu consentimento ou conhecimento”. A ideia de uma edição pirateada já havia sido discutida por Bullough. Sugerimos que a oportunidade de explorar o valor comercial imediato de *The Lusiad*, ao lidar com uma questão financeira urgente, talvez forneça uma melhor explicação para a pressa da impressão de Moseley.

<sup>17</sup> O tratado foi assim interpretado pelo Marquês de Abrantes em 1726. O estudo de Sideri (1970, p. 22) da relação anglo-portuguesa de “colonialismo informal” descreve a situação originada por esses tratados como uma “vassalagem comercial”. Para uma descrição detalhada desses tratados, ver Prestage (1971).

seria eventualmente incluída como um prefácio ao *Essay on the First Book of T. Lucretius Carus De rerum natura* (1656) de Evelyn. Esta carta ajuda a elucidar a maneira como Fanshawe concebe a prática de tradução neste momento específico. Ele estabelece uma comparação entre a vernacularização de Lucrécio por Evelyn e a latinização do *Shepherds Calendar* de Spencer por Theodore Bathurst, também publicada em 1653. Ao destacar a contribuição de Bathurst ao *Commonwealth of Learning* (FANSHAWE, 1997a, p. 334), a república das letras mundial, Fanshawe parece adotar uma postura tradicional universalista em relação ao humanismo europeu, em que o latim é a moeda do intercâmbio intelectual internacional. E, ao elogiar a versão inglesa de Evelyn do “latim robusto” de Lucrécio como uma melhora do original, ele simplesmente reproduz um *topos* bastante conhecido da retórica panegírica da tradução<sup>18</sup>. Contudo, Fanshawe vai além desses tropos convencionais quando discute a tradução através de um vocabulário específico retirado da linguagem econômica do comércio internacional: “E, se o sr. Bathurst, através daquele produto exportado, traz mais honra à Inglaterra: Tu, através deste importado, vai enriquecê-lo em casa: fazer nossa renda proporcional às nossas despesas” (*apud* EVELYN, 1656, p. 9)<sup>19</sup>.

Essa ideia de tradução adquire particular pungência ao lermos a carta com relação à lógica mercantilista que governou a política estrangeira da Inglaterra durante esses anos, principalmente depois que o tratado

---

<sup>18</sup> As “características suavizadas” das traduções inglesas contemporâneas foram discutidas por Venuti (1993, p. 211) no caso de *The Destruction of Troy* de Denham. Venuti considera a concepção de Denham de fluência e transparência uma estratégia discursiva para produzir a ilusão de que o autor original na verdade escreveu na língua-alvo, com o objetivo de domesticar e apagar em definitivo as diferenças culturais. Este tipo de apagamento também opera no *Lusiad* de Fanshawe.

<sup>19</sup> Um argumento idêntico pode ser encontrado na versão latina de Fanshawe de *Faithful Shepherdess* de Fletcher, quando ele discute competições culturais entre nações modernas em termos comerciais similares: “Se os portos do inglês graciosamente recebem produtos estrangeiros dos mesmos Guarini e portos estrangeiros que os recebem no dia a dia (falo agora dos escritos e línguas), ao fim, quem proibiria que escritos que podem ser chamados seus ‘cidadãos honorários’ (pois, de fato, a língua latina é a língua do mundo) fossem abertos junto com produtos ingleses? Certamente, se muitos outros poemas divinos estão contidos (presos) na limitação desta Ilha do Norte por conta da peculiaridade de sua língua, deveriam desde o início ser escritos em uma que fosse de maior familiaridade; ou se suas almas podem traduzir a si mesmas em certa medida, com um roubo feliz, em uma transmigração pitagoreana, deveriam ser assim passadas adiante. Não vejo nada que desprezar nas Musas da Inglaterra (sobretudo nas suas Musas dramáticas), seja pela França ou pela Espanha, ou (e nada maior pode ser citado) pela antiga e moderna Itália. Como deixo-me levar, cheio de minha terra nativa!” (tradução do latim para o inglês por Walker em Fanshawe, 1997a, p. 378; no original em latim, p. 240).

anglo-português de 1654 abriu mercados e rotas comerciais portuguesas para os mercadores ingleses. A lógica comercial que Fanshawe aplica à tradução de Lucrécio por Evelyn pode ser usada para entender o escopo de sua apropriação de *Os Lusíadas* para enriquecer a “literariedade” [literariness] da Inglaterra<sup>20</sup>.

A economia política da tradução implícita na carta de Fanshawe ao seu primo também lembra as diferenças entre as políticas imperiais da Espanha e da Inglaterra, como eram percebidas por seus contemporâneos. Um paralelo pode ser traçado aqui entre os modelos inglês e espanhol de exploração econômica imperial que são ecoados metaforicamente nos seus diferentes pensamentos sobre tradução. Enquanto *Os Lusíadas* havia sido considerado pelos tradutores espanhóis uma mina de ouro, Fanshawe percebe-o como um produto negociável. Os modos gerais de suporte material do império também eram significativamente diferentes, embora ambas as nações tenham respondido a uma lógica mercantilista similar. Para os espanhóis, a economia imperial baseada na exploração maciça da indústria mineira na América fornece a analogia e o léxico para desenvolver as metáforas acerca da apropriação cultural de trabalhos literários. Para os ingleses, por outro lado, o discurso do comércio apoiado pelo Estado como um meio mais efetivo de enriquecimento nacional proveu a arquitetura metafórica para compreender a tradução como uma prática cultural especificamente imperial (PAGDEN, 1995, p. 63–73)<sup>21</sup>.

Para facilitar essa apropriação comercial e política da épica camoniana, um tipo particular de negação era necessário. Na “Dedicatória

---

<sup>20</sup> Apesar de todo o escopo do seu projeto comparatista global não poder ser resumido aqui, *A república mundial das letras* de Casanova fornece um outro paradigma crítico produtivo para entender a atividade de Fanshawe como tradutor. Casanova compreende *literariedade* como um capital linguístico-literário específico associado a uma nação e a uma língua. O crédito literário garantido a uma língua como o inglês por outras nações europeias é aumentado ao se traduzirem bens literários ingleses como *Shepherds Calendar* para o latim, a língua do *Commonwealth of Learning*. Ao mesmo tempo, a *intradução* — como ela chama — do latim ou de outros trabalhos vernaculares modernos para o inglês implica a capitalização de riqueza cultural estrangeira para o aumento dos recursos literários nacionais.

<sup>21</sup> Alguns anos mais tarde, um anônimo assinando como C.K., “amante sincero e entusiasta da Inglaterra”, forneceu uma comparação reveladora dos dois modos de mercantilismo nacional, ligados à guerra expansionista, que nos permitem compreender as traduções espanhola e inglesa de Camões no contexto da competição imperial europeia: “Pois como o Comércio é uma mina mais rica e mais durável do que qualquer outra no México ou no Peru (...) então em proporção à sua abundância de dinheiro, [uma nação] florescerá no Lar, e será terrível no Além-Mar” (*apud* ARMITAGE, 2000, p. 159).

Epistolar” que abre *The Lusiad or Portugals*, Fanshawe lembra-nos do seu retiro na propriedade do Conde de Strafford em Tankersley e oferece sua tradução ao seu patrono William Wentworth nos seguintes termos:

Quão mais agradecido estou por trazer à Sua Excelência este TESOURO ESCONDIDO, que (quanto à segunda *vida*, ou *existência*, que tem de mim na *língua inglesa*) é tão verdadeiramente um *Nativo* de Yorkshire, e pelo abrigo de Sua Excelência, do momento em que eu comecei, não tendo eu dormido uma única vez fora destes *Muros*? (FANSHAWE 1655, fol. A2v).

Por meio deste renascimento em Yorkshire, Camões recebeu uma “segunda vida” em inglês. O poeta português “tornou-se um inglês”, como seu tradutor mais tarde escreve no mesmo texto, e é “dedicado” ao monarquista William Wentworth. A naturalidade inglesa de Camões autoriza a atividade do tradutor, e isso também facilita a apropriação política específica que Fanshawe está implementando. Além de transformar Camões em um vassalo monarquista fiel, Fanshawe opera o sutil apagamento da língua original e da autoria de *Os Lusíadas*.

O tropo específico usado por Fanshawe para se referir à sua fonte reforça a apropriação, já que ele muito provavelmente está ciente do sentido técnico que “tesouro escondido” [*treasure trove*] tinha na linguagem legal inglesa da época: “‘Tesouro escondido’ seria qualquer quantia em dinheiro, ouro, prata, placa ou lingote encontrada em qualquer lugar e ninguém sabe a quem pertence, então a propriedade portanto pertence ao rei, e é chamada ‘tesouro escondido’, o que significa ‘tesouro encontrado’”<sup>22</sup>. Mais uma vez, o uso metafórico de Fanshawe desta tecnicidade legal ressoam os discurso e práticas mercantilistas (lingote, metais preciosos, propriedade real). Mas, neste caso, o movimento retórico de Fanshawe desapropria os portugueses de um objeto cultural valioso: a apresentação da sua fonte como um texto sem dono, fortuitamente encontrado e disponível para o serviço do rei, põe em causa a propriedade de *Os Lusíadas* e facilita uma apropriação monarquista inglesa legítima. As

---

<sup>22</sup> *Oxford English Dictionary* refere-se a esta definição do famoso glossário legal de John Rastell *Les termes de la ley*, cuja edição de 1641 citamos (RASTELL, 1641, fol. 259r).

N.T.: Para melhor entendimento, acrescentamos à nota a versão original em inglês da citação: “Treasure trove is when any money, gold, silver, plate or bullion is found in any place and no man knoweth to whom the property is, then the property thereof belongeth to the king, and that is called Treasure trove, that is to say, Treasure found.”

metáforas ativam o vocabulário de diferentes discursos que deveriam operar ao escrever e ler o recorte material de Fanshawe. Ao historicizar os tropos empregados na retórica paratextual de Fanshawe, podemos descobrir importantes implicações políticas e ideológicas de traduzir *Os Lusíadas* em um momento específico do século XVII inglês.

Por fim, apesar de toda tradução complicar os conceitos de autoria e propriedade, isso é exacerbado no caso de *Os Lusíadas* pela fonte de fato intermediária de Fanshawe. Fanshawe “angliciza” *Os Lusíadas* através da tradução espanhola e comentário monumental do texto camoniano de 1639 de Faria e Sousa<sup>23</sup>. A apropriação de Fanshawe, portanto, opera contra um cenário de traduções castelhanas anteriores, que já tinham explicitamente reclamado Camões como o poeta da monarquia de Felipe, e não o poeta do reino de Portugal. Ao mesmo tempo, desta forma, Cromwell assegurou o acesso legal da Inglaterra aos vastos fluxos e redes comerciais do império português, um monarquista inglês aposentado à força virou-se para Camões, “traduziu-o para a vida”<sup>24</sup>, e apressadamente imprimiu a épica que já havia se tornado metonimicamente associada ao império português. A apropriação discursiva, através da tradução, do mais emblemático texto português tem consequências significativas na luta pelo capital simbólico e pela hegemonia cultural em meio à rivalidade imperial de meados do século XVII. Esta nova exumação de Camões, há muito morto, definitivamente participa do processo de inversão da hierarquia entre Portugal e Inglaterra, situando esta em posição dominante, a qual gozaria dali por diante. Depois de ser o cantor dos heroicos feitos portugueses na Índia e o poeta do império universal da monarquia espanhola, Camões seria agora convenientemente “ensinado [...] a cantar na língua inglesa”<sup>25</sup> a glória do império nascente e de uma aliança anglo-portuguesa emergente que seria encarada pela historiografia como pseudocolonial (SIDERI, 1970, p. 20-23).

<sup>23</sup> Walker (1994) demonstra que Fanshawe tinha pouco conhecimento de português e que seu *Lusíada* é uma interpretação da versão espanhola em prosa das estrofes camonianas de Faria e Sousa, ao invés de uma tradução direta do original em português.

<sup>24</sup> A expressão é usada por Fanshawe no “Posfácio do Tradutor” para se referir à sua interpretação de *Petronius’s rapture* (FANSHAWE, 1655, fol. B2-v).

<sup>25</sup> As palavras vêm de uma oração pronunciada no Colégio Inglês em Lisboa em 1661 para receber Fanshawe como enviado do rei a Portugal (WALKER; LINDELL, 1990, p. 130).

### 3.

Em 1660, o recém-restaurado Carlos II apressou-se a redesenhar o mapa das alianças políticas internacionais, o que provocou um reajuste importante nas relações entre Inglaterra, Espanha e Portugal. Os esforços dos Bragança para casar a filha de D. João IV, Catarina de Bragança, com o novo rei britânico enfim frutificaram, apesar da feroz campanha espanhola contra a união (VALLADARES, 1998, p. 171-199). Os portugueses só obteriam o apoio inglês, entretanto, a um preço extremamente alto estabelecido pelo novo tratado de 1661 entre os dois monarcas. Esse tratado, na verdade, instaurou a vitória diplomática cromwelliana de 1654, estendendo os privilégios garantidos aos ingleses naquele acordo. Mas o ano de 1661 teria consequências ainda mais abrangentes, já que o dote fantástico de Catarina incluiu, além da maior quantia em dinheiro envolvida em uma transação do tipo, a transferência para os ingleses das cidades portuguesas de Tânger e Mumbai. Esta seria a porta de entrada da expansão imperial britânica para a Índia.

A pessoa a comandar o “casamento português” foi, na verdade, Sir Richard Fanshawe<sup>26</sup>. Carlos II o apontou como “Enviado Extraordinário” ao novo rei de Portugal, D. Afonso VI, irmão de Catarina, e o enviou a Lisboa em 1661 com a missão de “agilizar a entrega do dote extremamente valioso de Catarina [...] para mediar, em nome de Carlos, a guerra continuada entre Portugal e Espanha e proteger os interesses das tropas inglesas lutando no lado português” (WALKER; LINDELL, 1990, p. 134). Durante sua estadia em Lisboa, ele visitou o English College, fundado por Felipe II no século XVI, onde seminaristas ingleses eram instruídos no sacerdócio católico.

A exumação definitiva de Camões foi quase literal. Para celebrar a presença da Fanshawe no Colégio e sua missão diplomática em Portugal, os alunos escreveram e apresentaram o *Verses Spoken in the Library of the English College by two students (one whereof represented the Genius of Camoens) to Sir Richard Fanshaw Envoy Extraordinary from his Majestie of great Britaine to the Court of Portugall &c* [*Versos Declamados na Biblioteca do Colégio Inglês por dois alunos (um dos quais representou o Gênio de Camões) ao Sir Richard Fanshawe, Enviado Extraordinário de sua Majestade da Grã-Bretanha à Corte de*

---

<sup>26</sup> Fanshawe foi chamado para o serviço do rei em diversas missões diplomáticas durante a década de 1660. Walker (1997, p. 586) apontou que *The Lusiad*, sem dúvida, teve “um profundo efeito na sua carreira pública pelo resto de sua vida. Carlos e seus conselheiros naturalmente tomaram *The Lusiad* como um indicativo de que ele, provavelmente único na corte, de fato sabia português”.

Portugal &c]<sup>27</sup>. O argumento bastante surpreendente desta minúscula peça teatral condensa de uma maneira particularmente intensa diversos aspectos de *The Lusiad* de Fanshawe que discutimos até agora.

O Gênio de Camões, representado por este estudante, vem do seu "mausoléu" na Igreja de Sant'Ana em Lisboa para encontrar e elogiar o seu renomado tradutor. Um outro aluno, representando a si mesmo, recebe o Gênio com muita admiração:

Estou surpreso! O que vejo	I am surpriz'd! What doe I see
Camões o Grande? Não, não pode ser	Camoens the Great? no t'cannot bee
O tempo roubou muito do seu cabelo	Time stole most of his hayre away
E tingiu sua barba de um cinza velho,	And dye'd his beard a hoary gray,
A Idade Fria nunca congelou sobre sua Coroa	Chil Age ne'er frosted o're your Crowne
Nem a primavera adornou seu queixo	Nor Spring adorn'd your Chin with downe
Um olho ele perdeu em guerras sangrentas,	One eye he lost in bloody warrs,
Vosso rosto agraciado com duas estrelas gêmeas,	Your forehead's grac'd with two twin starrs,
Nosso dialeto lhe era desconhecido,	To him our <i>Dialect</i> was unknowne,
Ainda assim vós o pronunciais como seu próprio,	Yet you pronounce it as your owne
(FANSHAWE, 1997b, p. 574)	

O estudante atônito recebe uma explicação para a visita do poeta português falante de inglês. O Gênio reconhece Fanshawe “por conta do sagrado Louro em sua cabeça”<sup>28</sup> e dirige-se a ele para declarar “quão alegremente estou mudado desde que pela sua pena / Resgatado da morte vejo o mundo envelhecer” (FANSHAWE, 1997b, p. 574). A saudação alegre de Camões é representada como o encontro cortês entre dois cavalheiros. O objetivo óbvio desta representação doméstica é dar as boas-vindas ao enviado inglês ao Colégio, e isso portanto reproduz códigos sociais de interações diplomáticas e comportamento cortês entre homens educados. Ainda assim, a natureza humilde, quase submissa, do elogio de Camões ao inglês desestabiliza mais uma vez nossa noção de autoria quando a tradução está envolvida, já que implica a inversão do que o leitor esperaria que fossem as relações hierárquicas naturais entre autor e tradutor. Na voz de Camões, na verdade, o elogio ao próprio poema pode definitivamente se tornar um reconhecimento bizarro de inferioridade cultural:

<sup>27</sup> O manuscrito *Verses...* foi encontrado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra por Bullough, que o editou pela primeira vez para acompanhar sua edição de *Lusiad* de Fanshawe (p. 349-352). Apoiamo-nos na reimpressão mais recente de Davidson (FANSHAWE, 1997b, p. 573-576).

<sup>28</sup> Como parte da performance, Fanshawe parece ter sido de fato coroado como poeta laureado, de acordo com a oração de John Salterus (WALKER; LINDELL, 1990, p. 132).

Humildemente apelando à benção	Humbly suing for the blisse
Das mãos honradas de meu <i>Senhor</i> para beijar:	My <i>Lords</i> honoured hands to kisse:
Se há algum anseio em meu nome,	If there's any crave my name,
Quisera cantar a fama de <i>Gama</i> :	I it was sang <i>Gama's</i> fame:
Em tais palavras, e tal esforço	In such words, and such a straine
Que sobreviva ao breve domínio dos velhos Tempos	'Twill survive old Times short reigne
E que o meu luminoso <i>Lusiada</i> brilhe	And my bright <i>Lusiad</i> shine
Como uma adamantina brilha,	As an adamantine shrine,
Apesar de eu também dever confessar	Though I allso must confesse
Que muito ele deve à <i>maneira inglesa</i>	Much he owes to th' <i>English dresse</i>
Orgulhosa de tão rico costume,	Proud of so rich a fashion,
Nunca conhecido em nossa Nação,	Ne'er knowne unto our Nation
Que nenhum <i>Louvor</i> alcança o lar, exceto a <i>Admiração</i> .	Which no <i>Prayse</i> reaches home but <i>Admiration</i> .

(FANSHAWE, 1997b, p. 573-574)

Em sua carta para Evelyn, Fanshawe havia ocasionalmente usado o tropo tradicional da tradução como vestes *aperfeiçoadoras*, que aqui é usado para sugerir a preeminência cultural inglesa.

De maneira similar, em sua dedicatória de *Lusiad* a William Wentworth, Fanshawe declarou ser surpreendente “que em *uma língua tão inculta* quanto a de Portugal se achasse presente um Poeta páreo a (...) Tasso” (FANSHAWE, 1655, fol. A2–r). Como vimos nas versões espanholas, as qualidades de *Os Lusíadas* são reconhecidas apenas após as falhas inerentes à sua língua e cultura originais serem substituídas pela tradução para o inglês. A interpretação de Fanshawe torna-se, ele sugere, a nova versão legítima e melhorada e assim será devolvida aos próprios portugueses “de maneira tão rica”<sup>29</sup>.

Esta performance dá-nos uma noção aguçada do que está em jogo no próprio ato de traduzir. A posição das nações europeias no mercado internacional de bens simbólicos inicialmente determina o valor relativo de seus produtos de acordo com a hierarquia estruturada de poder tanto político, quanto cultural. Ao passo que esta desigualdade nas relações

---

<sup>29</sup> Não será irrelevante lembrar que o tecido era, de longe, o produto inglês mais exportado para Portugal à época, e tornar-se-ia eventualmente ainda mais importante, já que as disposições do tratado de 1654 sobre impostos portugueses sobre produtos ingleses beneficiam mercadores ingleses em detrimento de indústrias locais portuguesas (SIDERI, 1970, p. 24). A Espanha havia fechado o mercado português aos seus exportadores devido à guerra que seguiu à Restauração e produtores e comerciantes de tecido ingleses certamente tiraram proveito da situação. Se seguirmos o argumento de Sideri, a metáfora das vestes *aperfeiçoadoras* talvez fosse mais politicamente saturada para leitores das décadas de 1650 e 1660 do que esperaríamos deste lugar-comum. Ver Fuchs (2002, p. 352-353) para uma análise interessante dos funcionamentos da “metáfora do tecido” [*“metaphorics of cloth”*] em um contexto diferente das competições culturais e políticas imperiais entre Espanha e Inglaterra.

entre línguas, culturas e nações se torne mais aparente nos textos acima comentados, eles não estão apenas *revelando* essa assimetria, mas também a *produzindo* ao privar Portugal de qualquer autoridade cultural. Os intercâmbios literários facilitados pela tradução produzem modificações importantes nos valores associados à produção cultural de uma determinada nação e, portanto, na legitimidade cultural de suas reivindicações políticas. Consequentemente, a tradução torna-se um lugar problemático na luta por hegemonia política e cultural. Assim, *The Lusiad* de Fanshawe participa de processos históricos complexos envolvidos no profundo rebalanceamento de hierarquias políticas e culturais entre Espanha, Portugal e Inglaterra em meados do século XVII<sup>30</sup>.

Os próprios “Versos” no Colégio Inglês tornam-se uma alegoria desta mudança internacional. Ao longo do poema, Camões transforma seu elogio em uma alegre celebração do casamento de Carlos e Catarina, cujo eventual sucesso estava nas mãos de Fanshawe. O Embaixador inglês em Portugal “traz / Alegrias à melhor das Rainhas / do melhor dos Reis” (FANSHAWE, 1997a, p. 575)<sup>31</sup>, cujos presentes e virtudes são louvados de modo totalmente epitalâmico. Fanshawe foi chamado por Camões a “trinar um doce *Epithalamium* / ao *Par Real* elevando-se mais / da fúria dos Poetas à escritura dos Profetas / Desenrolando os bons, ainda que sombrios, decretos do *Destino* / e ali lendo Núpcias deveras fortuitas” (FANSHAWE, 1997a, p. 575)<sup>32</sup>. O que a canção nupcial presumivelmente profetiza, além do casamento em si, é o longo período de cooperação militar, política e econômica anglo-portuguesa, como acordado pelo tratado de 1661 entre as duas dinastias reinantes. A aliança, que a Inglaterra havia construído cuidadosamente, modifica dramaticamente os objetivos e desígnios da política internacional de Portugal, Espanha e Inglaterra.

Com os versos findados, Camões retorna ao seu túmulo na Igreja de Sant’Ana, em Lisboa, e em 1666 Fanshawe morre em Madri, tendo

---

<sup>30</sup> Durante o último quarto do século XVI, a cultura elisabetana era profundamente marcada pelo “*status* incerto do inglês vernacular”, e desta forma “a tradução oferece um meio de remediar este complexo de inferioridade cultural” (CAMPOS, 2007, p. 75). Após várias décadas de expansão territorial e cultural inglesa através da tradução, o *Lusiad* de Fanshawe envolve-se em uma operação de outra ordem: a negação da autoridade cultural portuguesa e a afirmação da superioridade inglesa.

<sup>31</sup> No original, em inglês: “brings / Joys to the best of Queens from the best of Kings”.

<sup>32</sup> No original, em inglês: “warble a sweet *Epithalamium* / Unto the *Royall Paire* then mounting higher / From Poets fury to the Prophets quire / Unrowle the good yet darke decrees of *Fate* / And read there Nuptialls truly fortunate”.

fracassado em sua última missão diplomática: a paz entre Portugal e Espanha sob a tutela inglesa, que só seria alcançada pelo Conde de Sandwich em 1668 (VALLADARES, 1998, p. 201-221; DAVIES, 1977, p. 99-101). Uma Castela exausta e derrotada enfim reconheceria seu fracasso em recuperar Portugal, que havia sido apoiado pela Inglaterra em sua guerra contra os Habsburgos.

Assim, a atividade literária de Fanshawe como tradutor está inequivocamente ligada à sua missão política e diplomática. A performance no Colégio Inglês prepara a transferência do domínio sobre Portugal da Espanha para a Inglaterra<sup>33</sup>. O tratado de 1661 que garantira o vínculo entre as casas reais de Portugal e Inglaterra incluía a abertura completa do império português ao comércio britânico e, ainda mais importante, a cessão de Mumbai. *Os Lusíadas* haviam narrado a descoberta e posterior expansão imperial de Portugal pelo Estado da Índia, onde Mumbai era de crucial importância militar e econômica. Os estudantes do Colégio Inglês invocaram o fantasma de Camões, o poeta epítome do império português oriental, para cantar humildemente a união luso-inglesa que eventualmente levaria à queda do domínio português sobre o Oceano Índico e o alvorecer do comando inglês sobre o comércio na Índia e no mundo. Além disso, eles estavam preparando a transferência de *Os Lusíadas* de seus antigos donos espanhóis para os novos proprietários legítimos. Camões, “um Poeta a quem os portugueses admiram / e os espanhóis o desejam” (FANSHAWE, 1997b, p. 573), seria enfim tomado pelos ingleses<sup>34</sup>.

#### 4.

O anseio espanhol pela épica camoniana havia dado origem a diversas traduções no último quarto do século XVI, quando *Os Lusíadas* deveria ser o poema da nova Hispânia unificada e do império universal dos

---

<sup>33</sup> Walker (1997, p. 156-157) oferece uma análise aprofundada de um conjunto de textos escritos por Fanshawe em uma de suas embaixadas em Portugal entre os anos de 1661 e 1663, em que o tradutor se concentra no brasão d’armas português. Ao mesmo tempo em que ele separa as *quinas* portuguesas do brasão de Habsburgo, Fanshawe cerca o escudo lusitano com a insígnia da Ordem da Jarreteira inglesa medieval, simbolizando a nova aliança anglo-portuguesa (ver também FANSHAWE, 1997b, p. 658-659).

<sup>34</sup> Apesar de Bullough ter lido corretamente “A quem Portugal admira / e a Espanha *deseja*”, Davidson transcreve “A quem Portugal admira / e a Espanha *admira*” (FANSHAWE, 1997b, p. 573). Agradecemos ao bom amigo Docéu Vilar, que gentilmente verificou o manuscrito 3096 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra para resolver esta questão textual.

Habsburgos englobante das Índias tanto Orientais quanto Ocidentais. Em 1655, Fanshawe transformou em uma épica monarquista e produto negociável um poema que ele percebeu como bem cultural e político português fundamental. E, alguns anos depois, um espectro de Camões cansado e falante em inglês preparou em Lisboa a submissão política de Portugal à Inglaterra e a rendição de um império cuja fundação o poeta havia celebrado em sua época. Em 1664, os renovados interesse e vigência de assuntos portugueses e indianos após o casamento real anglo-português gerariam uma segunda edição da tradução de Fanshawe. Em 1668, Mumbai seria arrendada por Carlos II para a Companhia das Índias Orientais, e sob seu controle estaria a partir de então (PAGDEN, 1995, p. 133).

No *annus mirabilis*<sup>35</sup> de 1776, William Julius Mickle, funcionário da Companhia das Índias Orientais, fez uma tentativa de nova tradução de *Os Lusíadas*, modificando significativamente tanto o título de Camões quanto o de Fanshawe: *The Lusiad or The Discovery of India, an Epic Poem* [*Os Lusíadas ou A Descoberta da Índia, um Poema Épico*]. O tradutor acrescentou uma longa introdução consistindo em uma apologia ao comércio, junto a um estudo das descobertas de Portugal iniciadas pelo príncipe Henrique e uma história colonial da Ásia portuguesa. Da perspectiva histórica fornecida pelos quase três séculos de expansão colonial europeia, Mickle escolheu destacar a centralidade que a viagem de Vasco da Gama à Índia e a épica de Camões a seu respeito eventualmente obteriam na história colonial inglesa, como ele afirma nas primeiras linhas de sua introdução: “Se a concatenação de eventos centrados em uma grande ação, eventos estes que deram origem ao presente Sistema Comercial do Mundo, se estes são de primeira importância na história civil da humanidade, *Os Lusíadas*, dentre todos os poemas, desafia a atenção do Filósofo, do Político e do Cavaleiro” (MICKLE, 1776, fol. i). De fato, ele não teve problemas em considerar *Os Lusíadas* “o poema épico do comércio”, assim como *Paraíso Perdido* era “o poema épico da religião”<sup>36</sup>. Talvez ainda mais curiosamente,

<sup>35</sup> N.T.: A expressão *annus mirabilis*, do latim, significa “ano de grandes feitos”, ou ainda “ano de acontecimentos extraordinários ou felizes”, implicando um “ano formidável ou admirável”.

<sup>36</sup> O modelo explanatório de Helgerson (1992, p. 157) para *Os Lusíadas*, baseado na oposição entre o que ele considera os objetivos mercantilistas da viagem histórica de Vasco da Gama e “o *ethos* cruzadístico de um barão cristão” que o poema deveria representar, está em conflito com a leitura de Mickle: “Como, perguntamo-nos, poderia qualquer leitor de Camões, ainda mais um tradutor, não o entender?” (HELGERSON, 1992, p. 190). A interpretação de Mickle será apenas uma “má interpretação maravilhosamente apta de Camões” (HELGERSON, 1992, p. 190), entretanto, apenas se aceitarmos a descrição de Helgerson de *Os Lusíadas* como negação abstrata do comércio e exaltação

Mickle traça uma genealogia portuguesa para o império comercial britânico, como ele enfatiza: “os presentes gloriosos que o espírito do Comércio, despertado pelo príncipe Henrique de Portugal, concedeu à Europa em geral; e, como se dirigido pelas madeixas de sua mãe, a filha da Inglaterra, concedeu ao império britânico em particular” (MICKLE, 1776, fol. xv)<sup>37</sup>. Mickle deliberadamente tenta traçar uma clara continuidade entre os impérios português e inglês na Índia, onde o último legitima o seu domínio colonial através do discurso tradicional de melhora:

A superioridade das artes civis e militares dos ingleses, não obstante o caráter odioso de alguns indivíduos, é hoje observada na Índia com todo o espanto de admiração, e todo o desejo de imitação.

Isso, apesar de atrasado por várias causas, deve em tempo ter um efeito de extrema importância, deve cumprir a profecia de Camões e transferir aos ingleses o alto elogio que ele presta aos seus conterrâneos;

Sob o seu domínio majestoso, sábio e brando,  
Orgulhosa das leis de seu vencedor, três vezes mais feliz, a Índia sorriu. (MICKLE, 1776, fol. viii)

Uma vez que Portugal perdeu todo o comando político e econômico sobre o Oceano Índico, *Os Lusíadas*, ao invés de épica emblemática da nação portuguesa e seu império, tornou-se uma profecia preparatória de um

---

de valores feudais aristocratas. Helgerson (1992, p. 157) reconhece que o poema também mostra exemplos do comércio como uma atividade enobrecedora, mas eles vão, de acordo com ele, contra “o espírito geral do poema”; e atribui essa contradição “à própria subjetividade em intenso conflito de Camões”, que é “a medida da distância entre Portugal factual e seu ideal heróico” (HELGERSON, 1992, p. 158). Apesar da leitura inteligente e influente de Helgerson merecer mais atenção do que lhe podemos dedicar aqui, é importante destacar que no Portugal quinhentista a oposição muito provavelmente não se dava tanto entre as nobres cruzadas cristãs e o interesse comercial básico quanto entre aqueles que desejavam que empreendimentos de comércio de pequena escala permanecessem nas mãos particulares de alguns nobres e aqueles que apoiavam o capitalismo monárquico de D. Manuel e uma expansão colonial mais abrangente (SUBRAHMANYAM, 1997, p. 228). O comércio em Portugal teria sido tanto uma questão de império quanto de lealdade ao rei ou expansão da fé cristã. Portanto, a caracterização de Mickle de *Os Lusíadas* como um poema do comércio, que Walker considera também “um grande desserviço” a Camões (WALKER, 1997, p. 580), pode não estar de todo errada.

<sup>37</sup> A mãe de Henrique, o Navegador, foi na verdade Filipa de Lencastre, filha de João de Gante. Mickle (1776, fol. viii) também atribui ao príncipe Henrique a origem definitiva das colônias britânicas na América: “das consequências do gênio de Henrique, Duque de Viseu, foi que o império anglo-americano surgiu, um império que muito provavelmente será um dia a glória do mundo”.

império britânico aprimorado no subcontinente. A visão de Camões de um governo colonial perfeito na Índia só pode ser realizada pelos ingleses, como ele havia “previsto em vão a queda do império [português]” (MICKLE, 1776, fol. xcv), e “a corte espanhola”, durante os reinados dos reis Habsburgos, “completou a ruína do império oriental [português]” (MICKLE, 1776, fol. c). A história da decadência portuguesa e da ascensão inglesa na Ásia, fabricada por Mickle através da sua introdução, transforma *Os Lusíadas* em uma narrativa visionária de *translatio imperii*<sup>38</sup> a serviço dos britânicos. A maneira inequívoca como Mickle assume a posse inglesa da épica camoniana, então, será pouco surpreendente: “Aos Cavalheiros da Companhia das Índias Orientais, que são apoiadores, o tradutor oferece seu agradecimento especial; e com prazer ele lhes assegura que o seu desejo de ver um poema épico, especialmente seu, em inglês, muito o encorajou no processo de seu trabalho laborioso” (MICKLE, 1776, fol. cliii). De fato, os acionistas da Companhia das Índias Orientais foram contribuintes e homenageados pela nova versão de Mickle da épica. Na segunda metade do século XVIII, os britânicos não viam mais a história de conquista e colonização da Índia de *Os Lusíadas* como um assunto português, mas seu<sup>39</sup>.

Luís de Camões foi repetidamente ressurreto após a sua morte por diversos escritores espanhóis e ingleses, que começaram a fazer uso lucrativo da sua poesia bem antes das celebrações e da historiografia nacionais do século XIX o tornarem o monumento nacional que é hoje. Camões, o poeta que ao fim veio a representar Portugal e seu império como nenhum outro, havia sido, na verdade, um produto duramente disputado por diversas nações e poderes imperiais europeus. Ele finalmente se tornaria o poeta português exemplar que conhecemos desde as comemorações de 1880 lideradas por Teófilo Braga, quando os supostos restos de Camões foram solenemente desenterrados e acompanhados por uma parada popular até o Mosteiro dos Jerônimos, onde ele descansaria

---

<sup>38</sup> N.T.: A expressão *translatio imperii*, do latim, significa “transferência de poder”, como a passagem do domínio de um imperador a outro. O termo está relacionado a uma ideia de linearidade do tempo e da história.

<sup>39</sup> Durante o século XIX, no auge do “segundo imperialismo” britânico na Índia (ARMITAGE, 2000, p. 2-3), “nada menos do que sete outras traduções inglesas de *Os Lusíadas* foram publicadas” (WALKER, 1997, p. 587).

desde então, ao lado do túmulo de Vasco da Gama, como um incontestável poeta de Portugal.<sup>40</sup>

Em um contexto de rivalidade imperial e intensa contestação cultural na Europa, a tradução torna-se uma prática privilegiada na disputa por capital literário e hegemonia política. A competição imperial dá-se não só no campo de batalha ou no comércio, mas também em um *Commonwealth of Learning* turbulento que não é mais um espaço pacífico de intercâmbio humanístico, mas de luta furiosa. Através da análise de diferentes textos, mostramos como significados diversos são produzidos e atribuídos a *Os Lusíadas*, variando da incorporação da épica ao projeto de concepção global hispânica dos Habsburgo à transformação na épica do império comercial mundialmente abrangente da Inglaterra. Para escrever a história da recepção de *Os Lusíadas*, precisamos levar em conta a complexidade da sua circulação transnacional e a posição histórica dos conflitos por seu significado e posse. Uma história de usos plurais, apropriações e representações de textos icônicos tais quais a épica portuguesa é especialmente relevante ao abordar as guerras políticas e culturais entre poderes imperiais europeus no início da era moderna.

## REFERÊNCIAS

- ALONSO, Dámaso. “La recepción de *Os Lusíadas* en España (1579–1650)”. In: ALONSO, Dámaso. *Obras completas*. V. 3. Madrid: Gredos, 1974, p. 9-40.
- ANASTÁCIO, Vanda. “Leituras potencialmente perigosas: reflexões sobre as traduções castelhanas de *Os Lusíadas* no tempo da União Ibérica”. *Revista Camoniana*, n. 15, p. 159-178, 2004.
- ANASTÁCIO, Vanda. “*El Rei Seleuco*, 1645 (Reflexões sobre o ‘corpus’ da obra de Camões)”. *Península*, n. 2, p. 327-342, 2005.
- ARMITAGE, David. *The Ideological Origins of the British Empire*. New York: Cambridge UP, 2000.
- ASENSIO, Eugenio. “La fortuna de *Os Lusíadas* en España (1572–1672)”. In: ASENSIO, Eugenio. *Estudios portugueses*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 303-324.

---

<sup>40</sup> As comemorações de 1880, no cerne do movimento republicano democrático liderado por Teófilo Braga, transformou Camões em um ícone republicano e teve o objetivo de desencadear uma “vivificação” regenerativa da nação portuguesa (CABRAL, 1973).

- ASENSIO, Eugenio; MARTINS, José V. de Pina. “Luís de Camões. El humanismo en su obra poética”. In ASENSIO, Eugenio; MARTINS, José V. de Pina. *Los Lusíadas y las rimas en la poesía española (1580-1640)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- BOUZA, Fernando. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998.
- BOUZA, Fernando. *Portugal en la monarquía hispánica (1580-1640). Felipe II, las cortes de Tomar y la génesis del Portugal católico*. Madrid: Univ. Complutense, 1987.
- BOXER, Charles. *The Portuguese Seaborne Empire, 1415-1825*. London: Hutchinson, 1969.
- BULLOUGH, Geoffrey. “Introduction”. In: BULLOUGH, Geoffrey (ed.). *The Lusíads: in Sir Richard Fanshawe’s translation*. London: Centaur, 1963, p. 9-28.
- CABRAL, Alexandre. “Comemorações camonianas de 1880”. In: CABRAL, Alexandre. *Notas oitocentistas*. Lisboa: Edições Plátano, 1973, p. 91-256.
- CALDERA, Benito. *Los Lusíadas de Lúys de Camões traduzidos en octava rima castellana por Benito Caldera*. Alcalá de Henares: Iuan Gracián, 1580.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto Camões, 2000.
- CAMÕES, Luís de. *The Lusíads: in Sir Richard Fanshawe’s translation*. Ed. Geoffrey Bullough. London: Centaur, 1963.
- CAMPOS, Edmund Valentine. “Imperial Lexicography and the Anglo-Spanish War”. In: STANIVUKOVIC, Goran V. *Remapping the Mediterranean World in Early Modern English Writings*. New York: Palgrave, 2007. p. 76-95.
- CARDIM, Pedro. “Política e identidades corporativas no Portugal de D. Filipe I”. *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*. V. 1. Porto: Faculdade de Letras, 2002, p. 275-306.
- CASANOVA, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard UP, 2004.
- CHARTIER, Roger. *Cultural History. Between Practices and Representations*. Trad. Lydia G. Cochrane. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- DAVIES, G. A. *Sir Richard Fanshawe, hispanist cavalier*. *University of Leeds Reviews*, n. 20, p. 87-119, 1977.
- EVELYN, John. *Essay on the First Book of T. Lucretius Carus De rerum natura*. London: Gabriel Bedle, 1656.

- FANSHAWE, Ann. *Memoirs of Ann, Lady Fanshawe*. New York: John Lane, 1907.
- FANSHAWE, Richard. *The Lusiad or Portugals, historicall poem*. London: Humphrey Moseley, 1655.
- FANSHAWE, Richard. *Original letters of his Excellency Sir Richard Fanshawe during his Embassies in Spain and Portugal*. Ed. Abel Roper. London: Abel Roper, 1701.
- FANSHAWE, Richard. *The Poems and Translations of Sir Richard Fanshawe - v. 1*. Ed. Peter Davidson. 2 vols. Oxford: Clarendon, 1997a.
- FANSHAWE, Richard. *The Poems and Translations of Sir Richard Fanshawe - v. 2*. Ed. Peter Davidson. 2 vols. Oxford: Clarendon, 1997b.
- FUCHS, Barbara. “Pirating Spain: Jonson’s Commendatory Poetry and the Translation of Empire”. *Modern Philology*, v. 2, n. 99, p. 341-356, 2002.
- GARCÉS, Henrique. *Los Lusiadas de Luys de Camões traduzidos de Portugues en Castellano por Henrique Garces*. Madrid: Guillermo Drouy, 1591.
- GÓMEZ DE TAPIA, Luis. *La Lusiada de el famoso poeta Luys de Camões. Traduzida en verso Castellano de Portugues, por el Maestro Luys Gomez de Tapia*. Salamanca: Ioan Perier, 1580.
- HELGERSON, Richard. *Forms of Nationhood. The Elizabethan Writing of England*. Chicago: Univ. Chicago Press, 1992.
- HILL, Christopher. *The Century of Revolution 1603-1714*. New York: Norton, 1980.
- HIRST, Derek. “The Politics of Literature in the English Republic”. *The Seventeenth Century*, v. 5, n. 2, p. 133-155, 1990.
- MARCOS DE DIOS, Ángel. “La diffusion de Camões en Espagne et son influence sur Quevedo”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, n. 16, p. 755-775, 1981.
- MARGAÇA VEIGA, Carlos José. *Poder e poderes na crise sucessória portuguesa (1578-1580)*. Tese (Doutorado em História Moderna). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1999.
- MARÍN CEPEDA, Patricia. “Et con la penna, et con la lingua, non con l’hasta ne con la spada. Apuntes sobre el mecenazgo literario de Ascanio Colonna y las redes clientelares en el año de la anexión de Portugal, 1580”. In: MAZA, María Cecilia Trujillo (ed.). *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008, p. 324-331.

- MARTÍN ABAD, Julián. *La imprenta en Alcalá de Henares: 1502-1600*. 3 vols. Madrid: Arco Libros, 1991.
- MICKLE, William Julius. *The Lusiad or the Discovery of India, an Epic Poem*. Oxford: Jackson, 1776.
- MONGUIÓ, Luis. *Sobre un escritor elogiado por Cervantes. Los versos del perulero Enrique Garcés y sus amigos (1591)*. Berkeley: Univ. California Press, 1960.
- PAGDEN, Anthony. *Lords of all the World. Ideologies of Empire in Spain, Britain and France c.1500-c.1800*. New Haven: Yale UP, 1995.
- PRESTAGE, Edgard. “The Treaties of 1642, 1654, and 1661”. In: PRESTAGE, Edgard (ed.). *Chapters in Anglo-Portuguese Relations*. Westport: Greenwood, 1971, p. 130-151.
- RASTELL, John. *Les termes de la ley*. London: John Beale, 1641.
- SIDERI, Sandro. *Trade and Power: Informal Colonialism in Anglo-Portuguese Relations*. Rotterdam: Rotterdam UP, 1970.
- SMITH, Nigel. *Literature and Revolution in England, 1640-1660*. New Haven: Yale UP, 1994.
- SOUSA, Manuel de Faria e. *Lusiadas de Luis de Camoens, principe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto, el grande*. Comentários de Manuel de Faria e Sousa. Madrid: Juan Sánchez, 1639.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay. *The Career and Legend of Vasco da Gama*. New York: Cambridge UP, 1997.
- VALLADARES, Rafael. *La rebelión de Portugal: guerra, conflicto y poderes en la monarquía hispánica, 1640-1680*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.
- VÁSQUEZ CUESTA, Pilar. “O bilinguismo castelhano-português na época de Camões”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, n. 16, p. 807-827, 1981.
- VENUTI, Lawrence. “The Destruction of Troy: Translation and Royalist Cultural Politics in the Interregnum”. *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, v. 23, n. 2, p. 197-219, 1993.
- WALKER, Roger M. “General note”. In: DAVIDSON, Peter (ed.). *The Poems and Translations of Sir Richard Fanshawe*. 2 vols. Oxford: Clarendon, 1997, p. 579-590.
- WALKER, Roger M. “Sir Richard Fanshawe’s *Lusiad* and Manuel de Faria e Sousa’s *Lusiadas Comentadas*: New Documentary Evidence”. *Portuguese Studies*, n. 10, p. 44-64, 1994.
- WALKER, Roger M; LIDELL, W. H. “‘Mercurius Anglus’: Sir Richard Fanshawe’s Reception as Ambassador in Lisbon”. *Portuguese Studies*, n. 6, p. 126-137, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.

Tradução: Marina Gialluca Domene  
Revisão da tradução: Carlos Gontijo Rosa

Recebido em 28 de julho de 2022  
Aprovado em 12 de janeiro de 2023

Licença: 

Miguel Martínez

Catedrático de Literaturas Hispânicas na Universidade de Chicago. Autor de *Front Lines. Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World* (University of Pennsylvania Press, 2016), *Comuneros. El rayo y la semilla (1520-1521)* (Hoja de Lata, 2021), e editor da *Vida y sucesos de la Monja Alférez* de Catalina de Erauso (Castalia, 2021).

Contato: [martinezm@uchicago.edu](mailto:martinezm@uchicago.edu)

 <https://orcid.org/0000-0002-9937-4189>

Marina Gialluca Domene

Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Bacharel em Letras Português-Inglês e Mestre em Literatura Brasileira pela mesma Universidade.

Contato: [marinagialluca@gmail.com](mailto:marinagialluca@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-7471-5928>

# CAMÕES E O SONHO ERÓTICO DE LUÍS RAFAEL SOYÉ

*CAMÕES AND THE EROTIC DREAM OF LUÍS RAFAEL SOYÉ*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p137-167>

Gil Clemente Teixeira<sup>1</sup>

## RESUMO

Luís Rafael Soyé (1760-1831), autor cuja biografia se desenrola em cidades tão diferentes quanto Madrid, Lisboa, Paris e o Rio de Janeiro, publicou em 1786, em Lisboa, o seu primeiro livro: *Sonho, poema erótico*, que ofereceu ao benéfico Príncipe do Brasil, D. José. Neste poema começam a revelar-se traços definidores da sua obra: uma vontade de renovação da poesia portuguesa, um extremo cuidado com a linguagem, um diálogo amplo com a tradição literária europeia. Se olharmos para o universo da poesia de Soyé, encontramos facilmente a *constelação Camões*. Assim, pretendemos dar a ver de que forma se processa a recepção da poesia camoniana nesta sua primeira aventura literária.

## PALAVRAS-CHAVE

Receção; Camões; poema épico; Luís Rafael Soyé; poema erótico.

## ABSTRACT

*Luís Rafael Soyé (1760-1831), an author whose biography takes place in cities as different as Madrid, Lisbon, Paris, and Rio de Janeiro, published his first book in Lisbon in 1786: Dream, erotic poem, which he offered to the beneficent prince of Brazil, D. José. In this poem, we find peculiar traits of his work: a desire to renew the Portuguese poetry, an extreme care with language, a broad dialogue with the European literary tradition. If we look at the universe of Soyé's poetry, we easily find the constellation Camões. Thus, we intend to show how the poetry of Camões is received/rewritten in his first literary adventure.*

## KEYWORDS

*Reception; Camões; epic poem; Luís Rafael Soyé; erotic poem.*

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

## 1. LUÍS RAFAEL SOYÉ, UM POETA-FANTASMA DA HISTÓRIA LITERÁRIA

Luís Rafael Soyé é uma das muitas figuras do panorama literário português que Saturno devorou. Não somos os primeiros a afirmá-lo: em 2007, Andreia Amaral, na sua tese de doutoramento<sup>1</sup>, escreveu sobre Soyé que, “embora pertença ao rol dos ditos menores, não merece continuar votado a um esquecimento que, como outros tantos, continua a limitar o nosso conhecimento do interessante e surpreendente universo literário setecentista” (AMARAL, 2007, p. 80). A investigadora sublinha, aliás, a necessidade de editar a produção literária deste autor (AMARAL, 2007, p. 549).

No seu trabalho, a que recorreremos frequentemente neste estudo pela sua qualidade crítica, a autora apresenta-nos uma súpula do que se sabe sobre a vida deste autor (AMARAL, 2007, p. 77-106). Embora para ele remetamos o leitor interessado, relembramos aqui alguns dados importantes. Luís Rafael Soyé, nascido em Madrid em 1760, professou a regra franciscana em 1777, mas passou a clérigo secular em 1791. Frequentou a Universidade de Coimbra e tornou-se uma figura ativa no panorama literário português no final do século XVIII, numa era pós-pombalina. No início do século XIX, publicou obras em Paris e depois no Rio de Janeiro, onde veio a falecer por volta do ano de 1831, com 71 anos. Dele apresentamos o retrato que consta da sua obra *Noites josphinas* (1790), disponível em linha pela Biblioteca Nacional de Portugal.

---

<sup>1</sup> A tese de doutoramento da autora foi publicada em 2011 pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.



Figura 1: Disponível em: <https://purl.pt/1385>. Acesso em: 21 nov. 2022.

Não nos interessará tanto a sua vida cosmopolita quanto a sua obra que permanece, quase toda, por estudar (AMARAL, 2007, p. 188-199)<sup>2</sup>. A produção crítica sobre este autor é, de facto, escassa. Isso nos leva ao porquê do esquecimento da produção de Luís Rafael Soyé, autor que mereceu duas odes de um autor importante no seu tempo como Filinto Elísio, pseudónimo arcádico do Padre Francisco Manuel do Nascimento?<sup>3</sup> Várias serão as respostas, mas uma poderá ser a de João Adolfo Hansen quando afirma que

a pastoral árcade aparece como poesia impossível hoje. Ou seja, aparece como uma poesia difícil e praticamente ilegível, na medida mesma em que é fácil, linear e claríssima (HANSEN, 1997, p. 47).

---

<sup>2</sup> Há títulos da sua obra disponíveis na Biblioteca Nacional Digital, serviço da Biblioteca Nacional de Portugal, mas não o poema que estudamos. Esse mereceu uma digitalização, de difícil leitura (SOYÉ, 1786).

<sup>3</sup> Já o notara Inocêncio da Silva (1860, p. 316).

Neste estudo, revisitamos a primeira obra poética publicada por Soyé: o *Sonho, poema erótico*, impresso em Lisboa em 1786, durante o reinado de D. Maria I (1734/1777-1816), dedicado ao príncipe D. José (1761-1788)<sup>4</sup>.

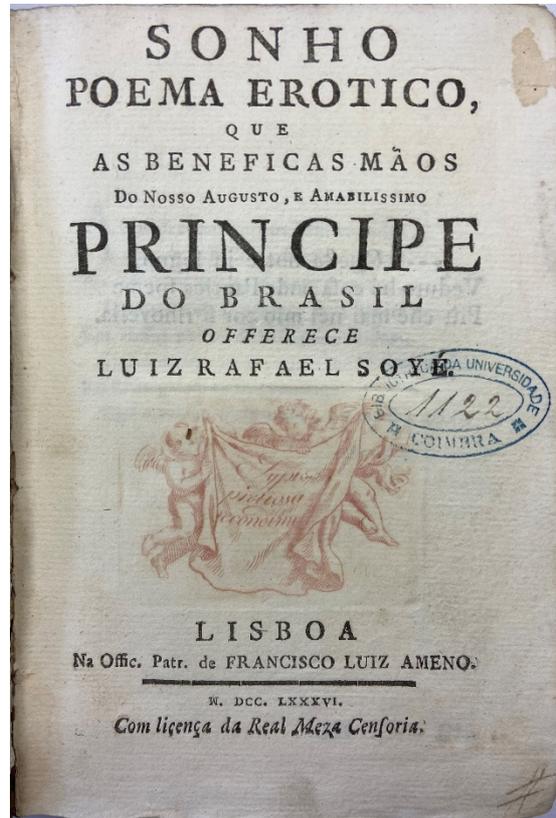


Figura 2: Portada de um exemplar que pertence à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC - Biblioteca Joanina: 1-4-9-56).

Fonte: Equipe editorial.

Estamos, pois, perante uma composição dos anos de juventude de *Mirtilo* (personagem criada por Soyé que aparecerá em várias obras suas como o seu pseudónimo arcádico<sup>5</sup>): o autor afirma no seu discurso preliminar que esboçou o poema com apenas dezoito anos (SOYÉ, 1786, p. L). Vários são os textos laudatórios que se encontram no princípio da obra, alguns da autoria de figuras notáveis da vida política, o que demonstra o

<sup>4</sup> Filho da rainha D. Maria I e de D. Pedro III. Virá a morrer dois anos depois da publicação do poema.

<sup>5</sup> Citemos, para exemplificar isso, o título das suas cartas pastoris, *Cartas pastoris de Myrtillo escritas à sua lyra na ausência da pastora Anarda* (1787 e 1791) e os seus *Dithyrambos, ou poesias bacchicas de Myrtillo* (1787), que se apresenta como o primeiro tomo das suas rimas.

seu bom posicionamento na República das Letras setecentista<sup>6</sup>. Também o comprova a existência do poema *A Josefinada* (1792), de Manuel Rodrigues Maia, que satiriza a obra de Soyé *Noites jozephinas* (1790), embora o poema que estudamos também seja visado e considerado uma profanação aos territórios da poesia<sup>7</sup>. Afinal, nenhum autor tentaria aviltar outro (com uma acusação de plágio sem fundamento, como mostrou AMARAL (2007, p. 541) se ele não possuísse um claro reconhecimento no meio cultural. Já no início do século XIX, Soyé continuaria, por certo, a granjear alguns adversários sobretudo quando elogiou Napoleão em pleno período de invasões francesas. Ajustemos a lente do *microscópio* e, antes de procurar compreender o modo como o *Sonho, poema erótico* dialogou com *Os Lusíadas*, revisitemos o poema.

## 2. SONHO, POEMA ERÓTICO (1786)

### 2.1. “POR ENTRE MARES, TALVEZ NÃO TRILHADOS”: CULTIVAR UM GÊNERO NOVO

Na folha de rosto do livro, lemos *Sonho, poema erótico*, gênero curioso que o autor quer cultivar, pois considera que nele “nos vemos excedidos” (SOYÉ, 1786, p. XLIX)<sup>8</sup> pelos estrangeiros. Curiosamente, também, esta designação há de oscilar na obra de Soyé: no prólogo do primeiro tomo das cartas (1787), o autor classifica o *Sonho* de “Poema amatório” (SOYÉ, 1787a, p. 25); no prólogo dos *Dithyrambos* é designado de “Poema Campestre” (SOYÉ, 1787b, p. 7), e no final das *Noites josephinas* (1790), há uma lista de poesias impressas de Soyé e o poema é qualificado como “Poema pastoril”. É interessante para o nosso estudo camoniano notar que Rafael Bluteau, no seu magno dicionário, cita passos da obra de Camões quando explica os termos “erótico” (que quer dizer *amoroso*), “campestre” e “pastoril” (BLUTEAU, 1712-1728). Aliás, para ilustrar o primeiro conceito, cita um passo da elegia primeira: “Nellas em verso *Erotico*, e elegante / Escrevei c’hum concha que em mi vistes.” Bluteau não esquece Faria e Sousa e corrige, no seu erudito comentário e de acordo com um testemunho manuscrito, *heroico* para *erótico*.

<sup>6</sup> Cf. “Mirtilo entre musas e vates no final de setecentos” (AMARAL, 2007, pp. 107-142).

<sup>7</sup> “Esta campina profanaste / Quando nela um tal livro nomeaste.” (I, 32). Pode ler-se o poema completo no trabalho de Amaral (2007, p. 213-291), bem como uma análise ao texto (2007, p. 311-361).

<sup>8</sup> Decidimos apresentar todas as citações das obras de Soyé com a grafia modernizada. Apresentamos apenas os títulos das obras com a grafia original.

Fiquemos com a designação original. O *poema erótico* recupera elementos do poema heroico: veja-se a divisão em cantos e a estrutura proposição-invocação-dedicatória-narração. Todavia, a vontade do poeta não foi, claramente, construir um poema épico, pois como declarará no prólogo dos *Dithyrambos*: “o tempo não me favoreava” (SOYÉ, 1787b, p. 10).<sup>9</sup> Então optou por um género que “não sendo como já disse um chefe de obra, por ser o primeiro, que no seu género se imprime entre nós, por agora me exime das odiosas comparações” (SOYÉ, 1787b, p. 10).

Antes de ser apresentado o poema, o leitor depara-se com um discurso preliminar, no qual o poeta tenta justificar a sua novidade. Não inovando na forma de apresentar a sua poesia (oitavas, versos decassílabos, rima ABABABCC), procurou “ser novo, ao menos no enredo do Poema” (SOYÉ, 1786, p. XV), mudar o tom da poesia contemporânea (SOYÉ, 1786, p. XLVI) e conseguir o seu lugar na República das Letras com um género nunca cultivado em Portugal<sup>10</sup>. A mesma ideia é apresentada no prólogo do primeiro tomo das suas *Cartas Pastoris*: “não prometo aumentar os mapas, descobrindo terras novas, mas sim dar à nossa literatura géneros de Poesia entre nós desusados” (SOYÉ, 1787a, p. 28). Daí também a prática de um “novo estilo epistolar bucólico” (SOYÉ, 1787a, p. 40).

Num quadro profundamente horaciano próprio do tempo (lembremos a *Arte Poética* publicada por Francisco José Freire em 1748 na oficina de Francisco Luiz Ameno, a mesma em que é publicada a obra de Soyé), o poeta procura ser agradável e útil:

Quero, quanto me for possível, pelos diversos caminhos, que se me podem oferecer, ser útil aos outros; e servir-me do precioso favor das Musas, para me divertir, e alimentar algum génio, que tenha; e com as minhas pequenas produções obrigar os meus amigos a que façam o mesmo (SOYÉ, 1786, p. XLI).

A vontade de ser útil é também revelada no prólogo dos *Dithyrambos* (1787):

<sup>9</sup> Haverá também nesta atitude um eco da atitude de Dante que, com a sua renúncia ao épico, restaurou o bucolismo através da correspondência com Giovanni del Virgilio (MARNOTO, 2008, p. 125).

<sup>10</sup> António de Carvalhal Esmeraldo, poeta do século XVII, escreveu um texto que intitulou *Cithara de Aonio: poema erótico dividido em seis descantes*, mas ficou manuscrito. Pode consultar-se na Biblioteca Nacional de Portugal (COD 11521). Curiosamente, já no século XIX, foi publicada a obra *Filenaida: poema erótico que à sua Filena dedica e consagra A. B. de C.*, estudante do segundo ano jurídico, prova de que o género continuou a ser cultivado.

O ardente desejo, que me anima de ser útil do modo possível a meus semelhantes, é a oculta mola, que agitando o meu espírito me obriga a que incansável busque todos os meios de aproveitar (SOYÉ, 1787b, p. 5).

No discurso preliminar do *Sonho*, poema erótico, o poeta relata que ultrapassou o seu medo de ser criticado após a publicação do poema depois dos conselhos de um erudito, seu amigo. Afinal, como o seu amigo anônimo lhe diz, quanto mais criticado for, mais glória possuirá: “Nada pode reçar, estando certo, pelo que acabo de ponderar-lhe, que ao mesmo tempo que pretenderem manchar a sua glória, lhe aumentam” (SOYÉ, 1786, p. XLIII). Afinal, até Virgílio mereceu sátiras aos seus versos da autoria de Aulo Pérsio Flaco.

O assunto deste poema em *género desusado* é apresentado logo na proposição: “Eu canto os versos, que me inspira Amor.” (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 1). A Musa que inspira o poeta não aprecia a guerra: “é tímida qual pomba” (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 2). O poeta assume o papel de pastor e o seu canto dirige-se a Amarílis, nome que evoca o bucolismo de Teócrito e de Virgílio, mas também uma tradição mais recente materializada na obra *Il Pastor Fido* (1590), de Giovanni Battista Guarini (1538-1612), como veremos. Uma nova Amarílis conquistou o coração do pastor Mirtilo. Os olhos, como sempre, tiveram um papel essencial:

Seus vivos olhos brando Amor ateiam  
Nas mesmas plantas, que domina Flora:  
Eles meu coração feriram tanto,  
Que para respirar Amores canto. (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 5)

A dedicatória (SOYÉ, 1786, cant. I, ests. 6-7) é feita a D. José, Príncipe do Brasil. O poema heroico que Soyé parece prometer-lhe (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 6) foi, pois, anulado pelo destino (curiosamente, fora igualmente trágico o fado do dedicatário d’*Os Lusíadas*). Inicia-se depois a narração da história de amor do pastor Mirtilo, que ocupará seis cantos, através do relato de um sonho:

Chorando tantos ais lancei doentes,  
Que apenas já meu peito respirava;  
Pus-me em fim de gemer tão abatido,  
Que ao sono vencedor fiquei vencido. (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 18)

Ao leitor que ouse abrir este livro, é impossível não seguir a história com atenção. Como o poeta afirma no prólogo das *Cartas Pastoris*, “escrevo para as almas ternas, e sensíveis, cujo favor só me interessa” (SOYÉ, 1787a, p. 40), e esse favor é alcançado, porque a voz do poeta é ela mesma terna e sensível. Nele manifesta-se uma clara vontade de fuga ao cultismo e conceptismo barrocos, gesto próprio do arcadismo.

O poema de Soyé proporciona ao leitor versos que demonstram sensibilidade musical<sup>11</sup>, não fosse o poeta um protetor declarado da língua portuguesa, como escreve no prólogo do primeiro tomo das suas *Cartas Pastoris*: “Parece-me, que devo fazer notar a quem ler estas reflexões, que com elas protege a língua Portuguesa na idade de vinte seis anos, um Estrangeiro educado em Portugal” (SOYÉ, 1787a, p. 19). Aliás, critica Bernarda Ferreira de Lacerda, autora do poema *Hespaña Libertada* (1ª parte, 1618, 2ª parte, 1673) por tê-lo escrito em castelhano. Embora Soyé afirme neste prólogo que escreveria de outro modo o seu poema *Sonho*: “quando passo pelos olhos o meu Poema amatório, o sonho Erótico, que imprimi, no qual por ser o fruto dos meus primeiros anos, não fui tão exacto na linguagem, como hoje o seria” (SOYÉ, 1787a, p. 25), a musicalidade da sua poesia é inegável.

No canto II, Vénus relata o momento em que acolhe no seu regaço *suspiros de amor* do pastor Mirtilo. Repare-se na descrição:

Logo um suspiro, com que o ar feriste,  
Mais aflito as asinhas sacudindo,  
No meu seio pousou, choroso, e triste,  
A fim que mais atenta o fosse ouvindo (SOYÉ, 1786, cant. II, est. 32)

Em seguida, Vénus assegura ao pastor o fim dos seus suspiros:

Agora que me vês, basta o chorado,  
Bastam as tristes mágoas padecidas,  
Basta o que tens por ela suspirado,  
Bastam as noites em gemer perdidas:  
Basta o susto de ver-te desprezado,  
Bastam as queixas com rigor ouvidas,  
Basta de penas, basta de tormentos,  
Eu a farei mudar de sentimentos. (SOYÉ, 1786, cant. II, est. 37)

---

<sup>11</sup> A este propósito, importará recordar que Soyé foi também autor das obras *Os lavradores: drama campestre para muzica. Offerecido ao Sereníssimo Senhor D. João, Príncipe do Brazil, no seu felicissimo dia natalicio* (1792b) e *Beneficencia de Jove. Drama Piscatorio-Baquico para muzica: offerecido a Serenissima Senhora D. Carlota Joaquina, Princeza do Brazil: no seu felicissimo dia natalicio* (1792a).

Com a certeza do amor correspondido, o pastor vê renascer a sua esperança:

Acabou de falar: e co’a doçura  
Das suas expressões, e co’a certeza  
De ver-te, doce Amada, menos dura,  
Carinhosa aceitar minha firmeza:  
Assim como das chuvas co’a frescura  
Às áridas campinas a beleza  
As nuvens restituem, assim à vida  
Minha esperança vi restituída. (SOYÉ, 1786, cant. II, est. 39)

Afinal, Vénus mostra que a firmeza no amor pode conduzir a um lugar feliz:

Enquanto o que ama firme não consegue  
O peito enternecer por quem suspira,  
Ao desgosto cruel vendo-se entregue,  
Cercado de aflição bem sei delira:  
Mas sempre que a dureza a vencer chegue,  
Quando por fim ditoso já respira,  
Tais carinhos recebe, tais agrados,  
Que os duros males já não são lembrados. (SOYÉ, 1786, cant. III, est. 9)

E não deixa de ser comovente quando a deusa lembra a Amarílis o motivo para que nasceu: “a todo o instante / Ele te pede amor: tens resistido, / Sem ver que para amar tens só nascido.” (SOYÉ, 1786, cant. IV, est. 14).

No canto VI descreve-se a despedida de Mirtilo. O abandono da sua terra e do seu gado, tópico comum da poesia pastoril, é o sacrifício necessário por Amarílis:

Hoje, branca manada, hei de trocar-te  
Pela dura Amarílis, que despreza  
Meus excessos: eu quero hoje deixar-te  
Por quem me trata com brutal fereza:  
Não estranhes, que assim de ti me aparte,  
Para ver quem meus ais em nada preza;  
Bem sei me estimas, e Amarílis não:  
Mas é criança Amor, não tem razão. (SOYÉ, 1786, cant. VI, est. 29)

Entretanto, a fidelidade do pastor à sua pastora é inabalável:

Mais fácil julgo ser de peito brando  
Um feroz tigre no sertão nascido;  
E que o Tejo outra vez atrás voltando,  
Trepe as montanhas, de que tem caído:  
Ser Vénus casta, ser afável Marte,  
Do que eu mudado já deixar de amar-te. (SOYÉ, 1786, cant. VI, est. 36)

E a sua intenção, clara, como demonstra na última estrofe do poema:

Amarílis... o prémio, que pretendo  
Das lágrimas, que tenho derramado,  
Das tristes queixas, e dos ais, que lendo  
Terás nestes meus versos encontrado,  
É livrar-me da dor, que estou sofrendo,  
Triunfar da desgraça, ver mudado,  
Teu génio, e nos teus braços já contente  
Dar-te provas d’amor eternamente. (SOYÉ, 1786, cant. VI, est. 42)

Bem escreverá Soyé no prólogo dos *Dithyrambos*: “sempre julguei ser a Poesia, como a Música, uma agradável prenda” (SOYÉ, 1787b, p. 7). A poesia de Soyé, sensível à musicalidade das palavras, nasce do convívio com uma longa tradição de poetas, como mostraremos.

## **2.2. UMA LONGA TRADIÇÃO COMPULSADA *NOCTURNA ET DIURNA MANU***

Veja-se a primeira citação do livro, que pertence à obra *Il Pastor Fido* de Giovanni Battista Guarini (1590):

Questa notte in sogno  
Veduto ho cosa onde l’antica speme  
Più che mai nel mio cor si rinovella. (SOYÉ, 1786, p. III)

Essas palavras são ditas por Montano na cena IV do ato primeiro. Na tradução portuguesa de Tomé Joaquim Gonzaga, publicada três anos depois do poema em estudo, podemos ler

esta noite tive huns sonhos,  
Que no meu coração, mais do que nunca,  
Uma antiga esperança renovaram. (GUARINI, 1789, p. 41)

Cronologicamente, não pode ter sido esta a tradução consultada por Soyé, mas sim a da espanhola Isabel Correa, datada de 1694, cujos textos preliminares foram já editados por Francisco López Estrada (1994). Aliás, Soyé, no fim do seu discurso preliminar, mostra ter lido o prólogo anteposto à tradução de Isabel Correa. Certamente não teria dificuldade em concordar com a autora quando esta afirma ser “el escribir lo que dictan las musas un graciosissimo alivio, y un sabroso entretenimiento” (GUARINO, 1694, p. 9).

Essa primeira citação fornecerá a chave de leitura do poema de Soyé: Mirtilo é o nome, afinal, do pastor fiel do poema de Guarini, que serve uma pastora chamada Amarílis, que também o ama. Ler o argumento desta obra, que se apresenta como uma *tragicomédia pastoril*, ilumina a leitura do poema de Soyé. Afinal, o pastor de Soyé queria certamente alcançar o mesmo que o pastor homónimo de Guarini: desposar Amarílis. Leia-se o que diz Mirtilo a Amarílis no epílogo do poema de Guarini, no ato V, cena X:

[...] E na verdade,  
Quanto vejo se me figuram sonhos;  
E receio que d'hum para outro instante  
O sono se me rompa,  
E tu, meu bem, de mim desapareças.  
Quisera que outras provas  
Me dessem certo abono,  
Que esta doce vigília não é sono. (GUARINI, 1789, p. 292)

Soyé continua e simultaneamente reescreve a tradição literária. No seu poema, Mirtilo acordou do sonho e só lhe resta desejar que o sonho regresse, único lugar onde a amada lhe é próxima:

Gritei: Ah sonho, vem, vem enganar-me,  
Os meus sentidos já de novo prende.  
Da amada os olhos, corre, vem mostrar-me:  
Corre, que deles só meu bem depende:  
Vem com rápido voo: ah, vem livrar-me  
De minha cruel mágoa, que pretende  
Vingar-se com furor, com sanha ímpia,  
Dos momentos, que tive de alegria. (SOYÉ, 1786, cant. VI, est. 2)

Este diálogo torna-se ainda mais interessante se lembrarmos que na *Arte Poética* de Francisco José Freire a obra de Guarini é avaliada no último capítulo do livro II. Se, por um lado, merece crítica acesa sobretudo pelos



Citamos uma tradução portuguesa possível:

Fique bem longe da inocuidade dos meus gracejos  
O glosador maligno [...] Procede indignamente,  
Quem mostra talento à custa de um livro alheio. (MARCIAL, 2000, p. 49)

Também aqui o poeta operou um corte na citação original, como indicam as reticências. É interessante ver o passo que foi cortado: “e não se substitua ao autor dos meus epigramas” (MARCIAL, 2000, p. 49). Tratar-se-ia decorte motivado pelo facto de o género que cultivava ser diferente do de Marcial? Receio de ser acusado de soberba? Desejo genuíno de ter continuadores no género?

No discurso preliminar, além de autores clássicos, são mencionados autores ingleses, franceses, alemães: Tompson, Philyps, Saint Lambert, Gleim, Kleist, Rost, Wielant, Haller, Gesner, e até Racine, que serve ao poeta de modelo consolador (SOYÉ, 1786, p. XVI-XX). A lista de autores franceses e alemães quase no final do discurso preliminar é bem ilustrativa do seu conhecimento literário enciclopédico (SOYÉ, 1786, pp. XLVI-XLVII), notável se lembrarmos a sua idade jovem.

O conhecimento de Soyé da tradição literária portuguesa é também inegável, desde logo da poesia épica. No discurso preliminar tal é comprovado através da enumeração representativa que faz de epopeias portuguesas (*Os Lusíadas, a Ulisseia, Ulissipo, Malaca Conquistada, Destruição de Espanha, Insulana*), e também nas próprias epígrafes dos seis cantos do poema. Nos poemas heroicos dos séculos XVII e XVIII era recorrente utilizar argumentos, escritos pelos próprios poetas, a preceder os cantos, numa herança da literatura italiana quinhentista. Soyé, por sua vez, e para marcar a distância da epopeia, usa versos de *outros* poetas como argumentos dos cantos do *seu* poema.

De facto, no primeiro e no quarto citam-se estâncias d’*Os Lusíadas* de Camões. Voltaremos a este ponto adiante. No canto segundo, é citada uma estância da *Malaca Conquistada*, poema heroico de Francisco de Sá de Meneses, publicado pela primeira vez em 1634 e reeditado pelo autor, com alterações significativas, em 1658 (e reimpresso em 1779):

Pintar do belo Objecto cada parte  
Fora trabalho em vão, fora infinito,  
Que atrás ficara todo o engenho, e arte,  
E fora necessário um alto espirito. (SOYÉ, 1786, p. 21)

O canto sexto apresenta mais uma epígrafe de um poema heroico, *A Destruição de Hespanha* de André da Silva Mascarenhas, poema publicado pela primeira vez em Lisboa em 1671:

Alenta, ó Musa, o meu choroso pranto,  
Que em pranto o mais alegre gosto para. (SOYÉ, 1786, p. 101)

O canto V apresenta uma epígrafe de um poema épico francês, a polémica *Henriade* do igualmente polémico Voltaire, publicada nos anos 20 do século XVIII:

L’Amour, qui cependant, s’apprete, à la surprendre,  
Sous un nom supposé, vient près d’elle se rendre:  
Il parut sans flambeau, sans fleches, sans carquois:  
Il prend d’un simple enfant, la figure, et la voix. (SOYÉ, 1786, p. 81)

Tomás de Aquino Bello e Freitas, em 1789, traduziu assim esses versos para a língua portuguesa:

Amor, que então se apronta a surpreendê-la;  
Com um nome suposto vai render-se junto a ela;  
sem facho ele se mostra, sem frechas, sem aljava,  
ele de um simples Menino toma a voz, toma a figura. (VOLTAIRE, 1789, p. 221)

Para o autor, porém, é bem clara a superioridade da épica portuguesa em relação à francesa: “quando o Sena ouviu os gritos de prazer, e as palmadas, com que os seus Povos celebraram a suspirada impressão da sua *Henríada*, já o nosso Tejo tinha muitas vezes parado sobre as suas areias para ouvir os versos de umas onze, ou doze Epopeias mais célebres” (SOYÉ, 1786, p. XLVII-XLVVIII). Tal pode comprovar-se na obra de Cabral do Nascimento (1949). De qualquer modo, a citação da *Henriade* (o poeta nem indica o nome da obra) demonstra o peso da cultura francesa no panorama arcádico.

Apenas a epígrafe do canto III não é de um poema heroico, mas da poesia do árcade Correia Garção:

Ah! que chega *Amarilis*, sossegai-vos,  
Meus cansados desejos,  
Sossegai esperanças, que eu já vejo

Nascer o meu bom dia. (SOYÉ, 1786, p. 43)

Deve notar-se que o poeta substitui o nome da pastora da ode de Garção: a *Márcia* de Garção (GARÇÃO, 1778, p. 398) passa a *Amarílis* (daí o nome em itálico). Citar uma ode de Correia Garção num conjunto de epígrafes retiradas de poetas épicos demonstra bem a admiração que Soyé lhe tributa, embora esta seja também declarada explicitamente no discurso preliminar quando evoca os “gárrulos Detractores dos nossos dias” que maltrataram “o nosso imortal Garção” (SOYÉ, 1786, p. XII) e noutros passos do seu discurso, nomeadamente quando fala sobre o valor da Poesia (SOYÉ, 1786, p. XXVIII). Tal admiração permanecerá visível nas obras seguintes (AMARAL, 2007, p. 525). A poesia de Soyé entender-se-á melhor, portanto, à luz dos preceitos defendidos pela *Arcádia Lusitana*, fundada em 1756, cujo impacto, como lembra Rita Marnoto, “em muito supera a curta duração da sociedade, em termos cronológicos.” (MARNOTO, 2010, p. 122). Ajuda também a iluminar uma obra como a *Marília de Dirceu* do árcade luso-brasileiro Tomás António Gonzaga, aquele autor que “pode ser incrivelmente tedioso hoje” (HANSEN, 1997, p. 47).

A citação de António Ferreira que precede o discurso preliminar prova que o poeta conhece a tradição da poesia lírica portuguesa quinhentista e que tem um público bem definido:

A vós só canto spritos bem nascidos,  
A vós, e às Musas ofereço a lira:  
Ao Amor meus ais, e meus gemidos,  
Composto do seu fogo, e da sua ira:  
Em vossos peitos são limpos ouvidos,  
Caíam meus versos, quais me Febo inspira:  
Eu desta glória só fico contente,  
Que a minha terra amei, e a minha gente. (SOYÉ, 1786, p. III)

Lembre-se que esta citação é a epígrafe da primeira parte dos *Poemas Lusitanos* (1598) e é encabeçada por um título que Soyé omite: “Aos bons ingenhos” (FERREIRA, 2000, p. 47). Aliás, no discurso preliminar, o poeta afirma não seguir a tradição do verso solto praticada no século XVI por António Ferreira, Jerónimo Corte-Real e outros (SOYÉ, 1786, p. XIV), postura comum na segunda metade do século das luzes. António Ferreira será de novo mencionado a propósito do louvor do rei D. Dinis (SOYÉ, 1786, p. XXIX). Também da obra de Diogo Bernardes existem citações:

vejam-se no discurso preliminar citações das cartas 31 e 26 (SOYÉ, 1786, p. XXXVIII) ou antes de iniciar o canto I versos da écloga terceira, intitulada *Liarda*, e que se pode ler n’*O Lima* (1596) pela boca do pastor Alcido:

Se meu coração triste não deseja  
A vossos versos dar justos louvores,  
Já nunca nesta vida alegre seja.  
Aceitai meu desejo, meus Pastores,  
Mais vos não pode dar quem traz o sprito  
Caído entre mil mágoas, e mil dores. (SOYÉ, 1786, p. LXXXVIII)

Ainda do mundo dos líricos, Soyé refere António Dinis da Cruz e Silva a quem chama “o nosso Píndaro” (SOYÉ, 1786, p. XLVIII) e não esquecerá Fernão Álvares do Oriente e a sua *Lusitânia Transformada*, publicada pela primeira vez em 1607, bem como a trilogia pastoril de Francisco Rodrigues Lobo (*A Primavera*, *O Pastor Peregrino* e *O Desenganado*, obras publicadas em 1601, 1608 e 1614, respetivamente) para criticar a sua “mistura de versos, e prosa, e a pouca ordem, e fio” (SOYÉ, 1786, p. XLIX). De facto, não lhe merece particular afeto o género da novela que, como fica claro, tinha grande sucesso editorial e era, por isso, *leitura de barbeiros*:

no caso de eu ter a infelicidade de não agradar, e o desgosto de ver o meu Poema, como o Carlos Magno, e a Constante Florinda entre navalhas, pentes, e espelhos, coberto de pós, e banha, sobre as bancas dos barbeiros para os deleitar nas tardes, não esmorecerei (SOYÉ, 1786, p. XVIII-XIX)

Os *Infortúnios trágicos da Constante Florinda* de Gaspar Pires de Rebelo, cuja primeira parte foi publicada em 1625 e a segunda em 1633, foi, de facto, uma novela seiscentista muito editada em Portugal. Pelo contrário, Frei Luís de Sousa e a sua *História de S. Domingos* merecem mais consideração, como se vê pela citação logo no princípio do discurso preliminar (SOYÉ, 1786, p. VI). Merece mais apreço a Soyé esta prosa barroca, a poesia sua contemporânea ou a quinhentista do que os versos da *Fénix Renascida*, do *Postilhão de Apolo* ou as novelas, que tinham muitos leitores. As cinco citações de poemas épicos evidenciam a importância do género no mundo das letras.

Esta ampla cultura literária<sup>12</sup>, que já pode ver-se em desenvolvimento nesta primeira obra, manter-se-á, como mostram as relações de referências literárias feitas por Andreia Amaral (2007, p. 521-539). Tal é consequência da vontade que o autor expressa, em toda a sua obra, de conhecer “a lição constante dos Poetas mais cultos” (SOYÉ, 1787a, p. 14). Recordemos que a imitação dos clássicos, antigos e modernos, ainda pesava muito na poética do tempo. O poeta não se limita a reproduzir fielmente a tradição, mas procura reinventá-la, como já fomos demonstrando. Assim acontecerá também com a poesia camoniana.

### **3. SONHO, POEMA ERÓTICO EM DIÁLOGO COM *OS LUSÍADAS* (E COM AS RIMAS NO CORAÇÃO)**

#### **3.1. DISCURSO PRELIMINAR**

Atentemos no discurso preliminar, no qual o autor justifica a publicação do seu poema. Descrevendo o local aonde decidiu ir dar um passeio, o poeta cita integralmente uma estância d’*Os Lusíadas* (IX, 56):

Mil árvores estão ao Céu subindo,  
Com pomos odoríferos, e belos:  
A laranjeira tem no fruto lindo  
A cor, que tinha Dafne nos cabelos:  
Encosta-se no chão, que está caindo,  
A cidreira c’os pesos amarelos,  
Os formosos limões ali cheirando,  
Estão virgíneas tetas imitando. (SOYÉ, 1786, p. IX)

A citação vem perfeitamente enquadrada no discurso do poeta. A aproximação é declarada: o local frequentado pelo poeta (uma Quinta perto de Azinhaga) relembra-lhe a Ilha Namorada de Camões. E para sublinhar que assim é, o poeta insere no seu discurso uma nova citação integral d’*Os Lusíadas* (IX, 58):

Os dons, que de Pomona ali natura  
Produze, diferentes nos sabores,  
Sem ter necessidade de cultura,  
Que sem ela se dão muito melhores:

---

<sup>12</sup> É de notar também a cultura científica do autor, própria do tempo das luzes, manifestada na citação da obra do físico António Luís *De occultis proprietatibus, libri quinque*, publicada em 1540.

As cerejas purpúreas na pintura,  
As amoras, que o nome tem de amores,  
O pomo, que da pátria Pérsia veio,  
Melhor tornado no Terreno alheio. (SOYÉ, 1786, p. X)

É esse *locus amoenus* que despertará no poeta o desejo de escrever “um novo Poema Erótico para divertir aos meus amigos.” (SOYÉ, 1786, p. XI). Determinado a escrever em oitavas o poema, lembra dois dos mais célebres episódios/quadros camonianos: o de Inês, “soltos os louros cabelos, chorando rodeada de seus mimosos filhos, aos pés do invencível Afonso” (SOYÉ, 1786, pp. XIII-XIV) e o de Adamastor, “que abalando com a rouca voz os limosos penedos, a quem enfurecido açouta, o Mar de contínuo naquele Cabo, exclamou como injuriado da temeridade dos nossos destemidos Lusos” (SOYÉ, 1786, p. XIV). Aliás, é a superioridade da oitava camoniana um dos fundamentos claros da sua escolha formal.

É nesse momento que Soyé insere uma nova estância d’*Os Lusíadas* (V, 50), na qual Adamastor se apresenta ao Gama após este o ter interpelado:

Eu sou aquele oculto, e grande Cabo,  
A quem chamais vós outros Tormentório,  
Que nunca a Ptolomeu, Pompónio, Estrabo,  
Plínio, e quantos passaram, foi notório:  
Aqui toda a Africana Costa acabo,  
Neste meu nunca visto Promontório:  
Que para o Polo Antártico se estende;  
A quem vossa ousadia tanto ofende. (SOYÉ, 1786, p. XIV)

Adiante, enquanto o poeta enumera casos de homens que aliaram as armas com a prática da poesia, de novo recorre a Camões (V, 95) lembrando: “Octávio entre as maiores opressões, / Compunha versos doutos, e venustos” (SOYÉ, 1786, p. XXXI). Em suma, é a citação da epopeia camoniana que sistematiza o pensamento do poeta.

Neste prólogo começa a ficar clara a relação de Soyé com a obra de Camões: uma profunda admiração que admite a crítica. Se sobre os sonetos, o poeta escreve com certeza “Em Sonetos o amante de Laura, Tasso, e o Ariosto, não excedem ao nosso Bernardes, Camões, e Ferreira.”, falando sobre o género elegíaco, diz que em Portugal “nada podemos ler, senão as Éclogas de António Ribeiro, Camões, Bernardes, Ferreira, Bernardim; que a contínua monotonia de ideias, e às vezes de termos, faz



O episódio da Ilha dos Amores, e concretamente a estância citada na epígrafe, irá, de facto, moldar o canto I do poema de Soyé. Ao poeta não lhe interessa cantar feitos bélicos: tal intenção justifica com clareza os passos d’*Os Lusíadas* com os quais o poeta dialogará. No sonho que começa a ser narrado neste canto há uma clara evocação do episódio camoniano, aqui reescrito: o poeta vê, numa nau, marinheiros “lindos” (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 22) a aproximarem-se da praia e a lançarem um batel ao mar, ocupado por Vénus e pelas suas ninfas. Clarifiquemos: no poema, não são apenas os marinheiros que desembarcam num local idílico, mas também Vénus e as suas ninfas.

Na descrição do corpo da Deusa o poeta refreia a sua lira: “a modéstia pintar me não consente” (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 27), embora depois descreva as nereidas que

[...] erguendo os braços torneados,  
Nas cintas do batel se seguravam;  
Os brancos lisos corpos delicados,  
Meios nus sobre as ondas se mostravam: (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 29)

Como não lembrar as nereidas de Camões que no canto II d’*Os Lusíadas* salvam os portugueses em Mombaça?

Põem no madeiro duro o brando peito,  
Pera detrás a forte nau forçando;  
Outras em derredor levando-a estavam  
E da barra inimiga a desviavam. (CAMÕES, 2000 [1572], cant. II, est. 22)

Este episódio estaria na memória do poeta, como se vê pela referência aos “húmidos Tritões” (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 30) e pelos humanos que acompanham o batel para assegurar que se Vénus caísse “pudesse algum nos ombros recebê-la” (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 31). No texto camoniano, é Tritão quem, “com gesto aceso” (CAMÕES, 2000 [1572], cant. II, est. 21), carrega Vénus aos ombros pelo mar. No poema de Soyé, como em Camões, Vénus tem um poder de sedução inegável:

Senta-se a Deusa: logo a si convoca  
De seu filho os Ministros engraçados:  
Correm todos a ela obedientes;

Dos lábios de rubim ficam pendentes. (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 34)

Afinal, é ela que traz a *medicina*, como lembra o texto camoniano. E n’Os *Lusíadas* não há outra *medicina* (remédio eficaz) além do amor, não fosse ele o único capaz de resolver a tempestade (CAMÕES, 2000 [1572], cant. VI, est. 91). Para cumprir a sua missão, Vénus conta com o auxílio de um “bando de lindíssimos Cupidos” (SOYÉ, 1786, cant. I, est. 32), o que lembra os “Cupidos servidores” da Ilha Namorada (CAMÕES, 2000 [1572], cant. IX, est. 36).

No canto II, o poeta assegura que a jovem pastora Amarílis não vive com *gestos acesos*. Isso nos garante Vénus: “A pudicícia guarda cuidadosa” (SOYÉ, 1786, cant. II, est. 11). Os beijos dos seus quinze anos de vida apenas foram confiados aos seus cordeiros. Mirtilo procura por Amarílis, como Leonardo por Efire: “Amarílis? Ah! vem, vem apressada.” (SOYÉ, 1786, cant. III, est. 5). E quando se dá o encontro entre ambos, Amarílis mostra simultaneamente pudor e desejo. Diz Mirtilo:

Sem lembrar-me da meiga Citereia  
Os teus pés abracei: envergonhada,  
Quando de mim livrar-te deseavas,  
Tanto mais os meus braços apertavas. (SOYÉ, 1786, cant. III, est. 17)

Todavia, ao contrário de Leonardo e Efire, Mirtilo e Amarílis têm Vénus como moderadora, e é a deusa que lança várias interrogações à pastora:

Em teus prados não vês d’amor sinais  
Ainda sem ser nas mais tuas Amigas?  
Não descobres amor nos animais?  
Entre os pombos não vês d’amor intrigas?  
Nunca quando aos viçosos campos sais,  
Das aves reparaste nas cantigas?  
Das aves, que já mais a voz levantam,  
Que não seja d’amor tudo o que cantam? (SOYÉ, 1786, cant. IV, est. 6)

É difícil não recordar a écloga quinta de Camões:

Bem vês que por Amor se move tudo,  
e não há quem de Amor se veja isento;  
o animal mais simples, baixo e rudo,  
o de mais levantado pensamento,

até debaixo d’água o peixe mudo,  
lá tem d’Amor também seu movimento;  
a ave, que no ar cantando voa  
também por outra ave se afeiçoa. (CAMÕES, 2019 [1572], pp. 449-450)

O erotismo camoniano é bem visível no discurso da deusa, mas ligeiramente mais moderado, porque transposto para elementos da natureza:

Quando por todo o campo atenta olhas  
Não vês por entre a relva buliçosa  
Os zéfiros andarem-se beijando  
Abrasados de amor no fogo brando? (SOYÉ, 1786, cant. IV, est. 11)

Lembremos que a Ilha Namorada é “de dões de Flora e Zéfiro adornada” (CAMÕES, 2000 [1572], cant. IX, est. 40). Soyé tem sempre o cuidado de nunca ultrapassar os limites do decoro. Como defenderá no prólogo dos *Dithyrambos*, escrever poesia erótica não implica cair na obscenidade: “O que suposto nunca louvarei a imprudente, viciosa pena que com traços torpes, e brutal obscenidade abusar da deleitável Poesia, que os Montes Nisa, e Pindo adoram.” (SOYÉ, 1787b, p. 43).

O poeta oferece a Amarílis (uma nova Efire, mais difícil de conquistar) a possibilidade de falar (o que não sucede à Efire camoniana), e o leitor fica a saber que a musa de Mirtilo de amor não tem vivido isenta. O fogo consome-a também, ainda que às ocultas:

Por ver que a todo o tempo não podia,  
Em seus braços ditosa descansando,  
O fogo mitigar, que voraz ia  
Em meu sangue as entranhas devorando:  
De meus ternos cordeiros me esquecia,  
E a alma à cruel dor toda entregando:  
Cedendo ao fogo, que de veia em veia  
Sentia circular, vagava alheia. (SOYÉ, 1786, cant. IV, est. 26)

O canto V oferece versos carregados de erotismo, sempre menor quando comparado com o que encontramos, por exemplo, na estância 83 do canto IX d’*Os Lusíadas*. Veja-se a descrição do encontro entre Cupido e a sua mãe:

Finalmente chegou da Mãe aos braços  
Da Corte mais galante rodeado;  
Deu-lhe beijos terníssimos, e abraços,  
Até que de a beijar para cansado:  
Entre os dois peitos, inda alguns espaços,  
Esteve o Deus lascivo reclinado,  
Mas do mole regaço se levanta,  
E de tudo o que vê se admira, e espanta. (SOYÉ, 1786, cant. V, est. 9)

Vénus revela ao filho o motivo da sua viagem:

Vénus lhe respondeu: Tanto puderam  
De Mirtilo os gemidos namorados  
Que a esta praia tua Mãe trouxeram  
Por entre mares, talvez não trilhados (SOYÉ, 1786, cant. V, est. 21)

Mais uma vez, a lembrança d’*Os Lusíadas* é imediata. Aqui, porém, o poeta canta os “mares nunca de antes navegados” (CAMÕES, 2000 [1572], cant. I, est. 1). Ao contrário das ninfas da Ilha Namorada que cedem aos marinheiros, junto ao Tejo, afirma Cupido, “Achei mui poucas das que a amar ensaias” (SOYÉ, 1786, cant. V, est. 23), entre elas Amarílis, que resiste aos encantos do amor. As mulheres que vivem entre a lusa gente opõem-se às ninfas de Vénus, que vivem “entre as ondas do Tejo, alvo, e fervente”, de cabelos soltos e madeixas loiras (SOYÉ, 1786, cant. VI, est. 19). Essas continuam iguais às que vivem no texto de Camões:

Tu, e o teu Coro no Verão calmoso  
Desceis do rio às praias deleitosas,  
E encontrando algum álamo frondoso,  
Cada qual põe à luz carnes mimosas:  
E se vedes alguém vir curioso  
Observar quanto em nuas sois formosas,  
Sem medo, confusão, vergonha, ou pejo,  
Gostasas lhe cumpris o seu desejo. (SOYÉ, 1786, cant. V, est. 25)

Para tristeza de Cupido, as mulheres que moram junto ao Tejo não imitam o exemplo destas. Amarílis, porém, parece ceder como a Efire camoniana: “Amor, eu não pretendo / O fogo sufocar, que me abrasava” (SOYÉ, 1786, cant. V, est. 32), mas o leitor não vê a união amorosa. Quando o pastor Mirtilo corre para Amarílis, esta desaparece, como Tétis a Adamastor (CAMÕES, 2000 [1572], cant. V, est. 56). O sonho acabou:

“Fugiu de mim, deixando-me na areia / Sem Cupido, sem ti, sem Citereia.” (SOYÉ, 1786, cant. V, est. 34). A desilusão é semelhante, afinal, à do leitor com sede de amor<sup>14</sup> quando percebe que Adamastor está abraçado a um penedo ou quando, após a descrição da Ilha Namorada, lê a proposta de alegoria que reconfigura aquele cenário onde o amor parecia ser possível *sem medo, confusão, vergonha, ou pejo*:

Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,  
Tétis e a Ilha angélica pintada,  
Outra cousa não é que as deleitosas  
Honras que a vida fazem sublimada.  
Aqueles preminências gloriosas,  
Os triunfos, a fronte coroada  
De palma e louro, a glória e maravilha,  
Estes são os deleites desta Ilha. (CAMÕES, 2000 [1572], cant. IX, est. 89)

No canto VI, o pastor decide partir ao encontro da amada e, como uma nova Inês, alimentado por “doços sonhos que mentiam” (CAMÕES, 2000 [1572], cant. III, est. 121), suplicará aos pés de Amarílis, com o rosto coberto de lágrimas, pela sua piedade. Mirtilo levará de oferta uns “roxos lírios” (SOYÉ, 1786, cant. VI, est. 26). Serão mais castos do que os de Camões (CAMÕES, 2000 [1572], cant. II, est. 37)? Fica a promessa de amar para sempre Amarílis: “Mirtilo beijará a mão, que o mata” (SOYÉ, 1786, cant. VI, est. 40) - ou, como diria Camões no seu mais citado soneto: “ter com quem nos mata, lealdade” (CAMÕES, 2019 [1595], p. 169).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como procuramos demonstrar neste brevíssimo estudo, permanecem válidas, no nosso entender, as palavras que Inocêncio Francisco da Silva, no já longínquo século XIX, escreveu sobre *Sonho, poema erótico* no verbete dedicado a Soyé:

O prólogo é erudito, e talvez vale a pena de ler-se. O poema, hoje quasi esquecido, é ainda recomendável, no juízo de alguns críticos, pela boa

---

<sup>14</sup> Falamos do leitor que ainda se revê nas palavras de Jacinto do Prado Coelho (1983, p. 14-15): “Em tempos de Eros liberto como o nosso, quando se enfrenta como inevitável e até aliciante a transitoriedade das ligações amorosas, ainda, teimosamente, no íntimo das pessoas sensíveis, sobrevive a nostalgia do absoluto no amor”.

linguagem e versificação, pela viveza das pinturas, e pela graciosa singeleza dos seus quadros pastoris (SILVA, 1860, p. 317).

O diálogo crítico com uma ampla tradição literária estrangeira e nacional, aprendida ao longo de doze anos de árduo estudo, como Soyé lembra no prólogo dos *Dithyrambos* (1787), e com a qual se sente tão familiar que até a reescreve, é observável no seu poema e demonstra o seu interesse por diferentes géneros literários. Além disso, o seu mapa de referências permite entrever o cânone de um tempo. É em diálogo com essa tradição, e com a ousadia de quem procura legitimamente um lugar na república das letras, que procura escrever num género que defende ser novo na nossa poesia: o *poema erótico*. Lembremos que as obras mais conhecidas do arcadismo português não corresponderam “a géneros puros, resultando antes de processos de contaminação” (MARNOTO, 2010, p. 120). Esta aventura literária de Soyé, na qual é clara a herança bucólica da Arcádia Lusitana (MARNOTO, 2008), entende-se melhor à luz do plano de renovação da poesia almejado por árcades como Correia Garção.

Para falar de Amor, dos seus encantos e desencantos, o autor não poderia esquecer Camões, sobre quem havia escrito Francisco José Freire na sua *Arte Poética*: “Muitas são as virtudes poéticas que nele se descobrem, e pretender negá-las é cometer um absurdo.” (FREIRE, 2019 [1748], p. 341). Além disso, seria difícil ignorar Camões quando em 1779 havia saído a edição das suas obras completas, preparada por Tomás José de Aquino (1718/20-1804), que tanto sucesso (e críticas acesas) granjeou. O relevo d’*Os Lusíadas* no contexto do arcadismo português é um dado conhecido, bem como o seu papel na gestação de obras “literárias que resultam da contaminação de géneros”, no contexto alargado do neoclassicismo (MARNOTO, 2011, p. 165).

A leitura de Camões começou na adolescência/juventude do autor. O próprio Soyé o declara no prólogo dos *Dithyrambos*: “nas tardes sobre as areias do preguiçoso Mondego lia os versos, que naqueles mesmos sítios tinham cantado os dois Sás, Camões, Bernardes, e o grão Ferreira.” (SOYÉ, 1787b, p. 7). Lendo o *Sonho*, *poema erótico* com atenção, as suas epígrafes e o discurso preliminar, facilmente damos conta que *Os Lusíadas* e os seus episódios líricos mais célebres (a proteção da armada pelas ninfas e a súplica de Vénus a Júpiter, a Inês de Castro, o Adamastor, a Ilha Namorada) vivem na memória do poeta. Não interessam a Soyé episódios com tom épico como a narração da história de Portugal, a batalha de Aljubarrota, a tempestade ou

mesmo as conquistas ultramarinas na América, África e Ásia. O diálogo com a poesia camoniana é intenso e conduz a uma imitação livre, longe de ser servil.<sup>15</sup> O cenário da Ilha Namorada foi transferido para um lugar concreto, uma praia junto ao Tejo, mas a que apenas se acede pelo sonho, ponto relevante para a história da leitura desse episódio camoniano. Ao contrário do que sucede na Ilha Namorada, porém, há quem resista ao Amor. Aqui o erotismo é mais contido, sempre submetido a uma *prudência honesta*. Não será um acaso que o poeta use como epígrafe a única estância d’Os *Lusíadas* em que surge a palavra *prudência*. Soyé talvez se lembrasse que Voltaire, no seu conhecido ensaio sobre poesia épica, escrevera que a Ilha dos Amores parecia *un musico d’Amsterdam*, e temesse juízos idênticos dos detratores que sempre o assombraram. O pastor Mirtilo, embora tema ter o mesmo destino de Adamastor (tornar-se um ser amargurado pela falta de Amor), quer ser mais do que ele, pois não aceita uma vida sem amor, como se lê na última estância do poema. Ora, como custa muito amar sem esperança (SOYÉ, 1786, cant. VI, est. 39), o sonho renovou a esperança do pastor, como declara, afinal, a epígrafe inicial de Guarini. Onde poderia o poeta ir buscar essa esperança? Ao único lugar da obra camoniana onde o Amor parece ser possível, onde o mundo parece concertar-se. Mirtilo é como o Leonardo camoniano: embora mal afortunado, não perde “a esperança / De inda poder seu fado ter mudança” (CAMÕES, 2000 [1572], cant. IX, est. 75). A sua Amarílis, porém, teima em ser como a amada de Adamastor em vez de uma nova Efire. O poeta lembrar-se-ia bem dos “doces sonhos que mentiam” (CAMÕES, 2000 [1572], cant. III, est. 121) que tinha Inês e da pergunta dolorosa de Adamastor endereçada a Tétis: “Que te custava ter-me neste engano, / Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?” (CAMÕES, 2000 [1572], cant. V, est. 57). A escolha do título *Sonho* para falar de Amor não poderia ser, neste sentido, mais camoniana. O poeta sabe que o Cupido, apesar do ar de menino, mostra pelo olhar “que é velho, que é cruel, malino” (SOYÉ, 1786, p. 85).

Na outra face de Mirtilo, está o poeta que é, a seu modo, como o Octávio camoniano citado no discurso preliminar: entre as maiores opressões, não desiste de compor versos doutos, e venustos, como nos mostra a última vinheta do poema (SOYÉ, 1786, p. 124). Assim se sistematiza, com linguagem camoniana, o que pretende ser este poema de Soyé: uma aliança entre a tradição literária (re-formada) e Vénus (donde

---

<sup>15</sup> Francisco Leitão Ferreira define claramente estes conceitos no ponto III da lição sétima da sua *Nova Arte de Conceitos*, cuja primeira parte foi publicada em 1718 (FERREIRA, 2019 [1718], p. 137-138).

*venusto*), símbolo da beleza e do Amor. Neste quadro era inevitável o diálogo com a poesia camoniana (sempre presente nos momentos de revolução da literatura portuguesa): não apenas a épica, aquela que se pode ler aos “Épicos estrangeiros” (SOYÉ, 1786, p. XLVII), mas também a lírica, não fosse Camões cultor de géneros como a écloga, que interessam a um autor que conhece bem as normas da poesia pastoril.

Tal diálogo com a poesia de Camões será duradouro (AMARAL, 2007, p. 522), como se verá pelas epígrafes das cartas de Soyé retiradas da lírica de Camões. Logo na folha de rosto do tomo I (1787) citam-se dois versos da écloga quarta: “Mudança de lugar menos de estado. / Não muda hum coração do seu cuidado.” Já no tomo II (1791), encontramos também na folha de rosto versos de Camões, desta vez retirados de uma cantiga: “Se de saudade / morrerai ou não / Meus versos dirão / de mim a verdade”. Por sua vez, no prólogo dos *Dithyrambos*, Soyé escreverá que não tem forças para exceder “nas Canções ao Cantor das *Lusíadas*” (SOYÉ, 1787b, p. 10).

Uns anos mais tarde, já em Paris, numas *Oitavas oferecidas ao Illmo. e Exmo. Senhor D. Pedro de Sousa e Holstein, Conde de Palmela*, Soyé revelará ainda o peso dessa sombra. Logo na primeira oitava, em contraste com o poeta camoniano, escreve “Não tenho, Senhor, braço às armas feito; / Mas tenho mente às Ciências, e Artes dada” (SOYÉ, s.d., p. 3). Na última oitava admite mesmo: “Não tenho de Camões o génio imenso” (SOYÉ, s.d., p. 16). Cumpre lembrar a ode pindárica que endereça ao imperador Napoleão, publicada em Paris em 1808, que apresenta na folha de rosto uma epígrafe camoniana: “Cesse, quanto a Musa antiga canta; / Que outro valor mais alto se levanta. (Camões, C. 1<sup>o</sup>)”.

Como podemos concluir pela leitura do poema *Sonho*, o jovem Soyé dialoga criticamente sobretudo com *Os Lusíadas*, mas também com a lírica. Seria impossível separar as duas no coração. Tal resulta de um claro fascínio pelos labirintos da poesia camoniana que não impede, porém, a manifestação de desacordos, divergências, ou até descuidos, como fizera, por exemplo, um autor como Francisco José Freire. O seu estimado Correia Garção também não o terá deixado de inspirar: “Mudão-se os tempos, mudão-se os costumes: / Camões dizia *imigo*, eu *inimigo*” (GARÇÃO, 1778, p. 151). O passo que citamos, embora de outra obra de Soyé, sintetiza bem a relação dos dois poetas:

Gabriel Pereira de Castro escreveu o seu Poema a Ulisseia, com o prumo na mão, com o compasso aberto, com as instruções aos filhos de Lúcio Pisão à vista. O génio afastou muitas vezes a Camões dos preceitos: e qual será a alma estragada a ponto de senão embeber mais com os descuidos do sublime Cantor das Lusíadas, que com as acções de Ulisses cantadas com tanta fidelidade às regras? (SOYÉ, 1787a, p. 32-33)

A pergunta de Luís Rafael Soyé não envelheceu com o passar do tempo. Afinal, será possível a uma alma com amor à literatura resistir à sedução dos versos de Camões?

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Andreia. *A Josefinada de Manuel Rodrigues Maia: um poema jocoso sobre um caso de plágio no final de setecentos*. Dissertação de doutoramento em Literatura, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8799>. Acesso em: 14 mai 2023.

BLUTEAU, Raphael (1712-1728). *Vocabulário Português e Latino [...]*, autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos, e oferecido a El Rei de Portugal, D. João V. Coimbra/Lisboa: [várias oficinas tipográficas]. Disponível em: [http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/consultaDocumentos.asp?TipoConsulta=Acervo&AcervoCodigo=1&SetorCodigo=11](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp?TipoConsulta=Acervo&AcervoCodigo=1&SetorCodigo=11). Acesso em: 14 mai 2023.

C., A. B. de. *Filenaida: poema erótico que à sua Filena dedica e consagra*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1822.

CAMÕES. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 4ª edição. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros e Instituto Camões, 2000 [1572].

CAMÕES. *Lírica*. Organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos. Silveira: E-Primatur, 2019.

COELHO, Jacinto do Prado. *Camões e Pessoa, Poetas da utopia*. Mem Martins: Europa-América, 1983.

ESMERALDO, Antônio de Carvalhal. *Cithara de Aonio: poema erótico dividido em seis descantes*. Manuscrito. COD. 11521 da Biblioteca Nacional de Portugal, s./a.

FERREIRA, António. *Poemas Lusitanos*. Edição crítica, introdução e comentário de T.F. Earle. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FERREIRA, Francisco Leitão. “Primeira arte de retórica”, coordenação de Belmiro Fernandes Pereira. In: *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, direcção José Eduardo Franco, Carlos Fiolhais. [S.l.]: Círculo de Leitores, 2019 [1719].

FREIRE, Francisco José. “Primeira Arte Poética”, coordenação de Micaela Ramon. Versão dos textos latinos por José Carlos Lopes de Miranda, João Diogo Loureiro, Ricardo Ventura. In: *Obras pioneiras da cultura portuguesa*, direcção de José Eduardo Franco, Carlos Fiolhais. [S.l.]: Círculo de Leitores, 2019 [1748].

GARÇÃO, Pedro António Correia Garção. *Obras Poéticas de Pedro Antonio Correa Garção, dedicadas ao illustrissimo, e excellentissimo Senhor D. Thomaz de Lima e Vasconcellos Brito Nogueira Telles da Silva, Visconde de Villa Nova da Cerveira, Ministro, e Secretariado de Estado dos Negocios do Reino, etc. etc. etc.* Lisboa: na Régia Officina Typographica, 1778. Disponível em: <https://purl.pt/243>. Acesso em: 14 mai 2023.

GUARINI, Giovanni Baptista. *O Pastor fiel, tragicomédia pastoril do cavalheiro Guarini, traduzida do italiano por Tomé Joaquim Gonzaga*. Lisboa: na Régia Officina Typografica, 1789 [1590].

GUARINO, Baptista. *El Pastor Fido Poëma de Baptista Guarino, Traducido de Italiano en Metro Español, y ilustrado con Reflexiones por Doña Isabel Correa*, Amesterdão, Por Juan Ravenstein, 1694 [1590]. Disponível em: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=isabel+correa&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3>. Acesso em: 14 mai 2023.

HANSEN, João Adolfo. “As liras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca”, *Via Atlântica*, n. 1. São Paulo: USP, 1997, p. 40-53.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. “Poética barroca. Edición y estudio de los preliminares de *El Pastor Fido* de Guarini, traducido por Isabel Correa (1694).”, coordenação de Francis Cerdán. In: *Hommage a Robert Jammes*. Paris: Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 739-753. Disponível em: <https://books.openedition.org/pumi/924>. Acesso em: 14 mai 2023.

MARCIAL. *Epigramas de Marcial. Volume I*. Introdução e notas de Cristina de Sousa Pimentel. Tradução de Delfim Ferreira Leão, José Luís Brandão e Paulo Sérgio Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2000.

MARNOTO, Rita. “Camões no neoclassicismo”. In: *Dicionário de Luís de Camões*. Coordenação de Vítor Aguiar e Silva. Lisboa: Caminho, 2011, p.

158-167. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/43394>. Acesso em: 14 mai 2023.

MARNOTO, Rita. “Conceptualização poética e prática literária da Arcádia Lusitana” (introdução e bibliografia)”. In: *História Crítica da Literatura Portuguesa (neoclassicismo e pré-romantismo)*, Volume IV. Direção de Carlos Reis e coordenação do volume IV de Rita Marnoto. Lisboa: Verbo, 2010, p. 111-126.

MARNOTO, Rita. “Heranças bucólicas da Arcádia Lusitana”. In: *Estudos Italianos em Portugal*. Nova série. Nº 3. Lisboa: Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, 2008, p. 117-132. Disponível em:

[https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/42613/1/Herancas\\_bucolicas\\_na\\_arcadia\\_lusitana.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/42613/1/Herancas_bucolicas_na_arcadia_lusitana.pdf). Acesso em: 14 mai 2023.

NASCIMENTO, Cabral do. *Poemas narrativos portugueses*. Lisboa: Minerva, 1949.

NEMESIANUS. *Les Pastorales de Nemesien et de Calpurnius, traduites em françois, avec des remarques et un discours sur l’eclogue*. Bruxelles: Balthasar Winfeld, 1744.

SILVA, Inocêncio Francisco da. “Luis Raphael Soyé”. In: *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo V. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860, p. 316-319.

SOYÉ, Luís Rafael. *Beneficencia de Jove. Drama Piscatorio-Baquico para muzica: offerecido a Serenissima Senhora D. Carlota Joaquina, Princeza do Brazil: no seu felicissimo dia natalicio*. Lisboa: Typographia Nunesiana, 1792a.

SOYÉ, Luís Rafael. *Cartas Pastoris de Myrtillo escritas à sua lyra na ausencia da pastora Anarda, dedicadas ao Ill.mo e Ex.mo Senhor Henrique José de Carvalho e Mello, conde de Oeiras, Marquez do Pombal, do Conselho da Sua Magestade, Gentil-Homem da Sua Real Camara, etc. etc. etc.* Tomo I. Lisboa: na Officina de Felipe da Silva e Azevedo, 1787a.

SOYÉ, Luís Rafael. *Cartas Pastoris de Myrtillo, escritas à sua lyra na ausencia da pastora Anarda, dedicadas ao Ill.mo e Ex.mo Senhor Henrique José de Carvalho e Mello, Conde de Oeiras, Marquez de Pombal*. Tomo II. Lisboa: na Regia Officina Typografica, 1791.

SOYÉ, Luís Rafael. *Dithyrambos ou poesias bachicas de Myrtillo dedicadas ao Ill.mo e Ex.mo Senhor João de Saldanha de Oliveira e Sousa, Commendador na Ordem de N. Senhor Jesus Christo, Morgado de Oliveira, e Gentil-Homem da Câmara de S. Alteza Real o Serenissimo Senhor Infante D. João*. Tomo I das Rimas. Lisboa: na Officina de Felipe da Silva e Azevedo, 1787b.

SOYÉ, Luís Rafael. *Napoleão, o Grande. Ode pindárica por Luís Rafael Soyé, matritense, Doutor na Universidade de Coimbra*. Paris: P. Didot Primo Genito, 1808. Disponível em:

[https://books.google.pt/books/about/Napolea%C3%B5\\_o\\_Grande\\_emperador\\_dos\\_Francez.html?id=RSSHjGp3GtMC&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books/about/Napolea%C3%B5_o_Grande_emperador_dos_Francez.html?id=RSSHjGp3GtMC&redir_esc=y). Acesso em: 14 mai 2023.

SOYÉ, Luís Rafael. *Noites jozephinas de Mirtilo, sobre a infausta morte do serenissimo senhor D. Jozé [...]*. Lisboa: Regia Officina Typographia, 1790. Disponível em: <https://purl.pt/13857>. Acesso em: 14 mai. 2023.

SOYÉ, Luís Rafael. *Oitavas oferecidas ao Illmo. E Ex.mo Senhor D. Pedro de Sousa e Holstein, conde de Palmella*. Paris: na Imprensa de Lefebvre, s.d.

SOYÉ, Luís Rafael. *Os Lavradores/ Drama Campestre para muzica: oferecido ao Serenissimo Senhor D. João Principe do Brazil: no seu felicissimo dia natalicio*. Lisboa: Typographia Nunesiana, 1792b.

SOYÉ, Luís Rafael. *Sonho, poema erótico que às benéficas mãos do nosso augusto, e amabilissimo Principe do Brasil oferece Luiz Rafael Soyé*. Lisboa: Officina Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1786. Disponível em: <https://archive.org/details/sonhopoemaerotic00soyl>. Acesso em: 14 mai 2023.

VOLTAIRE. *Henriada, poema épico, composto na língua franceza por Mr. de Voltaire, traduzido e illustrado com várias notas na Lingua Portugueza por Thomas de Aquino Bello e Freitas, médico formado pela Universidade de Coimbra*. Porto: na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1789.

Recebido em 27 de junho de 2022

Aprovado em 21 de novembro de 2022

Licença: 

Gil Clemente Texeira

Professor de Português no Liceu do Colégio de S. Tomás, em Lisboa, e estudante de doutoramento da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa desde setembro de 2019. No âmbito do doutoramento em Estudos Portugueses e Românicos, prepara uma tese sobre a receção d’*Os Lusíadas* na literatura portuguesa dos séculos XVII e XVIII, orientada pela Prof. Doutora Isabel Almeida e coorientada pelo Prof. Doutor André Simões.

Contato: [gilteixeiradoc@gmail.com](mailto:gilteixeiradoc@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-7382-3225>

# ADAPTAÇÕES DE *OS LUSÍADAS*: ENGENHO E ARTE?

*ADAPTATIONS OF THE LUSIADS: WIT AND ART?*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p168-194>

Christina Ramalho <sup>I</sup>  
Marta Ginólia Lima Barreto <sup>II</sup>

## RESUMO

Pretende-se aqui investigar os recursos linguísticos e estéticos de que fizeram uso três adaptações para o público infanto-juvenil de *Os Lusíadas* ao introduzirem, por meio do trabalho com a proposição épica do poema, o conteúdo da epopeia camoniana, de modo a averiguar, de um lado, a intencionalidade desses recursos e, de outro, a relação entre engenho, arte e fidelidade à obra original e dessacralização da literatura.

## PALAVRAS-CHAVE

Adaptação literária; Retextualização; Proposição épica.

## ABSTRACT

*The aim of this approach is to investigate the linguistic and aesthetic resources used by three adaptations of The Lusiads for children and youth audiences when introducing, through the work with the epic proposition of the poem, the content of the Camonian epic, in order to ascertain, on the one hand, the intentionality of these resources and, on the other hand, the relationship between wit, art, and fidelity to the original work and the desacralization of literature.*

## KEYWORDS

*Literary adaptation; Retextualization; Epic proposition.*

---

<sup>I</sup> Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana, Sergipe, Brasil.

<sup>II</sup> Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana, Sergipe, Brasil.

## INTRODUÇÃO

José Augusto Cardoso Bernardes, em *A oficina de Camões: apontamentos sobre Os Lusíadas* (2022), obra recém-lançada que marca, com excelência, a comemoração dos 450 anos de publicação da epopeia camoniana, apresenta, no capítulo IX, intitulado “A epopeia camoniana nos prelos portugueses do século”, uma visão panorâmica das publicações de *Os Lusíadas*, considerando as edições artísticas ou monumentais, as edições populares, as edições escolares, as edições de referência e as edições fac-similadas. Sobre as edições escolares, que nos interessam mais especialmente na abordagem que ora realizamos, ele nos conta que

[à] semelhança do que ocorrera com os poemas homéricos, a epopeia de Camões serviu desde sempre (pelo menos desde o século XVIII) de instrumento de aprendizagem histórica, moral e linguística. É, no entanto, com a reforma do ensino, levada a cabo pelo liberalismo, a subsequente fundação dos liceus (ocorrida em 1836) e, sobretudo, com a Reforma da Instrução Secundária (de Jaime Moniz), ordenada pelo decreto de 27 de dezembro de 1897, que *Os Lusíadas* viriam a ocupar o lugar central que ainda hoje conservam no cânone literário escolar (BERNARDES, 2022, p. 196).

Como se vê, observando a epopeia camoniana a partir de uma iniciativa legal, Bernardes destaca, entre outras, as edições escolares feitas por Joaquim Mendes dos Remédios (em 1900), por Augusto Epifânio da Silva Dias (em 1908), por Mendes dos Remédios e por Artur Viegas – segundo Bernardes, um pseudônimo do Padre Antônio Antunes Vieira – que, em 1926, “publica *Os Lusíadas* ‘para uso das escolas’” (BERNARDES, 2022, p. 198), mas cuja edição revisada de 1958 “trata-se agora de uma edição ‘com as devidas omissões’, suprimindo designadamente as estâncias ‘inconvenientes’ para a sensibilidade dos alunos” (BERNARDES, 2022, p. 198).

Uma dessas edições escolares foi publicada em 1972 no Brasil. Tratava-se da versão organizada por Emanuel Paulo Ramos, que 20 anos antes havia aparecido em Portugal. Bernardes dedica uma descrição mais longa à obra, que, decerto, explica sua chegada ao Brasil:

Em 1952, surgia nas livrarias uma edição escolar diferente das anteriores. Era seu autor Emanuel Paulo Ramos (1922-2005), professor dos Liceus e do Colégio Militar. Apesar da forte concorrência então existente, esta edição, preparada por um jovem professor que acabara de concluir o seu estágio, implantou-se, desde logo, no mercado, mantendo-se ainda hoje (passados 70 anos) como a mais vendida. Se olharmos para realizações didáticas de obras estrangeiras (sejam elas do cânone espanhol, francês, italiano ou alemão), verificamos que, em Portugal, aquela que se lhes pode comparar em seriedade e ambição é, de facto, a edição realizada pelo professor de origem madeirense. Nela se encontra reunido e doseadamente exposto todo um manancial de saber camoniano, envolvendo mapas, glossários, resumos e, sobretudo, notas seguras, que foram sendo atualizadas de edição para edição, refletindo as aquisições do camonismo. Em face desses requisitos, não surpreende que alguns camonistas de Portugal e do Brasil a tenham enaltecido, tomando-a como modelo de um instrumento pedagógico que, sendo simultaneamente rico do ponto de vista patrimonial, se revelava também atrativo, do ponto de vista gráfico, e inovador na estratégia para despertar a curiosidade dos alunos. Já em 2014, surge mais uma edição deste “Livro Auxiliar”, a primeira que segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, aprovado em 1990, sendo também a primeira que vem a público após a morte de Emanuel Paulo Ramos (BERNARDES, 2022, p. 199-200).

À presença da edição de Ramos no Brasil somam-se edições adaptadas posteriores, tais como as que aqui estudamos, que já se inserem no século XXI. A importância da epopeia camoniana no Brasil se reflete na vasta produção épica brasileira<sup>1</sup>, cuja feição camoniana é apontada por Anazildo Vasconcelos da Silva (1987, e em coautoria com RAMALHO 2007, 2015 e 2022), semiólogo que, desde os anos 80, realizou um resgate teórico do gênero épico, atribuindo a *Os Lusíadas* um papel importante

---

<sup>1</sup> Conforme Silva e Ramalho apontam em sua historiografia épica (2007 e 2015), a trajetória épica no Brasil se inicia com *De gestis Mendi de Saa* (1563), de José de Anchieta, e tem continuidade através dos séculos, apresentando expressivo número de obras, ainda que muitas delas sejam pouco conhecidas ou estudadas. Exemplos disso são *Paraguassu. Epopeia da guerra da independência na Bahia*, de Ladislau dos Santos Titara (1837); *A lágrima de um caeté* (1849), de Nisia Floresta; *Anchieta ou O evangelho nas selvas*, de Fagundes Varela (1875); *Goyaz* (1896), de Manuel L. de Carvalho Ramos; ou *Os bandeirantes* (1906), de Baptista Cepellos. Além disso, Silva e Ramalho destacam a importância da expressão épica brasileira nos séculos XX e XXI, o que não só reafirma a perenidade do gênero como permite a compreensão de sua própria transformação. Diversas abordagens ao gênero estão referenciadas no site [www.cimeep.com](http://www.cimeep.com), do Centro Internacional de Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS), que, desde 2013, reúne investigadores de todo o mundo que se dedicam às formas épicas.

para a configuração do gênero, com destaque para as incursões líricas presentes na obra. Essas questões, contudo, extrapolam o nível dos ensinos fundamental e médio no Brasil. Assim, o encontro com a epopeia camoniana, quando acontece, já que não há mais a obrigatoriedade de dar tratamento exclusivo à literatura no Ensino Básico (composto pelo Ensino Fundamental I, Fundamental II e Ensino Médio), reflete uma decisão interna das escolas e de docentes da área de Língua Portuguesa. Tal como se noticiou, em 2016, no *site JusBrasil*:

Após decisão do Ministério da Educação do Brasil (MEC) o ensino de Literatura Portuguesa deixará de ser obrigatório no Brasil. A medida faz parte da nova Base Nacional Curricular Comum (BNCC) que deve ser posta em prática em junho e exclui autores como Luís Vaz de Camões, Gil Vicente, Fernando Pessoa, Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett e José Saramago do currículo escolar.<sup>2</sup>

A Base Nacional Comum Curricular, homologada em dezembro de 2017, tirou da Literatura o caráter de disciplina e os conteúdos literários passaram a integrar a Língua Portuguesa e as Artes no ensino Fundamental. Ainda que se diga que

[e]mbora não esteja delimitada como um componente curricular específico, a literatura atravessa toda a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), marcando presença em vários segmentos do ensino e sendo explorada com base nos diferentes aspectos do texto ficcional (VIEGAS, 2019, s/p)

a verdade é que a formação docente voltada para o ensino de língua e literatura se afastou bastante do interesse por obras clássicas e fundacionais. Nesse sentido, a Literatura Portuguesa, em especial, só aparece nas experiências de leitura por iniciativa, como já dissemos, da escola ou de docentes.

Recentemente, o chamado “Novo Ensino Médio”, imposto sem discussões profundas, afastou ainda mais a juventude do contato com a literatura, visto que o investimento em “itinerários formativos” decidido pelos/as estudantes e visando, claramente, ao mercado de trabalho, certamente ampliará o estigma da área de Humanas, afastando esses

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://paulaargolo.jusbrasil.com.br/noticias/307428373/ensino-de-literatura-portuguesa-deixa-de-ser-obrigatorio-no-brasil>. Acesso em: 20 abr 2022.

estudantes do interesse pela literatura. Assim, o trabalho com a literatura no segmento Fundamental do Ensino Básico pode ganhar ainda maior importância, visto que o contato com a leitura literária pode estimular o interesse pela inclusão da literatura no tal “itinerário formativo” proposto.

Torna-se pertinente destacar a importância de os estudantes do Ensino Básico terem contato com *Os Lusíadas*, ainda que através de outros gêneros, possibilitando observar que

a língua portuguesa foi utilizada por Camões n’*Os Lusíadas* com evidente tonalidade oral, de modo a destacar a integridade sonora do idioma. De outro lado, a obra também dá ênfase à exploração de recursos de linguagem que remetem a imagens visuais e rítmicas. Para isso, são utilizadas as figuras de linguagem, isto é, recursos estilísticos que alteram ou enfatizam o sentido das palavras, como a aliteração, a hipérbole, a metáfora, a metonímia, a personificação, entre outros (LIMA, 2019, p. 34).

Nesse sentido, a literatura adaptada pode ter mais importância do que se imagina. E se faz necessário pensar, particularmente, no sentido da “adaptação” como gênero textual. É o que faremos a seguir, já considerando *Os Lusíadas* como *corpus* e destacando também as fontes teóricas e críticas de que faremos uso: a dissertação de mestrado (2019), de Marta Ginólia Barreto Lima, intitulada “*O Concílio dos Deuses*” de *Os Lusíadas em versões adaptadas da epopeia de Camões*, que abordou as três adaptações aqui comentadas, centrando-se na passagem presente no título; a tese de Rui Manuel Afonso Mateus, intitulada *Fundamentos e práticas da adaptação de clássicos da literatura para leitores jovens* (2013); além de referências a Paz e Monteiro (2020), Marcuschi (2002), Dell’Isola (2007) e Ramalho (2017).

## **A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA E *OS LUSÍADAS* COMO *CORPUS***

Rui Manuel Afonso Mateus, em sua tese *Fundamentos e práticas da adaptação de clássicos da literatura para leitores jovens* (2013), nos lembra que o termo “adaptação” é bastante genérico, pois a prática de adaptar uma obra literária pode se dar de formas e por meio de recursos estéticos muito distintos. Vejamos o que Mateus (2013, p. 7) afirma quanto a isso:

A configuração destas adaptações como obras com existência separada do original, a sua relação textual com os clássicos de que nascem e para

os quais necessariamente reenviam e as técnicas de escrita com que, nessas adaptações, se efetua a apropriação da matéria ficcional de base apontam para uma especificidade deste formato editorial que permite conceptualizá-lo enquanto modalidade dotada de autonomia discursiva e literária.

Por outro lado, Paz e Monteiro apontam que “retextualizar uma obra dá margem a modificações significativas de diversas naturezas, inclusive de conteúdo; porém, a boa adaptação consegue não agredir o que, no texto original, se pretendeu enunciar” (PAZ; MONTEIRO, 2020, p. 361). Ou seja, a independência criativa da adaptação não deveria, sob risco de comprometer a qualidade do texto produzido, ferir o que, na obra original ou obra-fonte, “se pretendeu enunciar”. Considerando válido esse argumento, tomamos como referente para nossa análise a proposição épica de *Os Lusíadas*, contida nas três primeiras oitavas da epopeia, para verificar como o conteúdo ali enunciado foi trabalhado nas três adaptações. Cabe, entretanto, relembrar a função discursiva de uma proposição épica.

A proposição épica se caracteriza por apresentar, de forma sintética, a matéria épica do poema, ou seja, o tema que, envolvendo história e mito, se configura como o foco em torno do qual o poema se estrutura. Na definição de Ramalho (2017, p. 34)<sup>3</sup>,

[e]ntende-se por “proposição épica” uma parte da epopeia, nomeada ou não, em destaque ou integrada ao corpo do texto, através da qual o eu-lírico/narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará a epopeia. Também se pode entender como “proposição” um texto em prosa, assinado pelo autor do poema, que, sob a forma de um metatexto, explica sua intenção ao criar o poema que se seguirá. Por ser a epopeia um “canto longo”, repleto de referências históricas, geográficas, culturais, míticas, etc., é natural que a síntese de abertura representada pela proposição tenha significativa importância para a marcação do ritmo da leitura.

A proposição épica pode também optar por dar maior ênfase a um aspecto da matéria épica, ou seja, pode centrar-se em referentes do plano histórico ou do maravilhoso; destacar a individualidade – ou mesmo o

---

<sup>3</sup> Em *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar nos cosmos da épica universal* (2013), fruto da pesquisa de Pós-Doutorado realizada junto à USP (bolsa FAPESP, 2010-2012), Ramalho estuda e organiza as categorias épicas: invocação, proposição, divisão em cantos, plano histórico, plano maravilhoso, plano literário e heroísmo épico, tomando como *corpora* diversas obras da épica universal, de diferentes origens e épocas.

caráter coletivo – do herói ou da heroína; valorizar os feitos ou ações heroicas; ou até conferir protagonismo ao plano literário, por meio da metalinguagem. Observemos a proposição de *Os Lusíadas*, que nos apresenta as navegações portuguesas como matéria épica:

As armas e os Barões assinalados  
Que, da Ocidental praia Lusitana,  
Por mares nunca de antes navegados  
Passaram ainda além da Taprobana,  
Em perigos e guerras esforçados,  
Mais do que prometia a força humana,  
E entre gente remota edificaram  
Novo reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas  
Daqueles Reis que foram dilatando  
A Fé, [e] o Império, e as terras viciosas  
De África e de Ásia andaram devastando,  
E aqueles que por obras valerosas  
Se vão da lei da morte libertando:  
Cantando espalharei por toda a parte,  
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Cessem do sábio Grego e do Troiano  
As navegações grandes que fizeram;  
Cale-se de Alexandre e de Trajano  
A fama das vitórias que tiveram;  
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,  
A quem Neptuno e Marte obedeceram.  
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta. (CAMÕES, *Os Lusíadas*, Canto  
Primeiro, estrofes 1, 2 e 3)

O plano histórico da matéria épica de *Os Lusíadas* está visivelmente em destaque, seja pelas citações geográficas, referências a reis, navegantes e “gente remota”, seja pela referência em si às navegações. No entanto, também recebem destaque as ações ou feitos heroicos dos barões “assinalados” – configurando um heroísmo coletivo evidentemente marcado por uma predestinação mítica – e a presença da metalinguagem marcada por “Se a tanto me ajudar o engenho e a arte”, “Cessem do sábio Grego e do Troiano” e “Cesse tudo o que a Musa antiga canta”, versos que inserem a epopeia camoniana na tradição épica e, ao mesmo tempo, dela

se destacam pelo “valor mais alto” que, de acordo com a voz do eu-lírico/narrador, caracteriza a matéria épica a ser trabalhada (RAMALHO, 2017, p. 35).

Assim, na proposição camoniana temos: **a) referentes geográficos** (“praia Lusitana”; “Taprobana”; “África”; “Ásia”); **b) referentes históricos** (“memórias gloriosas/Daqueles reis que foram dilatando/A Fé [e] o Império”; “mares nunca de antes navegados”; “perigos”, “guerras”; navegações gregas e troianas; vitórias de Alexandre e Trajano); **c) heroísmo coletivo sustentado pela predestinação mítica** (“Barões assinalados”; “mais do que prometia a força humana”; “aqueles que por obras valerosas/Se vão da lei da morte libertando”; “peito ilustre Lusitano,/A quem Neptuno e Marte obedeceram”); e, por fim, **d) aspectos metalinguísticos** (“Cantando espalharei por toda a parte,/Se a tanto me ajudar o engenho e a arte”; “Que eu canto o peito ilustre Lusitano”; “Cesse tudo o que a Musa antiga canta,/Que outro valor mais alto se alevanta”).

O que queremos, aqui, é observar – realizando uma análise de natureza metonímica, que privilegiará a parte para sugerir o todo – como a proposição camoniana, por meio da adaptação, é trabalhada nas três obras, considerando que elas serão tratadas, especificamente, como “retextualização”, tal como a compreendem Marcuschi:

[t]oda vez que repetimos ou relatamos o que alguém disse, até mesmo quando produzimos as supostas citações *ipsis verbis*, estamos transformando, reformulando, recriando e modificando uma fala em outra (MARCUSCHI, 2010, p. 48)

E Dell’Isola, para quem a retextualização é

o processo de transformação de uma modalidade textual em outra, ou seja, trata-se de uma refacção e reescrita de um texto para outro, processo que envolve operações que evidenciam o funcionamento social da linguagem (DELL’ISOLA, 2007, p. 10).

Cientes dos referentes presentes na proposição camoniana, buscaremos observar que sentido essas obras da literatura infanto-juvenil deram a um dos elementos estruturantes do gênero épico e, até que ponto, o “apagamento” dessa estrutura pode ter comprometido, tal como apontaram Paz e Monteiro (2020), aquilo que a obra original buscou enunciar.

De outro lado, e uma vez que fizemos dos termos “engenho” e “arte”, extraídos do já citado verso de Camões, o eixo semântico para conduzir nossas observações acerca das obras em foco, é importante trazer as considerações de Cristiane Maria Rebello Nascimento (2021), que, no artigo “Arte e Engenho no tratado Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda”, remonta ao sentido dos dois termos a partir da obra de *O tratado da Pintura antiga*, de 1548, assinada pelo pintor português Francisco de Holanda:

O engenho, portanto, é uma capacidade prática inata que, diversamente dos preceitos, não pode ser ensinada nem aprendida. Chegamos, finalmente, ao ponto de poder compreender com maior clareza a fórmula sucinta e aparentemente antagônica que define as artes como constituídas de engenho e arte (*techné*). Muito se discutiu a respeito de qual desses termos seria mais decisivo para o valor da imitação, e, sem dúvida alguma, a interpretação neoplatonizante da teoria artística do século 16 fez com que a balança pesasse mais para o lado do engenho do que para o lado da arte, entendida como *techné* (NASCIMENTO, 2021, p. 60).

A ideia de arte como técnica e de engenho como talento certamente não tem correspondência com a visão contemporânea mais comum ou geral desses mesmos termos, visto que a associação entre “engenho” e “máquina” ou “oficina” – sentidos que se somam a “talento”, no *Dicionário Etimológico* (1982, p. 299), de Antônio Geraldo da Cunha – pouco a pouco passou a predominar em termos de recepção do termo, principalmente quando consideramos o caráter técnico impresso em derivações como “engenharia”, “engenheiro” e “engenhoca”. Situação oposta se deu com “arte”, cujo sentido de “conjunto de preceitos para a execução de qualquer coisa” (CUNHA, 1982, p. 72) parece conduzido por uma ideia indissociável do talento como condutor desse processo. No entanto, a transformação na recepção dos termos não prejudica a abordagem aqui proposta, visto que, ao fim e ao cabo, o que buscamos verificar é de que modo a técnica da adaptação de obra literária para crianças e jovens, em seus diferentes recursos estruturantes, pode alcançar inventividade e, ao mesmo tempo, cumprir sua função de, por meio de linguagem e recursos visuais atraentes para o público a que se destina, referenciar uma produção culturalmente reconhecida como expressão literária e se fazer um convite para possível leitura da obra original. Assim, em abordagem mais próxima da recepção

atual, trataremos como “engenho” os recursos linguísticos e como “arte”, os recursos estéticos presentes nas obras estudadas.

Passemos, então, às adaptações de Ricardo Vale (2005), Luiz Maria Veiga (2005) e Rubem Braga a quatro mãos com Edson Rocha Braga (2007).

## RICARDO VALE: ENGENHO E ARTE?

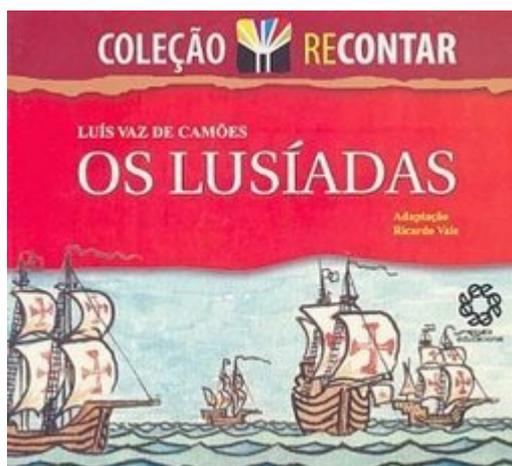


Figura 1: Capa da adaptação de Ricardo Vale.

Fonte: <https://livralivro.com.br/livro/os-lusiadas/399796.html>

A adaptação de *Os Lusíadas* feita por Ricardo Vale, ilustrada por Marcos Freitas e publicada em 2005 no âmbito da coleção “Recontar” está presente em muitas bibliotecas escolares. Ainda que 17 anos nos distanciem da data de publicação, a obra, justamente por essa presença em bibliotecas, circula, o que torna válido o que aqui pretendemos observar, ou seja, os recursos linguísticos e estéticos utilizados pelo adaptador. E, para tal, é necessário, primeiramente, abordar a proposta editorial, visto que a adaptação integra uma coleção.

Na página de abertura da obra, a proposta da coleção descreve diretamente a quem ela se destina:

Com a coleção Recontar, pretendemos levar às estantes dos pequenos leitores nomes que fizeram a alegria de gerações e gerações de pessoas apaixonadas pela leitura, e que continuam a divertir e a ensinar (VALE, 2005, s/p).

“Divertir” e “ensinar” são, portanto, as diretrizes ou a base filosófica da coleção, o que, veremos, deverá ser reconhecido na adaptação em foco.

A proposição épica de *Os Lusíadas*, nessa adaptação, se traduzirá no “Capítulo 1”, na forma de um texto em prosa apresentado ao lado de uma ilustração que apresenta caravelas no mar. O texto é este:

As armas, naquele tempo, eram escudos, elmos e espadas. É certo que já usavam canhões também e outras armas de nenhuma coragem. Mas nesta história eles usarão mesmo caravelas, com seus brasões, e o enorme esforço para encontrar o fim do mar sem fim.

E os barões eram homenzinhos portugueses, pequenos e barbudos, como antigamente eram todos os homes. E esta história se passou, de outro modo, faz muito tempo. E naquele tempo, o mundo era pequeno, porque o desconhecido era um oh! pra lá do fim do alto-mar. E ninguém tinha visto o fim de tanta água. Ou, se viu, não conseguiu voltar pra dizer como é que era.

Assinalados por Deus ou pelo destino, os barões e brasões lusitanos desta história tinham a missão de atravessar, em quatro belas caravelas, os lugares mais perigosos do mar e é esta a aventura que começa (VALE, 2005, p. 5).

Retomando os referentes da proposição camoniana anteriormente listados, a saber, a) referentes geográficos; b) referentes históricos; c) heroísmo coletivo sustentado pela predestinação mítica e d) aspectos metalinguísticos, percebemos que Vale optou por não apresentar referentes geográficos e históricos específicos e não trazer para o texto qualquer aspecto metalinguístico relacionado à epopeia de Camões.

Nesse capítulo de abertura, o heroísmo coletivo extrai o valor semântico original de “barões” para dar um tratamento cômico à imagem dos heróis portugueses, descritos como “homenzinhos portugueses, pequenos e barbudos, como antigamente eram todos os homens”. Talvez devido à já comentada intenção de “divertir”, Vale tenha optado por desconstruir a imagem heroica original.

A predestinação mítica é mantida na referência a “Assinalados por Deus ou pelo destino” e a presença da ilustração com as caravelas realça o feito – a navegação por “mares nunca de antes navegados”. A repetição dos referentes “fim” e “sem fim” acentua o mar misterioso como espaço de enfrentamento.

Vemos, enfim, que a matéria épica – as navegações portuguesas – é mantida, mas não há muitos vínculos estéticos e semânticos com a

proposição épica original. A desconfiguração do registro histórico e o tom cômico da apresentação dos heróis portugueses remete a narrativa para o campo da aventura, sem que a “missão” propriamente dita seja, historicamente, contextualizada. A ideia que se tem, ao final, é que a missão seria, depois de “enorme esforço”, “encontrar o fim do mar sem fim”.

Observa-se, ainda, certa confusão na referência a termos como “armas”, “brasões” e mesmo “lusitanos”, sendo possível identificar trechos em que o próprio sentido do que se diz parece prejudicado, como se vê em: “e outras armas de nenhuma coragem”, “E esta história se passou, de outro modo, faz muito tempo” e “os barões e brasões lusitanos desta história”. De outro lado, a imagem criada por “o desconhecido era um oh! pra lá do fim do alto-mar” apresenta certa inventividade. O desfecho do capítulo – “e é esta a aventura que começa” – tem função coesiva e projeta o leitor para a continuidade da narrativa.

A observação desses detalhes nos permite afirmar que são mínimos os vínculos da retextualização realizada em forma de prosa e a proposição camoniana. A ideia de “ensinar” parece ainda muito diluída pela indefinição dos referentes, o que, talvez, se explique pela intencionalidade de provocar riso e curiosidade. Vejamos a segunda adaptação, para, no final, tecermos alguns comentários de natureza comparativa.

## LUIZ MARIA VEIGA: ENGENHO E ARTE?

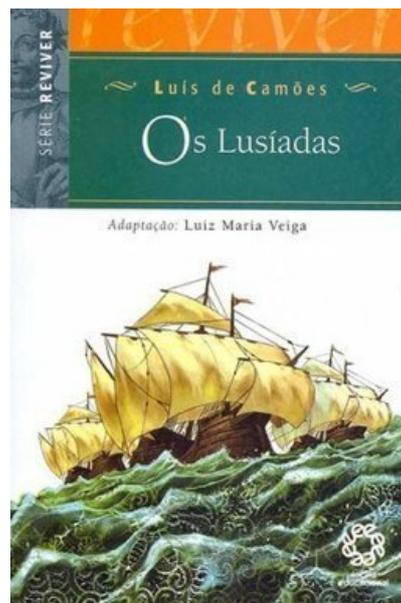


Figura 2: Capa da adaptação de Luiz Maria Veiga.  
Fonte: <https://livralivro.com.br/livro/os-lusiadas/320156.html>

A adaptação de Luiz Maria Veiga, ilustrada por Rogério Soud, também apresenta, na abertura do livro, um texto informativo sobre a coleção na qual a obra se insere: “Recontar juvenil”. É importante, nesse sentido, destacar que a editora das duas obras é a mesma, assim como o ano de publicação. O termo “juvenil”, nesse caso, evidencia que a série se destina a uma faixa etária diferente da coleção “Recontar”. E isso se pode perceber no teor do texto de abertura, intitulado “Clássicos da literatura universal adaptados para o público juvenil”. Vejamos alguns excertos (VEIGA, 2005, p. 5):

A necessidade de adaptar um clássico da literatura surge quando há algum descompasso entre a obra e o leitor. Considerando o leitor jovem, esse descompasso pode se dar por questões de informações históricas e culturais, por dificuldade de compreensão do conteúdo e da linguagem do texto e por distanciamento provocado pelo estilo de época do autor ou da obra.

Os clássicos da Recontar Juvenil, adaptados por experientes escritores da literatura infanto-juvenil, são preparados visando ao respeito à temática, à trama, e à estrutura do texto original. A adaptação pode tornar a história mais concisa, mas não a modifica.

Os livros da Recontar Juvenil contêm notas explicativas durante a leitura e apresentam, ao final do livro, informações complementares sobre o autor, a obra e seu tempo que nos ajudam a desfrutar a riqueza e o prazer da leitura.

Como se vê, diferentemente do texto de abertura da adaptação de Vale (2005), esta apresentação é bastante minuciosa quanto à descrição da proposta da série e assume compromissos de fidelidade em relação ao conteúdo da obra original. O reconhecimento de dificuldades no âmbito da linguagem e na bagagem de conhecimentos prévios que obras apresentadas como “clássicas” parecem exigir se define como a real meta da coleção e nos faz lembrar um comentário de Paz e Monteiro sobre a questão da “dessacralização” da literatura:

A adaptação, um dos muitos modos de escolarizar a literatura, apesar de já existir em larga escala, inclusive nos acervos das escolas públicas, por incentivo de programas como o PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola), é tema de debates que dividem opiniões. Alguns

acreditam que a adaptação desqualifica a obra, outros argumentam sobre a importância e a utilidade de trabalhar com a adaptação, uma vez que é um modo de aproximar o aluno das obras clássicas e promover uma “dessacralização” da literatura, como propõe Barbosa (2001) (PAZ; MONTEIRO, 2020, p. 355).

Considerando essa percepção antitética do valor das adaptações como meio de “escolarizar a literatura”, vejamos como se configura, na prática, a proposta apresentada na abertura da adaptação de Veiga. Antes, contudo, de observarmos a textualização da proposição épica camoniana, faremos uma breve incursão pela comparação das duas capas.

Curiosamente, comparando as capas das duas adaptações, notaremos a semelhança entre ambas, visto que as duas imagens se centram na navegação realizada. Contudo, na capa do livro de Veiga, a ideia dos “perigos” do mar é mais trabalhada graficamente. O mar em movimento e as caravelas desalinhas sugerem o flagrante de um momento de tensão, que parece mais afinado com os versos camonianos “Em perigos e guerras esforçados, / Mais do que prometia a força humana,”; já a primeira capa reproduz uma cena de navegação tranquila, ou seja, a ideia de “aventura” não está propriamente sugerida. Voltemos ao livro de Veiga.

Estruturalmente, a adaptação de Veiga se apresenta dividida em 23 capítulos, o último deles intitulado “Fim do poema”, ou seja, ainda que a adaptação tenha optado pela prosa, a referência a “poema” mantém o vínculo com a epopeia camoniana. O primeiro capítulo recebe o título de “*As armas e os varões assinalados*”, reproduzindo, com a modificação de “barões” para “varões”, o primeiro verso de *Os Lusíadas*. Na adaptação de Vale, os termos “armas” e “barões” são referenciados no primeiro parágrafo, sem, contudo, reproduzir a estrutura do verso. Curiosamente, contudo, não há essa preocupação com o vocábulo “barões”, ainda que o público a que se destine seja, em termos de faixa etária, mais jovem que o da adaptação de Veiga.

O primeiro capítulo de Veiga contém seis parágrafos e é ilustrado por uma imagem que projeta no campo mítico a navegação retratada na capa, já que, agora, surge no céu a imagem gigantesca de um “deus” que olha, com expressão grave, diretamente para as caravelas no mar turbulento. Cria-se, com isso, um campo semântico afinado com a ideia de “perigo”.



começo, e sim da metade. Os quatro barcos dos portugueses saíram de Lisboa, desceram pelo oceano Atlântico e começaram a subir por sua costa oriental. Estão em pleno oceano Índico, águas desconhecidas, sem saber o rumo exato que devem tomar.

Mas também não é aí que a história começa, e sim em outro lugar, muito distante. Começa no alto do monte Olimpo, na Grécia, a moradia dos antigos deuses, onde uma importante reunião está acontecendo (VEIGA, 2005, p. 9-10).

Como se pode verificar, o conteúdo desse primeiro capítulo ultrapassa o das três estrofes camonianas citadas. Na verdade, a síntese engloba as 19 estrofes iniciais de *Os Lusíadas*. A tipologia textual predominante não é a narração, mas a exposição dos referentes que integram a obra original. Os versos citados, tal como correu no título, não são exatamente fiéis ao texto camoniano: “lusitanos” aparece sem a inicial maiúscula e “por mares nunca antes navegados” suprime a preposição “de” (“de antes”).

Em relação à proposição, o uso do termo “assunto” nos remete diretamente a “matéria épica”. Mas, em relação à delimitação desse assunto, observamos algumas interferências autorais, como a explicação de que os portugueses combateram os “monstros inimigos de sua fé cristã” e a relação implicitamente sugerida de que o que a “Musa antiga” cantava não tinha o caráter de “verdade” impresso na história dos navegantes portugueses.

Esse capítulo inicial dá bastante destaque ao referente metalinguístico presente na proposição camoniana e também nas estrofes seguintes. Explica-se a questão da invocação – outra categoria épica marcante – às Tágides e da dedicatória a Dom Sebastião. Percebe-se, nessas alusões, o investimento da adaptação na composição de uma bagagem inicial que permita um bom desenvolvimento da leitura.

O que parece atenuado nessa abertura é a predestinação coletiva dos portugueses à realização da façanha épica. A aderência mítica fica vinculada à já comentada ilustração que acompanha esse capítulo, mas o texto não fala, como o outro, em “Assinalados por Deus ou pelo destino”. Nesse sentido, o próprio título do capítulo fica um pouco esvaziado, já que não se dá ênfase àquilo que a palavra “assinalados” parece indicar. Em lugar da imagem de um heroísmo coletivo, fica a impressão do heroísmo individual de Dom Sebastião, que acaba recebendo um destaque mais

particularizado. A menção a Vasco da Gama também apaga um pouco a visão do heroísmo coletivo.

O último parágrafo prepara, tal como na adaptação de Vale, a continuação da leitura, inserindo referentes míticos clássicos, que não apareceram na primeira.

Por fim, outra curiosidade: a referência ao meio de transporte marítimo utilizado. Em Vale, temos "caravelas"; em Veiga, "barcos"; na epopeia camoniana, a palavra que aparece, pela primeira vez, na décima nona estrofe é "naus". Marta Ginólia Barreto Lima (2019, p. 67), sobre a adjetivação de "caravelas" criada por Vale, comenta:

A adjetivação "belas", atribuída às caravelas, também funciona como estímulo ao interesse do público leitor por um meio de transporte em muito distanciado de sua realidade. De certo modo, as próprias caravelas, em função desse distanciamento, passam do plano histórico para o maravilhoso no imaginário de um público que só pode conceber as caravelas como meios para uma viagem "fantástica", deslocados da contemporaneidade e, por isso, atraentes na perspectiva do maravilhoso.

O uso de diferentes nomeações para as naus lusitanas de fato parece se relacionar a diferentes perspectivas e intencionalidades. Se "caravelas" sugere, tal como reflete Barreto, um campo semântico mais próximo do maravilhoso, "barcos" possui um caráter mais geral, indicando um meio de transporte usado na água, sem maiores detalhes sobre sua forma. Todos os referentes históricos apresentados no capítulo inaugural da adaptação de Veiga deixam, de fato, a impressão de um investimento maior na caracterização do plano histórico da epopeia camoniana, daí o enfraquecimento da imagem de predestinação.

Passemos à terceira adaptação, assinada por Rubem Braga e Edson Rocha Braga.

## RUBEM BRAGA E EDSON ROCHA BRAGA: ENGENHO E ARTE?

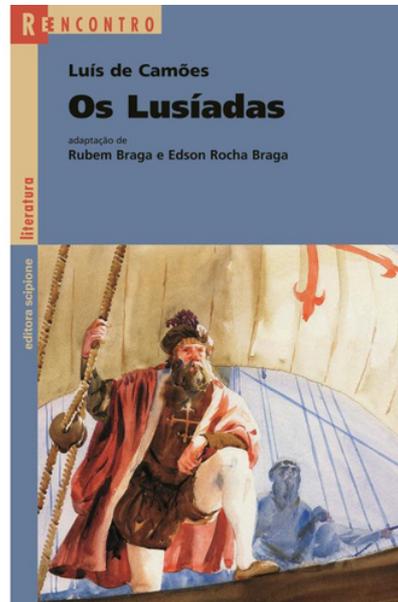


Figura 3: Capa da adaptação de Rubem Braga e Edson Rocha Braga.  
Fonte: <https://www.submarino.com.br/produto/112529291>

A adaptação realizada por Rubem Braga e Edson Rocha Braga, publicada em 2007 pela editora Scipione, também parte de uma série, no caso a “Reencontro”, e tem configuração bem diferente das duas anteriores, visto que realiza uma retextualização bastante afastada do texto original, privilegiando, acima de tudo, o conteúdo narrativo da epopeia camoniana, sem considerar elementos épicos como proposição e invocação, além de, também de forma distinta em relação às demais, dar tratamento individualizado à figura heroica de Vasco da Gama, tal como aponta a imagem da capa.

Essa adaptação também é inaugurada com um texto expositivo. No entanto, sob o título “Quem foi Camões?”, esse texto abordará não a proposta da série “Reencontro”, mas a biografia de Luís de Camões, dando início à abordagem com um ponto de vista interessante:

E se, em vez da pergunta acima, começássemos com outra: quem Luís Vaz de Camões não foi?

Muitas respostas poderiam ser dadas; cada um de nós não é, certamente, uma porção de coisas. No caso de Camões, porém,

acertaria quem dissesse: não foi um poeta que fez da poesia, aventura, mas alguém que fez da aventura, poesia. Ou seja, ele não se contentou em viajar à roda de seu quarto (BRAGA; BRAGA, 2007, p. 5).

Como se vê, o texto introdutório investe na personalidade histórica de Camões, atribuindo-lhe um caráter peculiar que, certamente, desperta o interesse por ele como um personagem em si, capaz de realizar uma aventura própria. E as referências a episódios bélicos e dramáticos de sua vida reforçarão a construção dessa imagem.

Quanto à adaptação em si, há um parágrafo que faz referência à epopeia camoniana, mostrando sua estrutura original, sem, entretanto, fazer menção aos recursos que foram pensados para a realização do texto adaptado. Assim, ao ler “Quem foi Camões?”, o leitor saberá que:

*Os Lusíadas*, aqui adaptado em prosa, e um poema épico dividido em dez cantos, que tem por temas a viagem de Vasco da Gama em busca do caminho marítimo para a Índia e a história portuguesa, desde a luta contra os mouros invasores, até a consolidação do Estado luso e as grandes navegações. Sua estrutura narrativa traz influências da *Odisseia*, do poeta grego Homero, e da *Eneida*, do poeta latino Virgílio: em ambas as obras o assunto é a viagem de um herói, símbolo de um povo glorioso, à mercê dos deuses do Olimpo, que estão divididos entre apoiá-lo ou não em sua destemida jornada. Em *Os Lusíadas*, no entanto, os deuses greco-romanos funcionam como “causas segundas”, que cumprem, por meio de fenômenos naturais, as determinações de um destino superior, regido pelo Deus cristão. Essa utilização de elementos mitológicos confere ao poema uma atmosfera de sonho, que alivia a exaltação retórica dos feitos portugueses (BRAGA; BRAGA, 2007, p. 6).

O que nos parece particularmente curioso nesse parágrafo é a preocupação com aspectos analíticos da epopeia camoniana que, em confronto com a adaptação em si, que veremos a seguir, destoam em termos de nível de informação, já que não há esclarecimentos sobre termos como “poesia épica”, “cantos”, “consolidação do Estado luso” e “exaltação retórica”, o que sugere um leitor mais avançado em termos de conhecimentos literários. Por outro lado, ao aproximar o heroísmo de Vasco da Gama ao dos heróis de *Odisseia* e *Eneida*, ainda que não nomeados no texto, o texto já aponta para a opção de não destacar o heroísmo coletivo sobre o qual já falamos. Além disso, ao atribuir à presença dos deuses greco-romanos a função de remeter o poema para o campo do “sonho”, a

apresentação, com o verbo “alivia”, sugere que a presença dos feitos portugueses em si poderia ser enfadonha sem o recurso à mitologia.

A abertura é encerrada com novas informações sobre Camões, sua morte, seu nacionalismo e também sobre a figura de Dom Sebastião. Em seguida, vem o primeiro dos 33 capítulos da obra. Seu título é “Por mares nunca dantes navegados”, e é sobre ele que passaremos a refletir.

Antes do título, a adaptação apresenta uma ilustração em preto e branco que mostra caravelas no mar. A imagem não sugere um mar violento. O texto é curto; contém apenas quatro parágrafos, que reproduzimos a seguir:

A frota portuguesa singrava o Oceano Índico, entre a costa oriental da África e a Ilha de Madagascar. O vento brando inchava as velas e uma espuma branca cobria a superfície das águas cortadas pelas proas.

Eram quatro naus. A *São Gabriel*, comandada por Vasco da Gama, que chefiava a esquadra; a *São Rafael*, sob o comando de Paulo da Gama, irmão de Vasco; a *Bérrio*, que tinha por capitão Nicolau Coelho; e a nau que transportava os mantimentos, *São Miguel*, comandada por Gonçalo Nunes.

Levavam 170 homens, entre marujos, escrivães, religiosos e dez degredados. Partiram da Praia do Restelo, em Lisboa, em 8 de julho de 1497, à procura do caminho marítimo para a Índia, reino das especiarias, como cravo, canela e pimenta, então cobiçadas em toda a Europa.

Em 22 de novembro, dobraram o Cabo da Boa Esperança, no extremo sul da África, façanha só realizada por Bartomoleu Dias, dez anos antes. Mas agora, já haviam ultrapassado o último ponto atingido por aquele navegante na costa oriental da África e continuavam a trajetória para o norte, por águas jamais singradas por naves europeias (BRAGA; BRAGA, 2007, p. 6).

Se considerarmos os quatro referentes presentes na proposição de *Os Lusíadas*, veremos facilmente que a abertura da adaptação dos Braga não aproveita os conteúdos da proposição, com exceção da expressão que dá título ao capítulo: “mares nunca dantes navegados”, que volta a ser referenciada na última oração: “jamais singradas por naves europeias”. O texto traz, sim, referentes geográficos e históricos, mas sem estabelecer um diálogo direto com a epopeia camoniana, que, por exemplo, não cita os

nomes das naus e se refere a Bartolomeu Dias, na estrofe 44 do canto V, quando o Gigante Adamastor, sem nomeá-lo, fala: “Aqui espero tomar, se não me engano,/De quem me descobriu suma vingança”. Além disso, o primeiro capítulo dessa adaptação preocupa-se em registrar datas. No entanto, diferentemente das duas adaptações anteriores, esta mantém o termo “naus”.

Não há, nesse primeiro capítulo, qualquer menção a aspectos metalinguísticos da epopeia camoniana nem a apresentação de referentes mitológicos. Lima atenta para o fato de que

os autores não preparam o público leitor para o capítulo que o sucede, ‘O Concílio dos Deuses’, e dão destaque à ‘vitória’ dos portugueses por já terem ‘ultrapassado o último ponto atingido por aquele navegante na costa oriental da África e continuavam a trajetória para o norte, por águas jamais singradas por navios europeias’ (LIMA, 2019, p. 69).

Diferentemente da obra original, os autores da adaptação abordada não preparam o leitor para a sequência da narração.

Feitas essas considerações individuais, passamos a algumas conclusões sobre o reconhecimento (ou não) do “engenho” e da “arte” nas três adaptações.

## **ALGUMAS CONCLUSÕES**

Marta Ginólia Barreto Lima, em seu estudo sobre as três obras, identificou alguns aspectos marcantes de cada uma delas no que se refere ao trabalho com a proposição camoniana. Sobre a adaptação de Vale (2005), ela afirma que houve um investimento

na suavização da linguagem, no diálogo constante entre o verbal e o visual e na valorização do plano maravilhoso, como forma de aproximação com o público infantil, comumente interessado pela fantasia e pelo fantástico” (LIMA, 2019, p. 69).

Em relação à adaptação de Luiz Maria Veiga (2005), Lima afirma que nela se reconhece “o interesse em trazer a linguagem original do poema, o que mostra a preocupação com o plano literário da epopeia” (LIMA, 2019, p. 69). No entanto, como já vimos, há alguns desvios no tocante a essa recuperação dos versos camonianos. Já na adaptação feita

pelos Braga (2007), ela destaca o investimento nas informações históricas (LIMA, 2019, p. 69).

Cabe retomar aqui uma colocação de Bernardes sobre a proposição camonianiana, que nos ajuda a compreender a natureza da retexualização realizada por Veiga. Vejamos:

Iniciado com a Proposição (que corresponde às duas primeiras estâncias) e a Invocação (equivalendo esta às três estâncias seguintes), o poema prossegue com uma Dedicatória anormalmente extensa (treze estâncias). Nela se supera o habitual louvor do dedicatário (que, neste caso, nem sequer desempenha função de mecenas efetivo) para se transformar, na prática, o rei-ouvinte em interveniente ativo. De tal forma que, doravante, tudo o que vai ser contado requer um entendimento duplo: o dos destinatários coevos, mas também e principalmente o entendimento do Rei (BERNARDES, 2022, p. 40).

Ao se referir à extensão do trecho dedicado a Dom Sebastião, Bernardes aponta o estranhamento que essa inserção tão longa causa, se comparada às dedicatórias presentes em outros poemas. Logo, fica evidente a importância de Dom Sebastião na concepção poemática, o que parece justificar que Veiga também tenha levado essa importância para sua adaptação. Assim, de certo modo, podemos entender que Veiga compreendeu o “engenho” camoniano no que se refere à figura de Dom Sebastião como referente ao mesmo tempo histórico e simbólico.

Também convém assinalar que, em termos de “arte”, no sentido de arte da palavra, a adaptação de Vale apresenta alguns registros confusos em termos de coesão para a construção do sentido, além de trabalhar com uma repetição de termos, como “fim”, que surge quatro vezes em apenas três parágrafos, ou “história”, repetida três vezes. O tratamento dado aos “barões” (“homenzinhos”, “pequenos e barbudos”), ainda que nos leve a pensar na infantilização da linguagem com vistas ao pretense público leitor, destoava muito da obra original, que não investe em comicidade na descrição introdutória dos navegantes portugueses.

Já na adaptação de Veiga, fica o registro da opção por “citar” versos que não correspondem exatamente à obra original, ainda que sejam alterações mínimas. No entanto, como a obra afirma que, em itálico, encontram-se citações do poema, soa-nos como negativa essa opção pela interferência no texto camoniano, ainda que a justificativa possa estar na origem do próprio verso de Camões que teria se inspirado no primeiro

verso do Livro I da *Eneida* (Séc. I a. C.) de Virgílio: *Arma virumque cano* – “As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Troia”.

A estrutura narrativa da adaptação dos Braga realmente se diferencia das demais ao optar por aproveitar apenas o conteúdo histórico da epopeia camoniana para, então, inserindo outras informações, criar um texto próprio. Nesse sentido, a adaptação dos Braga imbuí-se do que Paz e Monteiro (2020), à luz de Barbosa (2001), apresentam como “dessacralização” da literatura. Todavia, e também como já apontamos, o texto de abertura é linguisticamente sofisticado se comparado com o texto da adaptação em si.

O uso das ilustrações afirma, nas duas primeiras, pela presença das caravelas, o centramento na matéria épica do poema camoniano – as navegações expansionistas portuguesas – enquanto a terceira destaca a figura de Vasco da Gama, fugindo do heroísmo coletivo que também caracteriza *Os Lusíadas*.

Ainda no âmbito da comparação, fazemos referências às partes complementares e aos encartes apresentados pelas três adaptações. A obra de Vale contém, nas páginas finais, as seções “Quem foi Camões?”; “O tempo do autor, o tempo da obra”; “Quem adaptou? Quem ilustrou?”; “O que se aprende e o que se ensina (um modo de usar para pais e professores”); “Do livro para o mundo (exposições, sites, filmes e outras leituras)” e um caderno de “Atividades”, caracterizado por tarefas de nível básico, como ligar pontos, relacionar colunas, decifrar enigmas, procurar palavras no diagrama, criar uma bússola, entre outros. Vê-se que o público a que se destina é, de fato, de faixa etária infantil. As 37 ilustrações internas apresentadas na obra são, esteticamente, muito bonitas, explorando cores bastante variadas e formas que lembram ora a pintura expressionista ora a cubista.

A adaptação de Veiga apresenta, no corpo do livro, as seções finais “Luís de Camões e seus *Os Lusíadas*” e “Biografias do adaptador e do ilustrador”, além de um “Suplemento” com exercícios de interpretação, de relacionar colunas e de identificar a sequência dos eventos, além da seção “Túnel do tempo”, que faz referência à Bíblia e ao “Fórum da paz”, promovido pela Schengen Peace Foundation, ligada, no Brasil, à Unipaz, convidando os/as estudantes à elaboração de um cartaz ou redação sobre o tema “a intolerância e a disputa entre os povos” para apresentar no evento. As treze ilustrações internas trabalham com tons que vão de variações do cinza ao azul, com traços bem marcados e foco do tipo “close”.

A adaptação dos Braga possui as seções “Quem foi Rubem Braga?” e “Quem é Edson Rocha Braga?”, o que demonstra que a publicação foi posterior à morte de Rubem. Traz, ainda, um suplemento, com oito perguntas que pedem respostas discursivas sobre algumas passagens da história dos navegantes portugueses. O livro contém 30 ilustrações monocromáticas internas, com estética que remete à pintura impressionista.

Em relação a esse material completar, como não recordar a Parte III da edição escolar de Emanuel Paulo Ramos (1972), que reúne as seções: “Significação das abreviaturas usadas nas anotações”, anotações individualizados sobre os cantos, tudo acompanhado por mapas, quadros e imagens fotográficas; a Parte IV, “Notas complementares”, que traz o “Pequeno léxico camoniano”, “Figuras d’Os *Lusíadas*” e “Mitologia”; e a Parte V, que contém um “Questionário destinado a elaborar-se uma síntese geral do poema”, composto por quadros esquemáticos ilustrados que sintetizam, canto a canto, a obra de Camões? Certamente, o intuito formador que vem da primeira edição portuguesa de 1952 não está mais presente nas edições dos anos 2000 aqui tratadas.

Como pudemos ver, no decorrer das análises, nem sempre os referentes geográficos e históricos, o heroísmo coletivo sustentado pela predestinação mítica e os aspectos metalinguísticos são contemplados pelas adaptações. Em nosso ponto de vista, o “engenho” e a “arte” camonianos, quando não há alusões ao teor metalinguístico da obra original, ficam um tanto apagados e, dentro da evolução do gênero épico, essa preocupação de Camões com a criação da epopeia em si é marcante. Obviamente, levar esse registro a leitores e leitoras incipientes pode não ser adequado ou não parecer suficientemente interessante na composição do jogo de sedução que busca envolver leitores e leitoras com a adaptação em si. Mas, ao menos como informação complementar, consideramos importante destacar a preocupação metalinguística de Camões, que fez do verso “Se a tanto me ajudar o engenho e arte” da proposição de *Os Lusíadas* e também dos demais que a compõem (considerando sua própria adesão à influência de Virgílio) referências recuperadas ou reescritas em outras epopeias, de que são exemplos: “De um varão em mil casos agitado”, de *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (DURÃO, 2001, p. 11); “Um brasão assinalado/sem brasão, sem gume e fama”, de *Invenção de Orfeu* (1950), de Jorge de Lima (LIMA, 2013, p. 17); ou “Da nossa vida em meio da jornada/entre armas e barões assinalados/tendo perdido a verdadeira

estrada/vi-me por mares nunca navegados”, de *Sísifo* (1976), de Marcus Accioly (ACCIOLY, 1976, s/p), só para citar alguns.

Concluimos, em primeiro lugar, com a certeza de que as adaptações literárias para crianças e jovens são, de fato, instrumentos para levar para as escolas referências a obras clássicas que traduzem o percurso humano pela história e pela geografia, compondo registros culturais que interferem no todo que caracteriza a experiência existencial humana. O trabalho com o “engenho” e a “arte” – e aqui fundimos talento e técnica ou vice-versa – que estão por trás dessas obras, entretanto, pode gerar resultados mais ou menos interessantes em relação às obras originais, o que só se poderá constatar se a leitura dessas obras originais integrar a bagagem cultural de docentes que optem pelo trabalho com adaptações em sala de aula.

No Brasil, a questão mais profunda e mesmo trágica repousa no descaso com a literatura, sua história e seus ícones. *Os Lusíadas*, sem dúvida, estão indelevelmente presentes no percurso da Literatura Brasileira. Isso é fato. Contudo, pode ser um fato cada vez mais apagado pelo desinteresse gerado por políticas públicas no campo da educação e do letramento literário que desconsideram a importância dessa herança em termos históricos e estéticos.

Que muitos e muitas docentes ainda tomem a sábia decisão de buscar adaptações de obras como *Os Lusíadas* para trabalhar a leitura com seus e suas estudantes e que, nessa busca, possam ter o cuidado de avaliar quais são as melhores opções para que Luís de Camões se torne realmente parte de todo o processo.

## REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Marcus Moraes. *Sísifo*. São Paulo: Quíron, 1976.
- Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=79601-anexo-texto-bncc-reexportado-pdf-2&category\\_slug=dezembro-2017-pdf&Itemid=30192](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=79601-anexo-texto-bncc-reexportado-pdf-2&category_slug=dezembro-2017-pdf&Itemid=30192). Acesso em: 20 abr 2022.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *A oficina de Camões. Apontamentos sobre Os Lusíadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022.
- BRAGA, Rubem; BRAGA Edson Rocha. *Luís de Camões. Os Lusíadas*. Ilustrações Carlos Fonseca. São Paulo: Scipione, 2007. Série Reencontro.

- CAMÕES, Luís de. “Os Lusíadas” [1572]. In: CAMÕES, Luís de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DELL’ISOLA, Regina L. P. *Retextualização de gêneros escritos*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
- DURÃO, Fr. José de Santa Rita. *Caramuru* [1781]. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* [1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LIMA, Marta Ginólia Barreto. “O Concílio dos Deuses” de *Os Lusíadas em versões adaptadas da epopeia de Camões*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2019. Dissertação de Mestrado.
- MARCUSCHI, Luiz A. *Gêneros textuais: O que são e como se constituem*. Recife: UFPE, 2002.
- MATEUS, Rui Manuel Afonso Mateus. *Fundamentos e práticas da adaptação de clássicos da literatura para leitores jovens*. Universidade de Coimbra, 2013. Tese de Doutorado.
- NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. “Arte e Engenho no tratado Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda”. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, SP, n. 19, p. 55–64, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15232>. Acesso em: 15 fev 2023.
- PAZ, Rodrigo; MONTEIRO, Nailson. “Vivenciando os clássicos em sala de aula: adaptação d’*Os Lusíadas* para a literatura de cordel”. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 44, p. 353-378, jun-dez 2020.
- RAMALHO, Christina. *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar nos cosmos da épica universal*. Natal: Lucgraf, 2017.
- RAMOS, Emanuel Paulo (org.). *Os Lusíadas de Luís de Camões*. 1<sup>a</sup>. ed. brasileira. Editora: Porto, 1972.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira*. Teoria, crítica e percurso. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira*. Das origens ao século XVIII. Aracaju: ArtNer, 2015.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *A semiotização épica do discurso e outras considerações sobre o gênero épico*. Jundiaí: Paco Editorial, 2022.

VALE, Ricardo (adapt.). *Luís Vaz de Camões. Os Lusíadas*. Ilustrações Marcos Freitas. São Paulo: Escala Educacional, 2005. Coleção Recontar.

VEIGA, Luiz (adapt.). *Luís de Camões. Os Lusíadas*. São Paulo: Escala Educacional, 2005. Recontar Juvenil.

VIEGAS, Amanda. “A literatura nas competências da BNCC”. In: *Coletivo leitor*, 19 dez 2019. Disponível em: <https://www.coletivoleitor.com.br/literatura-na-bncc/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

Recebido em 2 de julho de 2022

Aprovado em 19 de janeiro de 2023

Licença: 

Christina Ramalho

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004). Professora Associada da Universidade Federal de Sergipe, coordenadora do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP - [www.cimeep.com](http://www.cimeep.com))

Contato: [ramalhochris@hotmail.com](mailto:ramalhochris@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-8298-698X>

Marta Ginólia Lima Barreto

Mestra e Graduada em Letras pela Universidade Federal de Sergipe.

Contato: [barreto.martha@hotmail.com](mailto:barreto.martha@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-0770-4612>

# AS ARMAS E OS BARÕES POSTOS EM JOGO: A TRANSPOSIÇÃO DE *Os* *LUSÍADAS* PARA UM JOGO DE TABULEIRO

*ARMS AND THE HEROES PUTTED ON TO PLAY: THE LUSIADS TRANSPOSITION TO A BOARDGAME*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p195-217>

Saulo Gomes Thimóteo<sup>1</sup>

## RESUMO

A obra épica de Luís de Camões já foi adaptada a múltiplos suportes (artes visuais, filmes, histórias em quadrinhos), algo que amplia a visão do universo de *Os Lusíadas* e se estabelece como revisitação do livro para novas interpretações. Neste artigo, propõe-se um jogo de tabuleiro como estratégia de leitura e interação com os episódios e enredos sob uma perspectiva de jogabilidade, com vista a uma difusão dos versos camonianos, tomando-se como base leituras dos símbolos e impressões da obra, bem como teorias da adaptação e da ludicidade.

## PALAVRAS-CHAVE

*Adaptação; Ludicidade; Interatividade; Leitura.*

## ABSTRACT

*The Luís de Camões' epic work has been adapted to multiple supports (visual arts, films, graphic novels), something that expands The Lusiads universe sight and establishes itself as a book's revisitation toward new interpretations. This article proposes a boardgame as a reading strategy and an interaction with the episodes and storylines under a gameplay perspective, regarding to a spread of Camões' verses, relying on the work's symbols and impressions readings, as well as adaptation and playfulness theories.*

## KEYWORDS

*Adaptation; Playfulness; Interactivity; Reading.*

<sup>1</sup> Universidade Federal da Fronteira Sul, Realeza, Paraná, Brasil.

A obra épica camoniana, seus ideais e seu autor, através dos séculos, foram sendo evocados tanto como elemento da difusão da cultura portuguesa, dos símbolos literários e das construções formais clássicas ali enredadas, quanto como elemento a serviço de objetivos menos nobres, tais como o autoenaltecimento nacionalista durante o Estado Novo português ou a redução de sua leitura a fins de mera análise sintática.

Ainda assim, quatrocentos e cinquenta anos após sua publicação, a obra que permanece se tornou monumento, cânone e epítome da própria língua portuguesa, que sobrevive em um mundo de consumo cada vez mais célere, interativo e pautado pela superficialidade. Nessa paradoxal relação, os professores de literatura se veem diante de alunos que, conforme apontado por Carlos Reis, pertencem a um mundo bastante diferente daquele em que o texto se ancora. De fato,

a esses estudantes damos a ler *Os Lusíadas*, a poesia de Cesário Verde, *O Alienista* ou a *Mensagem*, como se o mundo não tivesse mudado, desde que aquela literatura foi escrita e publicada e como se não tivesse havido drásticas mudanças no perfil sociocultural dos nossos estudantes e na sua relação com as narrativas literárias (REIS, 2018, p. 39).

Pensando-se que tais estudantes, mesmo antes da leitura literária dita “clássica”, já consumiram incontáveis horas tanto de leituras outras, quanto de jogos de diferentes modalidades e plataformas, o desafio que se encontra latente é aproximar o universo camoniano (que se mais mundo houvesse, lá chegava) às novas gerações, não necessariamente surdas e endurecidas, mas que se encontram distantes por atribuírem a tal obra a reputação de inacessível.

De fato, o horizonte de leituras construído em torno de *Os Lusíadas*, inclusive com o enaltecimento de seu autor como a quintessência da cultura e da língua portuguesas, cria tal aura que poderia configurar a obra, a um leitor neófito, como anacrônica e incompatível com o século XXI. Nesse sentido, duas ações se podem estabelecer como possíveis para que uma efetiva aproximação se faça entre livro e leitor. A primeira é rechaçar a pretensão do uso da obra como símbolo máximo ideológico da pátria, ou como expressão do enaltecimento da colonização portuguesa e

católica, e tomar como norte a sugestão de Eduardo Lourenço, a partir da visão de Antero de Quental e de Oliveira Martins, segundo a qual:

a única homenagem insuspeita que a Camões se deve é a leitura – o que se chama ler – do seu livro imortal, o que supõe, claro está, a criação de uma Cultura onde o Poema possa ser vida efetiva do espírito e não referência ritual e fonte oca de um patriotismo obtuso e interesseiro (LOURENÇO, 1978, p. 166).

Ao se realizar o deslocamento do contexto colonizador e dilatador “da Fé e do Império” de Portugal do século XVI para o campo dos símbolos e das construções poéticas do Renascimento, a obra *Os Lusíadas* se desdobra em episódios pulsantes de ritmo e imagens. A própria noção da viagem é multiplicada: a real (da frota de Vasco da Gama de Portugal às Índias e seu retorno), a histórica (de resgate dos reis e feitos desde D. Afonso Henriques), a geográfica e astronômica (no panorama não apenas da Europa, mas também de todos os demais continentes, e mesmo do sistema planetário ptolomaico), a mitológica (do Concílio dos deuses e do Adamastor, passando pelas muitas investidas de Baco e Vênus, surgindo tanto o palácio de Netuno, quanto a Ilha dos Amores). Em tudo isso, servindo de *fil rouge* que ata e conduz, existe a viagem literária, na construção poética das oitavas em decassílabos e nos personagens, históricos ou ficcionais, carregados de expressividade evocativa.

Como segunda ação, tendo-se em mente os novos contextos de leitura que o século XXI trouxe, pontua-se que a barreira imaginária que se interpõe entre a obra e novos leitores, devido à aura de grandiloquência que os séculos lhe foram conferindo, pode ser vencida por meio de diversas estratégias de possíveis adaptações. Em uma perspectiva histórica, houve algumas propostas de revisão da obra camoniana, dentre as quais podemos citar o livro *Micrologia camoniana*, da autoria de João Franco Barreto, publicado cem anos após *Os Lusíadas*, em 1672, contendo como subtítulo “Em a qual se explicam todos os nomes próprios, historias, fabulas, nomes peregrinos, e lugares escuros, conteúdos em os Lusíadas de Luis de Camões, e em suas rimas, primeira, segunda e terceira parte” (BARRETO, 1982 [1672], p. 9). Funcionando como uma enciclopédia *avant la lettre*, ali se encontravam referências que ampliavam o conhecimento dos leitores sobre a obra camoniana, além de estimular a investigação das alusões poéticas do livro. Além deste, em 1825, na esteira romântica da valorização dos elementos culturais e históricos portugueses, Almeida Garrett criou

um poema, intitulado *Camões*, dividido também em dez cantos, conforme o próprio autor apresenta, no prefácio da primeira edição:

A acção do poema é a composição e publicação dos *Lusiadas*; os outros sucessos que ocorrem são de facto episódicos, mas fiz por os ligar com a principal acção. Tam sabida é a fabula ou enrêdo dos *Lusiadas* e a vida de seu autor, que nem tenho mais explicações que fazer a este respeito, nem será difficil ao leitor o distinguir no meu opusculo o historico do imaginado (GARRETT, 1904 [1825], p. 194).

Na projeção garrettiana, a figura histórica de Camões se plasma ao jogo imaginativo e à construção poética para resultar em uma obra outra, evocativa, com o intuito de homenagem e enaltecimento. Algo similar ao que ocorreria, embora em contextos muito diversos e com intenções distintas, com a peça de José Saramago *Que farei com este livro?*, de 1980, em que se mostram os périplos camonianos para a publicação de *Os Lusíadas*.

Somando-se aos exemplos literários, com o advento do cinema, desde o século XX, podem-se mencionar três filmes que evocam a obra e o autor: *Os Lusíadas*, filme mudo, exibido em 1906; *Camões*, de José Leitão de Barros, lançado em 1946; e *8816 versos*, documentário de Sofia Marques sobre a preparação para a declamação total da obra pelo ator António Fonseca, exibido em 2013.

Outra modalidade altamente explorada na adaptação da obra camoniana para outros públicos, em especial aos jovens, é a história em quadrinhos (em Portugal, banda desenhada). Três adaptações podem ser mencionadas, a título de exemplos: a de António Manuel Couto Viana, com ilustrações de Lima de Freitas, publicada em 1980, na coleção de Clássicos Juvenis da editora Verbo; a de José Ruy, em três volumes, publicada em 1985, pela Editorial Notícias; a de Adolfo Simões Müller, com ilustrações de Fernando Bento, publicada em 1988, pela Publicações Europa-América; e a *graphic novel* de Fido Nesti, autor e ilustrador, em 2006.

Em todas essas produções, sobretudo as que exploram outras modalidades e gêneros textuais, verifica-se uma busca pela referência (e reverência), articulando-se à visão da teórica canadense Linda Hutcheon sobre as adaptações, para quem as histórias não são imutáveis, mas “evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias” (HUTCHEON, 2013, p. 58). Criando textos

para além do texto inicial, num processo de refração, tais adaptações obedecem a um duplo movimento: por um lado, prestam homenagem à obra original (*Os Lusíadas*, no caso), devendo mergulhar no universo do autor e extrair de lá os símbolos para se darem a re-conhecer; por outro, buscam a conexão com um público leitor heterogêneo, que tanto pode visualizar as referências já lidas num outro contexto, quanto usar do texto adaptado como meio condutor de apresentação para um texto até então não conhecido.

Ainda pensando sobre os novos contextos de leitura e a adaptação a novos públicos, pode-se articular essas questões com o pensamento do filósofo Walter Benjamin, em seu famoso ensaio “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, desenvolvido na segunda metade da década de 1930, que analisa, para além da “aura” que se conserva ou se dissipa nas reproduções, o papel das massas nessa recepção. Para Benjamin (2017, p. 43),

[a]s massas são uma matriz a partir da qual se renovam presentemente todas as velhas atitudes perante a obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: as massas de participantes, que aumentaram muitíssimo, provocaram uma modificação do tipo de participação. [...] No fundo, é o velho clamor de que as massas procuram a distração, enquanto a arte exige concentração da parte do espectador.

Tal proposição, embora se mudando os tempos e mudando-se as vontades, ainda encontra eco na dualidade horaciana do *dulce* e *utile*, com a literatura (e a arte em geral) oscilando entre uma atmosfera de entretenimento e prazer e outra de utilidade intelectual. Como se pode notar, nos exemplos dados acima, sobretudo nas histórias em quadrinhos, o que prepondera é a intenção de servir de ponte para dar a conhecer a magnitude dos enredos, os personagens e a voz poética de *Os Lusíadas* por meio de outros meios, inclusive mais interativos.

Sobre esse aspecto, a construção lúdica dos jogos se torna um caminho possível de acesso, por inserir o elemento da interação no universo camoniano. Dois jogos de tabuleiro foram desenvolvidos com a temática das Grandes Navegações: *Caravelas*, publicado pela Mebo Games, em 2013, por Gil d’Orey e João Menezes; e *Quinto Império*, publicado pela Pythagoras, em 2016, por David Mendes. O primeiro dispõe os Descobrimientos portugueses numa perspectiva mais geográfica e indiretamente evocativa da obra camoniana, e o segundo amplia o escopo simbólico, articulando uma

dinâmica de busca por especiarias (como pontos do jogo) a monumentos portugueses, incluindo Luís de Camões como um dos peões possíveis de se jogar, ao lado de D. Afonso Henriques e Amália Rodrigues. Como se nota, a construção literária de *Os Lusíadas* acaba por não ser incorporada a esses jogos, razão pela qual se propôs, no âmbito de um projeto de extensão intitulado “Adamastor: laboratório de criação de jogos literários”, um novo jogo de tabuleiro que aliasse o nível histórico da viagem da frota de Vasco da Gama às Índias ao literário dos diversos episódios construídos por Luís de Camões, da mesma forma que também possuísse uma dupla função: de promover a aproximação de leitores neófitos que, diante da possibilidade do jogo, tenham a curiosidade despertada para conhecer a obra camoniana; e fornecer aos já conhecedores do universo lusíada uma oportunidade de revisitar a obra sob um outro viés.

Este artigo, portanto, divide-se em dois momentos, já aventados: primeiramente, observa-se um panorama de leituras de alguns dos símbolos e interpretações da obra, em especial dos episódios estruturados por Camões; em seguida, explica-se, com base em teorias e críticas da adaptação e da ludicidade, como se deu o processo de transposição de *Os Lusíadas* para um jogo de tabuleiro.

## **A OBRA: HISTÓRIAS COMO UM JOGO FEITO EM ARTE...**

Caminhos de leitura para *Os Lusíadas* são vários e, pensando-se no arcabouço de leituras circundantes, nesses quatro séculos e meio criou-se uma aura de perenidade, entretecendo-se ao senso comum, de tal maneira que, mesmo quem nunca leu quaisquer das oitavas da epopeia acaba por formular uma “imagem camoniana de nós mesmos”, em expressão que Eduardo Lourenço estabelece em texto de 1980 intitulado “Camões ou a nossa alma”. Pensando-se em tal imagem, o ensaísta estabelece um questionamento norteador:

Como evocá-la, sem sucumbir à tentação de um narcisismo que nos perverteria a nós e diminuiria o Poema, convertendo-o em espelho deformado de um nacionalismo cego, fonte de irrealismo histórico e de esquizofrenia ideológica e cultural? (LOURENÇO, 1983, p. 101).

Nesse caso, é necessário dividir o leitor camoniano em duas esferas: o leitor-nós e o leitor-eu, ou seja, o leitor inserido num horizonte coletivo

previamente construído e ao qual ele se soma, e o leitor em seu exercício particular de contato com aquela literatura.

O embate contido na pergunta vem pela percepção de uma grandiloquência de proclamar-se um “nós” na atualidade, ainda se julgando “senhores do mundo”, graças ao tom épico e ao tema de grande valor histórico que Camões estabeleceu em sua obra. Esse é o pensamento crítico que se pode depreender da visão de Eduardo Lourenço, o de que, no século XX (e, por extensão, no XXI), aqueles que se baseiam numa leitura unívoca e anacrônica dessa veia heroica de um perpétuo mito lusitano dilatador da Fé e do Império prestam grande desfavor a Camões, criando uma visão colonialista, xenófoba e racista da obra.

Como contraposição a isso, ou, ao menos, início de reversão de tal concepção, é preciso fomentar a leitura de *Os Lusíadas* por um leitor-eu, isto é, a leitura do poema como força interna que, pela palavra, pela temática e pela história narrada, se integre ao repertório de vivências não necessariamente da cultura portuguesa, mas da cultura em português. Algo muito mais difícil de mensurar, uma vez que reside na compreensão estética do indivíduo e do seu contato particular com a obra camoniana, inclusive havendo as barreiras já mencionadas no início deste artigo. Como exemplo, isso se representa na crônica de José Saramago, do final da década de 1960, chamada “São asas”, na qual se pensa sobre as homenagens como máscaras, enquanto Camões é mantido à distância do homem comum, enquanto estátua elevada em seu Largo:

Não é possível aguentar isto de descer ou subir a rua e levar na alma alguma coisa daquela alma heroica. (Heroica, por quê? Mas deixemos ficar o lugar-comum.) A nossa vida breve, acomodada até nas negações, não suportaria o bafo vibrante daquele fogo que ali arde invisivelmente (SARAMAGO, 1997, p. 58).

A contaminação do lugar-comum, do “peito ilustre lusitano”, é rebatida pelo cronista com essa compreensão, enquanto leitor, de se deixar envolver pela vertigem da leitura e pela busca incessante de uma conexão mais próxima, que só se pode estabelecer pelos poemas.

Similar a isso, e como forma de diálogo com o questionamento de Eduardo Lourenço, Fernando Namora, em seu discurso “A pretexto de Camões”, proferido dois anos antes, em alguma medida, parece indicar um possível caminho de resposta:

A literatura tem como seu instrumento a língua, com ela se inventa e reinventa, e toda a personalidade humana, a nível individual e coletivo, se cria em torno de um idioma, da mesma maneira que a hera cresce em redor do tronco que lhe molda o desenvolvimento (NAMORA, 1983, p. 51).

Desviando-se de patriotismos vazios e ufanistas, devido a uma leitura distorcida por séculos de pretextos outros para autoenaltecimentos, tanto Eduardo Lourenço quanto Fernando Namora se estabelecem como leitores de Camões que veem *Os Lusíadas* como monumento estético da língua portuguesa, construído pelo ardor do gênio e pelo engenho do símbolo. A identificação não deve ser pautada pelo pretense orgulho nacionalista de ser português, mas pelas obras “valerosas” daqueles que, vencendo aos perigos e a si mesmo, se imortalizam pela força da palavra posta em verso.

Jorge de Sena, no texto “A poesia de Camões: ensaio de revelação da dialéctica camoniana”, de 1948, acrescenta interessante síntese sobre essa visão do jogo construído pelo poeta em sua obra épica. Na percepção de uma atitude altamente antitética por parte de Camões, de que, se há as glórias nacionais, há também espaço para um Velho do Restelo criticar as expansões marítimas ou a própria voz poética declarar, ao final, que está com a voz enrouquecida de notar-se pregando a ouvidos moucos, o ensaísta estabelece que, em *Os Lusíadas*, se entrelaçam “o narrador intencional e hábil, o lírico das situações individuais e o moralista observador das situações colectivas” (SENA, 1980, p. 22).

Nessas três faces apontadas, pode-se perceber a visão dialética analisada por Jorge de Sena, sendo que, tanto no elemento da observação coletiva, quanto no lirismo do indivíduo dividido entre a intenção e o gesto, Camões joga com as máscaras da mísera sorte e da estranha condição humana, em constante oscilação. *Os Lusíadas* sugerem, nos múltiplos personagens que se vão sucedendo, os caminhos dúbios que apontam intenções contraditórias ou, ao menos, conflitantes, algo que se percebe desde o apaixonado moço Lionardo que persegue Éfire na ilha de Vênus ou o Adamastor que desejava tomar Tétis à força, mas que também erguia lamentos de um amor platônico, até o já mencionado desmascaramento a que o Velho do Restelo submete a frota do Gama.

É na face do “narrador intencional e hábil” que o gênero épico camoniano se destaca, na concepção de inserção do livro na cultura e na

leitura, pois, em todo o palco montado em *Os Lusíadas*, Luís de Camões é a voz que se desdobra e se refrata em todos os personagens, conferindo-lhes vida e pensamento. Nos jogos de cena criados, com o suspense em torno do relato de Vasco da Gama sobre os percalços da viagem, com os lances descritivos de Fernão Veloso contando a história dos Doze de Inglaterra ou com as estratégias de Baco para prejudicar os portugueses e de Vênus para os auxiliar, tudo adquire ares de tensão narrativa, com intuito de criar lances dramáticos que se complementam e sucedem ao longo da obra.

Dessa forma, a partir da elaboração dessas histórias e do modo de contar que Camões imprime ao seu fazer poético, praticamente tornando-se o escritor na coisa escrita, o universo de *Os Lusíadas* se arraigou em um conhecimento cultural intrínseco das pessoas, mesmo com eventuais malversações, de modo que Inês de Castro ou o gigante Adamastor se estabelecem quase como patrimônio imaterial da língua portuguesa. Eduardo Lourenço problematiza tal simbiose, observando que

*Os Lusíadas* incorporaram-se à substância cultural e espiritual da nossa existência, vivem dela como nós viveremos deles e também de algum modo com ela vão mudando de figura e significação sem perder o caráter de espelho onde pela primeira vez, e de corpo inteiro, a consciência nacional se apareceu com um fulgor e uma presença que são ainda para nós uma nostalgia (LOURENÇO, 1978, p. 173).

O papel da literatura, portanto, é atuar sobre a sociedade e, ao mesmo tempo, resignificar-se na sucessão de interpretações que sobre ela se vão acumulando, sem nunca se deixar enclausurar. Se as imagens de Camões e de *Os Lusíadas* estão associadas à autoimagem do povo português, cabe a cada novo leitor ou a cada releitura incorporar-se não na visão projetiva dela como exemplo máximo e superior da cultura e da raça, mas sim como partícipe da compreensão e celebração do jogo estético e poético que Camões estabelece, sendo ele narrador plasmado ao que seus personagens contam e declamam, em episódios de amor e guerra, de engenho e viagem.

Diante das feições dialéticas que a obra assume, Jorge de Sena salienta a leitura múltipla que dela se pode fazer:

Tudo existe na sua obra: o orgulho e a indignação, a tristeza e a alegria prodigiosa, a amargura e o gosto de brincar, o desejo de ser-se um puro espírito de tudo isento e a sensualidade mais desbragada, uma fé

inteiramente pessoal, pensada e meditada, como ele a queria e não como uma instituição, e a dúvida do predestinado que se sente todavia só e abandonado a si mesmo (SENA, 1983, p. 37-38).

Se há em *Os Lusíadas* um reflexo da vida humana em trânsito e conflito, contendo as grandezas todas das dualidades do espírito e das relações sociais e históricas, há, na escala da descoberta do universo contido no livro, os componentes da imaginação e do jogo simbólico, transpostos em metáforas. Nota-se, então, que cada episódio carrega consigo uma parte de um mosaico multifacetado, havendo exemplos do amor em sacrifício, como em Inês de Castro (Canto III, estrofes 118 a 138); da grandeza bélica de enfrentamento ao inimigo, como na Batalha de Aljubarrota (Canto IV, estrofes 30 a 48) ou nos Doze de Inglaterra (Canto VI, estrofes 43-69); e da conexão mitológica, como no diálogo com o gigante Adamastor (Canto V, estrofes 37-60) ou nos jogos amorosos na ilha de Vênus (Canto IX, estrofes 52-84).

A construção de tais episódios, inseridos no decorrer da obra, obedecem a um critério narrativo de “desvio” do fio do enredo – a viagem de Vasco da Gama – para uma história secundária. No caso de Inês de Castro, por exemplo, o evento acontece ao final do terceiro Canto, após todo o panorama geográfico da Europa e a trilha histórica do reino de Portugal, desde D. Afonso Henriques (e mesmo antes) até as grandes batalhas de D. Afonso IV. Eis que, como transição para o episódio, lembrando-se que quem conta toda essa história é Vasco da Gama, inclusive com lances de efeito retórico, na estrofe 118: "Tornando Afonso à Lusitana terra, / A se lograr da paz com tanta glória / Quanta soube ganhar na dura guerra, / O caso triste, e dino da memória / Que do sepulcro os homens desenterra, / Aconteceu da mísera e mesquinha / Que depois de ser morta foi Rainha" (CAMÕES, 1980 [1572], p. 249).

A acrescentar um outro exemplo, o episódio dos Doze de Inglaterra, no sexto Canto, após acontecer toda a descrição do palácio de Netuno e o discurso proferido por Baco para lançar tempestades sobre os portugueses, o foco se volta para as caravelas da frota, em que os marinheiros padecem de sono e tédio. Nesse momento, sugerem que se contem histórias, e Fernão Veloso adianta-se, na estrofe 42: "Contarei, disse, sem que me repreendam / De contar cousa fabulosa ou nova; / E porque os que me ouvirem daqui aprendam / A fazer feitos grandes de alta prova, / Dos nascidos direi na nossa terra, / E estes sejam os Doze de

Inglaterra” (CAMÕES, 1980, p. 391). Como se nota nos exemplos, a estratégia da narração épica camoniana se dá não apenas resgatando eventos históricos gloriosos ou criando jogos mitológicos, mas criando a atmosfera de contar os episódios pela atração das atenções de seus leitores/ouvintes.

Assim, a partir desse percurso crítico, o que se pode observar é o papel que *Os Lusíadas* mantêm, após quatrocentos e cinquenta anos, do seu valor necessário como construção poética e imaginativa que representa a cultura de um povo (o português), alçado às franjas do universal. E que, na elaboração de uma forma alternativa de prestar-lhe homenagem e apresentar a obra a novos públicos, tal visão deve ser o elemento norteador, equilibrando-se entre a esfera de dar a conhecer o livro e a de mergulhar numa análise efetiva dos jogos literários criados por Luís de Camões.

### **O JOGO: SINGRAR UM TABULEIRO TAL UM MAR...**

Em face do universo de caminhos possíveis para a transposição do universo de *Os Lusíadas* para um jogo de tabuleiro, duas linhas teórico-críticas se estabeleceram como eixos norteadores do processo: a já mencionada *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon, e as contribuições de autores como Johan Huizinga e Roger Caillois sobre a ludicidade e a construção de jogos como elemento cultural.

No caso da autora canadense, numa análise do fenômeno das estratégias de adaptação de textos literários para outros gêneros e outros suportes, são estabelecidos níveis dessa construção, contemplando o “contar” (adaptação de obras escritas para outros gêneros escritos), o “mostrar” (adaptação para distintos gêneros artísticos performáticos, em especial os visuais, como o cinema, o teatro e a ópera) e o “interagir” (adaptação para outras plataformas, como jogos, parques temáticos e outras instalações). Com isso, a atenção sobre o leitor, espectador e/ou participante a que se destinam tais adaptações, enquanto produtos, passa pela ideia de lançar uma luz distinta sobre algo já visto, no sentido de criar novas formas de estímulo à leitura, pela exploração dos recursos infinitos da língua e da literatura. Como Linda Hutcheon salienta, “a adaptação *como adaptação* envolve, para seu público conhecedor, uma duplicação interpretativa, um movimento conceitual para frente e para trás entre a obra que conhecemos e aquela que estamos experienciando” (HUTCHEON, 2013, p. 189). De fato, diante dos versos épicos camonianos e dos símbolos ali contidos, conforme

já observado nos apontamentos da seção anterior, o leitor pode se sentir absorto nos ritmos e imagens que se vão avolumando na medida épica pretendida. Por essa razão, a revisitação proposta pelo jogo de tabuleiro, e exemplificada abaixo, orientou-se pela experiencição do eco e evocação, que se poderia demonstrar na dinâmica instituída.

Uma vez que a premissa de Camões é cantar “o peito ilustre lusitano/a quem Netuno e Marte obedeceram” (CAMÕES, 1980 [1572], p. 76), o jogo se estabelece no espaço marítimo da viagem de Vasco da Gama, com cada jogador, partindo de Portugal e vencendo os desafios dos mares, contornar a costa africana com sua frota de três caravelas até aportar em Calecute, na Índia. No tabuleiro (Figura 1), existem: as casas que abarcam todo o percurso, com algumas marcadas como pontos de abastecimento; um tabuleiro quadriculado, com 81 casas, destinado aos jogos secundários, em conexão aos episódios de *Os Lusíadas* previamente mencionados; dois espaços para maços de cartas; e uma linha de dez campos, intitulada “Concílio dos deuses”, que, ao serem percorridos, revelam ações especiais, tendo como agentes Vênus ou Baco.



Figura 1: Exemplo de tabuleiro desenvolvido para *Os Lusíadas - O jogo*.  
Fonte: O autor.

Na dinâmica interativa, o deslocamento das embarcações se dá por meio de estratégia da utilização de fichas de movimento para que todas cheguem ao seu destino. Somando-se a isso, existem cartas que geram

ações (inspiradas em acontecimentos e episódios da obra camoniana) para acumular moedas e, nos pontos de abastecimento, contratar tripulação ou comprar mantimentos, itens necessários para garantir o avanço das caravelas, que, para efeitos de organização, encontram-se divididas em fichas de controle (Figura 2). Por certo que há uma série de pormenores nas regras que não serão mencionadas neste artigo, pois o foco está nas associações e alusões a Camões e sua obra.



Figura 2: Exemplo de ficha de controle para cada jogador.  
Fonte: O autor.

A estrutura de jogabilidade, formulada segundo a premissa histórica de *Os Lusíadas*, alia-se à visão de Johan Huizinga, para quem o ato de jogar não se encerra no lazer ou no entretenimento, mas é sustentáculo da própria interação social humana, tão necessário quanto a arte ou a literatura. O autor aponta:

Se verificarmos que o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa 'imaginação' da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), nossa preocupação fundamental será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa 'imaginação' (HUIZINGA, 2019, p. 5).

Tal imaginação, portanto, no universo simbólico camoniano, para além do tabuleiro, presentifica-se nas cartas de ação que os jogadores possuem, de modo a articular elementos do livro com movimentos que se refletem nos peões. Como exemplos, ao se lançarem cartas como "Escorbuto" (em que o jogador adversário deve optar entre descartar, em uma de suas caravelas, um tripulante ou dois barris de mantimentos) ou "Tromba d'água" (em que o jogador adversário deve afastar suas caravelas dois espaços para longe do continente), para além da ação inserida no jogo,

existe, na carta, tanto a sua explicação, quanto o fragmento do poema em que tal ação acontece. Ao colocar-se, na primeira, os versos finais da estrofe 81, Canto V: “Quem haverá que, sem o ver, o creia, / Que tão disformemente ali lhe incharam / As gengivas na boca, que crescia / A carne e juntamente apodrecia?” (CAMÕES, 1980, p. 359), e na segunda, os da estrofe 18, Canto V: “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” (CAMÕES, 1980, p. 327), vão-se estabelecendo, de modo lúdico, as associações com elementos presentes no livro, com um conhecimento histórico das Grandes Navegações e com ações que conferem jogabilidade e estratégia à partida.

Para além das cartas que se remetem às ações usuais do cotidiano náutico daquelas embarcações, e evocando os recursos camonianos de deslocar o foco para narrativas paralelas, existem cartas que deslocam os jogadores para o tabuleiro secundário, no qual se desenvolvem jogos mais dinâmicos, como a Máquina do mundo, o Alquerque de Aljubarrota, ou o Gigante Adamastor (Figura 3). Em cada um deles, espelha-se a visão de Horácio Costa no texto “Camões, Gôngora”, sobre Luís de Camões, segundo a qual o poeta seria um “forjador de mitos”, construtor de aventuras, de modo que, em *Os Lusíadas*, “o mito desempenha um papel funcional: um artifício deleitoso para a construção épica do poema” (COSTA, 2010, p. 332). Tal ideia de ornamento, presente inclusive no parecer do frei Bartolomeu Ferreira, censor do Santo Ofício, na obra, funciona como caminhos de imaginação, no jogo de tabuleiro, o qual, por sua vez, acresce-se de ludicidade, de modo que a brincadeira, que deleita, conte também com a evocação dos versos, que incentivam a leitura. Pensando que os livros e os jogos se formulam como “desvio” da realidade, embora nela se baseiem, a construção das imagens torna-se, então, essa espécie de moto-contínuo que se alimenta de aspectos da realidade e, a partir do ato de ler ou jogar, reflete a obra na própria realidade dos participantes.



Figura 3: Exemplo de carta utilizada em *Os Lusíadas – o jogo*.

Fonte: O autor.

Como aponta Umberto Eco na crítica ao *Homo ludens*, intitulada “Huizinga e o jogo”, há similaridades entre a função do universo ficcional e das atividades lúdicas: “Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente” (ECO, 1989, p. 137). Então, pela oscilação entre o deleite e a instrução, entre o exercício lúdico e o ganho intelectual, *Os Lusíadas*, transposto em jogo de tabuleiro, não apenas evoca os conhecimentos acumulados sobre a obra épica portuguesa, mas também possibilita a seus participantes que reestruturem seus conhecimentos culturais, por meio da experiência sempre renovada a cada partida feita.

Um exemplo, extraído do livro, com ecos mitológicos e visando a interessante dinâmica, são as cartas decorrentes do “Concílio dos deuses”, dispostas no segundo maço de cartas, aleatoriamente, numa perspectiva de sorte ou revés. Dividindo-se entre “Proteção de Vênus” e “Cilada de Baco”, conforme as ações que, efetivamente, os dois deuses fazem ao longo de *Os Lusíadas*, o participante que lança a carta especial escolhe uma de duas ações possíveis. Por exemplo, referente a Vênus, pode haver as ações:

“Os varões assinalados”, em que se escolhe um jogador para receber duas fichas de tripulação para dispor em suas naus; “Dádiva dos céus”, em que três fichas de mantimentos são destinadas a um jogador; ou então “Novas artes, novo engenho”, em que se selecionam duas naus de um jogador para emparelharem e trocaram tripulação e mantimentos, se assim o desejar. Em contraponto, nas referentes a Baco, as ações se mostram prejudiciais: “Disfarces e intrigas”, em que um jogador escolhido deve retirar duas fichas de tripulação de suas naus; “Vinho derramado”, em que são três fichas de mantimentos que o jogador escolhido deve retirar; ou “Tempestade marítima”, em que todas as naus, exceto do jogador que lançou a carta, devem ser levadas cinco casas para longe do continente.

Como se nota, tanto as sortes de Vênus quanto os reveses de Baco são direcionados a um jogador distinto e não podem ser usados em benefício próprio, o que demanda a escolha de outros caminhos estratégicos por parte de cada jogador. Tal visão se associa, então, à leitura de Jorge de Sena sobre a simbologia dos deuses gregos na obra: “Estes deuses, na dialética camoniana sem a qual Camões se não entende, são ao mesmo tempo as emanções do princípio divino que desce à Terra, e são a nossa humanidade ascendida e divinizada” (SENA, 1983, p. 34). Tanto Vênus e Baco se dispõem a emoções e articulações humanas, indo da paixão à inveja, quanto os jogadores determinam quem favorecerão ou prejudicarão com suas ações. Assim, os lances de auxiliar na ventura ou estimular a derrocada tendem a refletir a estratégia planejada e um destino imprevisível, num misto de *agon* e *alea* como ações típicas do jogo e da vida, como denota o teórico Roger Caillois, em *Os jogos e os homens*.

No livro do ensaísta francês, formulam-se quatro categorias que agregam elementos das interações dos jogadores entre si e com os objetos lúdicos, sendo que, na dinâmica do jogo de tabuleiro, as duas que mais se associam são *Agôn* e *Alea*. A primeira se propõe como a estruturação de regras e diretrizes para que aconteça “um combate em que a igualdade das oportunidades é artificialmente criada para que os adversários se enfrentem em condições ideais, suscetíveis de dar um valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor” (CAILLOIS, 2017, p. 49). Tal elemento, usualmente baseado num ordenamento de casas ou funções e num planejamento de causa e efeito, por parte dos jogadores, que recebem o mesmo número inicial de peças e cartas, reflete-se no jogo de *Os Lusíadas* nos seguintes exemplos: na conjugação das peças de tripulação/mantimentos, de modo que as

embarcações consigam traçar seu caminho rumo às Índias; nos arranjos de cartas, para criar obstáculos aos demais jogadores; e nos jogos secundários, criando uma dinâmica alternativa de estratégia, como logo mais se explicitará.

Embora oposta, *Alea*, a segunda categoria, serve como contrapeso, pois, se *Agôn* se estabelece como competição e articulação estratégica, *Alea* é atuação do acaso e do imprevisível. Como Caillois aponta, nessa instância, “o destino é o único artesão da vitória, e esta, quando existe rivalidade, significa exclusivamente que o vencedor foi mais beneficiado por ele do que o vencido” (CAILLOIS, 2017, p. 53). O lançar de dados em alguns dos jogos secundários, o sortear das cartas, a dualidade Vênus/Baco acima mencionada, tudo isso se configura como o imponderável, que se deflagra em função muito mais do destino do que em função de uma regra.

Numa combinação de ambas, portanto, há o desenvolvimento de duas etapas: se inicialmente, na distribuição de cartas, no lançar de dados, o acaso influi para compor as “armas” de cada jogador, em seguida é necessário planejar, conforme o que possui, a melhor estratégia de vitória. Em alusão, os jogadores do jogo de tabuleiro de *Os Lusíadas* surgem assemelhados aos próprios navegantes da frota de Vasco da Gama, pois, diante das emboscadas imprevistas em Moçambique (Canto I) e Mombaça (Canto II), eles devem pronto reagir com suas forças, ou, de modo oposto, a estratégia dos cavaleiros portugueses para suprir a falta do Magriço, no episódio dos Doze de Inglaterra (Canto VI), é surpreendida pela sorte, manifestada na chegada do cavaleiro ausente.

A título de exemplo dos jogos secundários, no qual se percebe tanto a influência de *Alea* quanto *Agôn*, além do respeito ao texto literário camoniano e à jogabilidade, pode-se apontar a dinâmica do jogo intitulado “Linda Inês, Cruel Pedro”. Nele, há a representação da história a partir de uma divisão em duas etapas: a prisão de Inês de Castro pelos algozes; a caçada de D. Pedro aos matadores de Inês. O jogador que lançou a carta do jogo utilizará os peões do par Inês e Pedro, enquanto os demais constituirão uma equipe que jogará com os peões dos três algozes. No tabuleiro secundário, inicialmente, dispõem-se o peão de Inês em frente da peça correspondendo à Fonte dos Amores, o peão de D. Pedro no interior da Fonte (em representação das lembranças que ela nutria por seu amado, conforme as estrofes 120 e 121, do canto terceiro) e os outros três nos outros extremos (Figura 4).

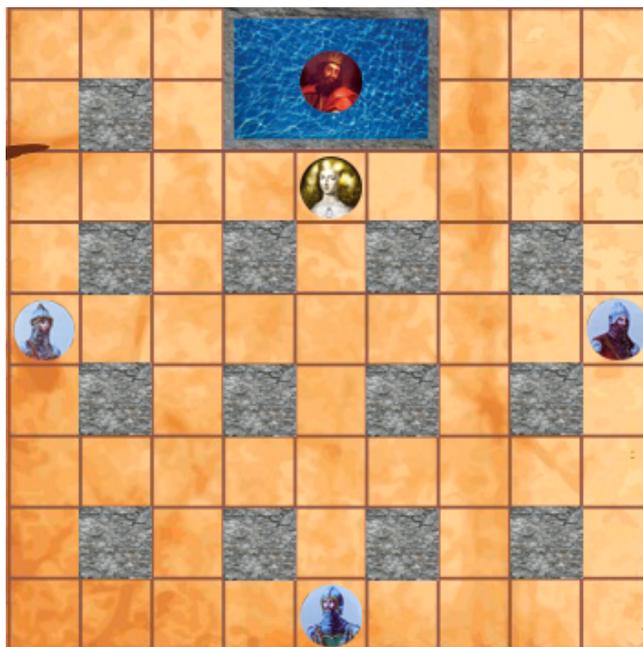


Figura 4: Exemplo da disposição de peças no tabuleiro secundário para o jogo “Linda Inês, Cruel Pedro”.  
Fonte: O autor.

Inicia-se a primeira rodada, com o lançamento do dado e as casas a percorrer podendo ser distribuídas entre os algozes como a equipe decidir. Como sequência, o jogador oponente lança o dado para que o peão de Inês de Castro se movimente, de modo a fugir dos demais peões. E assim, as rodadas se sucedem, ora com os movimentos dos algozes, ora de Inês de Castro, até que, eventualmente, os três a cerquem e ela fique bloqueada, simbolizando, conforme a obra, o momento da captura e morte pelos “brutos matadores”, conforme estrofe 131 do canto terceiro (CAMÕES, 1980, p. 256).

Dá-se, então, a segunda etapa do jogo, com a retirada do peão de Inês de Castro e o peão de D. Pedro deflagrando a caçada de vingança aos agora “fugidos homicidas”. Quem primeiro lança o dado é o jogador de D. Pedro, que deve capturar os algozes, alcançando as casas em que eles estejam. Os perseguidores tornam-se perseguidos, de tal maneira que as rodadas dessa segunda etapa se passam na estratégia de fuga. O jogo assim prossegue até que os três algozes sejam capturados.

O vencedor será quem conseguir atingir seu objetivo em menos rodadas, ou seja, caso a captura de Inês tenha ocorrido em vinte rodadas, ao passo que a caçada de D. Pedro leve quinze, o participante com as peças

do casal ganha a disputa, e recebe uma quantia de moedas como prêmio, a ser trocada por tripulação e/ou mantimentos no próximo ponto de abastecimento, agora novamente no tabuleiro principal. Dessa forma, a atmosfera narrativa camonianiana desse episódio se encontra adaptada a um jogo, no sentido de que (infelizmente) Inês será morta e D. Pedro vingarse-á, mas se mantém a imprevisibilidade de quem será o ganhador, a depender não da ação em si, mas da duração que as rodadas de perseguição tiverem.

A partir da história de D. Pedro e Inês de Castro, em que é possível de se adotar tal interação, pode-se visualizar similaridade com as análises que Walter Benjamin faz em seu texto "Brinquedo e brincadeira", em especial três gestos lúdicos: "do gato e rato (toda brincadeira de perseguição); do animal-mãe que defende seu ninho com os filhotes (por exemplo, o goleiro, o tenista); e da luta entre dois animais pela presa, pelos ossos ou pelo objeto de amor" (BENJAMIN, 2012, p. 270). Encontram-se nesses três movimentos vetoriais práticas que acompanham a humanidade desde sua origem: a busca, a defesa e o embate. E se os jogos se estruturam conforme esses gestos, a literatura, com seus personagens postos em interação, também os emula, como os demais episódios de *Os Lusíadas* demonstram e que, também eles, transformam-se em jogos de diferentes dinâmicas.

Assim ocorre com o jogo "Os Doze de Inglaterra", em que cada equipe enfrentará os cavaleiros opostos, tendo uma série de itens para comparação e embate (como "Força", "Destreza" e "Virtude"), ao mesmo tempo em que buscam as damas inglesas para serem resgatadas, com a estética medieval que subjaz às estrofes do canto sexto. No jogo "O gigante Adamastor", por sua vez, há a divisão em duas equipes para que se construa, no tabuleiro secundário, um caminho de pedra que cruze de um lado ao outro (um no sentido norte-sul, outro no sentido leste-oeste), de modo que, se há a estratégia de criar um percurso, é preciso atenção para que se impeça o adversário de realizar sua trilha.

Em cada um desses jogos secundários, funcionando como peças do mosaico que se formulam como complemento ao percurso principal do caminho às Índias, reside o eco daquele caminho encontrado por Luís de Camões ao compor sua epopeia não apenas em torno do mito heroico do povo português, mas no entrelaçar e acessar histórias várias que compõem a essência lusitana (e, de alguma maneira, universal). Um caminho que não se faz apenas na ação, mas também na reflexão da palavra poética e dos

jogos imaginários e imagéticos, de maneira a construir representações do ser humano que se supera a si mesmo para conquistar algo que ecoa através dos tempos e que deflagra pequenas fagulhas individuais em seus leitores.

Resgatando a visão benjaminiana sobre a dicotomia distração e concentração, constata-se que ambas “opõem-se de uma forma a que se pode dar a seguinte formulação; aquele que se concentra diante da obra de arte mergulha nela; é absorvido por essa obra [...] Pelo contrário, as massas, pela sua própria distração, mergulham a obra de arte em si” (BENJAMIN, 2017, p. 44). Tal duplo movimento não é estanque, tampouco excludente, antes é intercambiável e em retroalimentação. Isso se pode depreender, com relação à transposição do jogo de tabuleiro de *Os Lusíadas*, na passagem da leitura à adaptação (mergulhar na obra para dali extrair imagens) e passagem da adaptação à leitura (os jogadores se apropriarem das imagens, “mergulhá-las em si”, para dali evocar a obra).

Diante desses múltiplos trânsitos que acabam por ocorrer, entre o horizonte literário e a perspectiva lúdica, a noção principal que se depreende é de que as histórias camonianas passam a fazer parte do imaginário dos jogadores, abrindo espaço para um (re)conhecimento do universo lusíada, quando dos encontros com o texto e com as questões a ele concernentes. Algo que se pode associar à visão de Eduardo Lourenço, de que “no poema e através dele existem e subsistem problemas e contradições que estão em relação demasiado profunda com o que nós fomos, somos ou desejamos ser” (LOURENÇO, 1978, p. 171). Por certo que o apontamento do crítico vai na direção de uma interpretação menos ufanista e mais problematizadora que se deve a *Os Lusíadas*, contudo tal articulação se efetiva, quando os componentes criados para o jogo, em sua estrutura de regras, estratégias, acasos e sortes, tendem a replicar não somente as desventuras e fortunas da frota de Vasco da Gama, mas as do próprio Camões, que as transforma em versos, e do elemento humano universal, que entretece tudo em expressão poética.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS: ONDE O JOGO SE ACABA E O LER COMEÇA...**

Após todo o percurso das visões de *Os Lusíadas* e de sua adaptação em jogo, o elemento principal que se pode destacar é o de que toda leitura se torna jogo, bem como todo jogo se pressupõe como leitura. E no caso de autores clássicos como Luís de Camões, na apresentação a novos leitores,

observa-se, conforme o posicionamento de Ana Maria Machado, em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, que é necessário propiciar

a oportunidade de um primeiro encontro. Na esperança de que possa ser sedutor, atraente, tentador. E que possa redundar na construção de uma lembrança (mesmo vaga) que fique por toda a vida. Mais ainda: na torcida para que, dessa forma, possa equivaler a um convite para a posterior exploração de um território muito rico, já então na fase das leituras por conta própria (MACHADO, 2009, p. 12-3).

Com a obra de Camões, produzida num contexto social e histórico abissalmente distinto dos leitores do século XXI, as estratégias de apresentação desse mundo outro, construído em mito e sonho, em ritmo e imagem, não devem se impor numa perspectiva do autoenalticimento ilusório pelo passado glorioso, nem tampouco do apagamento de sentidos para mera leitura pontual de versos e frases por seu conteúdo sintático. Por esse motivo, recursos imagéticos, teatrais, fílmicos, sonoros, lúdicos, e outros mais, funcionam como auxiliares da difusão e reavivamento da literatura clássica, não para a substituir, mas para servir de ponte de acesso, como degraus que levem cada vez a leituras mais complexas e às incontáveis ramificações que vão estruturando a cultura, de língua portuguesa, e mesmo universal.

Para que se dissipem as barreiras entre o cânone e a cultura usual do tempo presente, entre a literatura clássica e os leitores que, por suas diversas razões, privilegiam textos mais céleres e interativos, um estudo e um ensino de literatura em que haja uma aproximação entre esses pares, aparentemente, antagônicos, podem ser bastante produtivos. E tal visão da literatura, como proposta por Carlos Reis, almeja o reconhecimento de que “ela se desenvolve e aprofunda a partir de uma intensa conjugação de gêneros narrativos do passado com outros gêneros narrativos durante muito tempo colocados nas margens ou até fora do campo institucional da literatura” (REIS, 2018, p. 39). A celebração de *Os Lusíadas*, nessas configurações, revela a força e o poder que emanam da obra, ainda presente e pulsante passados mais de quatro séculos. E o mesclar-se do livro e do autor à própria identidade portuguesa (e expandida), para além do labirinto de mitos e evocações que Eduardo Lourenço entretece em muitos de seus textos, reverbera também na síntese de Jorge de Sena: “um país não é só a terra com que se identifica e a gente que vive nela e nasceu nela, porque um país é isso mais a irradiação secular da humanidade que exportou” (SENA,

1983, p. 30). Diferindo-se da *Iliada* (reportando-se à guerra de Troia e a Aquiles como herói), da *Odisseia* (reportando-se aos feitos de Ulisses, como herói) e da *Eneida* (reportando-se à saga de Eneias, como herói), a obra de Camões se intitula no plural, evocando não apenas o seu herói, Vasco da Gama, mas todo o povo português, ampliando-se no tempo e no espaço, reverberando pelos séculos posteriores, no engenho e na arte.

Nesse sentido, com o jogo de tabuleiro de *Os Lusíadas* revive-se não apenas a entrega e a vivência dessa imaginação da imaginação, mas principalmente a reflexão do universo camoniano e de como, na engenharia do jogo, é preciso do jogador/leitor uma análise contínua dos lances da sorte e da estratégia, para, parafraseando o próprio poeta, esquivar-se dos erros seus e da má fortuna, e enfim se tornar conquistador dos mares simbólicos e do livro que a tudo isso gerou.

## REFERÊNCIAS

- BARRETO, João Franco. *Micrologia camoniana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- BENJAMIN, Walter. “Brinquedo e brincadeira”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”. In: *Estética e sociologia da arte*. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Trad. Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2017.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980 [1572].
- COSTA, Horácio. “Camões, Gôngora”. In: *Mar aberto*. São Paulo: Lumme Editor, 2010.
- ECO, Umberto. “Huizinga e o jogo”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad.: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GARRETT, Almeida. *Obras completas*: Volume I – poesia e teatro [1825]. Lisboa: H. Antunes Livraria Editora, 1904.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- LOURENÇO, Eduardo. “Camões ou a nossa alma”. In: *Camões e a identidade nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- NAMORA, Fernando. “A pretexto de Camões”. In: *Camões e a identidade nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- REIS, Carlos. “Estudos literários e ensino da literatura: o jardim dos caminhos que se cruzam”. In: CARDOSO, Patrícia da Silva; BUENO, Luís (org.). *Nós e as palavras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2018.
- SARAMAGO, José. “São asas”. In: *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Caminho, 1997.
- SENA, Jorge de. “A poesia de Camões – ensaio de revelação da dialética camoniana”. In: *Trinta anos de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- SENA, Jorge de. [sem título]. In: *Camões e a identidade nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

Recebido em 30 de junho de 2022

Aprovado em 10 de novembro de 2022

Licença: 

Saulo Gomes Thimóteo

Professor na Universidade Federal da Fronteira Sul –UFFS. Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná.

Contato: sthimoteo@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3874-9215>

# “QUEM PODE LIVRAR-SE, PORVENTURA, DOS LAÇOS QUE AMOR ARMA BRANDAMENTE?”: UMA LEITURA DAS RAINHAS N’ *Os Lusíadas*

“QUEM PODE LIVRAR-SE, PORVENTURA, DOS LAÇOS QUE AMOR ARMA BRANDAMENTE?”:  
A READING OF THE QUEENS IN THE LUSIADS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p218-244>

Bárbara Cecília Kreischer<sup>1</sup>

## RESUMO

No presente artigo propomos pensar *Os Lusíadas* como uma épica amorosa, que tem sua máxima expressão no feminino. Para isso, analisaremos brevemente as intervenções de Vênus na narrativa, como patrocínio à causa portuguesa, e aprofundaremos as manifestações da deusa do amor nas suas equivalências humanas: as rainhas Teresa, Maria, Inês e Leonor. Como o tema amoroso perpassa o poema até seu clímax, no episódio da Ilha dos Amores, compreendemos que o feminino possui também papel preponderante na diegese desse épico, seja no jogo político em que as figuras régias citadas são envolvidas, seja na condução dos nautas na viagem. Desse modo, entendemos que o feminino, em sua forma humana régia, se dá na tríade *mulher-mar-amor* em oposição a *homem-terra-guerra*, o masculino. Logo, o discurso de Vasco da Gama, embora impregnado de concepções próprias de seu tempo, deixa transparecer a linguagem que o poeta empreende n’*Os Lusíadas*: um poema amoroso, em que o feminino também é herói lusíada.

## PALAVRAS-CHAVE

Épica portuguesa; Feminino; Amor.

## ABSTRACT

*This article proposes to think of The Lusíads as a love epic, which has its maximum in the feminine. For this, we will briefly analyze the interventions of Venus in the narrative, as a sponsorship of the Portuguese cause, and we will deepen the manifestations of the goddess of love in their human equivalences: the queens Teresa, Maria, Inês and Leonor. As the theme of love permeates the poem until its climax, in the episode of Ilha dos Amores, we perceive that the feminine also has a preponderant role in the diegesis of the epic, whether in the political game in which the aforementioned royal figures are involved, or in the conduction of the sailors in the travel. On this wise, we understand that the feminine, in its regal human form, occurs in the triad woman-love-water in opposition to man-land-war, the masculine. Therefore, Vasco da Gama’s speech, although impregnated with conceptions of his time, the medieval period, reveals the language that the poet uses in The Lusíads: a poem of love, which the feminine is also a lusíada hero.*

## KEYWORDS

Portuguese epic; Feminine; Love.

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

Os estudos de literatura portuguesa se debruçaram, ao longo de mais de quatro séculos, sobre uma infinidade de aspectos e temas tocados pela pena de Camões n’*Os Lusíadas*. No ano em que essa narrativa completa 450 anos, o que podemos ainda aprender com ela? Partimos da afirmativa de Calvino, uma máxima formulada em seu *Por que ler os clássicos* e que norteia esta proposta: o clássico é um livro que nunca acaba de dizer algo. E precisamente por ter tanto ainda a nos contar é que nos debruçamos sobre o feminino nessa narrativa camoniana. Seria dele o lugar da marginalidade a que o medievo e o século XVI igualmente lhe relegaram? Cremos que não, e que Camões esteve bastante atento e empenhado em criar um lirismo que contemplasse o feminino de modo jamais abordado até então na épica, além de, cremos também, raramente superado por seus conterrâneos. Nosso interesse, portanto, se volta à pergunta: quem mais é herói além dos nautas? Dessa forma, nossa leitura propõe a seguinte transgressão – como algumas daquelas que Camões empreende em sua escrita e tema: o feminino é também herói lusíada. Contrariando mais uma das prerrogativas da épica, o feminino terá papel preponderante para o sucesso da empreitada portuguesa mar afora, e, portanto, também na narrativa da história lusíada nas palavras de Vasco da Gama.

## VÊNUS BELA, AFEIÇOADA À GENTE LUSITANA

A ideia de que o feminino também é herói se sustenta na própria diegese da obra, quando Vênus, no Consílio dos deuses do Olimpo (Canto II),<sup>1</sup> seduz seu pai, Júpiter, que concede permissão à “afeiçoada gente lusitana”. Antes, ainda no mesmo canto, diante dos perigos provocados pelo antagonista Baco/Dionísio, os nautas são salvos das suas armadilhas por esse feminino que lhe protege: “Quais *pera* a cova as próvidas formigas, / Levando o peso grande acomodado” (II, est. 22-23) das naus em seu “brando peito” (est. 22, v. 5); peito feminil que traz o amor e que empurra as embarcações para longe da tempestade. Embora tenham conclamado as forças divinas cristãs, os lusíadas recebem como resposta o auxílio de

---

<sup>1</sup> Optamos por citar *Os Lusíadas* por cantos e indicar as estrofes desse modo, para evitar repetições exaustivas do sobrenome de Luís de Camões.

Vênus e as nereidas. Isso demonstra não somente um traço de verossimilhança empreendido por Camões, mas também a gênese que prepara o clímax da obra, que não é exatamente a chegada ao Oriente, mas o Episódio da Ilha dos Amores, seguido da aparição da Máquina do Mundo, nos Cantos IX e X, que têm o poder feminino e o amor como motes poéticos. Importante mencionar que as aparições de Vênus - todas no espaço marítimo - ocorrem em momentos de perigo, guiando as naus e livrando-as das intempéries de Baco e Netuno.

Assim, nossa abordagem, pautada na prerrogativa de que o feminino também é herói, que tem em Vênus sua mais rica expressão, pretende trazer alguma luz às figuras femininas régias que aparecem na narrativa de Vasco de Gama, e que, sob nosso entendimento, também prefiguram transgressões a exemplo da função da deusa do amor na obra. São, desse modo, equivalências do feminino – amor na fala do capitão: “a montagem de uma série de convenções que transportam a deusa a uma aparência da realidade humana, [...] conferem[-lhe] os atributos divinatórios que correspondem à beleza imperecível” (MOURA, 1980, p. 113). Assim, propomos uma leitura atenta das rainhas que aparecem nos Cantos III e IV: D. Teresa, D. Maria, D. Inês<sup>2</sup> e D. Leonor Teles.

## O FEMININO RÉGIO N' *OS LUSÍADAS*

Cabe aqui considerarmos que, no medievo, período narrado pelo Gama nos citados cantos, literatura e história se fundem; assim, o elemento ficcional prevalecera sobre o elemento histórico, dado que o acesso à escrita era restrito ao clero e a poucos juristas. Desse modo, contar a história dos “feitos” portugueses ao rei de Melinde consiste também em narrar aquilo que chega ao povo através da oralidade. Importante também considerar que Fernão Lopes, cronista da Dinastia de Avis, adotava esse método para registrar a história da dinastia afonsina: ouvir pessoas comuns, o que se dizia acerca dos feitos antigos. A respeito disso, cabe a afirmativa do historiador Georges Duby (2011, p. 197) acerca dos registros no medievo:

as relações se baseavam na memória. [...] Ao envelhecer, as testemunhas se sentiam obrigadas a transmitir à sua descendência o

---

<sup>2</sup> Importante ressaltar que Inês de Castro fora proclamada rainha depois de morta. De fato, a imagem em seu túmulo, no Mosteiro da Alcobaça, traz a amada de D. Pedro I coroada.

que elas conservavam na memória [...]. Era preciso proceder à elocução das lembranças.

Assim, podemos supor que uma possível fonte a que recorreu Camões na redação de seu épico é Fernão Lopes, e, além disso, vemos traços do “rumor antigo” na fala de Vasco da Gama.

Nesta perspectiva, tomemos, conforme a obra trata, as figuras de D. Teresa e D. Leonor como vilãs, e D. Maria e D. Inês como projeções não só do amor-sacrifício, mas como potências equivalentes à de Vênus na obra. É importante esclarecer que Vasco da Gama não apresenta tanta aderência ao feminino como o poeta ao longo da épica, uma vez que há evidências não somente do discurso cristão proposto pelo capitão, mas de traços fortes de lenda: documentos apontam D. Teresa como uma rainha independente, envolvida com a política e preocupada em governar suas terras herdadas. Sobre D. Leonor, há poucos registros históricos que lhe retirem a culpa atribuída por Fernão Lopes, na *Crônica de D. Fernando* e na *Crônica de D. João I*. Assim, D. Teresa e D. Leonor são acusadas de serem influenciadas por seus amantes nas questões políticas: uma justificativa para a tomada de poder por um homem, “nobre cavaleiro”, como os casos de D. Afonso Henriques e D. João I, sempre acompanhados de outros “nobres cavaleiros”, como Egaz Moniz e D. Nuno Álvares, conforme constam nas crônicas lopesianas.

Assim, os versos dos Cantos III e IV trazem evidências discursivas de como a lenda influenciou as figurações negativas dessas rainhas não somente na obra, mas também como pensamento vigente na mentalidade portuguesa, de maneira mais ampla. Ao mesmo tempo, D. Maria e D. Inês são mostradas envolvidas na política portuguesa e como personagens preponderantes ao influenciar os rumos do reino. A primeira dá ao pai a oportunidade de mostrar o poder bélico e político do reino em relação a Castela; a segunda é posta como inocente, e o elemento amoroso fica em primeiro plano, apesar de a tragédia atingir seu ápice entre questão de estado x questão amorosa. No segundo caso, também se observa a valoração lírica por parte do Gama diante do fato de que Inês tenta demonstrar amor por Pedro e pelos filhos: a conjugação do amor sensual sem desconsiderar o amor materno, o que não é visto em D. Teresa e D. Leonor. A hipótese que aqui nos interessa é que em Teresa, Maria, Inês e Leonor há traços míticos de Vênus – compreendida pelo viés amoroso-sensual – ou suas equivalências humanas; Teresa como Medeia, Leonor

como Medusa, Maria e Inês como Vênus – esta como prefiguração máxima do amor, que não estava nas convenções do seu tempo; aquela, como par analógico, tal como no episódio em que Vênus seduz o pai para conseguir patrocinar a causa portuguesa.

A hipótese aventada é a de que somente aquelas rainhas que, de alguma maneira, transgrediram a moral cristã podem ser memoráveis no discurso do Gama. Desse modo, em vez de apresentá-las linearmente abrimos uma exceção para a análise da construção de personagens régias afins, que serão trazidas na seguinte ordem: D. Teresa e D. Leonor, e D. Maria e D. Inês, para que a leitura possa dialogar de modo a convergir para temas relativos ao que Vasco da Gama considera como más ou boas rainhas, respectivamente, e de acordo com a mentalidade do capitão: um homem da guerra e cristão.

### **DONA TERESA, “MÁGICA MEDEIA”**

Há uma dificuldade em relação ao retrato de D. Teresa que perpassa não somente o aspecto literário, que possui maior liberdade, mas também o histórico. Ao longo dos anos, a história portuguesa apagou a relevância da primeira rainha, que, na ocasião de seu casamento com D. Henrique de Hungria, herdara de seu pai o Condado Portucalense. Todas as pesquisas acabam por conduzir o leitor, na maioria dos casos, à figura de Afonso Henriques, seu filho, apagando D. Teresa de seu protagonismo histórico, ao ficar viúva e reinar por 16 anos sem marido. Joaquim Veríssimo Serrão (2001, p. 79) aponta que D. Teresa foi uma figura importante para a política portuguesa. Há registros que datam de 1123 em que a rainha concede e estimula os moradores a povoar o reino em cidades como Viseu, e para “a doação do burgo do Porto em favor do bispo D. Hugo” (SERRÃO, 2001, p. 79.); também ordens religiosas receberam doações de terras para povoamento e construção de mosteiros e conventos durante o seu comando. Seu empenho em povoar o Condado Portucalense estendeu-se até o Minho, doando direitos senhoriais. Contudo, a figura de D. Teresa no imaginário e na literatura não trazem seu empenho em expandir as terras ou as inúmeras doações de terra que promoveu:

A autoridade indiscutível desta mulher, legítima proprietária do território português, que lhe fora conferida como dote pelo pai quando ocorre seu casamento com Henrique VI, e sobre a qual, após a sua

morte, exerceu governo único durante mais de dezesseis anos, pesa muito na identidade nacional de Portugal. Conscientes de que a transmissão do território de Portugal por Teresa fazia do novo reino peninsular uma concessão leonesa, os textos historiográficos portugueses, da segunda metade do século XII, tentaram apagar a legitimidade que lhe pertencia por direito de sangue, e reivindicar a superior validade do direito de conquista atribuído ao marido – que, a bem da verdade, conquistou muito pouco – e ao filho deles Afonso Henriques – ele, sem dúvida, um grande conquistador de território muçulmano a sul do rio Mondego (FERREIRA, 2016, p. 7).<sup>3</sup>

Dessa forma, o apagamento de D. Teresa aconteceu de modo engajado, e seus feitos não puderam ser memorados de forma mais justa: o elemento conjugal prevaleceu em decorrência daquilo que a misoginia medieval chamaria de “fraqueza feminina”. Nenhum feito político ao longo de tantos anos isentou a primeira governante do julgamento da lógica dos clérigos. Assim, logo o imaginário coletivo, campo profícuo para o desenrolar de lendas que perpassam o tempo, deu origem a uma narrativa antiga de que D. Afonso Henriques teria mandado prender a própria mãe pelo bem do Condado Portucalense. De todo modo, seja na lenda ou nos registros históricos, o que prevaleceu sobre a figura de D. Teresa foi a lógica *homem-terra-guerra*. D. Teresa aparece no Canto III logo em seguida à morte de seu marido. O narrador inicia sua predileção por Afonso Henriques nos versos “ficava o filho em tenra mocidade, em quem o pai deixava seu traslado, que do mundo os mais fortes igualava, que de tal pai filho se esperava” (III, est. 28), para trazer à baila a rainha, já sob o juízo do tempo:

Mas o velho rumor (não sei se errado,  
Que em tanta antiguidade não há certeza)  
Conta que a mãe, tomando todo o estado,  
Do segundo himeneu não se despreza.

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. No original: “L’autorité indiscutable de cette femme, légitime propriétaire du territoire portugais, qui lui avait été conféré en dot par son père lors de son mariage avec Henri 6, et sur lequel, après la mort de celui-ci, elle a exercé seule le gouvernement pendant plus de seize ans, pèse lourdement sur l’identité nationale du Portugal. Conscients que la transmission du territoire du Portugal par l’intermédiaire de Teresa faisait du nouveau royaume péninsulaire une concession léonaise, les textes historiographiques portugais, dès la seconde moitié du XIIe siècle, ont essayé d’effacer la légitimité qui lui revenait par droit de sang, et de réclamer la validité supérieure du droit de conquête attribué à son mari – lequel, à vrai dire, a conquis fort peu – et à leur fils Alphonse Henriques – lui, sans doute, un grand conquéreur de territoire musulman au sud du fleuve Mondego”.

O filho órfão deixava deserdado,  
Dizendo que nas terras a grandeza  
Do senhorio todo só sua era,  
Porque, *pera* casar, seu pai lhas dera (III, est. 29).

Vasco da Gama reconhece em sua fala que não se pode ter certeza do fato narrado devido a ele estar fundamentado em ditos antigos e rumores; no entanto, prossegue a narrativa, pois o intuito é narrar fatos. Desse modo, para justificar a ação de Afonso Henriques: “Vendo-se em suas *terras* não ter parte, / Que a mãe com seu marido as manda e come, / Fervendo-lhe no peito o duro *Marte*, / Imagina consigo como as tome” (III, est. 30, v. 1-4, grifos nossos). Assim, os versos sintetizam a lógica operante do episódio narrado para, em seguida, mencionar uma batalha entre mãe e filho, “onde a mãe, que tão pouco o parecia, a seu filho negava o amor e a terra” (III, est. 31), em que os elementos amor e terra são postos como apelação ao “grande erro” de Teresa em desejar governar *suas* terras. No medievo é frequente vislumbrar tais disputas entre viúvas e filhos, e no caso de Portugal não é diferente. O narrador prossegue em seu juízo baseado na moral católica ao mencionar na mesma estância: que pecava “contra Deus, contra o maternal amor; / mas nela o sensual era maior” (III, est. 31, v. 5-8).

Na ótica do narrador, o erro de D. Teresa é o de pecar contra o amor maternal, que, dentro da lógica social daquele tempo, era um fato que não se poderia refutar, e assemelhava-se ao combate às bruxas, à sedução feminina associada à ideia de pecado. Em seguida, insere a imagem da controversa figura de Medeia na estância:

Ó *Progne crua*, ó mágica Medeia  
Se em vossos próprios filhos vos vingais  
Da maldade dos pais, da culpa alheia,  
Olhai que *inda* Teresa peca mais!  
Incontinência má, cobiça feia,  
São as causas deste erro principais:  
Cila por *hũa*, mata o velho pai;  
Esta, por ambas, contra o filho vai (III, est. 32).

Sobre Medeia, há algumas versões para o mito; porém, a mais difundida é a de que, após ser enganada por Jasão e ter-lhe oferecido seus poderes em prol do sucesso, é abandonada por ele e, tomada de fúria, assassina os filhos que tivera com o amado. Junito Brandão aponta a causa da fúria de Medeia em decorrência de uma face vingativa da deusa do

amor, uma vez que “as explosões de ódio e as maldições de Afrodite” (BRANDÃO, 1986, p. 222) podem ser encontradas em vários episódios da mitologia grega, pois “quando se tratava de satisfazer a seus caprichos ou vingar-se de uma ofensa, fazia do amor uma arma e um veneno mortal”. Tal veneno contaminou a feiticeira Medeia, diante do abandono de Jasão: “inconformada, porque, graças a Afrodite, ainda era apaixonada pelo esposo, Medeia, num acesso de loucura, matou a Creonte, Glauce e os dois filhos que tivera de Jasão (BRANDÃO, 1986, p. 222).

Assim, a figuração de Medeia equivale à de D. Teresa na voz do Gama, mas com um agravante: a rainha peca mais do que a figura mítica, que se vê enganada pelo marido. Nela, não há somente o desejo de “matar” a força de seu filho, como fizera a bruxa, mas de cobiça e desejo de poder sobre a terra, que não pode ser um elemento dominável pela mulher na lógica da obra, função masculina. Cabe destacar que tanto Medeia quanto D. Teresa deixam-se levar pelo amor, o que pode ser lido, no caso da segunda personagem, como uma equivalência de Vênus/Afrodite na obra, que infringe o código do seu tempo e não é compreendida pelo Gama em decorrência da exigência em governar as terras herdadas. Nesse episódio, Camões conjuga o clássico e o medievo em sua narrativa e, no caso de D. Teresa, restaura o lugar de personagem relevante para a história portuguesa, conferindo-lhe o *status* de equivalência humana de Vênus, ainda que a lógica vigente do seu canto seja *homem-terra-guerra*.

Junito Brandão ainda aponta para outro aspecto da versão do mito de Medeia: “enlouquecida pela [...] infidelidade de Jasão, quis destruir sua rival” e, por isso, “enviou-lhe como ‘presente de núpcias’ um manto; [...] impregnado de um ‘mana tão venenoso’, que bastou Creúsa colocá-lo sobre o corpo para transformar-se numa tocha humana” (BRANDÃO, 1987, p. 62). Desse modo, comparar D. Teresa a Medeia implica também atribuir-lhe o adjetivo de bruxa e feiticeira que, no medievo, possui grande carga negativa de sentido. Nesse tempo, a Inquisição não havia se instaurado com tamanha força como no século XVI, mas o estigma da feiticeira enquanto resquício das práticas pré-cristãs já era bastante combatido pela Igreja.

Em seguida, o destino de D. Teresa na voz de Vasco da Gama é uma retomada da lenda, que pode ser lida como uma metáfora de seu apagamento histórico ao referir-se ao “vencimento do padrasto e da *inica* mãe” (III, est. 33) em que, vencendo, “lhe obedece a terra” (III, est. 33), para

em seguida demonstrar Afonso Henriques como “vencido de ira e entendimento, a mãe em ferros ásperos atava” (III, est. 33), e aponta um aspecto contraditório ao exclamar que “mas de Deus foi vingada em tempo breve. Tanta veneração aos pais se deve!” (III, est. 33). O narrador não deixa de comentar no clímax da vingança contra D. Teresa que se deve respeito aos pais; todavia, em seguida, narra a batalha do Conde de Trava contra os partidários de Afonso Henriques, em Guimarães, para então exaltar a figura de Egaz Moniz, nobre e fiel cavaleiro.

Há que se considerar que o mesmo movimento acontece com D. Leonor Teles, dado que a derrota de uma rainha significa a vitória de uma dinastia: no caso de Teresa, a Afonsina; na de Leonor, a de Avis. Ao considerarmos o contexto bélico vigente, “desbotar” as figuras femininas régias da história mostra-se como uma questão de narrativa do vencedor, da força masculina, segundo o padrão *homem-terra-guerra*.

## **D. LEONOR, “UM VULTO DE MEDUSA”**

Tal como D. Teresa, D. Leonor Teles é pintada por Vasco da Gama como uma rainha contrária aos interesses políticos do reino, como antagonista à soberania portuguesa. Sua aparição n’*Os Lusíadas* ocorre após o caso de Inês de Castro, da melancolia e fúria com que é vingada pelo amado e pela caracterização de D. Pedro como cruel e furioso. Conforme já apontado neste trabalho, a caracterização de Leonor sofreu certa influência da escrita de Fernão Lopes na *Crônica de D. João I* – ou o rumor antigo teria influenciado o cronista? – ao ser descrita como interesseira, adúltera, a quem o amor é considerado baixo, dado que D. Fernando põe o reino em perigo em decorrência do seu sentimento. A ocasião de seu casamento com D. Fernando teria fomentado, de antemão, um descontentamento entre pessoas do povo, que viam o perigo da recusa do rei em casar-se com a infanta castelhana, também Leonor, para tomar para si a esposa de João Lourenço da Cunha.

Como a união gerava rumores populares e, entre nobres, que viam nela a possibilidade de o reino português se ver sob o perigo do poder de Castela – dadas as relações de parentescos e influências entre famílias fidalgas – a rainha foi vista desde cedo com desconfiança em suas motivações políticas. Neste sentido, essa carga histórica chega à fala de Vasco da Gama, que caracteriza primeiramente D. Fernando para, somente em seguida, caracterizar D. Leonor Teles:

Do justo e duro Pedro nasce o brando  
(Vede da natureza o desconcerto!),  
Remisso e sem cuidado algum, Fernando,  
Que todo o Reino pôs em muito aperto;  
Que, vindo o Castelhana devastando  
*As terras sem defesa*, esteve perto  
De destruir-se o Reino totalmente,  
Que um *fraco Rei* faz fraca a forte gente (III, est. 138, grifos nossos).

O conflito a que Vasco da Gama se refere diz respeito às disputas entre Portugal e Castela, datadas historicamente entre 1369-1370 e 1372-1373, em que as lutas por territórios estavam em pauta. Assim, cabe ressaltar a preocupação do narrador lusíada em, primeiramente, mencionar o risco da terra sem defesa – dado que é ele também um homem militar – além de fortalecer a vigência de *homem-terra-guerra* no Canto III, que não poderia ser ameaçada mais uma vez por anseios femininos. Também demonstra que D. Fernando era subserviente a D. Leonor Teles, constatável na expressão “fraco rei”. Tal fato vai ao encontro da premissa de que é o monarca a cabeça do reino, e que, dessa forma, deixa seu povo vulnerável diante da possibilidade hiperbólica de “destruir-se o reino totalmente”. É a questão da terra e da *gens*, em perigo de ser reduzida à ameaça do domínio espanhol em terras tão bravamente conquistadas, como visto até então.

Em seguida, Vasco da Gama caracteriza D. Leonor Teles dentro da ótica moralista de seu tempo, considerando o divórcio e a cobiça:

Ou foi o castigo claro do pecado  
De tirar *Lianor* a seu marido  
E casar-se *co* ela, de enlevado  
Num falso parecer mal entendido;  
Ou foi que o coração, sujeito e dado  
Ao vício vil, de quem se viu rendido,  
Mole se fez e fraco; e bem parece  
Que um *baxo* amor os fortes enfraquece (III, est. 139).

O Gama parece reproduzir em sua fala o que Fernão Lopes apontara em suas crônicas: o empenho de Leonor em seduzir o rei é trazido como um fato até os dias de hoje em Portugal, dado que era “louçã, aposta e de bom corpo [...] com suas fremosas feições e graça.” (LOPES *apud* SERRÃO, 2001, p. 288). Ademais, era uma prática entre nobres desfazer casamentos

conforme a política vigente com o aval da Igreja.<sup>4</sup> O caso de Alienor de Aquitânia parece se assemelhar, para além dos nomes, dentro das proporções territoriais, políticas e temporais, ao comum caso de uma mulher nobre acusada de demonstrar o desejo de governar. Além disso, o narrador não deixa de qualificar a condição desse amor despertado em D. Fernando – em contraposição ao caso de Inês de Castro –, e que Georges Bataille (1987, p. 134) ilustra como:

A imagem da mulher desejável, que se nos oferece como tal, seria insípida – ela não provocaria o desejo – se ela não anunciasse, ou não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, de uma enorme sugestão. A beleza da mulher desejável anuncia suas partes pudendas: justamente suas partes pilosas, suas partes animais.

Vasco da Gama não menciona se D. Leonor chega a mostrar-se a tal ponto como apontado pelo pensador, mas a adjetivação do sentimento de D. Fernando por ela deixa ao leitor uma ideia do que poderia ter acontecido entre ambos no jogo de sedução a que a dama se propusera. Considerando-se que a moral católica, tal como se conhece, ao tempo do narrador já era um fato consumado e iniciava seu período de repressão aos corpos, que culminaria nos atos do Tribunal da Inquisição, é concebível que o sentimento do rei é posto como um “mal-entendido”, além de a culpa recair sobre a mulher. Na sequência do Canto III, qualifica-se tal união nos seguintes termos: “do pecado sempre tiveram a pena muitos, que Deus o quis e permitiu”, como um gesto pedagógico que leva a pátria aos seus limites, a exemplo do que ocorre na *Ilíada*, nos versos “os que foram roubar a bela Helena” (III, est. 140). Os indícios da beleza inevitável de D. Leonor, que enfraquece os ânimos e a governabilidade de D. Fernando, são casos para a guerra justa; antes o narrador evoca, na mesma estância, outros casos de adultério conhecidos pela história: “E com Ápio também Tarquino o viu. / Pois por quem David santo se condena?” (III, est. 140).

Ao referir-se aos casos em que a mulher alheia é desejada por um homem poderoso, Vasco da Gama tenta elevar a loucura de D. Fernando às mais memoráveis histórias de amor cobiçoso, como Ápio que sequestra Virgínia, Davi ao cometer adultério com a mulher de Urias e enviá-lo à morte. Ao equiparar o casamento de Leonor com D. Fernando a tais

---

<sup>4</sup> Importa ressaltar que tais práticas não se davam como atualmente, mas existia uma espécie de permissividade entre os nobres por parte da Igreja.

episódios, o narrador busca justificar a “insanidade” que pode acometer um homem apaixonado.

Tais recursos narrativos fundam-se também em uma retórica da justificação da fraqueza de D. Fernando: o empenho é retirar-lhe a culpa por desejar uma mulher e tê-la a qualquer custo, aproveitando-se de seu poder para tal, que acaba por ser questionado na revolta que elegeu o Mestre de Avis nas cortes de Lisboa. A penúltima estrofe do canto é uma hipérbole do retrato de Leonor Teles:

Mas quem pode livrar-se, porventura,  
Dos laços que Amor arma brandamente  
Entre as rosas e a neve humana pura,  
O ouro e o alabastro transparente?  
Quem, de *hũa* peregrina *fermosura*  
De um vulto de Medusa propriamente,  
Que o coração converte que tem preso,  
Em pedra, não, mas em desejo aceso? (III, est. 142)

Neste ponto, o discurso de Vasco Gama aproxima-se ao do próprio Camões que, em sua lírica, trabalha com as oposições acerca do amor, como nos famosos versos “mas como causar pode seu favor / nos corações humanos amizade, / se tão contrário a si é o mesmo Amor”, indicando as contrariedades do sentimento que desnor-teia desde grandes nomes da história até sujeitos mais simples e anônimos. Parece que o narrador põe em suspenso seu juízo de valor e se vê também seduzido ao questionar-se, a partir da oposição “mas quem pode livrar-se” da inegável beleza cândida de Leonor Teles, em que “rosas e neve humana” (III, est. 142) se manifestam? – traço forte tanto na épica quanto na lírica camoniana, a contradição. Tais elementos podem ser lidos como referências aos aspectos da intimidade e da nudez total da dama, com cabelos louros e a repetição da brancura da rainha; seus cabelos louros figuram, por fim, na indagação do narrador.

Também importa ressaltar que a menção ao “vulto de Medusa” aproxima Leonor Teles de uma das personagens mais emblemáticas da mitologia grega, assim como D. Teresa comparada à Medeia. Portanto, Leonor é comparada à Górgona, pois mantém o rei por perto para manobras políticas, em defesa de Castela; e, uma vez que manipula sua corte, tem personalidade marcante segundo as crônicas, sendo essas as razões pelas quais ela era tão repudiada. Entretanto, o aspecto da beleza parece irrefutável: o mito é fundamentado em um estupro cuja culpa recai

sobre a mulher, que pouco poderia reagir diante da força e do poder do masculino. Estaria o narrador a isentar a figura de Leonor Teles? Cremos que sim, pela comparação que promove, e cabe nesse contexto uma análise de Junito Brandão que traz ensinamentos importantes: “Quem olha para a cabeça de Medusa se petrifica. Não seria por que ela reflete a imagem de uma culpabilidade pessoal?” (BRANDÃO, 1987, p. 239-240).

Desse modo, a escolha do poeta em caracterizar Leonor Teles como “vulto de Medusa” pode ser um indicativo de que, considerando-se o discurso que retira a culpa de D. Fernando, seria ela um próprio reflexo dele, de seus fantasmas, que converte o coração “em pedra, não, mas em desejo aceso”, despertando no rei, uma figura de Estado de quem não seria esperado tamanho desequilíbrio, os desejos mais profundos. Em seguida, o Canto é encerrado com a mesma indagação da estância anterior:

Quem viu um lugar seguro, gesto brando,  
Hũa suave e angélica excelência,  
Que em si está sempre as almas transformando,  
Que tivesse contra ela resistência?  
Desculpado, por certo, está Fernando,  
Pera quem tem de amor experiência;  
Mas antes, tendo livre a fantasia,  
Por muito mais culpado o julgaria (III, est. 143).

Nessa estância, podemos observar a continuidade do lirismo em Vasco da Gama diante de questões levantadas na poesia de Camões, como nos versos “um doce e humilde gesto”, que assim como o rei, conduz o eu lírico a sucumbir aos venenos de Circe, “do mágico veneno” que “pôde transformar meu pensamento”. Em comparação, os versos dialogam quando se referem aos encantamentos da bruxa, da Medeia que possui ardis para prender o homem, movida por uma face amorosa e (que parece) obscura do poder que Vênus pode exercer nos seres humanos, que os homens não estariam tão à mercê de apresentar essas mesmas características. Nesse sentido, Luís Maffei defende que “o que faz a cabeça do sujeito não é um amor irracional, [...] mas uma lúcida submissão” (MAFFEI, 2017, p. 208).<sup>5</sup>

Desse modo, representações do feminino na obra devem-se ao fato de que a deusa do Amor trabalha na diegese da obra também como heroína

---

<sup>5</sup> É importante destacarmos que a servidão amorosa também é tema da lírica camoniana, e que encontra ecos na épica curiosamente na voz de Vasco da Gama.

ao acolher, seduzir, embalar, apontar caminhos e presentear os portugueses. Contudo, é em Leonor Teles e em D. Teresa que se pode perceber uma possível face enigmática de Vênus. Seriam essas rainhas as representações possíveis de um amor que também se mostra misterioso ou uma resistência do feminino a *homem-terra-guerra*? Dentro da perspectiva deste trabalho, essas rainhas tidas como vilãs representariam as faces mais contraditórias da leveza e sutileza de Vênus, que não foge à regra de seus pares olímpicos: ao ser ofendida, busca revanche.

Por fim, importa considerar que D. Fernando recebe o perdão do narrador; no entanto, D. Leonor, pintada como irresistível, não recebe o aval de perdão histórico, embora de certo modo o receba do narrador na arquitetura de sua concepção como Medeia. Esse seria um dos indícios das contrariedades que caracterizam o discurso do Gama, seguidor do ideal da cavalaria, que, de maneira geral, vê na mulher uma ameaça ao poder do masculino que domina a terra pelas guerras.

### D. MARIA, “A TRISTE VÊNUS”

D. Maria surge no Canto III em decorrência da Cruzada Ibérica, comandada inicialmente pelo seu marido, D. Afonso XI de Castela, que envia a esposa ao sogro para pedir auxílio na Batalha do Salado, que une portugueses, castelhanos e leoneses para combater as investidas dos exércitos árabes. Um dos poucos momentos da História em que os reinos se viram unidos contra um inimigo comum, que o Gama descreve como um sentimento de identidade ibérica; ao narrar os receios de Afonso XI no verso “temendo mais o fim do povo Hispano” (III, 101), quando a intervenção de D. Maria ocorre:

Entrava a *fermosissima* Maria  
Polos paternais paços sublimados,  
Lindo o gesto, mas fora de alegria,  
E seus olhos em lágrimas banhados.  
Os cabelos angélicos trazia  
Pelos ebúrneos ombros espalhados.  
Diante do pai ledó, que a agasalha,  
Estas palavras tais, chorando, espalha (III, est. 102).

O gesto de clemência já apareceu na obra, o que Vasco Graça Moura defende ao equiparar D. Maria à deusa do Amor, ao afirmar que “a

formosíssima Maria corresponde-lhe. É evidente a semelhança do retrato de Vênus, quando vai procurar Júpiter, em II, 34" (MOURA, 1980, p. 94). Em ambas as cenas, como aponta adiante o crítico, ocorre o pedido em nome de uma "ajuda guerreira", em que Amor e Guerra se complementam, tal como outro exemplo, virgiliano, de Vênus e do auxílio dado a Eneias. O narrador descreve a beleza cândida de D. Maria que, aos prantos, dirige-se a ele; cabe ressaltar que essa é uma das equivalências de Vênus e suas interferências entre os mortais. O feminino vem acompanhado do elemento aquoso no choro da dama em vez do mar (mas não são as lágrimas também salgadas?), dada a vigência da tríade *homem-terra-guerra* que não anula seus esforços nesse sentido, pois seu pedido está em conformidade com a lógica do canto.

Sem dúvida, o discurso de D. Maria é em prol da guerra, em que se pode vislumbrar a associação dos elementos amoroso e bélico. Hernâni Cidade defende que "não falta nela a grave expressão de solenidade", em que as assonâncias de "paternais, paços, sublimados" sugerem uma demonstração da grandiosidade do gesto de D. Maria e do espaço da corte portuguesa, que "parece dilatar em amplidão magnífica" (CIDADE, 2001, p. 138). Além disso, o crítico faz menção às lágrimas da consorte de Afonso XI: "e não parece que se sente a própria impressão húmida do choro no verso cheio de fonemas molhados?" (CIDADE, 2001, p. 138).

Na argumentação de D. Maria, que se segue nas estâncias 104 e 105, reforça-se o pedido de ajuda ao pai, questionando sua futura condição social no caso de uma possível derrota árabe. Mais uma vez, o crítico destaca a fonética dos versos em [i], "tudo de sons amortecidos e flébeis, a nasal em repetida, uu e ii, e tudo morrendo na funérea plangência dos sufixos em *ura*" (CIDADE, 2001, p. 139):

E se não for contigo socorrido,  
Ver-me-ás dele e do Reino ser privada;  
Viúva e triste e posta em vida escura,  
Sem marido, sem reino, sem ventura (III, est. 104, v. 5-8).

O elemento do amor à pátria prevalece sobre o amor conjugal: de acordo com registros históricos, o rei castelhano era famoso por suas concubinas e rejeitava D. Maria que, de fato, intercedeu duas vezes junto ao pai a pedido do marido. Há rumores de que não viviam juntos em decorrência da conturbada relação, ocasionada pela presença da favorita

do rei, Leonor de Gusmão. Joaquim Veríssimo Serrão considera como o pedido de ajuda a Afonso XI pode ser entendido:

A lenda cobriu essa tradição de um halo poético, pondo a rainha a caminho de Portugal, onde veio implorar o auxílio do pai contra o inimigo comum. Dirigiu-se primeiro ao santuário de Terena, seguindo depois ao encontro da corte que se achava em Évora. Camões fez do episódio da ‘formosíssima Maria’ uma das mais belas páginas de seu Poema. Não custa a aceitar a versão que o sogro, magoado pelos excessos de Afonso XI, resolveu-se curvar aos rogos da filha e participar na empresa destinada a salvar a Península (SERRÃO, 2001, p. 268).

Assim, a nobreza de espírito da rainha é posta pelo Gama como elemento salvador não somente de Portugal, mas de toda a Península Ibérica. Interessa verificar que o poeta poderia ter empregado nesse trecho uma comparação da Virgem Maria com D. Maria, dadas as semelhanças de nome e gesto; contudo, prefere (propositalmente?) manter o aspecto amoroso de Vênus que caracteriza a obra. Mais do que um exercício de verossimilhança, é um modo de elevar D. Maria à condição da Vênus que intervém nos rumos políticos e de afirmação de uma identidade nacional ainda em gênese, o que é reforçado por meio da comparação com a intercessão de Vênus em nome de Eneias. Maria mostra urgência em seu pedido - “*acude e corre, pai, que, se não corres, pode ser que não aches quem socorres*” (III, est. 105) -, diante da grande ameaça por que o Cristianismo ocidental pode passar e, assim, D. Afonso cede aos seus pedidos:

Não de outra sorte a tímida Maria  
Falando está, que a triste Vênus, quando  
A Júpiter, seu pai, favor pedia  
Pera Eneias, seu filho navegando;  
Que a tanta piedade o comovia,  
Que, caído das mãos o raio infando  
Tudo o clemente Padre lhe concede,  
Pesando-lhe do pouco que lhe pede (III, est. 106).

As próximas onze estâncias narram a Batalha do Salado. No entanto, o ápice do episódio de D. Maria na voz de Vasco da Gama se dá na ocorrência da equiparação entre Vênus e a rainha, em que se pode reiterar o fato apontado por Luís Maffei (2017, p. 211), de não ser possível vencer a guerra por ser ela o puro motivo em si, mas por serem os peitos feminis

que empurrarão os cavaleiros para as batalhas. O gesto de D. Maria é grandioso porque zela pela sua terra, a Península Ibérica, e pela sua gente cristã, embora este elemento não esteja nas palavras da rainha – outro indício da construção da personagem em que a equivalência mítica se faz mais forte e necessária que a cristã por ser ela um elemento transgressor -, que fica a cargo “dos varões”.

## D. INÊS DE CASTRO, “O CASO TRISTE E DINO DA MEMÓRIA”

Episódio de grande reverberação cultural e literária, o triste caso dos amores de Pedro e Inês se deu em virtude de acontecimentos históricos levantados no terceiro canto d’*Os Lusíadas*. Vasco da Gama suspende sua narrativa para ceder lugar ao episódio lírico, dedicando-lhe cerca de 18 estâncias, da 118 (v. 5-8) à 136, o que, em relação às rainhas anteriores, torna-se uma vantagem na arquitetura do caso, e que proporciona ao leitor um quadro belo e trágico da “linda Inês”. Nas palavras de José Carlos Seabra Pereira (2011, p. 444),

o episódio de Inês de Castro é também aquele que mais abundante bibliografia crítica solicitou, sobre o imenso fundo de leituras seduzidas por uma história trágica de amor fatal ou por um drama da força inquebrantável de paixão correspondida mas que, com elegíaco apelo à piedade, enfrenta tremendas forças adversas até a morte.

O aparecimento da rainha morta na obra se dá quase como num corte cinematográfico do ambiente da batalha do Salado, em que D. Afonso retorna a Portugal, para o cenário do campo, onde está ambientada Inês. Antes disso, o narrador não deixa de caracterizar de antemão o enredo trágico que ditará o tom do caso:

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 (III, est. 118, v. 5-8; est. 119).

O narrador insere a lógica da guerra trazendo o “puro” e “fero amor” como inimigo, que exige o derramamento de sangue mesmo diante “das lágrimas tristes”: a lógica de um Amor que deseja banhar-se no sangue indica a ideia de sacrifício. Segundo Cleonice Berardinelli (2000, p. 35):

O narrador deixa de sê-lo assumindo um discurso na primeira pessoa, dirigido de início ao ‘Amor’ – Amor-divindade, chamado ‘puro’ mas também ‘fero’ – em seguida a Inês, amante e amada, logo depois ao ‘puro amor’, desta vez com minúscula, irmanados todos por um mesmo ‘tu’, como a dizer que Inês e amor / Amor são apenas um (III, est. 119-22).

Em seguida, o Gama localiza Inês de Castro:

Estavas, linda Inês, posta em sossego,  
De teus anos colhendo doce *fruito*,  
Naquele engano da alma, ledo e cego,  
Que a Fortuna não deixa durar muito,  
Nos saudosos campos de Mondego,  
De teus *fermosos* olhos nunca *enxuitos*,  
Aos montes *insinando* e às ervinhas  
O nome que no peito escrito tinhas (III, est. 120).

O cenário é idílico, onde a dama canta seu amor e o nome do amado; a natureza é testemunha do seu engano, o que permite que a Fortuna encontre espaço para que a fatalidade se desenrole na ausência de D. Pedro. A má sorte reserva-lhes a dor da partida; importa ressaltar que a figura do rei terá somente duas estrofes, de números 136 e 137 do mesmo Canto, o que se pode considerar como uma suspensão de *homem-terra* para ceder certo espaço a *mulher-mar*, em que os elementos *amor* e *guerra* podem ser vistos não como simples oposições entre si, mas como os elementos que colaboram para a realização do trágico.

Importante ressaltar o que Hernâni Cidade (2001, p. 175) aponta como a influência da peça *Castro*, de Antônio Ferreira, pois aqui também não se concebe o quadro do episódio tendo Pedro e Inês juntos, uma metáfora do eterno desencontro amoroso, embora o narrador descreva que Pedro “de outras belas senhoras e princesas os desejados tálamos enjeita”, em que traços da pena de Fernão Lopes, já conhecidos, reverberam no poema. Mais uma vez, seu discurso ao Amor mostra-se comovido com tamanha desproporção: “que tudo, enfim, tu, puro Amor, desprezas,



Portugal. Assim, as escassas informações acerca da dama deram origem ao tema, amplamente conhecido ao tempo de Camões.

De volta aos versos camonianos, o prejuízo maior é o de Inês de Castro, que paga com a vida, na eternidade, marcada pela saudade. Aqui é possível notar uma diferença em relação a D. Teresa e D. Leonor: Inês consegue conciliar o amor sensual e o maternal ao demonstrar que sentiria saudades igualmente do amado e dos filhos. Diferentemente de Teresa-Medeia, Inês preocupa-se com sua ausência e em como sua morte afetará a vida dos filhos. Essa preocupação é intensificada na súplica:

Pera o céu cristalino alevantando,  
Com lágrimas, os olhos piedosos,  
(Os olhos, porque as mãos lhe estava atando  
Um dos duros ministros rigorosos);  
E depois, nos mininos atentando,  
Que tão queridos tinha e tão mimosos,  
Cuja orfindade, como mãe temia,  
Pera o avô cruel assi dizia: (III, est. 125-127, v. 1-5).

Posteriormente, no Canto IX, ver-se-á que a ideia de maternidade também ocorre em Vênus, seja no seu tratamento ao Cupido ou a Vasco da Gama, com a Máquina do Mundo (MAFFEI, 2017, p. 217). Inês conjuga “os amores passional e maternal, sem perder sua potência no universo do amor erótico” (MAFFEI, 2017, p. 216), o que nos remete à ideia de Vênus *Genetrix*, a figura da genitora do próprio povo romano, representado pela figura de Eneias. Cabe ressaltar ainda que a relevância que o Poeta concede ao amor não vem da triste figura de Pedro, mas do sacrifício de Inês de Castro em nome da causa do sogro. Desse modo, segundo Luís Maffei (2014, p. 519-520),

[o] protagonista não é ele [Pedro], mas sua amada amante Inês de Castro. Os dois construíram, pela mão da literatura, o menos desamante caso no universo das longas construções mitológicas que colorem os amores portugueses oriundos, fidedignamente ou não, da história. [...] É o amor de Pedro e Inês, em virtude da morte da mulher, que permite uma superação da vida e da morte, o que o transforma numa espécie de lição ao mundo, o contrário da desgraçada decisão que executou a Rainha *post mortem*.

O sacrifício inesiano decorre do descuido de se deixar cegar de amor pelo infante, “nome que no peito escrito [tinha]”, possuída por Eros, frágil amante. Ela tem a certeza do amor, pois Pedro recusa casamentos com

mulheres socialmente muito mais “vantajosas” do que a pobre Inês, que, por sua vez, não enxerga os perigos e se deixa levar por Eros, provocando a língua do povo, murmurante diante da ilegitimidade da união. É preciso que D. Afonso IV tome uma decisão diante das críticas e do descuido do filho: “O velho pai sisudo, que respeita / O murmurar do povo e a fantasia / Do filho, que casar-se não queria” (III, est. 122). Inês deve ser morta, e aqui é onde Eros atinge seu ápice: será sacrificada em nome de um amor que não cabe nas convenções sociais e religiosas daquele lugar. As personagens do povo e os algozes não se comovem diante do pranto, e Inês desempenhará o papel da vítima sacrificada ao aceitar o destino que lhe reserva o “fero Amor”, não sem antes suplicar pela comutação de sua pena em exílio: “Põe-me onde se usa toda a feridade, / Entre leões e tigres, e verei / Se neles achar posso a piedade / Que entre peitos humanos não achei” (III, est. 129, v. 1-4).

Em referência às estrofes 120 e 129, Luís Maffei (2017, p. 216) defende que

o ‘peito humano’ do ouvinte é fundamental para que a argumentação amorosa seja bem-sucedida, pois é na identificação entre humanos, logo, potenciais amadores, que reside a mísera chance da galega”.

Há que se considerar a ocorrência do vocábulo “peito” na proposição do poema, na estância 3 do Canto I - “peito ilustre lusitano” - que denota a bravura. Mas bravura contra uma dama?

O que vemos é que o peito de Inês agora enfrenta as intempéries de seu tempo, tal qual o peito de Vênus e o das nereidas na empreitada física que conduz as naus para longe da tempestade, no Canto II. Força e bravura femininas? Cremos que sim, diferente da força masculina bélica, e, nesse sentido, opostas.

Em sua análise, o crítico também aponta que, se D. Afonso é capaz de ceder à D. Maria, comovido pelas palavras da filha, talvez Inês também pudesse ser atendida. A segunda ocorrência do vocábulo “peito”, na estância 129, “aponta para a sua condição de degredada, [...] pois prefere o degredo à morte” (MAFFEI, 2017, p. 216). A prévia ambientação de Inês no cenário bucólico já demonstraria o inconciliável entre esses contextos. Pode-se verificar como a natureza possui relevância e relação direta com a heroína neste ponto do Canto. Segundo Maria de Lourdes Abreu de Oliveira (2000, p. 38-39), não havendo lugar para o Amor na cultura, espaço das convenções humanas e, por sua vez, sociais daquele tempo, a natureza,

tradicionalmente seu oposto, seria o lugar de aceitação de amor tão puro, mesmo entre animais ferozes. Sendo da ordem da natureza, que não possui regras para amar ou se comportar, Inês precisa ser morta, pois a ordem social precisa ser restabelecida.

O jogo que o poeta propõe é o de construção da tragicidade a partir do discurso de Inês – somente ela e D. Maria possuem esse espaço de fala dentre as rainhas. Assim, o poeta constrói um discurso clássico a ser proferido por Inês, que Hernâni Cidade (2001, p. 179-180) aponta como

[u]ma bela peça oratória, concebida por quem possui todos os segredos do gênero. [...] Nele, a inteligência construtiva do clássico superou, no Poeta, o sentimento da verdade psicológica. A ideia fundamental – *põe-me em triste desterro mas poupa-me a vida em respeito de teus netos* – alonga-se por toda uma eloquente oração ciceroniana, em que não faltam alusões mitológicas apropriadas. [...] Repare-se como tudo dá evidência ao essencial: a inocência dos filhos entenece as feras; entenece a de *quem tem humano o gesto e o peito*. Dê-se à mãe a vida de que os filhos carecem; ela os criará no desterro, neles tendo um único refrigerio.

O Amor-sacrifício de Inês pode ser compreendido como um ensinamento, ao se considerar que todo o poema é atravessado pelo tema amoroso: Inês é a personificação da mítica Vênus, afeita aos portugueses, à sua cultura, à mais romana das gentes. Vênus e Inês de Castro se aproximam quando, em sua súplica, a amante clama pelo exílio na “[...] Cítia fria ou lá na Líbia ardente, / Onde em lágrimas viva eternamente” (III, est. 128, v. 7-8). Segundo Luís Maffei (2014, p 520), “a mais simbolicamente poderosa equivalente humana de Vênus n’Os *lusíadas* é Inês de Castro”.

Os argumentos de Inês não comovem o rei - caracterizado como piedoso, um recurso já utilizado para retirar de Afonso IV a culpa -, e a execução de Inês realiza-se a pedido das vozes do povo, como no coro trágico mais uma vez: “[...] contra Inês os brutos matadores, /No colo de alabastro, que sustinha/As obras com que Amor matou de amôres/ Aquele que depois a fez Rainha/As espadas banhando, e as brancas flores/ Que ela dos olhos seus regado tinha/Se encarniçavam férvidos e irosos/No futuro castigo não cuidadosos” (III, est. 132).

Cabe destacar um recurso estilístico nesse trecho: as espadas que atravessam o colo de Inês. De fato, consta no livro *Noa Coimbra* o registro de que o método da execução de D. Inês de Castro haveria sido a degola. Contudo, segundo Maria Leonor Machado Sousa, as criações literárias não

aceitaram esta versão e, no lugar de representar a degolação, as espadas são os instrumentos da execução, no plural, o que confere ao episódio a covardia (SOUSA, 2005, p. 15), uma vez que a espada é arma de cavaleiros nobres, que buscam os ideais de *homem-terra-guerra*, empunhada contra inimigos que ameaçam a integridade do reino. O recurso camoniano de mostrar Inês, *mulher-mar-amor*, assassinada pelas mãos de homens importantes como imagem da mulher frágil diante das adagas que transpassam seu colo – a fim de matar não só Inês, mas o amor por Pedro – é o mais adequado para reforçar estilisticamente a crueldade do ocorrido. Inês, infiel aos valores cristãos, é tratada como os inimigos e precisa ser eliminada em nome da integridade do Reino de Portugal. Os portugueses parecem ainda não compreender a mensagem amorosa que o episódio traz.

O narrador dirige-se ao sol, dizendo-lhe que, diante de tal atrocidade, seria melhor “teus raios apartar aquele dia”, isto é, diante da dor da galega que “a voz extrema da boca fria, o nome do seu Pedro, que lhe ouvistes, por muito grande espaço repetistes” (III, est. 133). E o narrador prossegue em sua comparação de Inês nos seguintes termos: “assi como a bonina, que cortada antes do tempo foi, cândida e bela” - exaltando mais uma vez a candura -, agora “tal está, morta, a pálida donzela”. Nessa estância, aparecem os termos ligados à brancura como “bonina”, “cândida”, “branca” para em seguida criar o jogo de oposições tão conhecido na obra:

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 (III, est. 135).

Nesse sentido, pode-se considerar o que defende Junito Brandão sobre a deusa do amor: “Afrodite é a forma grega da deusa semítica da fecundidade e das águas fertilizantes, Astarté” (BRANDÃO, 1986, p. 215). Neste ponto pode-se observar o clímax do episódio, representado pela morte de Inês, que traz à tona o elemento feminino *mulher-mar-amor*, transmutado nas lágrimas das ninfas do Mondego, que memoram Inês de Castro através dos elementos da natureza, da água que brota e rega as

flores e da fonte que leva o nome de Amores. Ainda cabe destacar a fala de Maria do Amparo Tavares Maleval (1995, p. 109), segundo o qual

[...] a transformação das lágrimas, expressão de sentimento, em fonte, sua concretização material, sua perenização na Natureza, não deixa dúvidas quanto ao parentesco com os mitos e lendas primordiais. Realiza Camões, portanto, a representação do mito não apenas enquanto conjunto de valores universais observados.

Assim, é no espaço da natureza e da água que o feminino pode atuar dentro d'Os *Lusíadas*, o que se consolida e evidencia com tenuidade no episódio da "Ilha dos Amores". Parece-nos que é somente no espaço da natureza que a humanidade pode realizar os desejos e anseios que o espaço da "civilização" não permite. Neste sentido, o feminino parece sair vencedor, mesmo que a ótica de Tântatos se faça tão presente no episódio. Hernâni Cidade (2001, p. 179) aponta que "as rimas em -ura: *escura, pura, dura*, alternando com *memoraram, passaram, transformaram*, [...] dão à voz da lamentação enternecida, [um tom de] fúnebre tensão e grandeza trágica". Retomando o cenário idílico em que Inês se encontra,

[...] a prova glorificante é feita pela fatalidade, que vai reconhecer o feito do herói. [...] Faz o reconhecimento através da natureza. A terra, molhada pelas lágrimas das filhas do Mondego que choraram por muito tempo a morte da bela Inês, faz brotar uma fonte (OLIVEIRA, 2000, p. 28).

Pode-se enxergar uma breve associação entre mulher e homem nos elementos terra e água, que fazem brotar a fonte, oriundas dos empenhos de *amor* e *guerra* que o caso ora examinado traz com tamanha clareza. Neste sentido, o episódio de Inês proporciona uma prévia do que será a Ilha de Vênus, em que nautas e ninfas encontrar-se-ão para consumir amores semeados nos peitos humanos; como se os portugueses pudessem, enfim, compreender na Ilha dos Amores o tema amoroso que perpassa a obra.

Por fim, pode-se compreender o feminino através do que Luís Maffei traz ao referir-se à pedagogia amorosa de Vênus: a possibilidade de leitura do episódio como ensinamento da deusa para uma educação dos sentidos entre os homens, um ato pedagógico ao narrar a história desacertada de Pedro e Inês. *Mulher-mar-amor* personificados na dama galega para um ensino que não sai tão bem diante das próprias contrariedades: "se amor enfrenta o desconcerto, o próprio amor guarda seu desconcerto" (MAFFEI,

2014, p. 527). A pedagogia amorosa, presente em abundância na obra, ocorre somente com Cupido, já no Canto IX. Antes disso, o crítico aponta para os adjetivos que percorrem o caso:

Mais um encontro entre Inês e Vênus se esboça: “indina” é a morte da primeira, “indino” um tipo de amor cuja culpa é da segunda. Erros são diversos, desde o inaceitável uso de força contra Inês até o desconcerto dos amores provocados pela deusa. Cogito que Inês seja vítima de um desses amores desordenados, que unem amantes de realidades excessivamente distintas e ignoram prudências, razões de Estado e tudo o mais [...]. No entanto, foi esse amor o que mais radicalmente violou e revolucionou a cultura portuguesa, obrigando-a a lidar com a derrota dos amantes que, pela morte de Inês, passa a ser a própria vitória do amor, conseqüentemente de Vênus (MAFFEI, 2014, p. 527).

Se os nautas não podem não ter compreendido o sentido da viagem diante do tom melancólico que encerra o Canto X, sem dúvidas, o episódio de Inês de Castro reverbera até hoje em Portugal e na literatura mundial. A quantidade de traduções e obras que trataram do tema ultrapassa os limites da Península Ibérica, tendo nos séculos XVIII e XIX alcançado reverberações pela Europa, o que confere ao poema não só eficiência horaciana, mas da arquitetura e consolidação do episódio no imaginário coletivo português.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos aqui conduzir uma análise que demonstre que o feminino também é herói lusíada, seja nos esforços que Vênus e as ninfas promovem para desviar os nautas das ciladas de Dionísio, seja na figura das rainhas D. Teresa, D. Leonor, D. Maria e D. Inês de Castro. Por serem equivalências humanas da mítica deusa do amor, essas figuras funcionam como uma advertência: ainda que existam as narrativas detidas sobre a cavalaria e seus grandes homens nos Cantos III e IV na voz do Gama, a representação do feminino se dá no elemento aquoso, amoroso e conhecedor de saberes não acessíveis aos homens, tal como nas narrativas mais antigas sobre o surgimento da humanidade, e tal como num paraíso arquitetado por Afrodite, que laureia os portugueses após a viagem, ainda que mercante. Neste sentido, Camões inova porque consegue seguir os moldes de seu tempo, como a dedicação cristã, sem contudo renunciar à riqueza que a mitologia proporcionou, sendo esse o motor criativo de sua escrita.

O retrato moral das rainhas Teresa e Leonor chega aos tempos de Camões com as impressões que esses homens tinham daquela realidade que n' *Os Lusíadas* é contraditória por advir de um discurso medieval, mas que não deixa de tratar do feminino amoroso na obra. Luís Maffei (2017, p. 205) aponta para um importante fato: “em Camões, falar de amor é falar de amores”. Desse modo, tidas como vilãs, também guardam em sua concepção a insígnia de Vênus, em que o mulher-mar-amor possuem força nos Cantos I, II, VI, IX e X. Assim, o feminino amoroso pode ser lido como uma força não antagonista em sua maior parte do tempo, mas necessária para que o Reino se constitua dentro da lógica de Marte e Vênus, mesmo nas figuras brandas de D. Maria e D. Inês de Castro. Essas rainhas trazem suas expressões pautadas no gesto amoroso – a primeira pela pátria, a segunda, por D. Pedro. Eternizada como “a rainha morta”, Inês é o ápice humano das tensões entre amor e morte, amor e guerra, amor aos filhos e à natureza. Embora na voz do capitão da armada, o lirismo que caracteriza o episódio de Inês de Castro é traço marcante do poeta; uma voz dentro de outra voz, movida pela inspiração conclamada na primeira estância: “Agora tu, Calíope, me ensina/o que contou ao Rei o ilustre Gama” (III, v. 1-3), que confere ao feminino um protagonismo até então não vislumbrado nas criações portuguesas. Sem dúvidas, *Os Lusíadas* é a mais bela obra amorosa, e sua contrariedade resume o espírito de crise do final do século XVI.

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução por Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Vol. I. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Vol. II e III. Petrópolis: Vozes, 1987.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMÕES, Luiz de. *Os Lusíadas*. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2014.
- CAMÕES, Luiz de. *Os Lusíadas*. Reprodução paralela das duas edições de 1572. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

- CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões: o épico*. 3ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FERREIRA, Maria do Rosário. “L’action culturelle de la reine Teresa du Portugal”. In: *Mécénats et patronages féminins en péninsule Ibérique au moyen âge (XIe-XVe siècle)*. E-Spania: revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes. Juin, 2016.
- LOPES, Fernão. *Crónica do Senhor Rei Dom Pedro oitavo rei destes regnos*. 2ª ed. Porto: Livraria Civilização, 1979.
- MAFFEI, Luís. “Segundo Camões, a Pedagogia de Vênus e Cupido pelo Amor no mundo”. *Remate de Males*, Campinas, vol. 34, nº 2, p.513-530, jul/dez, 2014.
- MAFFEI, Luís. *Camões em feminino*. In: *Marginalidades Femininas: a mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa*. Montes Claros: Unimontes, 2017.
- MAFFEI, Luís. “Camões e o real”. *Metamorfoses*. Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ, v. 14.1, p. 13-28, 2017.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Rastros de Eva no Imaginário Ibérico*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1995.
- MOURA, Vasco Graça. *Luís de Camões: alguns desafios*. Lisboa: Vega, 1980.
- OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Eros e Tanatos no universo textual de Camões, Antero e Redol: ensaios de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Annablume, 2000.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal: Estado, Pátria e Nação*. 6ª edição. Braga: Editorial Verbo, 2001.
- SOUSA, Maria Leonor Machado. *Inês de Castro: um tema português na Europa*. 2ª ed. Lisboa: ACD Editores, 2005.

Recebido em 30 de julho de 2022

Aprovado em 30 de novembro de 2022

Licença: 

Bárbara Cecília Kreischer

Doutora e Pós doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Licenciada em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Católica Portuguesa. Possui experiência em Literatura Portuguesa (Idade Média e século XVI) e atua como professora na área e na revisão de textos.

Contato: bakreischer@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0002-3525-417X>

# A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA TRÍADE CAMONIANA DE “LIANOR” E NO “POEMA DA AUTOESTRADA” DE ANTÓNIO GEDEÃO

*THE FEMALE REPRESENTATION IN THE CAMÕES' TRIAD OF “LIANOR” AND IN THE “POEMA DA AUTOESTRADA” BY ANTÓNIO GEDEÃO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p245-265>

Alleid Ribeiro Machado <sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo analisa a representação da identidade feminina na literatura portuguesa e, como recorte de análise, visita a produção lírica de dois autores de distintos tempos: Luís de Camões e António Gedeão, a partir de uma perspectiva intertextual. Mais especificamente, a discussão gira em torno da construção de Leonor, que é projetada pelos dois autores, respectivamente, nos seguintes poemas: tríade de “Lianor” e “Poema da autoestrada”. Ao discutir o propósito intertextual estabelecido no diálogo entre textos, o artigo evidencia, ainda que de maneira breve, a questão da epigrafia, aspecto dialogante da poesia portuguesa, conforme Martelo (2020). Como parcial conclusão, destaca que a personagem intertextualmente construída por Gedeão carrega marcas de uma liberdade de gênero impossível de ser realizada pelo paradigma camoniano.

## PALAVRAS-CHAVE

Identidade feminina; Literatura portuguesa; Intertextualidade.

## ABSTRACT

*This article analyzes the representation of female identity in Portuguese literature. As an analysis clipping, it visits the lyrical production of two authors from different ages: Luís de Camões and António Gedeão, from an intertextual perspective. More specifically, the discussion revolves around the construction of the Leonor, which is projected by the two authors, respectively, in the following poems: “Lianor” triad and “Poema da autoestrada”. When discussing the intertextual purpose established in the dialogue between texts, the article highlights, albeit briefly, the issue of epigraphy, a dialogic aspect of Portuguese poetry, according to Martelo (2020). As a partial conclusion, it highlights that the character intertextually constructed by Gedeão carries marks of a gender freedom impossible to be realized by the Camonian paradigm.*

## KEYWORDS

*Female identity; Portuguese Literature; intertextuality.*

<sup>1</sup> Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.

*Na vespa que eu tinha comprado de segunda mão [...] Tu ias sentada atrás, abraçada a mim, com os cabelos ao vento. A imagem, ou sensação mais perfeita que guardei da liberdade, é esse acelerar contigo, sentindo os teus braços em volta do meu corpo, enquanto teus cabelos voavam ao vento.*  
Teolinda Gersão, *A cidade de Ulisses*

## O MOTE

Toda obra literária apresenta características próprias de sua época, refletindo seu contexto de produção, trazendo em seu bojo os contextos sócio-históricos e culturais em que se insere. Dada essa afirmação inicial, força propulsora deste artigo, nunca é demais nos lembrarmos das lições de Antonio Candido, para quem a interpretação de um texto literário depende substancialmente da compreensão desse mesmo texto e do seu contexto de produção. Nessa direção, a partir de uma relação mais do que necessária de ser percebida, texto e contexto se inter-relacionam, num movimento em que “[...] o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

Se as relações contextuais importam na própria constituição do texto literário, já largamente entendido como “objeto de significação” e como “ponto de intersecção de muitos diálogos [...]” (BARROS; FIORIN, 2003, p. 1-4), esse não só pode estabelecer como, de fato, estabelece diálogos explícitos e implícitos com outras obras literárias e artísticas. Nessa dinâmica, o texto literário revela perspectivas confluentes, contrapontos, enfim, traz para o seu momento histórico uma nova visão crítica em torno de seus contextos de produção. Considerando esse preâmbulo, a fim de tratar da representação do feminino na literatura portuguesa, propomos um diálogo entre diferentes autores de distintos tempos. Dessa forma, retomamos a lírica camoniana como ponte para chegarmos à contemporaneidade por meio da lírica de António Gedeão.

Expliquemos. Camões, visitamo-lo na medida velha, na qual observamos o poeta a exercitar nas redondilhas alguns pressupostos do Classicismo ainda numa forma medieval. Assim, analisamos um conjunto de três textos, os quais se convencionou chamar de tríade de “Lianor”,

constituída pelos seguintes poemas: “Descalça vai pera fonte”, “Descalça vai pola neve” e “Na fonte está Lianor”. Três vilancetes que, afinal, têm em comum uma mesma “protagonista”, embora um deles, mais precisamente o segundo, não a nomeie explicitamente. Essas composições são o mote para estabelecermos um diálogo com o “Poema da autoestrada”, de Gedeão, publicado originalmente em *Máquina de fogo*, em 1961.

Tal revisitação traz em seu bojo a ideia de que a lírica camoniana ainda se constituiu como base de fomento literário para a contemporaneidade com sugestões formais e temáticas. E, para além disso, continua a fazer refletir elementos importantes sobre a própria condição feminina — retomada e reformulada no intertexto de Gedeão.

## O PECULIAR RENASCIMENTO PORTUGUÊS

Como já é notório, o Classicismo — nome da escola artística do Renascimento — teve início em Portugal em 1527, quando Sá de Miranda voltou da Itália trazendo o soneto, a epopeia e os versos decassílabos. Antes disso, porém:

convencionou-se considerar o período de Gil Vicente como o do Humanismo, que seria a base do movimento renascentista, pois caracterizava-se pela importância dada ao conhecimento empírico e à experiência no processo de conhecimento da realidade, fundamentado na crença de que haveria um conjunto de valores morais e estéticos universais que seriam válidos para todo ser humano e estariam tanto nas Escrituras e nos dogmas da Igreja quanto na cultura profana da Antiguidade. Na prática, estava-se legitimando e reintroduzindo o pensamento greco-romano de verve não escolástica na ordem do dia, possibilitando assim o Renascimento. Esse novo repertório clássico chegou ao conhecimento dos europeus a partir da tradução de textos árabes que eram, por sua vez, traduções de textos clássicos gregos até então desconhecidos na Europa (GARMES; SIQUEIRA, 2009, p. 40).

Movimento praticado durante o Humanismo e teorizado no Classicismo, em termos de Portugal, o Renascimento tem seu fim, didaticamente decretado, em 1580, ano da morte de Camões e início do domínio espanhol. Foi, de fato, um movimento de renovação cultural — marcado pela passagem da tradição feudal para o mundo capitalista burguês e o reencontro com a cultura clássica greco-romana, que inaugurou a era moderna. No entanto, vale ressaltarmos, o Renascimento

não se divorciou totalmente da Idade Média. Tratou-se de um momento em que os fenômenos exteriores passaram a ser, paulatinamente, entendidos como divorciados do pensamento predominantemente escolástico, ou, em outras palavras, “começavam a se laicizar”, isto é, a deixar de se pautar “[...] exclusivamente pelo calendário e os saberes religiosos, passando a se orientar por atividades não rituais e conhecimentos pragmáticos, que hoje chamamos de conhecimentos de base científica” (GARMES; SIQUEIRA, 2009, p. 40). Dessa forma,

[a] cultura portuguesa do século XVI é aqui tratada como um caso particular do Renascimento europeu. Nela estão presentes a efervescência e a mistura de influências modernas, medievais e clássicas, características do período. Como ocorreu em outros países, em Portugal uma parcela importante das novas ideias sobre arte e diversos ramos do saber filosófico e literário era originária da Itália. Essas características gerais adquiriram formas específicas no contexto português. Isto também está de acordo com o modo como o Renascimento se difundiu pela Europa. Um estudo das relações de Portugal com o conjunto da Europa dos inícios da época moderna, do ponto de vista da circulação de ideias, deve considerar os principais acontecimentos da história portuguesa do período (BELLINI, 1999, p. 144).

Em Portugal, logo, observamos algumas coexistências na composição do Renascimento, como a do neofeudalismo estatal, do espírito guerreiro e belicoso — “as armas e os barões assinalados” — e, principalmente, da prevalência da aristocracia de sangue. Em suma, temos uma ideologia expansionista, feudal, guerreira e católica, portanto menos humanista em sua essência. Sendo assim, coexistiam o “velho” e o “novo”, simbolicamente representados na contradição do progresso da civilização em oposição ao retrocesso literário à Antiguidade greco-latina e às formas medievais. Um exemplo disso, em termos literários, seria a prática da medida velha e da medida nova. São dois veios: um ibérico e medieval, outro “moderno” e classicista.

Na lírica, considera-se a medida velha o cultivo de escrever o verso com cinco sílabas métricas (redondilha menor) e/ou com sete sílabas métricas (redondilha maior). Trata-se de uma corrente poética cujas raízes estão na lírica trovadoresca e na poesia palaciana que remonta ao próprio *Cancioneiro geral* (1516), de Garcia de Resende.

Típica da poesia popular, a redondilha

comporta cantigas, vilancetes, cartas, esparsas, estâncias, endechas, trovas, e epigramas, de acordo com a terminologia encontrada, quer nos cancioneiros, quer na tradição impressa quinhentista (RODRIGUES, 2021, p. 1).

Segundo Mariana Machado Rodrigues (2021), as redondilhas elaboradas por Camões podem ser agrupadas entre as que são iniciadas a partir do estabelecimento de um mote, colocado na abertura do poema, apresentando o tema a ser desenvolvido; e as que são elaboradas sem esse recurso. No primeiro grupo, incluem-se o vilancete, a cantiga e a glosa; no segundo, destacam-se a trova, a esparsa, o romance, o epigrama, a carta etc. Por fim, cabe ainda dizer que as redondilhas, de uma maneira geral, são compostas por estrofes ou glosas que recuperam e desenvolvem o tema apresentado no mote.

## **CAMÕES E O PARADIGMA FEMININO NAS MEDIDAS NOVA E VELHA**

Caberiam aqui largas reflexões acerca da faceta lírica camoniana. Entretanto, tendo em vista o recorte proposto neste artigo, podemos dizer sumariamente que, no que tange à medida nova, observamos em seus versos o reflexo do tempo histórico, conflitante e dicotômico, em que viveu, de forma a revelar artisticamente ou poeticamente o desenvolvimento cultural associado à decadência, o gosto por viver a morrer, o desejo de alegrar-se a entristecer-se.

Em relação ao objeto amoroso, quanto mais sublime ele for, mais nobre e elevado será o espírito do homem que ama; há também a oscilação do “eu lírico” entre o mundo ideal e o real. Já o Amor é espiritual, neoplatônico: algo que se sente, mas não se toca, que transcende a zona do real e passa para a zona do ideal, em que morte e tempo não importam, pois o sentimento não é carne, mas espírito.

Quanto ao feminino, ele será descrito na medida nova seguindo algumas prerrogativas de gênero veiculadas à época, conforme destaca André Cândido Silva (2014, p. 3), para quem

[a] influência das instituições eclesiásticas na sociedade medieval contribuiu para uma moral que definia os papéis sociais ligadas [sic] ao gênero, a partir dos discursos religiosos, surgindo, então, a figura da mulher comparada a Eva, responsável pelo pecado original, e à Virgem Maria, a santa e modelo do feminino a ser seguido, criando,

assim, representações por meio dessas figuras, que se relacionam entre o poder e o imaginário.

Dessa forma, em termos de gênero, e considerando as concepções vigentes em torno dos construtos sociais e culturais, podemos afirmar que o objeto amoroso, a mulher, deve ser recriado à imagem de um feminino constituído pelo discurso judaico-cristão e pela lógica do masculino — nesse âmbito, ela será o paradigma de um gênero naturalmente frágil, dicotômico e conflitante, na maior parte das vezes, além de inseguro e sofredor. Nesse sentido, a mulher espelhada no soneto camoniano causa sofrimento no homem, mesmo que este lhe seja subalterno; mas ela é, em ideia e imagem, o ser perfeito.

Já na medida velha, a lírica camoniana deve, de forma geral, refletir os valores da tradição medieval somados aos valores renascentistas, tal qual o contexto peculiar de que é fruto. Assim, nas redondilhas camonianas, para além de a mulher concentrar as imagens de gênero socialmente construídas para o feminino — que, via de regra, refletiam para as mulheres valores morais e religiosos de conduta e comportamento idealizados (MACEDO, 2002) —, o poeta irá, igualmente, como já mencionado em relação à medida nova, explorar a visão medieval de mundo, retratando a figura feminina perfeita e o amor sensual.

Esse código amoroso medieval é, pois, revisitado e muito explorado em meio à transição entre o Medievalismo e o Renascimento, de forma que encontramos Camões a produzir proficuamente em medida velha. A citação a seguir se refere a um excerto do poema “Na fonte está Lianor” — mais precisamente, ao mote —, o terceiro da tríade de Lianor. Como é possível observar, é perceptível nele, tanto no nível temático quanto no formal, um diálogo explícito com as cantigas galego-portuguesas, nomeadamente com as cantigas de amigo, uma vez que o mote explicita um código presente nesse tipo de produção medieval, qual seja, a saudade do amigo ausente:

Cantigas alheias

Na fonte está Lianor  
Lavando a talha e chorando,  
Às amigas perguntando:  
“Vistes lá o meu amor?”  
[...] (CAMÕES, 1994, p. 88)

Devemos afirmar que outros códigos presentes nas cantigas de amigo devem comparecer na medida velha camoniana. Se retomarmos o primeiro poema da tríade, “Descalça vai pera fonte”, veremos que ele é todo constituído por expressões que sugerem ser Lianor uma jovem moça, tal qual uma donzela da cantiga ibérica; além disso, é altamente visual e descritivo. Reconstitui a imagem formosa de quem, pela verdura dos anos, é insegura, não possuindo maturidade ou ainda experiência na vida amorosa. Como é possível observarmos a seguir, a jovem “vai descalça”:

Mote

Descalça vai pera a fonte  
Lianor, pela verdura;  
Vai ferrosa e não segura.

Volta

Leva na cabeça o pote,  
o testo nas mãos de prata,  
cinta de fina escarlata,  
sainho de chamalote;  
traz a vasquinha de cote,  
Mais branca que a neve pura;  
[...]

Descobre a touca a garganta,  
cabelos d’ ouro o trançado  
fita de cor d’ encarnado...  
Tão linda que o mundo espanta!  
Chove nela graça tanta  
que dá graça à fermosura;  
vai ferrosa, e não segura. (CAMÕES, 1994, p. 85)

Para André Luís do Amaral Vaghetti (2002, p. 5), Luís de Camões manifestou, “especialmente nas cantigas e vilancetes de medida velha, fundamentados no amor cortês, este tipo de representação das características da mulher derivada dos modelos tradicionais desenvolvida com os temas dos cancioneiros”. No vilancete em epígrafe, como ocorre na cantiga de amigo, o cenário é a natureza e a protagonista, provavelmente, uma camponesa. Notamos que ela é descrita em seu aspecto físico: branca

como a neve, o que remete à pureza da moça. O poeta explora a visão medieval de mundo, retratando a figura feminina perfeita. Nas voltas seguintes, ou seja, nas estrofes que desenvolvem o mote, após descrevê-la como “tão linda que o mundo espanta”, o eu lírico se utiliza da palavra “chove” num sentido conotativo e hiperbólico, comparando a proporção de graça e beleza que ela recebeu às milhares de gotas de água que caem do céu.

É importante ressaltarmos que a redondilha camoniana não apenas retoma aspectos formais e temáticos da cantiga de amigo trovadoresca. Esse movimento de retomada envolve criticidade (BARROS; FIORIN, 2003), pois o poeta acrescenta ao código medieval uma nova perspectiva, atinente aos pressupostos estéticos epocais e à visão de mundo renascentista, inclusive em termos de gênero. No excerto em destaque, inscrito numa espécie de “epigrafia”, termo de que trataremos mais à frente neste artigo, apenas ao longe visualizamos a imagem de uma moça que, passivamente, padece ou simplesmente canta as saudades do amigo ausente. Para além da passividade esperada para o feminino, verificamos, ao menos em termos poéticos, uma “protagonista” que “vai fermosa”, indicando, deste modo, uma ação de Lianor, que, por meio da experiência vivida, sofre as penas de quem ao Amor serve.

À vista disso, afora notarmos a cena cotidiana de uma jovem camponesa, a redondilha seguinte, “Descalça vai pola neve”, acrescenta ao código medieval a ideia do sofrimento causado pela servidão ao Amor:

Mote seu

Descalça vai pola neve...  
Assi faz quem Amor serve.

Voltas

Os privilégios que os reis  
não podem dar, pode Amor,  
que faz qualquer amador  
livre das humanas leis.  
Mortes e guerras cruéis,  
ferro, frio, fogo e neve,  
Tudo sofre quem o serve. (CAMÕES, 1994, p. 87)

Observamos que as metáforas reaparecem nas palavras “ferro, frio, fogo e neve”. Aqui, todo o sacrifício de aguentar as intempéries climáticas, as guerras e as mortes, é válido para se servir ao Amor. Essa atitude está tipicamente relacionada ao Classicismo, uma vez que o eu lírico trata de sentimentos universais e, mais do que isso, das privações que todos os amadores passam. Logo, com Lianor não será diferente. Na verdura de seus anos, a jovem camponesa percorre o caminho em direção ao amadurecimento nas coisas do coração. Ela vivencia o sofrimento amoroso, não importando os obstáculos, como evidencia a volta seguinte:

[...]  
Por mais trabalhos que leve,  
a tudo se ofr’eceria;  
passa pela neve fria  
mais alva que a própria neve;  
Com todo o frio se atreve...  
Vede em que fogo ferve  
o triste que o Amor serve. (CAMÕES, 1994, p. 87)

A terceira redondilha, intitulada “Na fonte está Lianor”, traz à cena Lianor na fonte, local do encontro amoroso. É ali que a jovem deseja receber novas de seu amigo. É ali que, explicitamente, a jovem confessa estar sofrendo pela ausência do jovem enamorado:

Posto o pensamento nele,  
[...] nisto estava Lianor  
o seu desejo enganando,  
às amigas perguntando:  
*Vistes lá o meu amor?* (CAMÕES, 1994, p. 88, grifos na edição).

À guisa de parcial conclusão, analisando brevemente os três motes que compõem o tríptico, notamos que, no primeiro, Lianor parte “descalça”, qual seja, desprotegida, em direção à “fonte” — local em que se realizará o encontro amoroso; no segundo, Lianor passa pela neve, isto é, por um terreno difícil, que impõe dificuldade e que lhe causa sofrimento; no último, finalmente chega ao destino almejado, entretanto, vê-se frustrada pela ausência do ser amoroso. Como o poema possui um conteúdo simbólico subliminar, percebemos, então, que se trata de um trajeto progressivo percorrido por Lianor: o caminho inicial que a leva à saída de um “lugar” para realizar uma nova experiência, passando pela

vivência das dificuldades e sofrimentos experimentados por quem a isto se expõe e, por fim, à desilusão amorosa.

Ao cabo, as redondilhas em pauta entram num jogo dialógico em relação às cantigas de amigo, mantendo alguns tópicos medievais e acrescentando novidades do Classicismo e do Renascimento pertinentes ao momento de criação. Os textos resultantes desse embate estão a refletir as ideias de um grupo social, seus valores, mitos e crenças, revelando a ideologia, inclusive relacionada ao gênero feminino, e as concepções pessoais existentes em uma determinada camada da sociedade, no caso, a sociedade renascentista portuguesa, ainda sob os auspícios medievais.

Na tríade, notamos uma reconfiguração da imagem feminina se comparada às imagens veiculadas pelas cantigas de amigo lusitanas. Dentro dos limites históricos e sociais próprios dos textos em pauta, de qualquer forma, é possível aventar que, na medida velha camoniana, a antiga donzela medieva, que chora as saudades do amado, procura vivenciar a experiência amorosa, experimentando por ela mesma esse caminho de amadurecimento. Se, de um lado, trata-se de uma jovem pintada com as tintas dos paradigmas de gênero próprios da lógica patriarcal no contexto do Renascimento português — já que encarna uma série de idealizações, tais como as de suas perfeições físicas —, por outro, até por uma questão de classe social, já que supostamente se trata de uma camponesa, há a descrição de uma jovem que age por si mesma em busca da concretização amorosa, o que lhe confere certo ar transgressor e até mesmo um possível protagonismo.

## AS VOLTAS DE ANTÓNIO GEDEÃO

O tríptico de Lianor chamou a atenção de António Gedeão — pseudônimo de Rómulo Vasco da Gama de Carvalho (Lisboa, 24 de novembro de 1906 – Lisboa, 19 de fevereiro de 1997), professor e historiador físico-químico, que lançou, nos idos da década de 60 do século XX, época em que Portugal respirava os ares da Poesia 61, o “Poema da autoestrada”. Sobre o poeta, sabe-se que, efetivamente, começou a escrever numa fase mais madura de sua vida, conforme atesta Christopher Damien Aretta (2012), ao afirmar que o primeiro volume de sua poesia, *Movimento Perpétuo*, só veio a ser publicado em 1956, quando Gedeão já tinha cinquenta anos.

Entretanto, foram quase quarenta anos de densa atividade poética, num percurso a revelar uma poesia tão sombria quanto contestadora, muito fiel à personalidade de Rómulo de Carvalho (AURETTA, 2012). Para Aurette, ao longo de seu percurso literário, por meio de seu pseudônimo, António Gedeão mostrou-se um perito na arte do disfarce, utilizando-se de esclarecimentos de cunho científico advindos de sua formação para flertar com o grotesco, com o sombrio, no âmbito da sua produção poética. É, pois, justamente esse modelo de “autodistanciamento” revelado em seu texto, “[...] imbuído de uma consciência matizada das fontes e evolução das crenças modernas [...]”, que confere à sua poesia um “impulso crítico e profundidade emotiva” muito peculiar (AURETTA, 2012, p. 9, grifos e tradução nossa).<sup>1</sup>

No escopo dessa contemporaneidade expressa pela poética de Gedeão, é possível propor um paralelo entre o fazer poético dele e o de Camões em sua faceta lírica, até para retomarmos a ideia dos desdobramentos proporcionados pela lírica camoniana. Se as redondilhas camonianas foram produzidas num período de transição entre o mundo medieval e o Renascimento, a poesia de Gedeão representa, semelhantemente, a transição dos valores de vanguarda em favor de um fazer poético que veio a explorar criativamente a palavra, ao empreender um apurado trabalho de construção da linguagem, num cenário em que a poesia

[v]oltava a ser radicalmente sublinhada [pela] ruptura da aliança entre a palavra e o mundo instaurada pela modernidade estética [...].  
É neste quadro que, relativamente à poesia emergente em Portugal, se vem a falar de uma “ruptura de 60” e de neo-vanguardismo. (MARTELO, 2006, p. 131-132).

A citação de Rosa Maria Martelo reforça o pressuposto de que o quadro em que António Gedeão emerge é, de fato, atravessado por um interesse de renovação e de ruptura. Para Aurette, conquanto não se deva esquecer que Gedeão tenha começado a publicar “[...] muitos anos depois da grande experimentação modernista e vanguardista [...]”, numa época de extensa “[...] criação de linguagens poéticas radicalmente novas [...]”,

---

<sup>1</sup> No original: “It is this self-distancing, imbued with a highly nuanced awareness of the sources and evolution of modern beliefs, which gives critical momentum and emotive depth to his poetry”.

a sua poesia é, tal qual em Camões, “[...] fruto de um espírito de grande modernidade [...]” (AURETTA, 2012, p. 9, tradução nossa).<sup>2</sup>

Esse movimento do qual Gedeão aflora, formado por vanguardistas, estimulado parcialmente pelo modernismo do início do século XX, e que “[...] participava de um processo de renovação [...]” (MARTELO, 2006, p. 131), procurava experimentar novas técnicas e soluções poéticas, encaminhando-se

[...] para uma radicalidade discursiva que prescindia da comunicabilidade mais imediata, circunscrevendo no espaço da inquirição da língua e da desestabilização da gramática o questionamento das formas de poder e de repressão, bem como o esforço de conquista de um mundo e de uma subjectividade mais livres (MARTELO, 2006, p. 131).

Com base nesse experimentalismo, António Gedeão dialogou explicitamente com as redondilhas camonianas, contudo, trazendo à ribalta uma personagem feminina reconfigurada. Estava-se aí em meados dos anos de 1960, década marcada pelo início da segunda onda feminista, principalmente na França, Estados Unidos e Inglaterra. Naquele momento, na medida em que os paradigmas de gênero baseados em uma pressuposta hierarquia do masculino sobre o feminino, paulatinamente, seguiam sendo questionados pelas feministas, diversos movimentos sociais e políticos igualmente seguiam se organizando a fim de combater os preconceitos de raça e classe.

Como observamos, trata-se de uma época em ebulição, cujas forças motrizes virão justamente na algibeira daquelas iniciativas e estarão em tudo relacionadas a um questionamento mais amplo em torno dos papéis femininos no interior das sociedades ocidentais, o que será bem evidenciado no livro *The feminine mystique* [*A mística feminina*] (1970), da feminista liberal Betty Friedan.

Portugal sentiu os ventos das mudanças que chegavam da Europa e EUA, porém, em meio a um contexto político extremamente autoritário e complexo, em que a “[...] sociedade [convivia] com um regime baseado na repressão às manifestações contrárias ao governo [...]” (MARTINS, 2006, p. 6). Uma das faces disso configurava-se na própria censura, instaurada

---

<sup>2</sup> No original: “It should not be forgotten that Gedeão began publishing many years after the great Modernist and vanguardist experimentation and creation of radically new poetic idioms [...] his poetry is in fact the offspring of a spirit of great modernity”.

em 1926, a qual “Da imprensa periódica [...] se estendeu aos outros meios de comunicação como o rádio, televisão, teatro e cinema, de forma que nenhuma palavra ou imagem podia ser publicada, pronunciada ou difundida sem autorização prévia.” (MARTINS, 2006, p. 6). Ou seja, nesse campo, todas as produções artísticas e culturais eram objeto de interesse da PIDE,<sup>3</sup> cujos assuntos visados “não se limitavam apenas aos políticos e militares, mas também morais e religiosos, normas de conduta e toda e qualquer notícia capaz de influenciar a população num sentido considerado perigoso pelas autoridades” (MARTINS, 2006, p. 8).

É importante salientar que esse contexto social conflitante e autoritário não detinha o apoio maciço de toda a sociedade. Nesse sentido, se de um lado havia movimentos (oficiais ou clandestinos) organizados por estudantes, trabalhadores e operários contra o Estado Novo e o colonialismo, de outro, esses movimentos também dividiam o espaço de luta com as demandas do feminismo que se alastrava pela Europa, como já mencionamos.

Isto posto, podemos afirmar que, frente a uma sociedade ainda machista e discriminatória, houve, de forma ordenada ou não, um conjunto de ações (nas artes, na literatura)<sup>4</sup> a questionar as imposições tangidas pelos discursos de poder, inclusive de cunho masculinizante e preconceituoso, engendrados pelo Estado Novo. Naquele momento, era muito necessário se opor aos discursos naturalizantes que conferiam às mulheres um lugar social secundário, ao reafirmar os papéis de gênero ideais para o feminino, principalmente configurados no escopo do matrimônio e da maternidade.

Segundo Machado (2012, p. 173), o contexto político em meados dos anos 1960 intensifica-se, substancialmente, “[...] pela intolerância por parte de diversas vertentes sociais e culturais aos regimes totalitários [...]”. No âmbito da literatura, como postura reacional, ainda segundo Machado (2012, p. 173), “diversas tendências e orientações surgem sob o pretexto de

---

<sup>3</sup> A Polícia Internacional e de Defesa do Estado foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969. Durante o governo de Marcelo Caetano, a PIDE é dissolvida, dando lugar a DGS (Direção-Geral de Segurança) que, diga-se de passagem, mantinha as funções da antiga PIDE. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/historia-da-pidedgs/>. Acesso em: 19 nov. 2022.

<sup>4</sup> Como exemplo concreto no cenário das letras, temos a projeção de autoras como Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge e Fiamma Hasse Pais Brandão, apenas para citar alguns casos, que ganham espaço “[...] pelo uso inovador da palavra associada a conteúdos ideológicos [...]” (MACHADO, 2012, p. 174), a fim de confrontar os discursos hegemônicos de poder e o patriarcado.

retomar os pressupostos vanguardistas da geração de Orpheu” e de avançar para além dela.

## NA LAMBRETA DE LEONOR

É curioso pensar em como a literatura portuguesa já se organizava e se configurava para dar sua resposta a esse contexto desde o Neorrealismo, por exemplo. No campo poético, entrelaçadas aos contextos sócio-históricos, algumas correntes estéticas vão interagir com as lutas e mudanças que ocorriam, por meio de autores que ganham espaço no cenário das letras com as suas publicações, inclusive problematizando “a história, o homem e o seu ‘estar no mundo’” (MARTINS, 2006, p. 10).

Neste cenário, é de se sublinhar a postura assumida por António Gedeão que, num momento em que os autores se impunham a fim de transcender o cenário sociopolítico para produzirem as suas obras com maior liberdade criativa, escolhe uma forma tipicamente ibérica para glosar um autor igualmente consagrado: Camões.

Esse movimento de retomada de textos inscritos na literatura, espécie de aspecto “dialogante” da poesia portuguesa, é discutido por Rosa Maria Martelo no livro *Antologia dialogante da poesia portuguesa* (2020). Nele, a pesquisadora retoma a ideia de epigrafia, princípio de escrita apresentado por Fiama Hasse Pais Brandão, que, em sentido amplo, se configuraria pelos fios que “[...] ligam certos poemas a outros que o precederam e que são retomados, celebrados, interrogados ou mesmo ‘emendados’” (MARTELO, 2020, s/p). Essa epigrafia seria um traço presente na poesia portuguesa na medida em que evidencia esses “vínculos já existentes” em diversas produções poéticas ao longo dos tempos.

No caso de Gedeão, a intenção de estabelecer um diálogo intertextual com o tríptico camoniano é vista tanto na forma, já que a poesia é escrita em redondilha maior, quanto no conteúdo (lugar de maior tensão). Utilizando-se de alguns recursos linguísticos, o poeta basicamente renomeia a protagonista, por meio da aglutinação das palavras Leonor e lambreta, transformando a antiga Lianor/Leonor em Leonor/Leonoreta. O novo nome, sem dúvida alguma, provoca uma interpretação inusitada em torno da moça retratada. Há uma mudança também no cenário da poesia, agora atualizado e moderno. Vejamos a seguir um excerto do poema:



O poema de Gedeão, transcrito quase na íntegra, traz à cena Leonor, que segue para a praia na garupa da lambreta do namorado. Nessa configuração, a protagonista de Gedeão nem ao menos toca o chão com os seus pés, o que se observa desde o mote (representado pelos três versos iniciais). Como um pássaro em liberdade, ela “voa” por uma estrada preta. Alguns substantivos e adjetivos que se presentificam no poema chamam a atenção. Tanto “praia” como “preta” seriam palavras que dialogam com o texto paradigma inicial, já que agora, numa época atual, o local de encontro dos jovens passa a ser a praia e não mais a fonte; já a estrada é caracterizada pela cor preta que contrasta com o cenário gélido e dificultoso do paradigma camoniano.

Atentemos ao uso do substantivo “lambreta”, que corrobora a configuração de um novo cenário, estando de acordo com as palavras praia e preta. Entrevemos, assim, uma moça *avant-garde*, que vai à praia se divertir, que experimenta a vida, que anda de lambreta presa à cintura do namorado. Isso demonstra as novidades de um mundo que pouco a pouco se modernizava sendo incorporadas à linguagem lírica.

No poema de António Gedeão há também uma descrição bastante inusitada da jovem enamorada, a partir dos seus trajes. As peças de vestuário utilizadas por Leonor conferem-lhe um figurino atualizado em relação aos trajes usados pela jovem Lianor camoniana. Nos primeiros versos, a Leonor de Gedeão “leva calções de pirata, vermelho de alizarina”<sup>5</sup>, enquanto Lianor vestia “cinta de fina escarlata” e “fita de cor de encarnado”. Aqui, o poeta revela a sua formação físico-química. As cores antes conseguidas naturalmente foram substituídas por cores sintéticas, como igualmente se observa no verso “amarelo de indantreno”<sup>6</sup>.

Nesse mesmo campo lexical, do mesmo modo, os tecidos naturais descritos na tríade de Lianor, como se nota em “Sainho de chamalote”<sup>7</sup> dão lugar aos tecidos sintéticos, como verificamos em “Blusinha de terileno”.

---

<sup>5</sup> Conforme o *Dicionário Oxford Languages*, “Alizarina: substância (C<sub>14</sub>H<sub>8</sub>O<sub>4</sub>) usada na produção de corante vermelho alaranjado para tingir tecidos, como indicador ácido-base etc.”. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 31 out 2022.

<sup>6</sup> De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, “Indantreno: Corante orgânico (C<sub>28</sub>H<sub>14</sub>O<sub>4</sub>N<sub>2</sub>) azul escuro, usado para tingir algodão”. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/indantreno>. Acesso em: 4 nov 2022.

<sup>7</sup> “Chamalote: 1. Fazenda de textura similar à do tafetá, cuja trama produz efeitos ondulados no lado direito do tecido; 2. tecido grosso originário do Oriente feito com pelos de camelo e, por vezes, de cavalo.” Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 31 out 2022.

Outro detalhe que merece destaque é que, enquanto Lianor vestia “a vasquinha de cote”, uma espécie de corpete bem justo que as mulheres usavam à época, Leonor veste uma blusinha “desfraldada na cintura”, ou seja, solta, nos remetendo à ideia de liberdade, de empoderamento, não tão evidente ou possível outrora.

Uma nova personagem surge, então, em “Poema da autoestrada”. Essa que “se agarra ao companheiro na volúpia da escapadela”, que “vai ditosa, e bem segura”, muito oposta ao modelo feminino expresso no tríptico camoniano. Uma Leonor que se mostra feliz, segura e madura. Ela, que grita e “solta bramidos / lembrando um demônio com asas”, é livre. Aqui não temos a descrição do sofrimento amoroso e nem da beleza da protagonista, pois isso é um fator secundário nesse contexto.

Como sugerido no início deste artigo, parece-nos relevante ratificar que a lírica camoniana se constituiu como base de fomento literário para a contemporaneidade com sugestões formais e temáticas. Numa época em que avançavam as lutas de emancipação feminina, de direitos iguais para homens e mulheres, António Gedeão, ao retomar Camões, atualiza os discursos medieval e clássico, em termos de libertação do feminino, provocando uma interpretação contrastante em relação ao paradigma, a tríade de Lionor, de forma a resultar numa mensagem que se pronuncia em oposição à opressão de gênero de tempos atrás.

É assim que, se no texto camoniano o sofrimento da jovem imatura é evidente, o eu lírico de “Poema da autoestrada”, a despeito do patriarcado, nos versos que se repetem no poema — “Fuge, fuge, Leonoreta: / Vai na brasa de lambreta” —, aconselha a jovem a fugir, a encontrar o caminho de felicidade, a abandonar essa situação convencional que reprimia qualquer direito à liberdade de conduta feminina. É de se sublinhar, inclusive, o tom coloquial desse aconselhamento, expresso em “Fuge, fuge”.

Se a natureza da redondilha camoniana remete ao sofrimento de quem serve ao Amor — fria porque coberta pela neve —, no poema de Gedeão podemos sentir a natureza como algo colorido e vibrante, por onde Leonor agilmente passa, abandonando “o céu, as nuvens, as casas”. É interessante ressaltar que Leonor abandona tudo isso, inclusive a casa em que vive, que, simbolicamente, pode representar tanto o local de estabilidade da família como também uma prisão, um mundo restrito, no qual ela não pode ter sonhos nem vontades.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

Durante muito tempo o destino das mulheres, de uma forma geral, era casar-se, ter filhos e viver para eles e o marido. Seus sonhos e ambições deviam ser esquecidos ou ficavam em segundo plano. A depender de questões de etnia e classe social, os desafios para mulheres de origens diversas e pertencentes a contextos difusos podiam ser intransponíveis, com raras exceções. Em termos de Portugal, quando afirmamos que, amplamente, o destino feminino configurava-se pelo casamento e pela vida doméstica, destacamos que esse pressuposto, inclusive, era um dos pilares da propaganda do Estado Novo.

Assim, a despeito desse contexto extremamente complexo, a partir de meados do século XX começa a haver uma transformação nos papéis de gênero e alguns direitos passam a ser reivindicados pelas mulheres. As ondas feministas, paulatinamente, adentraram as sociedades ocidentais e o campo das ideias, alastrando seus ideais de paridade de gênero, suas lutas em prol de liberdade de escolha e ação, seus desejos de mudança e rompimento com o suposto destino das mulheres.

António Gedeão, poeta interessado em incorporar temas da vida moderna na lírica, por meio do uso inovador e experimental das palavras e dos versos, vivendo ativamente esse momento, vê no tríptico de Camões a expressão de um feminino que lhe dava margem para a representação de novos paradigmas, mais alinhados ao pensamento feminista que se impunha. Utiliza-se, então, da intertextualidade como instrumento para construir a sua crítica social, pois essa, sendo uma escolha intencional do autor, tem o propósito de reformular criticamente o seu escopo, trazendo em seu bojo uma visão muitas vezes contrária ou, no mínimo, contrastiva ao modelo objeto de diálogo.

Verificamos, destarte, que esse diálogo, constituído na interface da epigrafia, novamente tomando aqui de empréstimo o termo trazido à baila por Martelo (2020), "[...] progride sobre os textos do passado, celebrando-os ao mesmo tempo que os subverte, assimila e transforma." (MARTELO, 2020, s/p). Ou seja, no embate com o paradigma camoniano, a poesia de Gedeão a ele se alinha e se contrapõe, evidenciando possíveis semelhanças e diferenças no ideário humano, o que possibilita justamente um estudo de base intertextual. A poesia descrita, como observamos, formula-se a partir de aglutinações de palavras, incorporação de termos oriundos do universo

físico-químico, da oralidade. De todo modo, modernizando e atualizando o paradigma: Leonoreta voa. Ela é um demônio com asas.

Por seu lado, nas redondilhas camonianas em destaque ao longo deste trabalho, observamos o código do sofrimento amoroso presente nas cantigas de amigo atualizar-se. A protagonista da cantiga de amigo também em Camões já é outra. Na conjuntura entre o medievo e o Renascimento lusitano, a jovem camoniana não apenas experimenta a saudade gerada pela ausência do amigo — ela vive a experiência da frustração amorosa: Lianor segue um caminho que começa na fonte, símbolo do feminino (água), das energias subconscientes, para além do espaço físico, passa pela neve (sofrimento), até o caminho que leva ao encontro de si mesma enquanto mulher.

Analogamente, a liberdade de uma jovem em busca de sua felicidade, amor e destino fará eco de forma simbólica no plano literário. Um exemplo é a epígrafe que, não por acaso, abre este artigo. Ela remete à lembrança da história de amor um dia vivida entre Paulo Vaz e Cecília Branco. Coincidentemente, na cena em destaque, ambos estão juntos numa lambreta que segue “ [voando] pelas ruas de pedra ou de alcatrão” (GERSÃO, 2017, p. 19). A bela imagem, que consta ainda nas primeiras páginas do romance *A cidade de Ulisses*, devolve-nos a ideia de “liberdade” possível a uma moça contemporânea cujos “cabelos [voam] ao vento”, livre talvez do peso do olhar social. Tal qual uma Leonoreta.

Após a década de 1970, a literatura portuguesa experimentará o desafio de rever o passado e de reclamá-lo, de olhar o presente e entrevê-lo com lentes críticas. Tudo entrará na conta de diversos autores: as guerras coloniais, o escravagismo, a xenofobia, o eurocentrismo, o regime de exceção, os movimentos migratórios, as angústias humanas face a um tempo disforme e incerto. Essa conta também incluiu uma revisão do patriarcado e das imposições seculares de gênero. Anos antes, no poema de Gedeão, notamos que Leonor representa um modelo de mudança: uma moça que segue na “volúpia da escapadela”, dando conta de seu destino. Lianor, Leonor, Leonoreta, Cecília e tantas outras, múltiplas e plurais, são retratos do desejo de paridade de gênero. Seguem na autoestrada da poesia e da prosa ditando novas formas de ser, deixando para trás velhos paradigmas de comportamento. Ao cabo, elas se reconfiguram para os novos tempos, tanto em termos literários quanto socioculturais.

## REFERÊNCIAS

- AURETTA, Christopher Damien. *António Gedeão, poemas/poems*. Uma Antologia Bilingue/A Bilingual Anthology. António Manuel Nunes dos Santos (Org). Trad. Christopher Damien Aretta e Marya Berry. Lisboa: Palavrão – Associação Cultural, 2012. Disponível em: [https://novaresearch.unl.pt/files/1695299/VOLUME\\_ANT\\_NIO\\_GEDE\\_O\\_POEMAS\\_POEMS.pdf](https://novaresearch.unl.pt/files/1695299/VOLUME_ANT_NIO_GEDE_O_POEMAS_POEMS.pdf) . Acesso em: 31 out 2022.
- BARROS, Diana Luz Passos de; FIORIN, José Luíz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BELLINI, Lígia. “Notas sobre cultura, política e sociedade no mundo português do século XVI”. *Tempo*, Niterói, v. 4, n. 7, p. 143-167, 1999.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica completa* (I). Lisboa: Imprensa nacional, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- FRIEDAN, Betty. *The feminine mystique* [1963]. New York: Norton & Company, 1970.
- GARMES, Hélder; SIQUEIRA, José Carlos. *Cultura e memória na literatura portuguesa*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.
- GEDEÃO, António. Máquina de fogo [1961]. In: GEDEÃO, António. *Obra completa*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2004.
- GERSÃO, Teolinda. *A cidade de Ulisses*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.
- MACEDO, José Rivair. *A mulher na idade média*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- MACHADO, Alleid R. *Recortes da literatura portuguesa: do século XVIII à atualidade*. Rio de Janeiro: Clube de Autores, 2012.
- MARTELO, Rosa Maria. *Antologia dialogante de poesia portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020. [e-book].
- MARTELO, Rosa Maria. “A poesia portuguesa na segunda metade do século XX. Antecipações e retrospectivas”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 74, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/pdf/939>. Acesso em: 31 out 2022.
- MARTINS, Maria Antonia Dias. *Literatura Portuguesa de resistência: a mulher, a guerra e o intelectual como armas de luta contra o salazarismo*. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06072007-113124/pt-br.php>. Acesso em 19 nov 2022.

RODRIGUES, Marina Machado. “Considerações sobre as redondilhas camonianas”. *FlorAção Revista de Crítica Textual*, Niterói, v. 1, p. 1-12, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/criticatextual/article/download/50189/29230/172091>. Acesso em: 31 out 2022.

SILVA, André Cândido. “História das mulheres na idade média: abordagens e representações na literatura hagiográfica (Século XIII)”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: CULTURA, SOCIEDADE E PODER, 4, Jataí, GO, 2014. *Anais [...]*. Jataí: UFG, 2014.

VAGHETTI, André Luís do Amaral. *A representação da mulher na lírica camoniana*. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) — Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24566>. Acesso em: 31 out 2022.

Recebido em 5 de janeiro de 2022

Aprovado em 24 de outubro de 2022

Licença: 

Alleid Ribeiro Machado

Mestre e doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Contato: [alleid@alumni.usp.br](mailto:alleid@alumni.usp.br)

 <http://orcid.org/0000-0001-9359-532X>

# A “LEDA E TRISTE” INÊS DE CASTRO: A FIGURAÇÃO DA VÍTIMA COLETIVA NA EPOPEIA CAMONIANA

*THE “JOYOUS AND SAD” INÊS DE CASTRO: THE FIGURATION OF THE COLLECTIVE VICTIM IN THE CAMONIAN EPIC*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p266-291>

José Francisco da Silva Queiroz <sup>1</sup>

## RESUMO

Transposta das crônicas historiográficas para o suporte ficcional, a história de Inês de Castro assumiu a condição atemporal e mitológica que hoje a sustém como heroína entre heroínas da literatura universal. Na epopeia camoniana, embora não seja a primeira a mimetizar o fato histórico, tivemos a ordenação das estruturas narrativas que tornaram famoso o acontecimento histórico. Mas para além do infausto amor interrompido por razões palacianas, algo mais terrível se esconde na “paixão” de Inês de Castro. O que propomos neste artigo consiste no reconhecimento das “marcas vitimárias” que levaram a esposa póstuma do príncipe D. Pedro a se tornar o “bode expiatório” da “violência coletiva” cujo relato épico se ampara em um exemplo mitológico plasmado por Ovídio nas *Metamorfoses*. Ao contrapormos o sacrifício de Políxena à execução coletiva de Inês, mostraremos como uma mesma estrutura vicária se repete permitindo que o horror do fato histórico se encobrisse pela rede de analogias e alegorias do discurso poético.

## PALAVRAS-CHAVE

Narrativa épica; Violência coletiva; Vítima sacrificial; Bode expiatório.

## ABSTRACT

*Transposed from historiographical chronicles to fictional support, the fate of D. Inês de Castro was elevated to a timeless and mythological condition, since then she becomes a heroine amongst many other heroines of universal literature. In the Camonian epic, even though not the first to mimic the historical fact, we had the magnificent narrative structure order that gave Inês' immortal fame. Nevertheless Inês' unfortunate love destroyed by palaces intrigues, something even more hideous have been hided in the Inês' "passion". We propose, in this essay, the recognition of the "victim's signs" that allowed D. Pedro posthumous wife to be chosen as a "scapegoat" executed in a "collective assassination" whose epic narrative borrowed the Ovid's mythological model inserted in *Metamorphoses*. By comparing Polixena's sacrifice to Inês' collective execution, we will demonstrate how the same vicarious structure is repeated covering up the horror of historical fact by the network of allegories and analogies of poetic discourse.*

## KEYWORDS

*Epic narrative; Collective victim; Sacrificial victim; Scapegoat.*

<sup>1</sup> Universidade Federal Rural da Amazônia, Tomé-Açu, Pará, Brasil.

## INTRODUÇÃO: “SE AO LADO VIVO DE HÉCUBA CHOROSA”

A história fragmentária de vida e morte de D. Inês de Castro (1320?-1355) não é o produto mitológico preservado pelos versos de algum poeta de antanho, embora devamos à invenção épica de Luís Vaz de Camões (1524?-1580) a célebre narrativa que organiza os lances em que se deu o “assassinato coletivo” da preferida do Infante D. Pedro (1320-1367). Mesmo que nossa hipótese soe estranha, quanto a Inês ter sido vítima de um ato de “violência coletiva”, veremos que os indícios para tanto nos vêm das crônicas de Fernão Lopes (ca.1380-) e de Rui de Pina (1444?-1521?), autores que nos legaram, mesmo que de forma lacunar, as informações que expressam as consequências do assassinato de Inês e as circunstâncias em que esse fato ocorreu.

O relato épico d’*Os Lusíadas* (1572) preservou a dimensão sacrificial presente nos textos historiográficos, e o mundo narrado surgido dessa modelação ficcional ampliou-se com a justaposição dos exemplos mitológicos e poéticos recuperados durante o Renascimento português. Ao avançarmos no desenrolar dos eventos que nos levam até a fatídica execução de Inês de Castro, perceberemos os componentes da “crise sacrificial” que a tornou o “bode expiatório” escolhido em razão das “marcas vitimárias” involuntariamente assumidas.

Nossas afirmações estão assentadas nos estudos de René Girard (1923-2015) cuja obra abordou em várias ocasiões o desvelamento da “violência coletiva e sacrificial” em diversas mitologias e nas tragédias gregas. Nos livros *A violência e o sagrado* (1990), *O bode expiatório* (2004), *A rota antiga dos homens perversos* (2009) e *Eu vi satanás cair como um relâmpago* (2012), acompanhamos a instigante investigação que observa em diferentes povos o mesmo processo de “crise sacrificial ou vitimária” que tenta regular a violência coletiva e os seus efeitos cataclísmicos. Assim, nos momentos de emergência de conflitos intestinais, pestes e demais ameaças a uma dada comunidade, tomava-se uma vítima que deveria sofrer a violência unívoca justificada pelas infames acusações a ela atribuídas.

Girard advoga que a vítima ao apresentar alguma marca estereotipada, geralmente imputada aos indivíduos acusados de alguma transgressão, torna-se passível de atrair o desejo persecutório que busca no

bode expiatório dar a “satisfação vicária sobre vítimas que facilmente provocam a união contra elas, em virtude de sua pertença a minorias mal integradas” (GIRARD, 2004, p. 55). A função antropológica da violência coletiva costuma ser preservada nos relatos históricos, já quando esses eventos são emoldurados ficcionalmente, raro é a permanência da ação da multidão, que se encobre com recursos da retórica poética.

Dessa feita, se tomarmos a primeira composição ficcional do fado de Inês de Castro, as “Trovas [...] à morte de D. Inês de Castro” publicadas no *Cancioneiro Geral* (1516), de Garcia de Resende (ca.1470-1536), veremos que o perfil da heroína está assentado em sua fortuna adversa, “de tal doutrina, & vertudes, quera dina de meu mal ser ho rreues” (RESENDE, 1917, p. 358). Essa ambiguidade configura a fórmula sacrificial por excelência: “é criminoso matar a vítima, pois ela é sagrada... Mas a vítima não seria sagrada se não fosse morta” (GIRARD, 1990, p. 11). A voz *post mortem* de Inês manifesta-se para admoestar as senhoras que se vissem enredadas pelos sortilégios do Amor, pois mesmo sem merecer, estando “de tudo muy abastada” (RESENDE, 1917, p. 359), ela terminou vitimada por essa divindade.

O desvelamento do sistema sacrificial prossegue na fala de um dos ministros que D. Afonso IV (1290-1357) “trazia conssiguo na companhia” (RESENDE, 1917, p. 362), pois o conselheiro real, ao insistir no assassinato de Inês, faz alegações de que a morte dela seria algo como “um tônico milagroso para o corpo social”, “a vítima propiciatória se transforma em droga maravilhosa, certamente terrível, porém, na dose certa, capaz de curar todas as doenças” (GIRARD, 2009, p. 81).

Com sua morte escusareis  
muytas mortes, muytos danos,  
vos, senhor, descansareis,  
& a vos, & a nos dareis  
paz para duzentos anos.  
o príncepe casaraa,  
filhos de bençam teraa,  
seraa fora de pecado:  
caguora seja anojado,  
a menã lhesqueçeraa. (RESENDE, 1917, p. 363).

Camões aprofundaria a dimensão simbólica dos amores de Inês e Pedro modelando em sua épica um episódio que justapunha entre os

elementos históricos, poéticos e mitológicos, o mecanismo vicário do sacrifício. Esse recurso reparador e substitutivo é esboçado antecipadamente no Canto III d’*Os Lusíadas*, quando acompanhamos o caso do aio de Afonso Henriques (1109?-1185), Egas Moniz, que em desagravo da deslealdade do futuro rei português, ofereceu-se junto com a família ao rei castelhano D. Afonso VII (1105-1157) para que sofressem o castigo destinado a outrem. Essa atitude sacrificial mostrou-se tão significativa que voltará a ser referida no Canto VIII em resposta à curiosidade do Catual diante da narrativa imagética disposta nas bandeiras portuguesas.

Vê-lo cá vai cos filhos a entregar-se,  
A corda ao colo, nu de seda e pano,  
Porque não quis o Moço sujeitar-se,  
Como ele prometera, ao Castelhana.  
Fez com siso e promessas levantar-se  
O cerco, que já estava soberano;  
Os filhos e mulher obriga à pena;  
Pera que o senhor salve, a si condena. (CAMÕES, 1927b [1572], p. 185).

O rei castelhano se constrange de assumir o terrível papel de carrasco, ele recua e poupa os inocentes, livra a vida dos bodes expiatórios, mostrando a clemência que não foi dada a Inês de Castro. Devemos considerar que na organização simbólica do episódio camoniano, temos outros exemplos de *pharmakós*: indivíduos que são expulsos sob a alegação de terem praticado algo terrível ou que são indubitavelmente inocentes, mas se veem escolhidos para purgar alguma ofensa feita à divindade ou à realeza. Essas mesmas vítimas então privadas de tudo serão posteriormente conduzidas ao trono ou, se sacrificadas, assumirão poderes transcendentais. Esse caráter ambíguo dos bodes expiatórios se revela nos casos de Semíramis e Nino, Rômulo e Remo e Atreu e Tiestes. Inês de Castro será aproximada exatamente dos pares que foram expulsos e aos quais se atribui a origem de uma civilização, do mesmo modo que ela já fora afastada dos paços reais e agora se achava “posta em sossêgo, de teus annos colhendo doce fruto” (CAMÕES, 1927a, p. 374).

Em caso de necessidade, ou seja, quando uma calamidade acontecia ou ameaçava acontecer na cidade – epidemia, carestia, invasão estrangeira, desavenças internas – havia sempre um *pharmakós* à disposição da coletividade. [A] vítima é considerada uma mácula que contamina todas as coisas a seu redor, e cuja morte efetivamente

purifica a comunidade, pois faz retornar a tranquilidade. É por esta razão que o *pharmakós* era levado por toda parte, a fim de drenar as impurezas e de reuni-las sobre sua cabeça; após o que era expulso ou morto em uma cerimônia da qual participava toda a população (GIRARD, 1990, p. 123-124).

Por ter chegado até nós incompleta, a *Crônica de El-Rei D. Pedro I* (1895), de Fernão Lopes, apenas nos dá alguns indícios da sublevação intempestiva que moveu a “sanha d’el-rei seu padre” (LOPES, 1895, p. 122) e esboça a participação da multidão, o que justifica D. Pedro, ao buscar a vingança da amada, ter tentado identificar os “outros muitos que ele culpou” (LOPES, 1895, p. 122). Não obstante, é de extrema importância a descrição do traslado do corpo de Inês de Castro. Esse cortejo ganha todo um novo contorno, ao reconhecermos que ele perfaz a transformação da vítima maléfica em um ser reverenciado coletivamente.

Pelo caminho estavam muitos homens com círios nas mãos, de tal guisa ordenados, que sempre o seu corpo foi, por todo o caminho, por entre círios accesos; e assim chegaram até o dito mosteiro, que eram d’alli dezessete léguas, onde com muitas missas e grão solenidade foi posto seu corpo n’aquelle moimento. E foi esta a mais honrada transladação que até àquelle tempo em Portugal fora vista (LOPES, 1895, p. 173).

Dito isso, podemos trazer à discussão a *Chronica de ELREY Dom Afonso, o quarto* (1936), de autoria de Rui de Pina, por meio da qual observamos o relato histórico do assassinato de Inês de Castro ganhar o *emplotement* que será reaproveitado em *Os Lusíadas*. Camões utilizou a estrutura narrativa dessa crônica, sem deixar de fora a “gente armada”, e acrescentou os elementos dramáticos inventados por Garcia de Resende em suas “Trovas à [...] Inês de Castro”, concluindo o seu episódio épico com o exemplo mitológico do sacrifício de Políxena presente nas *Metamorfoses* (2017), de Ovídio.

Perscrutar o evento em que Inês sucumbiu à fúria homicida da multidão em Coimbra, no dia 07 de janeiro de 1355, permitir-nos-á vislumbrar um caso talvez único no Ocidente, um momento em que o sagrado primitivo tentou aflorar mais uma vez, pois tanto na ficcionalização de sua morte como nos relatos históricos originários, mesmo que de forma atenuada, o assassinato coletivo estará presente, amparado pelos traços vitimários enunciados de forma ora velada, ora

explícita. Esse dado ignorado parece ter sido vislumbrado por um poeta cuja obra atualmente está perdida, mas que teve alguns poemas salvos ao participar das homenagens ao tricentenário da morte de Camões. O poeta Carlos Hipólito de Santa Helena Magno (1848-1882), usando os mesmos versos heroicos d’*Os Lusíadas*, lembra-nos de que Inês de Castro faz parte da mesma estirpe de heroínas desgraçadas da antiguidade clássica e, como muitas, fora igualmente vítima de um ato brutal de violência coletiva.

Se a minha história triste e lutuosa  
Ao mundo enteneceu e arrancou prantos,  
Se ao lado vivo de Hécuba chorosa,  
Ai! Não no devo aos corporais encantos,  
Foste tu que na lira sonora  
Minha dor imortal tornaste em cantos,  
E me deste a beber da eterna taça:  
- Salve, ó meigo poeta da desgraça! (MAGNO, 1880, p. 4).

Ao ser escolhida como vítima, Inês simbolicamente desempenhava o papel de qualquer indivíduo oferecido em sacrifício ou tomado para aplacar a fúria coletiva. Por isso, ela encarnava tanto a paixão de Hécuba quanto a de Políxena. Colocada dentro dessa função sacrificial e vitimária, Inês chorará com a possibilidade da perda dos filhos, espelhando a pungência do pranto de Hécuba, que tivera toda a sua descendência extinta. Inês também seria entregue aos verdugos inclementes e, semelhante a Políxena,<sup>1</sup> que fora sacrificada aos *manes* de Aquiles como “vítima propiciatória” (OVÍDIO, 2017, p. 699), a “muy fremosa dama” (RESENDE, 1917, p. 359) será, mesmo que metaforicamente, oferecida a Cupido.

Morria para a história a Inês amásia, a mãe de bastardos, a estrangeira, e surgia a padroeira da literatura portuguesa, pois ao longo dos séculos sua desditosa sina será transposta para todos os gêneros ficcionais conhecidos, o que em si se assemelha ao processo cíclico dos ritos e rememorativo dos mitos. É por essa razão que o narrador primário (SCHMID, 2010) d’*Os Lusíadas*, que emoldura o universo épico narrado, ao

---

<sup>1</sup> Nas *Metamorfoses* (2017), o vulto irado de Aquiles reclama sua parte nos espólios de Troia e seus *manes* pedem o sacrifício de Políxena, que é imolada por Neoptólemo (Pirro), filho de Aquiles. Na tragédia de Sêneca, *Troianas* (2014), o pedido dos *manes* de Aquiles tem uma ambiguidade significativa, pois o sacrifício de Políxena seria igualmente uma cerimônia nupcial. Higinio, em *Fábulas* (2009), acrescenta que Aquiles conhecera Políxena e pretendia desposá-la. Segundo Coulanges (2005), o rito em que Políxena foi vitimada tinha raízes muito antigas, pois os sacrifícios humanos e de animais serviriam à alma do parente morto no Hades.

mimetizar o discurso de Vasco de Gama, invoca a musa da poesia épica, Calíope, para que ela com sua “bela voz” auxilie no momento de exprimir toda a majestade do *páthos* inesino. Quando finalmente chegarmos aos eventos condutores da morte de Inês de Castro, estaremos acompanhando um dentre tantos lances que equilibravam as virtudes e os vícios dos heróis portugueses, os quais, ao serem apresentados a ouvintes estrangeiros, assumiam o estofo sobre-humano destacado por meio das comparações com os heróis épicos da antiguidade clássica. A história portuguesa seria perpetuada não por meio dos cronicões medievais, mas por intermédio da “tuba canora e bellicosa” renascida (CAMÕES, 1927a, p. 59).

### **A VÍTIMA COLETIVA: “UNUS PRO OMNIBUS”**

A teoria do sagrado desenvolvida por René Girard, principalmente a partir de sua obra *A violência e o sagrado* (1990), assenta-se na compreensão de que os deuses mitológicos de vários povos foram vítimas coletivas sacrificadas com o fim de resolver alguma desordem social ou aplacar alguma força da natureza que se tornara deletéria. A fim de evitar que a violência se espalhasse, pondo em risco todos os membros da comunidade, procedia-se à substituição, de modo que a luta de *todos contra todos* transformava-se na violência de *todos contra um*. Essa “crise sacrificial” predispunha que uma vítima fosse escolhida em razão de determinadas “marcas” que a identificassem como a ameaça ao equilíbrio social. Mas tão logo a torpe vítima tivesse sua vida ceifada de forma unânime em um linchamento, execução ou sacrifício coletivo, ou de conotação coletiva, tinha início o seu processo de divinização, ou seja, passava-se a atribuir propriedades benéficas a quem anteriormente recebera a responsabilidade por perturbar a coesão da comunidade.

O sacrifício tem aqui uma função real, e o problema da substituição coloca-se no nível de toda a comunidade. A vítima não substitui tal ou tal indivíduo particularmente ameaçado e não é oferecida a tal ou tal indivíduo particularmente sanguinário. Ela simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que o sacrifício protege de *sua* própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germens de desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial (GIRARD, 1990, p. 19).

Girard percebeu que a transferência de culpa, ou a atribuição de forças maléficas a um indivíduo específico, ocorria segundo a dinâmica da escolha de uma “vítima sacrificial”, o que ele trataria teoricamente como o “bode expiatório”. Esse mecanismo acusatório precisava assentar-se em “marcas sacrificiais ou persecutórias” que permitissem à turba enfurecida purgar as forças destruidoras que a dominavam e causavam a crise de indiferenciação que corroía as relações internas. No momento em que a sanha por violência se alastrava, a multidão tornava-se um único corpo de “desejo mimético”, cada indivíduo imitava a agressão presenciada e o modelo comum consistia na violência canalizada contra a “vítima coletiva”. Quando as posições hierárquicas se invertiam, as diferenças se misturavam e os limites eram transpostos, alguém deveria ter causado essa mudança e o responsável se manifestava por meio de sinais que abertamente denunciavam toda a sua culpa.

As minorias étnicas e religiosas tendem a polarizar com as maiorias. Temos aí um critério de seleção vitimária, relativo a cada sociedade, sem dúvida, mas que é transcultural em seu princípio. [...] São principalmente os muçulmanos os perseguidos na Índia, e no Paquistão são os hindus. [...] Ao lado dos critérios culturais e religiosos, há os puramente físicos. A doença, a loucura, as deformações genéticas, as mutilações acidentais e até as enfermidades em geral tendem a polarizar os perseguidores (GIRARD, 2004, p. 26).

No entanto, se a violência coletiva costumava atingir vítimas que fossem marcadas por algum aspecto repugnante ou incorporassem uma espécie de fragilidade estereotipada, tornando-as passíveis de execução, por outro lado, os próprios líderes do corpo social, aqueles que num primeiro momento estariam protegidos de qualquer violência e que pareciam intocáveis em sua dignidade de realeza ou de prestígio econômico, também poderiam apresentar perfeitamente as condições de seleção vitimária. Nas composições renascentistas mais conhecidas por tematizar o fado de Inês de Castro – a lírica de Resende, a épica de Camões e a tragédia de Ferreira, sua figura distingue-se em razão de sua nobre estirpe e elevada condição de mulher resguardada pelo herdeiro do trono português. Inês é aquela que vivia “muy acatada, como princesa servida” (RESENDE, 1917, p. 359), mas também é “uma donzella fraca e sem força” (CAMÕES, 1927a, p. 381); ou ainda, a “inocente, fermosa, humilde, e sancta” (FERREIRA, 1962, p. 109). Sua descrição sempre ressalta as

qualidades que a exaltam, fazendo-a facilmente sobressair na sociedade em que estava inserida, pois "quanto mais aguda for a crise, mas a vítima deve ser 'preciosa'". (GIRARD, 1990, p. 31). São tantos os traços vitimários atribuídos a Inês que fica fácil reconhecer por que usaram contra ela as mesmas armas que venceram os mouros na Batalha de Salado (1340).

O monarca e sua corte frequentemente fazem pensar no *olho* de um ciclone. Esta dupla marginalidade sugere uma organização social em redemoinho. Em tempo normal, sem dúvida, os ricos e poderosos gozam de todos os tipos de proteções e de privilégios que faltam aos deserdados. Todavia, não são as circunstâncias normais que aqui nos interessam, e sim os períodos de crise. O mais breve olhar sobre a história universal revela que os riscos de morte violenta nas mãos de uma multidão descontrolada são estatisticamente mais elevados para os privilegiados do que para qualquer outra categoria. Por fim, são todas as qualidades externas que atraem, de um a outro tempo, as indignações coletivas, não apenas os extremos da riqueza e da pobreza, mas igualmente os do sucesso e do fracasso, da beleza e da fealdade, do vício e da virtude, do poder de seduzir e do poder de desagradar; é a fraqueza das mulheres, das crianças e dos anciãos, mas também a força dos mais fortes que se torna fraqueza diante do número. As multidões, muito regularmente, se voltam contra aqueles que antes exerceram sobre elas um empreendimento excepcional (GIRARD, 2004, p. 27-28).

Inês de Castro sofreu os efeitos da "crise sacrificial" numa sociedade que não podia mais divinizar as suas vítimas, uma vez que o Cristianismo já oferecia um perfeito ritual vicário por meio da Eucaristia, o que impunha o fim do recurso sacrificial do bode expiatório. Contudo, a espontaneidade da violência mimética desencadeou essa inclinação humana para a purgação vitimária em Inês, e, devido às circunstâncias históricas e naturais, essas forças atávicas foram despertadas dando vazão ao mecanismo antropológico que ilude todos os seus participantes.

As religiões primitivas emergiram, assim, de um assassinato fundador, o qual era sazonalmente repetido por meio de outra substituição, um ritual que encenava a violência primordial. "São os próprios assassinos, em suma, que sacralizam sua vítima". (GIRARD, 2004, p. 118). O sistema religioso de incontáveis povos erigiu-se sob essa estrutura de ritualização sacrificial e, a partir desse mecanismo de regulação da violência, tentava-se impedir a deterioração das relações sociais diante da emergência de uma crise.

O resquício do traço divinatório presente na narrativa camoniana fica por conta da prolepse usada na famosa perífrase que apresenta Inês como a “que depois de morta foi rainha” (CAMÕES, 1927a, p. 371). Isso nos mostra que, após sua elevação no plano jurídico, deu-se sua ascensão ficcional repetida periodicamente. Não é por acaso que a epopeia camoniana, divergindo dos relatos históricos originários, condene a fúria coletiva primordial sem deixar qualquer dúvida quanto à inocência da vítima coletiva.

## O PATÍBULO DAS VÍTIMAS COLETIVAS

Quando o narrador primário d’*Os Lusíadas*, o detentor da moldura global dos acontecimentos e da ação dos agentes, entrega a autoridade narrativa a Vasco da Gama, essa personagem recebe juntamente a capacidade de concertar as variações históricas do assassinato de Inês com os modelos mitológicos evocados pelas trovas de Garcia de Resende, as quais não deixam de carregar elementos derivados dos documentos historiográficos. Essa fusão de modalidades discursivas - mimética e diegética - permite o encaixe de vários registros narrativos capazes de segmentar a progressão dos eventos em níveis de complexidade informativa e simbólica, possibilitando que os mitos inseridos no corpo do relato épico sejam mais do que um adorno retórico, eles passam a ter uma função estruturante e até mnemônica; a história passa a rimar com a referência mítica surgindo imediatamente uma alegoria dessa combinação.

Como o narrador global bem nos adverte no canto primeiro d’*Os Lusíadas*, os eventos a serem contados não eram “vãs façanhas, fantásticas, fingidas, mentirosas” (CAMÕES, 1927a, p. 55), mas estaríamos diante do processo de invenção ficcional, que combinava os dados preservados nos registros históricos com o cabedal de narrativas míticas revisitadas no século XVI. Por meio desse amálgama, a narrativa épica diz o que as crônicas não podem dizer. Camões então mirava o verossímil, o “Universal”, agindo como o “artífice de enredos” e elaborando “a mimese de ações” (ARISTÓTELES, 2017, p. 99). Por sua vez, Fernão Lopes e Rui de Pina buscavam aplicar em seus escritos a noção de *nóesis*, pois o que seus relatos pretendiam era a “aquisição do conhecimento” (DOLEŽEL, 2010, p. 59), uma vez que os documentos históricos produzidos funcionavam como modelo do mundo real. Isso explica a razão pela qual o primeiro Cronista-mor de Portugal expurgou de seu texto a comparação dos amores

de Inês e Pedro com aqueles contidos n’*As Heróides* (2003), de Ovídio. Há aqui a reivindicação da verdade, do “particular”, não mais do verossímil.

E se algum disser que muitos foram já, que tanto e mais que elle amaram, assim como Adriana, e Dido, e outras que não nomeamos, segundo se lê em suas epistolas, responde-se que não falamos em amores compostos, os quaes alguns autores abastados de eloquência, e florescentes em bem ditar, ordenaram segundo lhes prouve, dizendo em nome de taes pessoas razões que nunca nenhuma d’ellas cuidou; mas falamos d’aquelles amores que se contam e lêem nas historias, que seu fundamento teem sobre verdade (LOPES, 1895, p. 172).

Ao narrador do relato épico cabe moldar o material factual, dando-lhe a forma simbólica reforçada pelo ritmo poético que tornará a história lembrada para além de um evento há muito ocorrido, sem contornos definidos e repleto de lacunas. Camões almejava a transcendência ficcional ao narrar a morte de Inês de Castro, já os cronistas do reino desejavam documentar a morte dela em razão do processo de legitimação histórica da Dinastia de Avis. Diante disso, somos levados à *Chronica de ELREY Dom Afonso, o quarto*, de Rui de Pina, pois esse texto histórico relata a intriga básica que encontraremos no episódio camoniano: a desobediência do príncipe Pedro, a ira e o posterior arrependimento de D. Afonso IV, a multidão armada, a interferência dos ministros, refletindo a fúria da turba, e a tentativa de defesa de Inês. E ao vermos os limites da crônica avançaremos na alegoria do relato épico.

& sobre isso era posto com elRey seu pay em grandes desvayros, pello qual está elRey em Montemor o velho já, & consentindo na morte da dita Dona Ines acompanhado de muyta gente armada, & seveo a Coimbra onde ella estava nas cazas do Mosteyro de Santa Clara, a qual sendo avizada da hida de elRey, & da iroza, & mortal tenção que contra ella levava achandosse falteada pera se não poder já saluar per alguma maneyra, o veo receber à porta, onde com o rosto trãsfegurado, & por escudo de sua vida, & pera sua innocencia achar na ira de elRey alguma mais piedade, trouxe ante si os três inocentes Infantes seus filhos netos de elRey, com cuja apresentação, & com tantas lagrimas, & com palauras assi piadozas pedio misericórdia, & perdaõ a elRey que ele vencido dela se dis que se volvia, & aleyxava já pera nõ morrer como levava de terminado, & alguns Cavaleyros que com elRey hiaõ pera a morte dela que loguo entrarão, & principalmente Dioguo Lopes Pacheco filho de Lopo Fernandes Pacheco senhor de Ferreyra, & Alvaro Goncaluer meirinho mor, & Pero Coelho quando assi viraõ

sahir elRey como quem já revocava sua tença agravados dele pella publica determinação com que os ally trouxera, & pello grande ódio, & mortal perigo que daly em diante com ella, & com o Infante D. Pedro os leyxava, lhe fizeraõ dizer, & consentir que eles tornassem a matar Dona Ines se quisessem, a qual por isso loguo mataraõ) o que foy avido contra elRey mais abominável crueza) (PINA, 1936, p. 195-196).

A economia da narrativa ficcional coloca em perspectiva todos os motivos enunciados por Rui de Pina, mas os apresenta elevados pela contraparte alegórica do discurso poético, o que prefigura, desde a estrofe 119 do terceiro Canto d’*Os Lusíadas*, a ameaça do sacrifício. Quando o Amor surge personificado como um deus cruel à espera de uma vítima para lhe aplacar a sanguinária sede, devemos reconhecer que, embora ele seja conhecido pelo clássico epíteto de *caecus amor*, ele sempre estava armado de setas como um guerreiro. Esse aspecto terrífico do filho de Vênus vinha novamente das matrizes clássicas, basta recorrermos às agruras sofridas por Psiquê inseridas no *Asno de Ouro* (2020), de Apuleio, ou lembrarmos da cantiga medieval em que o trovador exclamava: “Pero nuca lh’eu fige rem por que m’el haja de matar” (TORNEOL, 1904, p. 168), para reconhecermos que o destino de Inês de Castro estava circunscrito à ara sacrificial. Inês era inocente em seu amor, e por isso mesmo deveria morrer.

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. (CAMÕES, 1927a, p. 373).

Ao nos apresentar Inês de Castro, Vasco da Gama destaca sua docilidade e o seu devotado amor, que se expressa nos atos contemplativos da memória e da fabulação onírica. Ela está sempre à espera, impassível em seus desvelos amorosos, indefesa, como se encarnasse a virtude cardinal da paciência aguardando o retorno do príncipe que era “grande caçador e monteiro” (LOPES, 1895, p. 14). Essa passividade faz parte da composição dos traços vitimários que culminarão na comparação dela com um animal religiosamente destinado ao altar de sacrifício: “a paciente e mansa ovelha” (CAMÕES, 1927a, p. 384).

Do teu príncipe ali te respondiam  
As lembranças que na alma lhe moravam;  
Que sempre ante seus olhos te traziam,

Quando dos teus formosos se apartavam;  
De noite, em doces sonhos que mentiam,  
De dia, em pensamentos que voavam:  
E quanto em fim cuidava, e quanto via,  
Eram tudo memórias de alegria. (CAMÕES, 1927a, p. 375).

A sutileza do texto camoniano permite entrever, por meio do véu de analogias, a dualidade de Inês: a bela amante e a estrangeira imoral. Ela despertaria a lascívia do príncipe herdeiro, tirando-lhe o domínio de si, e como tal, atraía para si a culpa de introduzir a impudicícia na sociedade portuguesa então debilitada por tantos outros desastres naturais e tensões políticas. Libertar Pedro de Inês equivalia a libertá-lo de um algoz luxuriante, vicioso e nocivo ao reino inteiro. Quanto mais graves fossem as acusações, tanto melhor para justificar as ações mais furibundas contra ela.

De outras bellas senhoras e princesas  
Os desejados tálamos engeita,  
Que tudo enfim, tu, puro amor, desprezas,  
Quando um gesto suave te sogeita.  
Vendo estas namoradas estranhezas,  
O velho pai sesudo, que respeita  
O murmurar do povo, e a fantasia  
Do filho, que casar-se não queria, (CAMÕES, 1927a, p. 375).

A partir de então, o discurso narrativo deixa transparecer as acusações que preparam a sublevação contra Inês. Ela passa a ser apresentada como o grande empecilho por meio do qual as excentricidades e contradições do amor contaminam o vozerio geral. As acusações lançadas contra Inês tacitamente dizem respeito a esse influxo que ela teria sobre a consciência do príncipe, como se ela fosse capaz de manipular os poderes do “fero Cupido” (CAMÕES, 1927b [1572], p. 287), portando uma espécie de “filtro” ou de magia cativante. Assim, ela conduziria a vontade e o desejo do futuro rei, fazendo-o desobedecer a qualquer apelo, por mais racional que fosse, mesmo que tal recriminação viesse de seu pai.

Despontam por fim o pai “sesudo” contra o filho “sandeu”, o povo “sanhudo” contra a mulher “sensual”, desses pares surgirá inevitavelmente a dualidade que moldará a crise e seu desfecho funesto. Desse modo, a dualidade monstruosa de Inês dispunha das necessárias e recorrentes marcas vitimárias: ela é estrangeira, adúltera e incestuosa, mas igualmente

bela, cândida e tinha parentesco, mesmo que de forma colateral, com a família real portuguesa.<sup>2</sup>

Os perseguidores acabam sempre por se convencer de que um pequeno número de indivíduos ou até mesmo um só pode tornar-se extremamente nocivo para toda a sociedade, apesar de sua relativa fraqueza. É a acusação estereotipada que autoriza e facilita esta crença, desempenhando com toda evidência um papel mediador. Ela serve de ponto entre a pequenez do indivíduo e a enormidade do corpo social. Para que malfeitores, até diabólicos, consigam indiferenciar toda a comunidade, é preciso que a firam diretamente no coração ou na cabeça, ou que comecem por sua esfera individual, nela cometendo esses crimes contagiosamente indiferenciadores, como o parricídio, o incesto etc. (GIRARD, 2004, p. 23).

A tudo isso acima disposto, podemos acrescentar os fatores ambientais que poderiam ter fermentado ainda mais os ânimos contra D. Inês: a calamidade trazida pela Peste Negra de 1348-1350 e o fato de que “em Coimbra, o *Livro da Noa* refere 1355 como *o mays seco que os homees virom*” (SILVA, 2021, p. 530). A iminente desventura de Inês reunia todas as condições necessárias para eclodir, ela já era “vítima do Amor”, chegava o momento de o ser da violência coletiva.

Sim, é exatamente isso. É pensável que uma vítima seja considerada como responsável pelas desgraças públicas, e é bem o que acontece nos mitos, assim como nas perseguições coletivas, mas que nos mitos apenas, esta vítima traz novamente a ordem, a simboliza e até a encarna (GIRARD, 2004, p. 59).

A estância que introduz a tomada de decisão para matar Inês mostra como foram abruptos os movimentos envolvidos, guiados pela ira, debelados em um átimo de cólera, a ponto de o narrador indagar de onde provinha aquele furor irrefletido lançado contra uma mulher desprotegida.

---

<sup>2</sup> Segundo Sales (2008) e Russo (2019), Inês e Pedro tinham como bisavôs o rei português D. Afonso III e o rei castelhano D. Sancho IV. Segundo Parra (2018), Inês teria como mãe Aldonça Lourenço de Valadares, a qual seria tia da filha bastarda de D. Dinis, Maria Afonso I. Inês também fora filha de criação de D. Teresa de Albuquerque, viúva de Afonso Sanches, o meio-irmão rival de Afonso IV. Segundo Saraiva (1988), pode-se acrescentar, como causa para a proibição do casamento entre Inês e Pedro, a relação de compadrio que os ligava, uma vez que Inês fora madrinha de D. Luís (1340-1341), filho de D. Constança e D. Pedro. Porém, como afirma Russo (2019), tomando o testemunho de Fernão Lopes, D. Pedro tinha a autorização do Papa João XXII para se casar “com quem quisesse”.

A desproporcionalidade da ação perpetrada revela-se na “muyta gente armada” - que antes se batera contra o “furor mauro” (CAMÕES, 1927a, p. 377) - ter se reunido para dar combate a um inimigo que tinha unicamente as armas com que “Amor matou de amores” (CAMÕES, 1927a, p. 385) o príncipe Pedro. Todo um contingente militar marchava com o rei à frente, para nas imediações de um mosteiro, pôr fim à vida de uma mãe. O horror da cena recupera anaforicamente a Batalha de Salado, na qual “as águas com sangue do adversário fez beber ao exército sedento” (CAMÕES, 1927a, p. 369). O poderio imensurável destinado àquele fim tão pernicioso, impedir a continuidade do amor entre um casal, somente reforça que “a ynocête Dona Ynês de Castro foi morta sem causa” (ACENHEIRO, 1824, p. 124).

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 pode sustentar o grande peso  
Do furor mauro, fosse alevantada  
Contra ãa fraca dama delicada? (CAMÕES, 1927a, p. 377).

Contudo, motivos mais racionais para a eliminação de Inês costumam ser referidos e a apontam como “peça central para a viabilização do plano de seus familiares” (SOUSA, 2009, p. 132), ou como “D. Pedro converteu-se em joguete nas suas mãos (referindo-se a Inês) e, [...] na de seus parentes castelhanos também” (MARQUES, 1980, p. 178), o que, na esteira de Rui de Pina, seria ainda justificado como o iminente perigo de que “os filhos bastardos de D. Pedro requeressem a legitimidade para herdar o trono português” (LOUREIRO, 2004, p. 10). E essa responsabilidade, sempre desmedida que atribuem a Inês, faz-nos cogitar que a decisão régia fora muito acertada, mesmo que cruel, pois impediria que uma nova Lady Macbeth transtornasse as relações entre portugueses e castelhanos. Contudo, se considerarmos as vicissitudes experimentadas por Inês bem pouco tempo antes de sua morte, dificilmente ela teria meios para tramar intrigas visando à ascensão ao poder.

Já viúvo (referindo-se a D. Pedro), teria sempre Inês de Castro próxima de si, como indica o possível nascimento de três dos quatro filhos do casal entre 1350 e 1354, D. Afonso (falecido pouco depois de nascer),

D. Beatriz e D. João. É possível, assim, que Inês de Castro tivesse atravessado a derradeira fase da Peste grávida (SILVA, 2021, p. 406).

E mesmo que a crise futura estivesse fundada na questão da legalidade a respeito de quem subiria ao trono, o responsável pelo litígio sucessório seria D. Pedro, não Inês, uma vez que sabemos ser ele homem cuja têmpera não era modificada fosse pelo que fosse, ainda mais se tratando de “semelhante amor” como “disseram os antigos que nenhum é tão verdadeiramente achado, como aquele cuja morte não tira da memória o grande espaço do tempo” (LOPES, 1895, p. 172). A vítima inocente é morta para poupar o príncipe, e ele, em reconhecimento de sua vida preservada, deveria ignorar o sentimento de vingança, submetendo sua amada ao sacrifício clamado pela multidão.

António José Saraiva (1988) investe contra as tentativas de “racionalizar” os motivos para o assassinato de Inês, e chega mesmo que inconscientemente a referir que tais amores figuravam como “um escândalo intolerável para a sociedade” e que a oportunidade para dar cabo dela “foi um golpe de surpresa” (SARAIVA, 1988, p. 49-50). Todas as razões alegadas funcionam unicamente como um subterfúgio que espera tornar palatável para a sensibilidade moderna um evento que fora debelado por um mecanismo atávico de regulação da violência recíproca: o assassinato coletivo. Tudo eram razões, mesmo que razão nenhuma houvesse. Mariana Sales (2008), ao discorrer quanto ao suposto “risco à independência portuguesa” representado por Inês ou mesmo por seus parentes, concluiu que “a influência dos Castros junto a D. Pedro I de Portugal ocorria no sentido de favorecer o infante português a tomar o trono do seu homônimo castelhano. Então a ameaça se fazia para o lado castelhano e não à independência portuguesa”. (SALES, 2008, p. 25). Se de fato Inês estivesse arquitetando algo contra o reino de Portugal, muito imprudente seria permanecer em um lugar por todos conhecido e sem nenhuma guarda que a protegesse, pois ela, ao receber aquela desagradável comitiva, levaria ao colo crianças de peito.

Traziam-na 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 triste e piadosas vozes,  
Saídas só da mágoa e saudade

Do seu príncipe, e filhos que deixava,  
Que mais que a própria morte a magoava, (CAMÕES, 1927a, p. 378).

A duplicidade da postura de D. Afonso IV, a qual revela ser ele o brinquete das forças políticas que o cercavam, é patente. Ele se deixa mover pela multidão e pelos conselheiros que o impelem a assassinar Inês, que é culpabilizada unicamente pelas acusações a ela increpadas, mas a inocência daquela mãe desamparada o desarma do intento homicida. Essa inclinação do rei português para aquiescer às súplicas de Inês fora vista em passagem anterior do Canto III, quando sua filha, “que a tanta piedade o comovia” (CAMÕES, 1927a, p. 359), D. Maria de Portugal (1313-1357), Rainha de Castela, viera pedir-lhe auxílio militar para ajudar o marido D. Afonso XI (1311-1350) contra os Mouros.

Então, a determinação para matar a “estrangeira” vinha de fora, uma força massiva pressionava a decisão do rei, o qual consentiu sem assentir ao crime. Ao tentar se esquivar da responsabilidade decisória, ele nos permite entrever a pressão exercida pela “gente armada”, pois se a vítima não fosse dada pelo rei ao povo e aos seus executores cortesãos, o rei terminaria por ser a vítima; “o paradoxo do poder soberano que, de alguma forma, perde-se na multidão por medo de opor-se a ela, para tornar uma vez mais manifesta a onipotência do mimetismo” (GIRARD, 2012, p. 43). D. Afonso IV lava as mãos e entrega a inocente à fúria da multidão.

A menor violência pode produzir uma escalada cataclísmica. Mesmo que esta verdade, de forma alguma obsoleta, tenha se tornado dificilmente visível, ao menos em nossa vida cotidiana, todos sabem que o espetáculo da violência tem algo de “contagioso”. Às vezes é quase impossível escapar deste contágio, e a intolerância pode, no fim de contas, mostrar-se tão fatal quanto a tolerância. Quando a violência se manifesta, há homens que se abandonam livremente a ela, até mesmo com entusiasmo, enquanto outros tentam impedir seus progressos (GIRARD, 1990, p. 45).

A subsequente fala de Inês nos mostra como ela tinha plena consciência do perigo que corria, tanto que a sua argumentação, após ter a dignidade de mãe ignorada, apela para a substituição da morte pelo exílio, o que nada mais é do que a primitiva implementação do rito do “bode expiatório”.

Feita a expiação do santuário, da Tenda da Reunião e do altar, fará aproximar o bode ainda vivo. Aarão porá ambas as mãos sobre a cabeça do bode e confessará sobre ele todas as faltas dos israelitas, todas as suas transgressões e todos os seus pecados. E depois de tê-los assim posto sobre a cabeça do bode, envia-lo-á ao deserto, conduzindo por um homem preparado para isso, e o bode levará sobre si todas as faltas deles para uma região desolada (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 184).

Mesmo sendo inocente, e exatamente por isso, Inês pedia um castigo imerecido para preservar os filhos e o amor que os gerou; viveria como pária, apartada novamente do amado, padecendo com isso os desgostos da saudade, mas teria o sacrifício atenuado e aplacaria a sanha dos que pediam sangue. Essa tentativa de negociar a sevícia recupera a estrutura “de um rito de expulsão análogo ao do *pharmakos* grego” (GIRARD, 2012, p. 220), porém o “puro amor” (CAMÕES, 1927a, p. 373) não aceitaria nada menos do que um altar com sangue espargido.

E se, vencendo a maura resistência,  
A morte sabes dar com fogo e ferro,  
Sabe também dar vida com clemência  
A quem pera perdê-la não fez erro;  
Mas, se t’o assi merece esta inocência,  
Põem-me em perpétuo e mísero desterro,  
Na Scítia fria, ou lá na Líbya ardente,  
Onde em lágrimas viva eternamente. (CAMÕES, 1927a, p. 382).

Na estrofe crucial, em seu derradeiro momento de vida, sem qualquer valimento, Inês está diante do povo resolute em seu anseio, absolutamente entregue às forças que submetem o próprio rei, cercada pela ira incontrolável e contagiosa de destruição inexorável. O horror da cena é velado pela indagação do narrador que, para expressar a extensão da infâmia consumada, fará uso de exemplos mitológicos correlatos ao ignominioso gesto assumido como necessário e benéfico.

Queria perdoar-lhe o rei benino,  
Movido das palavras que o magoam;  
Mas o pertinaz povo, e seu destino  
(Que d’esta sorte o quis) lhe não perdoam.  
Arrancam das espadas de aço fino  
Os que por bom tal feito ali apregoam.  
Contra ãa dama, ó peitos carniceiros,  
Feros vos amostrais, e cavaleiros? (CAMÕES, 1927a, p. 383).

A pergunta feita por Vasco da Gama carrega um aspecto relacionado à jurisprudência da violência militar e se destina aos homens que exerciam o ofício de cavaleiro: em que circunstância teríamos a correta aplicação da força? Uma vez que a função da guerra na Europa medieval fazia parte de uma esfera sagrada – “co braço dos seus Cristo peleja” (CAMÕES, 1927a, p. 362) –, quando corretamente orientada, destinando-se à preservação ou ao “aumento da pequena cristandade” (CAMÕES, 1927a, p. 60), o ato de guerrear deveria manifestar alguma virtude, que “é a faculdade de fazer o bem”, posto que “os justos e os corajosos” são úteis “aos demais na guerra [e] também na paz” (ARISTÓTELES, 2005, p. 125). Afonso IV fora louvado por sua atuação na Batalha de Salado, admitindo-se que fazia jus aos requisitos que Santo Agostinho julgava intrínsecos aos que pretendem, nos campos de batalha, alcançar um bem maior, sem infringir o quinto mandamento da lei mosaica.

Esta é a paz procurada por guerras laboriosas – a paz que uma vitória, que se julga gloriosa, consegue! Quando são vencedores os que lutam por uma causa mais justa, quem duvidará de que seja louvável uma tal vitória e desejável a paz que dela resulta? São bens e, não há dúvida, dons de Deus (AGOSTINHO, 2000, p. 1333-1334).

Mas qual bem se obteve com a morte de Inês? Nenhum! Onde estava a magnanimidade do rei português? Subjugada pelos seus homens de armas. Um novo conflito entre pai e filho abalaria Portugal, e no futuro, quando Pedro tivesse “tomado do reino a governança” (CAMÕES, 1927a, p. 389), mais sangue inocente seria perdido. “Face ao sangue derramado, a única vingança satisfatória é o derramamento do sangue criminoso” (GIRARD, 1990, p. 27). A selvageria que trouxe Inês só teria comparativo em uma civilização pagã cujo sacrifício humano era justificado em favor do desejo divino.

Qual contra a linda moça Policena,  
Consolação extrema da mãe velha,  
Porque a sombra de Achiles 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: (CAMÕES, 1927a, p. 384).

Na estrofe acima, o narrador parafraseia o episódio do sacrifício de Políxena, composto por Ovídio nas *Metamorfoses* (2017), unificando-o à violência coletiva sofrida por Inês. Com essa aproximação, o destino das vítimas se condensa na alegoria da “paciente e mansa ovelha”. Mas se esse animal, no contexto mitológico greco-latino, integrava o holocausto propiciatório oferecido às divindades e aos mortos, como vemos no Canto X da *Odisseia*, quando Ulisses vai ao Hades consultar Tirésias e para tanto deveria “um carneiro matar e uma ovelha” (HOMERO, 2015, p. 122), no contexto cristão, temos a substituição dos sacrifícios pascais de animais realizados no Templo de Jerusalém pelo sacrifício perfeito do Cordeiro de Deus: a crucificação de Jesus. A paixão, morte e ressurreição do Cristo seriam ritualizadas e lembradas no sacrifício incruento da Eucaristia, o “banquete do Cordeiro”. Daí que mesmo em tradições religiosas tão distintas, a ovelha, como animal sacrificial, apresenta uma proximidade simbólica e metonímica.

Por fim, Inês assumia, em sua paixão e morte, dois aspectos da imolação de Jesus Cristo, o “cordeiro manso” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 1387), pois ambos sucumbiram aos clamores da multidão e se entregaram docilmente como substitutos em uma crise generalizada. O poeta Marco Girolamo Vida (1485-1566), no poema épico *Christiados* (1535), aborda essa transmutação dos sacrifícios animais por uma oblação superior em dignidade e substância.

Nec plura. Ex illo mox seruauere minores  
Hunc semper ritum memores, arisque sacramus  
Synceram cererem, et dulcem de uite liquorem  
Pro ueterum tauris, pecundum pro pinguiibus extis.  
Ipse sacerdotum uerbis eductus ab astris  
Frugibus insinuat sese regnator Olympi,  
Libaturque Dei sacrum cum sanguine corpus.  
In summos haec relligio successit honores. (VIDA, 1978 [1535], p. 76).

Since then succeeding generations always have observed this rite as a memorial, and on our altars we sacrifice unleavened bread and the sweet juice of the grape rather than cattle and the fatted flesh of sheep as our fathers did. The Ruler of the heaven himself, brought down from the stars by the prayers of his priests, enters the host, and the sacred body and blood of God are sacrificed. To the highest glory this religious observance has risen (VIDA, 1978 [1535], p. 77).

Após o saque de Troia, quando os sobreviventes dânaos são levados como escravos para os lares dos aqueus, desaba uma borrasca que força os barcos dos guerreiros vitoriosos a fundearem “na costa da Trácia” esperando o tempo amainar. O vulto de Aquiles assoma, reclamando para os seus *manes* uma substanciosa oferenda, e prontamente “os aliados à desumana sombra” obedecem (OVÍDIO, 2017, p. 697-699). Inevitavelmente as marcas vitimárias de Políxena são evidenciadas diante desse pedido terrível. Ela era princesa, virgem, bela, tomada como espólio da sagrada Ílion. Valiosíssimo tornava-se o seu sangue para ser disperso no altar sacrificial.

Políxena tinha consciência de que o seu sacrifício seria inútil, como ela mesma reconhece ao dizer: “por este sacrifício, não aplacarás divindade nenhuma<sup>3</sup>” (OVÍDIO, 2017, p. 699). E diante desse novo revés do destino, ela não esboçou qualquer gesto de revolta maior do que exigir como o seu cadáver deveria ser tratado, entregando-se mansa e castamente. Essa placidez também recai no cadáver de Inês e a metáfora usada por Vasco da Gama reitera sua fragilidade e beleza física, que, mesmo após seu padecimento, preservou-lhe uma aura de dignidade e compostura.

Assi como a bonina, que cortada  
Antes do tempo foi, cândida e bella,  
Sendo das mãos lascivas maltratada  
Da minina, que a trouxe na capella,  
O cheiro traz perdido, e a cor murchada:  
Tal está morta a pálida donzella,  
Sêcas do rosto as rosas, e perdida  
A branca e viva cor, co’ a doce vida. (CAMÕES, 1927a, p. 387).

Se recapitularmos a interação entre as personagens no episódio de Inês de Castro, veremos como Camões retirou da obra de Ovídio a disposição espacial dos envolvidos, além dos elementos simbólicos

---

<sup>3</sup> A fala de Políxena pode ser melhor compreendida quando voltamos ao texto em latim. No original, a palavra utilizada para se referir a uma divindade é *numen*, que, segundo Stephens (2016), referia-se a deuses como Vênus, Marte, Janus, entre outros, os quais eram relacionados às atividades agrícolas e posteriormente sofreram um processo de antropomorfização, ganhando o culto público. Já a palavra latina que se refere à aparição de Aquiles é *manes*, que segundo Warner (1797), Finkmann (2019) e Earnshaw (2021), dizia respeito ao “espírito dos mortos”. Essa seria a parte da alma que permanecia junto ao sepulcro e à qual se prestava adoração familiar, como Ovídio nos mostra no segundo livro de *Fastos*, onde se descrevem as festas do mês de fevereiro dedicadas aos antepassados: “Parva petunt Manes: pietas pro divite grata est munere; non avidos Styx habet ima Deos” (OVÍDIO, 1862, p. 134).

espelhados. O Amor queria sangue, os *manes* de Aquiles querem o mesmo; Inês está “nos mininos atentando” (CAMÕES, 1927a, p. 379), Políxena tem “a sua imagem [de Hécuba] perante meus olhos”; pasmada, Inês indaga se era “humano [...] matar ãa donzela fraca e sem força” (CAMÕES, 1927a, p. 381). Hécuba, igualmente atônita, surpreende-se exclamando: “mas a ti [fala de Políxena], por seres mulher, cria-te eu livre do ferro” (OVÍDIO, 2017, p. 701).

O rei português estava comovido “das palavras que o magoam” (CAMÕES, 1927a, p. 383) e “até o sacerdote, em lágrimas, rasgou contrariado o peito que se lhe oferecia, ao nele enterrar o ferro”. (OVÍDIO, 2017, p. 699). Do mesmo modo, “os duros ministros rigurosos” (CAMÕES, 1927a, p. 379) usaram de espadas “no colo de alabastro” (CAMÕES, 1927a, p. 385) de Inês e “as filhas do Mondego a morte escura [...] chorando” (CAMÕES, 1927a, p. 388) se equiparavam às “filhas de Troia”, que tanto haviam chorado “quanto sangue derramou só esta família” (OVÍDIO, 2017, p. 669-701).

Ao final dessas aproximações, ainda temos dois topônimos criados para rememorar os acontecimentos violentos narrados por Camões e Ovídio: onde Hécuba, vingando-se do assassinato de Polidoro, matou Polimestor, “o lugar existe ainda e tirou o nome deste acontecimento” (OVÍDIO, 2017, p. 705); e “em fonte pura as lágrimas choradas transformaram: o nome lhe poseram, que inda dura, ‘dos amores de Inês’, que ali passaram” (CAMÕES, 1927a, p. 388). A narrativa d’*Os Lusíadas* e das *Metamorfoses* seguiria articulando novos sucessos, delineando a progressão inevitável de contínuos transes que envolvem a perpetuação mitológica dos povos extintos ou que mitificavam a origem de uma nação que se aventurava por longínquas plagas.

Quando se coloca em perspectiva que o sacrifício de Políxena serviu de modelo narrativo e simbólico para o episódio do assassinio de Inês, reconhecemos que a épica camoniana não apenas emulou o seu modelo latino, ela assegurou para si a relevância cognitiva ao se tornar uma alternativa imaginária do mundo real, e, como tal, estava liberta para afirmar que nenhuma de nossas heroínas praticou qualquer ato de *hybris*. Elas foram vítimas do furor contagioso que tanto pode alegar advir da esfera divina quanto dispensar qualquer justificativa mais elaborada. Ambos os mecanismos, sacrificial e vitimário, têm limites muito tênues para resistir ao contínuo de forças miméticas, uma vez que eles se

manifestam, contando com o oportunismo das crises humanas, nada se lhes acha imune. O sangue precisa jorrar, por mais que seja infrutífero o seu derramamento a longo prazo.

## CONCLUSÃO

Nos textos poéticos do Renascimento português, o destino de Inês de Castro, como vítima do “pertinaz povo”, sempre fica manifesto sobressaindo o seu paradigma de “paciente e mansa ovelha” tragada por um hediondo momento em que se combinaram todos os fatores necessários para produzir um bode expiatório. Vislumbrar o destino de Inês, à luz do exemplo mitológico de Políxena, deixa evidente que o acontecimento histórico foi por demais atroz para que sua magnitude fosse expressa sem o devido decoro poético. Somos poupados da cena mais horripilante, não vemos Inês agonizar, somente escutamos sua derradeira voz no momento excruciante.

A inocência de Inês seria simbolicamente proclamada durante sua cerimônia de coroação póstuma. Enquanto ela era somente a amásia estrangeira do príncipe, a sua morte era justificável, mas quando sua “apoteose” é realizada pelo agora rei D. Pedro I, Inês se purifica, torna-se a esposa e rainha reverenciada por todos. A vingança do monarca também denuncia esse processo interminável de violência mimética que espera encontrar ordem exatamente onde ela não existe, motivada por uma violência anterior, pois “o sangue conspurca tudo o que toca com as cores da violência e da morte. É por isto que ele ‘clama por vingança’”. (GIRARD, 1990, p. 49). A vítima coletiva não costuma ter quem a defenda ou a vingue, todavia Inês tinha um rei “fero e iroso” (CAMÕES, 1927a, p. 390) para lhe “honrar os ossos” (LOPES, 1895, p. 173).

Colocada entre um turbilhão de interesses e desvarios, Inês nada pôde fazer quando dela se aproximou a multidão, a qual não sabe perdoar e cujo único impulso é de destruir para extravasar a fúria que a contamina e incita. Neste vértice de invejas, rancores e desejos, tudo lhe foi negado, o perdão, os filhos, o amado e a confissão. Somente a ficção lhe deu voz e saiu na dianteira em defesa aberta, declarando-a para todo o sempre inocente. Infelizmente não há herói trágico, épico ou histórico que não padeça ou pereça no decurso dos transe fundacionais e, quase sempre, estaremos diante das turbas enfurecidas e das vítimas imoladas.

## REFERÊNCIAS

- ACENHEIRO, Christovão Rodrigues. *Chronicas dos senhores reis de Portugal*. Lisboa: Oficina da Academia Real das Ciências de Lisboa, 1824.
- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. v. 2.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. 2. ed. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- APULEIO. *O asno de ouro*. 2. ed. Tradução e notas de Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. *Jeremias perseguido em Anatot*. São Paulo: Paulus, 2002. p. 1387.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. *O grande dia das expiações*. São Paulo: Paulus, 2002. p. 184.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Notas e comentários de Francisco de Sales Lencastre. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1927a [1572]. v. 1.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Notas e comentários de Francisco de Sales Lencastre. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1927b [1572]. v. 2.
- COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*. Tradução Fernando de Aguiar. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Possible worlds of fiction and history: the postmodern stage*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- EARNSHAW, Katharine M. “Enduring death and remembering the apocalypse: identity, timespace and Lucanian paradoxes”. In: MARLOW, Hilary; POLLMANN, Karla; NOORDEN, Helen Van (ed.). *Eschatology in antiquity: forms and functions*. London/New York: Routledge, 2021.
- FERREIRA, António. *Castro*. 2. ed. Porto: Editorial Domingo Barreira, 1962.
- FINKMANN, Simone. “The dead interlocutors”. In: REITZ, Christiane; FINKMANN, Simone. (ed.). *Structures of epic poetry: vol. II. 2: configuration*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 2. ed. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

- GIRARD, René. *O bode expiatório*. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.
- GIRARD, René. *A rota antiga dos homens perversos*. Tradução Tiago José Risi Leme. São Paulo: Paulus, 2009.
- GIRARD, René. *Eu vi Satanás cair como um relâmpago*. Tradução de Martha Gambini. São Paulo: Paz & Terra, 2012.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- HIGINO. *Fábulas*. Traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz. Madrid: Editorial Gregos, 2009.
- LOPES, Fernão. *Chronica de El-Rei D. Pedro I*. Lisboa: Typ. do Commercio de Portugal, 1895.
- LOUREIRO, Sara de Menezes. “O conflito entre D. Afonso IV e o infante D. Pedro (1355-1356)”. *Cadernos do Arquivo Municipal*, Lisboa, n. 07, p. 9-63, 2004.
- MAGNO, Carlos Hipólito Santa Helena. “Ignez de Castro”. *Revista Brasileira: homenagem a Luiz de Camões (10 de junho de 1880)*. Rio de Janeiro: N. Midósi, 1880.
- MARQUES, Antonio Henrique Oliveira. *História de Portugal: das origens às revoluções liberais*. Lisboa: Palas Editores, 1980. v. 1.
- OVÍDIO. *Os Fastos*. Tradução de Antonio Feliciano de Castilho. Lisboa: Imprensa da Academia Real das Ciências, 1862. v. 1.
- OVÍDIO. *As Heróides: cartas de amor*. Tradução de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PARRA, Ana Raquel da Cruz. *A paternidade na Idade Média: o caso de D. Dinis*. 2018. Dissertação (Mestrado em História Medieval) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.
- PINA, Rui de. *Chronica de ELREY Dom Afonso, o quarto*. Lisboa: Edições Bêlion, 1936.
- RESENDE, Garcia de. “Trovas que Garcia de Resende fez à morte de D. Inês de Castro...” In: GUIMARÃIS, A. J. Gonçalves (ed.). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1917. v. 5, p. 357-364.
- RUSSO, Rute Isabel Rodrigues. *A crónica de D. Pedro I: a estratégia cronística em Fernão Lopes*. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Medievais) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2019.

- SALES, Mariana. “Vínculos políticos luso-castelhanos no século XIV”. In: MEGIANI, Ana Paula Torres; SAMPAIO, Jorge Pereira de (org.). *Inês de Castro: a época e a memória*. São Paulo: Alameda, 2008.
- SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1988. 1. v.
- SCHMID, Wolf. *Narratology: an introduction*. Translated by Alexander Starritt. Berlin/New York, 2010.
- SÉNECA. *Troianas*. Tradução Ricardo Duarte. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2014.
- SILVA, André Filipe Oliveira da. *A peste negra em Portugal: os casos do Entre-Douro-e-Minho e do Entre-Tejo-e-Odiana*. 2021. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2021.
- SOUSA, Bernardo Vasconcelos e. “Inês, a dos Castro”. In: RAMOS, Rui. (org). *História de Portugal*. Lisboa: A esfera dos livros, 2009.
- STEPHENS, John. *Ancient Mediterranean religions: myth, ritual and religious experience*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- TORNEOL, Nuno Fernandes. “Cantiga 80. (Tr. 110)”. In: VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. (ed.). *Cancioneiro da Ajuda*. Halle: Max Niemeyer, 1904. v. 1.
- VIDA, Marco Girolamo. *The Christiad*. Translated by Gertrude C. Drake and Clarence A. Forbes. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1978 [1535].
- WARNER, Richard. *An illustration of the Roman Antiquities discovered at Bath*. Bath: Published by order of the Mayor and Corporation, 1797.

Recebido em 30 de junho de 2022

Aprovado em 29 de novembro de 2022

Licença: 

José Francisco da Silva Queiroz

Professor Adjunto na Universidade Federal Rural da Amazônia, Curso de Graduação em Letras-Língua Portuguesa, Campus de Tomé-Açu. Mestre e Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará.

Contato: jfranciscosq@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0001-6232-0753>

# RECEPÇÃO DE LUÍS DE CAMÕES NO JAPÃO

*RECEPTION OF LUÍS DE CAMÕES IN JAPAN*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p292-309>

Kazufumi Watanabe<sup>1</sup>

## RESUMO

O artigo apresenta subsídios para refletir sobre a recepção de Luís de Camões no Japão. Na realização desse plano, o texto tece considerações acerca das traduções d’Os Lusíadas preparadas por Neves e Ota (1972), Ikegami, Kobayashi e Okamura (1978) e Ikegami (2000). Com isto em mente, o texto descreve as particularidades de cada versão, bem como os fins de cada livro. Na segunda parte do texto examina-se a repercussão da matéria camoniana a partir do caso específico de Manuel de Oliveira, cuja produção cinematográfica tem contribuído fortemente para a projeção do nome de Camões em terras japonesas.

## PALAVRAS-CHAVE

Luís de Camões; Recepção; Tradução; Japão; Portugal.

## ABSTRACT

*The paper presents the contributions to reflect on the reception of Luís de Camões in Japan. In the accomplishment of this plan, the text makes considerations about the translations of Os Lusíadas prepared by Neves and Ota (1972), Kobayashi, Ikegami, and Okamura (1978), and Ikegami (2000). With this in mind, the text describes each version’s particularities and the purposes of each translated work. The second part of the text examines the repercussion of the poetic works of Camões based on the specific case of Manuel de Oliveira, whose film production strongly contributed to the projection of the name of Camões in Japan.*

## KEYWORDS

*Luís de Camões; Reception; Translation; Japan; Portugal.*

<sup>1</sup> Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal.

## DAS TRADUÇÕES DE CAMÕES NO JAPÃO

Luís Vaz de Camões (1524-1580?) é uma figura de extrema importância, não só para as letras portuguesas, mas também para a literatura mundial. No Japão, faz relativamente pouco tempo que o seu nome se tornou reconhecido enquanto um símbolo de Portugal.

No contexto do Japão, algumas monografias apresentaram o grande escritor português ao público leitor. Em junho de 1910, Izuru Shimmura<sup>1</sup> (1876-1967) publicou um artigo intitulado *Nanpu* (南風), na *Geibun* (芸文), conhecida revista japonesa de natureza acadêmica, editada e publicada pela Sociedade de Literatura de Quioto, da Faculdade de Letras da Universidade Imperial de Quioto. É possível considerar o artigo como um primeiro marco da divulgação de Camões no Japão.

Desde a publicação do texto de Shimmura passaram-se cerca de cem anos até o aparecimento de uma primeira tradução de Camões no país. A elaboração de traduções das obras de Camões sofreu, pois, uma evolução muito mais lenta, se vista em comparação com a fortuna do poeta em outros países.

O primeiro trabalho de tradução de Camões no Japão iniciou-se logo com a sua obra maior, ocupando-se nada menos do que com *Os Lusíadas*. A edição dessa tradução, saída no ano de 1972, foi organizada pela Sociedade Luso-Nipônica do Japão, em parceria com a Embaixada de Portugal no Japão. A antologia foi intitulada *Os Lusíadas poema épico de Luís de Camões Número Comemorativo do IVº Centenário 1972*, sob o título em japonês de *カモンイス ウス・ルジアダス 出版四百周年記念 一九七二年* (Figura 1).

---

<sup>1</sup> Izuru Shimmura (1876-1967), professor emérito da Universidade de Quioto, foi um linguista e filólogo japonês, tendo sido um dos pioneiros dos estudos da linguística de Saussure no Japão. Outra área de interesse de Shimmura foi a presença dos jesuítas portugueses no Japão do século XVI, tema ao qual dedicou diversos artigos.

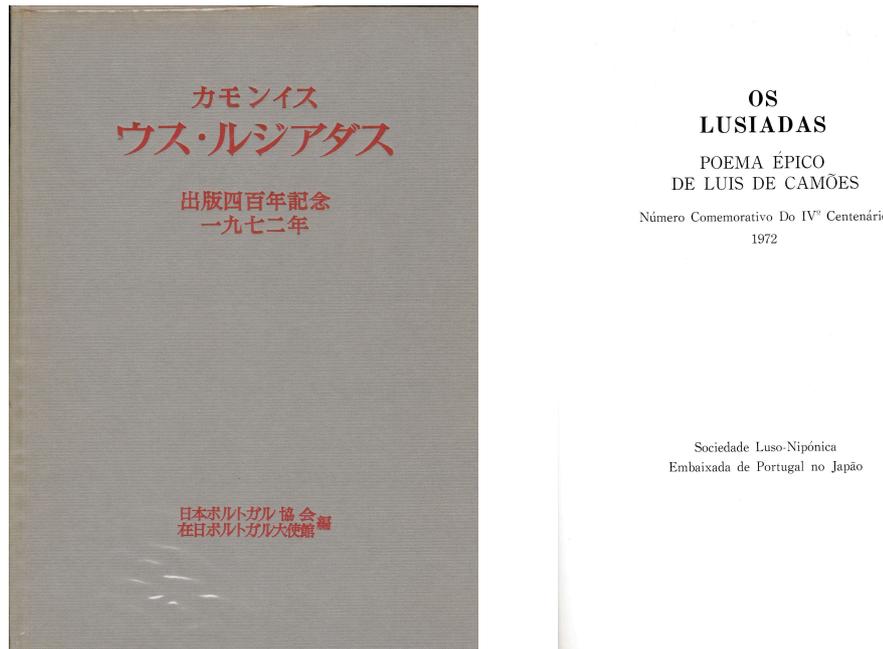


Figura 1 カモンイス ウス・ルジアダス 出版四百周年記念 一九七二年  
*Os Lusíadas poema épico de Luís de Camões Número Comemorativo do IV Centenário 1972.*

Este cancionero, traduzido por Kiichiro Ota, do St. Margaret's Junior College do Japão, e José César Paulouro das Neves (1937-2015), da Embaixada de Portugal no Japão, contém uma série de pequenos ensaios preparados por especialistas japoneses advindos de vários domínios do saber. Os autores dos ensaios foram os acadêmicos Minoru Izawa (1897-1976), ex-diplomata japonês e estudioso da história latino-americana, cujo texto intitulou “Rompendo a estagnação europeia – hegemonia marítima portuguesa no Oriente”; Armando Martins Janeira (1914-1988), ex-embaixador de Portugal no Japão, autor de vários livros assinados sob a rubrica de pseudônimos, cujo texto intitulou “Os Lusíadas de Luís de Camões”; Isamu Taniguchi (1936-), estudioso da literatura italiana sob o foco da literatura comparada, cujo texto intitulou “Vida de Camões”; e, por fim, Takeshi Shimmura (1905-1992), linguista especializado no campo da lexicografia, também estudioso da literatura francesa, autor do texto “Professor Izuru Shimmura pioneiro da introdução de ‘Os Lusíadas’ em japonês”. A propósito deste artigo, vale observar que Takeshi Shimmura, Professor Emérito na Universidade de Nagoya e filho de Izuru Shimmura, relembrou os principais pontos de discussão do artigo inaugural de Shimmura, conforme supracitado, bem como resenhou a parte 7 do mesmo ensaio, intitulada “China e o Japão em *Os Lusíadas*”.

Os textos contidos no livro adquiriram enorme estatuto acadêmico e, no seu conjunto, certamente comporiam uma obra de peso independente. Os sólidos resultados das investigações desse grupo de autores propiciaram o entendimento da poesia camoniana observada a partir de vários ângulos de visão. Ainda hoje os ensaios possuem enorme relevância, tendo estimulado o início de outros estudos camonianos no Japão, conforme aqui ainda veremos.

Apesar da inegável importância de ter sido um trabalho marcado pelo pioneirismo no Japão, a tradução não cobre o poema épico na sua inteireza. Isso porque a antologia ocupa-se dos momentos mais marcantes do poema, procedendo ao resumo de alguns cantos. Em termos estatísticos, o trabalho cobre a extensão de apenas um quinto da obra, tendo convertido ao japonês cerca de 214 estrofes.

A primeira tradução integral do poema épico de Camões só viria à luz em outubro de 1978, graças aos esforços conjuntos de três tradutores. São eles: Hideo Kobayashi (1903-1978), linguista e professor emérito do Instituto de Tecnologia de Tóquio, bem como Mineo Ikegami (1935-2010), linguista e especialista em literatura portuguesa e professor emérito na Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio; e, por fim, Takiko Okamura (1939-), especialista em literatura portuguesa, professora emérita da Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio.

A tradução recebeu o título de *Os Lusíadas: povo da Lusitânia* – ウズ・ルジアダス ルシタニアの人びと (Figura 2).

Vejam os a cronologia desse trabalho de tradução, conforme descrita nos paratextos da obra. Por volta de 1942, Kobayashi iniciou a tradução da obra. Em 1967, Ikegami e Okamura passaram a contribuir para a tradução. As contribuições deles, nos âmbitos da literatura e linguística, possibilitaram que o trabalho se centrasse no refinamento da linguagem poética. Assim, em termos de comparação, a edição de 1978 mostra-se superior à de 1972, que havia se concentrado em captar o sentimento poético da obra, o que, diga-se de passagem, não é tarefa menor.

Aqui, vale a pena lembrar que Ikegami e Okamura viriam a se tornar as principais referências acerca do mundo lusófono no Japão, tendo sido responsáveis, de modo direto ou indiretamente, por uma ampla produção acadêmica no país, sobretudo nas décadas de 1980, 1990 e 2000.

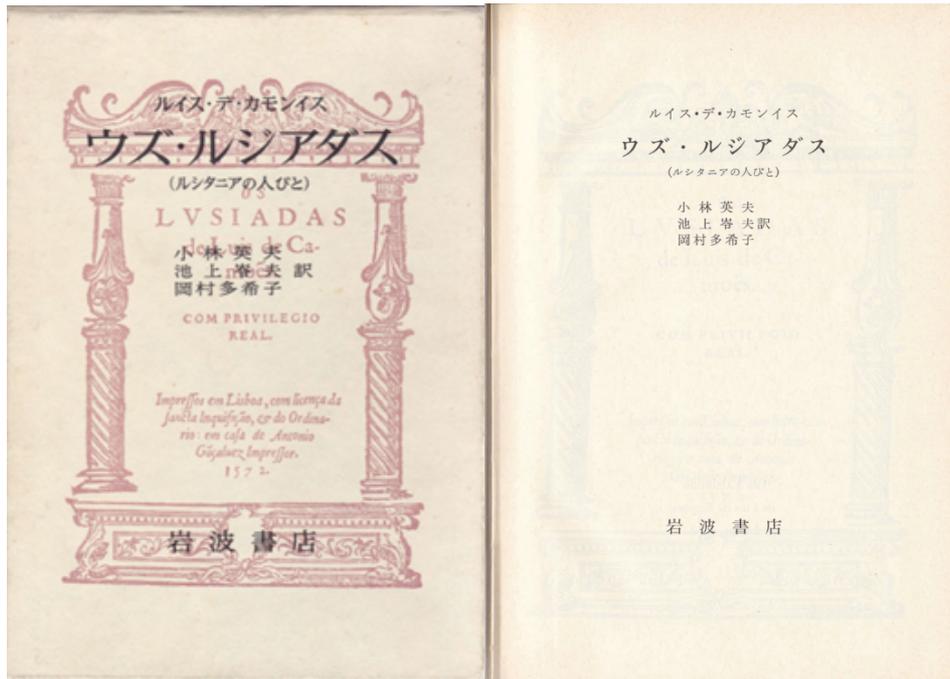


Figura 2: ウズ・ルジアダス ルシタニアの人びと  
*Os Lusíadas: povo da Lusitânia* (1978).

Após a publicação da primeira tradução completa d'*Os Lusíadas*, realizada em 1978, alguns artigos sobre Camões e a sua obra vieram à tona. No entanto, a tradução de outros gêneros de poesia, tal qual e, em especial, a poesia lírica, ainda aguarda sua vez, não ocorrendo nem sob a organização de antologias, nem sob o formato de coleções.

Em termos da divulgação da matéria portuguesa no Japão, podemos lembrar a contribuição de Takiko Okamura. Okamura começou a sua vida acadêmica e estudiosa nos anos 70, principalmente nos campos da literatura, em específico, o da portuguesa. As obras que Okamura introduziu no Japão por meio da tradução cobrem uma vasta gama de campos do saber.

Entre outras, podemos citar, por exemplo, a *Peregrinação*, livro do aventureiro e explorador português Fernão Mendes Pinto (1509-1583) (3 volumes traduzidos em 1979-1980); *Bichos* de Miguel Torga (1907-1995), considerado um dos maiores escritores portugueses do século XX, traduzido em 1984; os *Relatórios sobre as actividades dos Jesuítas no Japão*, traduzidos em 1988; *Antologia do conto português contemporâneo*, escrita pelo jornalista, ensaísta e crítico literário português Álvaro Salema, traduzida em 1988; *Ó-Yoné e Ko-Haru*, traduzido em 1989, bem como *Relance da alma japonesa*, traduzido em 1996, do diplomata e escritor Wenceslau de Moraes

(1854-1929) e *O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago (1922-2010), traduzido em 2002. Para além dessas traduções, Okamura elaborou também ensaios e resenhas de livros: sobre *Os Lusíadas*, apresentados em 1974, sobre a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, apresentados em 1977 e 1983, sobre a revista portuguesa *Presença*, que foi uma força motriz no segundo movimento modernista de Portugal, apresentado em 1985, e sobre Wenceslau de Moraes, apresentados em 1991, 1993, 1994, 1996 e 1998, e ainda, publicou uma biografia crítica de Wenceslau de Moraes (2001), entre outros trabalhos e participações em congressos nacionais e internacionais.

Para aqueles que desenvolvem o estudo da literatura portuguesa no Japão, os vários resultados do trabalho feito por Okamura têm permanecido influentes até aos dias de hoje.

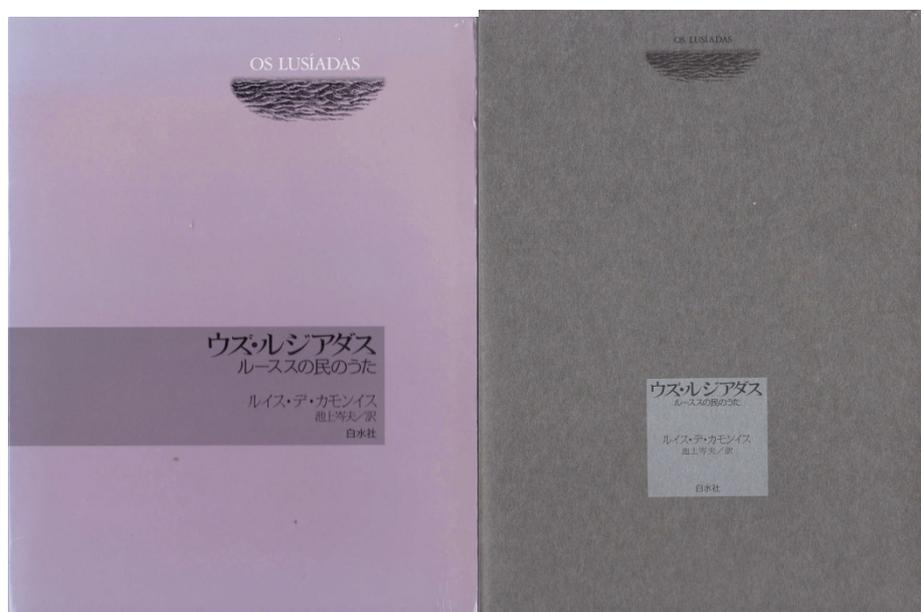


Figura 3: *ウス・ルジアダス ルーススの民のうた*

*Canção do povo de Lusitania.*

## **IMPORTÂNCIA E SIGNIFICADO DA TRADUÇÃO D'*OS LUSÍADAS* POR MINEO IKEGAMI**

Após a supracitada versão camoniana realizada por Kobayashi, Okamura e Ikegami na década de 1970, este retomou o ímpeto de traduzir o poema heróico de Camões, tendo publicado o que viria a ser a terceira tradução japonesa d'*Os Lusíadas*. Assim, no ano 2000, Ikegami deu à luz à *Canção do povo de Lusitania*, cujo título escolhido em japonês foi 'ウス・ルジアダス ルーススの民のうた'. Com o intuito de apresentar alguns aspectos da

tradução de Ikegami, na seção seguinte vamos conferir alguns detalhes dessa obra de monta.

Mineo Ikegami desenvolveu trabalhos de investigação no campo da linguística, mas não somente nele, pois demonstrou grande interesse em outras áreas do conhecimento. De fato, o raio de alcance de suas publicações avançou para além de sua especialidade acadêmica. Este dado torna-se bastante evidente se observarmos alguns de seus esforços de tradução.

Ikegami traduziu algumas obras de Fernando Pessoa (1888- 1935), tendo sido o responsável pela apresentação do poeta moderno ao Japão. Vale a pena lembrar que, em 1985, o estudioso organizou uma antologia contendo 65 poesias, entre elas diversos poemas dos heterônimos do poeta português. Em suma, Fernando Pessoa possui uma legião de admiradores no Japão atual.

Ikegami também traduziu livros de autores brasileiros, tais como Orígenes Lessa (1903-1986) e Rubem Braga (1913-1990). Do primeiro, em 1977, ele traduziu a obra *Rua do sol* (1955). Do segundo, em 1980, Ikegami publicou o livro *Quinze crônicas de Rubem Braga*. De Sérgio Buarque de Holanda, Ikegami traduziu as *Raízes do Brasil*. Além disso, a propósito da história, Ikegami traduziu diversas obras do jesuíta português João Rodrigues (1559, 1560, 1561-1629, 1633), tais como a *Arte Bre(ve) da Lingoa Iapoa* (publicada em Macau em 1620, traduzida em 1993), *História da Igreja no Japão* (traduzida entre 1967-70, tradução conjunta) e *História da Ásia de João de Barros* (traduzida entre 1980-81, tradução conjunta), entre outros. Essa atividade de investigação, tão abrangente e interdisciplinar, fez e ainda faz do nome de Ikegami um ponto de referência para todos aqueles que estudam a interface cultural entre o mundo lusófono e o Japão.

Do mesmo modo, Mineo Ikegami foi uma referência inconteste em se tratando da tradução da obra de Luís de Camões no Japão. A tradução de Ikegami, publicada no ano 2000, não pode ser considerada uma mera atualização da tradução apresentada em 1978. Indo mais além, a tradução d'*Os Lusíadas* publicada na passagem para o novo milênio foi fruto de esforços realizados a partir de interpretações feitas por Ikegami do texto original, sem ter recorrido ao socorro de outros meios e interpretações.

Num paratexto da obra, Ikegami teceu declarações sobre os motivos que o levaram a tornar a traduzir *Os Lusíadas*. Ele revelou que, após a publicação da edição de 1978, surgiu-lhe uma nova motivação para

enveredar pelos caminhos de uma outra tradução do poema épico, dessa vez realizando a tarefa de traduzir a partir de uma leitura própria, procedimento esse diverso de uma tradução realizada a várias mãos (IKEGAMI, 2000, p.412).

Há inúmeros pontos de interesse na tradução de Ikegami. Aqui, passemos a averiguar duas circunstâncias principais para tornar a conhecer o trabalho de tradução d’*Os Lusíadas* (2000) por ele realizado.

Em primeiro plano, uma das características apresentadas por Ikegami consiste na demonstração de um entendimento preciso da linguagem poética de Camões. Isto é, Ikegami demonstrou perícia na tarefa de traduzir com precisão o português utilizado pelo poeta do século XVI.

Isto quer dizer que a tradução empreendida por Ikegami registrou as riquezas da expressão de Camões, cuja linguagem poética mostra-se repleta de sutilezas. Tal característica ocupa lugar essencial na tarefa da tradução literária. Em outras palavras, Ikegami aplicou excelentes técnicas da arte da tradução para captar a voz de Camões. A partir dessa escuta atenta, com o máximo de rigor possível, Ikegami refletiu sobre a mensagem poética de Camões, para assim a transferir sob o molde da língua japonesa.

No posfácio à edição de 2000, como era de se esperar, as declarações de Ikegami são marcadas pela modéstia no modo como concebeu o seu próprio trabalho:

quando comparo esta nova tradução com a precedente, surgem algumas questões. Pergunto a mim mesmo se a leitura feita é ou não mais profunda do que a anterior, isto é, se consegui transferir o texto original para o japonês com correção? Com isto em mente, não estou confiante a ponto de poder responder ‘sim’ sem hesitação (IKEGAMI, 2000, p. 412).

A tarefa de traduzir o extenso e complexo poema épico de Camões para a língua japonesa mostra-se bastante espinhosa. Ao conduzir o sentido da mensagem camoniana à língua de chegada, o tradutor não deve vulnerar o sentido da língua de partida, nem tampouco da língua japonesa. Apesar de tamanha dificuldade, Ikegami foi capaz de transpor inúmeras barreiras da linguagem, ao demonstrar capacidades excepcionais de tradução. Os resultados obtidos demonstraram o seu vasto saber, bem como a sua extraordinária habilidade na realização do ofício, qualidades essas adquiridas ao longo de sua carreira.

Em geral, não é suficiente que o tradutor tenha apenas um bom domínio das línguas em causa. Uma tradução adquire grande valor à medida que se faz de proveito para as investigações subsequentes, tornando-se uma referência para os estudos do porvir.

No caso da tradução luso-nipônica, ao menos, faz-se necessário que, dentro do possível, o tradutor conheça o pensamento da obra tanto em português como em japonês, para cobri-lo com a devida expressão. Em geral, esse trabalho de mediação é marcado pela incompatibilidade das línguas, por razão das diferenças linguísticas, culturais, históricas e sociais que há entre elas. Para corrigir as discrepâncias das linguagens, faz-se necessário que o tradutor cumpra o procedimento de andar para a frente e para trás, com o intuito de atingir a expressão mais adequada.

A tradução d’*Os Lusíadas* feita por Ikegami revela vestígios de esforços ingentes no tratamento de ambas as línguas. Este linguista realizou um longo trabalho de investigação da obra camoniana, ao dispor um sem-número de anotações e comentários de passos do poema, conforme iremos problematizar nas linhas a seguir. Com isso, não é exagero afirmar que os paratextos à tradução de Ikegami bem poderiam compor um estudo monográfico independente, dado o alto alcance de suas considerações. Todo esse aparato disponível, em auxílio do leitor japonês, não lhe impõe qualquer tipo de encargo, uma vez que a obra consiste num livro acessível a qualquer pessoa que tenha nenhum ou pouco domínio da língua portuguesa.

Outra característica do trabalho de Ikegami que merece atenção são as notas explicativas do poema. Como se sabe, *Os Lusíadas* tratam de cenas da época dos Descobrimentos, sendo praticamente contemporâneas ao momento de produção do poema.

*Os Lusíadas* falam das proezas realizadas pelos navegantes capitaneados por Vasco da Gama. Ademais, o poema guarda passagens de rara beleza acerca das sutilezas armazenadas nos corações dos personagens, bem como aborda temas ligados à espiritualidade da época de Camões. Além disso, a obra visita momentos mais antigos da história portuguesa, tal como os tempos de Viriato, datados do século II a.C. Outros assuntos relevantes que aparecem com força são o momento histórico da Reconquista, o nascimento da nação lusa, a presença do povo português na Península Ibérica, entre outros temas. Nas palavras de Ikegami, *Os*

*Lusíadas* correspondem a "um poema épico que conta a história de Portugal" (IKEGAMI, 2000, p. 391).

Além disso, num outro ângulo de visão, a obra molda-se a partir dos modelos clássicos de Homero e Virgílio. Assim, a obra não trata apenas da história de Portugal no sentido mais estrito, mas a narrativa de Camões incorpora a herança clássica dos mitos gregos e romanos, todos relevantes para a memória histórica de Portugal.

A epopeia de Camões contém diversas camadas, sendo de caráter múltiplo, apresentando complexidades tanto no plano do conteúdo quanto no nível da estrutura. Trata-se, inegavelmente, de uma obra de difícil leitura, uma vez que demanda, por parte do leitor, como um pré-requisito, conhecimentos linguísticos do português arcaico e do latim, bem como noções sobre a história mundial.

Assim, as mais de 1200 anotações preparadas por Ikegami fornecem uma vasta gama de explicações sobre os personagens da obra. As notas explicam diversos acontecimentos históricos que formam o pano de fundo da poesia, os eventos relacionados com a mitologia grega e romana, bem como as inúmeras referências literárias contidas na obra, muitas vezes em diálogo com obras de outros países.

Desse modo, o tradutor japonês preparou anotações detalhadas da obra camoniana, que operam como uma espécie de guia em auxílio dos leitores. As anotações possibilitam uma experiência segura de leitura, de modo a evitar que os leitores se percam nos caminhos sinuosos do labirinto de Camões.

Abaixo, em resumo, apontamos os pontos principais das notas explicativas elaboradas pelo tradutor:

- (1) Como se pode conferir no título d'*Os Lusíadas*, assim composto por palavras no plural, a obra não descreve as aventuras de um único herói, mas trata das pessoas que viveram e contribuíram para o bom sucesso da história da Península Ibérica. A obra fala sobre as guerras travadas a partir das quais foi possível a configuração do território da Península Ibérica. Por conta disso, as batalhas constituem acontecimentos centrais para a narrativa da obra;
- (2) O olhar imparcial e respeitoso para com Castela e demais países europeus, mas, por outro lado, parcial e verdadeiramente hostil para com os muçulmanos, infiéis e pagãos, todos postos em situação de guerra, reflete a fé absoluta de Camões no Catolicismo. Não só, a crença em Cristo

revela-se superior em relação às demais religiões, como reveladora de uma visão de Europa una;

(3) Por meio do molde literário da poesia épica, o objetivo de Camões ao criar *Os Lusíadas* foi celebrar e honrar aqueles que tinham alcançado realizações espetaculares na história portuguesa. Como poeta renascentista, Camões tinha o propósito de criar uma obra que viesse a rivalizar ou, até mesmo, a superar as antigas epopeias da literatura universal, tais como os escritos de Homero e Virgílio;

(4) A estrutura narrativa d'*Os Lusíadas* contém uma série de momentos líricos. Dito de um outro modo, a obra contém poemas que se inscrevem no quadro da poesia lírica. São exemplos disso o episódio de Inês de Castro (Canto III), Velho do Restelo (Canto IV), Gigante Adamastor (Canto V) e Ilha dos Amores (Cantos IX e X). A inclusão de tais momentos líricos na obra alarga o horizonte do plano traçado para um poema épico. Tais momentos tornam *Os Lusíadas* uma obra de múltiplas dimensões, carregada de traços de um poema épico e poema lírico, conferindo-lhe a característica de ser uma obra multifacetada.

(5) No poema, o antigo mundo greco-romano, expresso por meio de ações dos deuses pagãos, intercepta-se com o mundo humano real ou secularizado somente nos últimos cantos d'*Os Lusíadas*. Tal cruzamento se dá no episódio conhecido por Ilha dos Amores (Cantos IX e X), cujo resumo se faz a seguir. Vasco da Gama termina a viagem e, antes de tornar a Portugal, atinge a referida Ilha dos Amores. Nela, por obra da deusa Vênus, os nautas portugueses receberiam o prêmio em reconhecimento dos esforços da navegação. Trata-se de uma ilha paradisíaca e de beleza deslumbrante. A descrição do encontro entre os portugueses e as ninfas é carregada de sensualidade.

Como se sabe, as antigas histórias épicas promovem a mistura entre o universo dos deuses e o mundo humano desde o início. Uma vez que *Os Lusíadas* seguem a imitação das obras modelares de Homero e Virgílio, necessariamente teriam que promover a interlocução dos personagens humanos com os deuses, tal como ocorrido com Ulisses na *Odisseia* de Homero. Mas, na visão de mundo de Camões, o único deus admitido correspondia ao Deus cristão. Assim, para o poeta católico, os deuses de Homero e Virgílio eram meramente entidades pagãs, daí a impossibilidade de tratar tais divindades do paganismo como nas obras de Homero e Virgílio.

Por esta razão, o poeta do Renascimento criou o supracitado episódio da “Ilha dos Amores”, como uma forma de simbolizar as proezas da frota lusitana. No episódio, Vênus recebe Vasco da Gama, bem como a frota lusitana, e oferece-lhes as delícias da união com as divas. Assim Camões descreve o encontro dos humanos com os deuses:

Aqui, só verdadeiros, gloriosos  
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,  
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,  
Fingidos de mortal e cego engano.  
Só para fazer versos deleitosos  
Servimos; e, se mais o trato humano  
Nos pode dar, é só que o nome nosso  
Nestas estrelas pôs o engenho vosso. (*Lusíadas*, X, est. 82)

Na estrofe supracitada, Camões faz circular a ação dos deuses pagãos entre os homens e, com habilidade, soluciona a presença obrigatória do maravilhoso pagão. Camões vinca a diferença dos deuses do paganismo com o Catolicismo a partir da declaração, tirada da boca dos seres divinos, de que eles são meras fabulações existentes para o deleite artístico.

Assim, dentre as três traduções existentes, a versão de Ikegami é a mais atualizada e refinada. O olhar atento de Ikegami para com o vasto mundo d’*Os Lusíadas* permite que o leitor japonês acesse o mundo poético de Camões de forma bastante segura. A partir da *Canção do povo de Lusús*, os leitores japoneses podem compreender não somente a superfície da narrativa camoniana, mas também o pensamento mais profundo da obra, plena de elementos complexos e, até mesmo, contraditórios na estrutura narrativa. Não é exagero afirmar que a tradução de Ikegami, *ウズ・ルジアダス ルーススの民のうた*, conseguiu transformar *Os Lusíadas* numa obra verdadeiramente do Japão.

## DOS ASPECTOS MULTIFACETADOS D’OS LUSÍADAS

A presente seção, ainda em estado de esboço, pretende examinar como a matéria camoniana tem sido recebida no Japão contemporâneo. Para isto, faz-se útil tecer considerações sobre o campo das obras cinematográficas portuguesas. Um dos responsáveis pela alta projeção do nome de Camões em terras japonesas foi Manoel de Oliveira (1908-2015). Não há dúvidas de que uma ampla exibição dos filmes de Oliveira angariou a admiração de um vasto público japonês.

O cinema de Oliveira aborda diversos temas camonianos. Assim, como consequência, ainda que de modo indireto, a referência de Camões suscitou a curiosidade de muitos cinéfilos do Japão. Dentre as diversas produções do cineasta, é de particular interesse os casos de *'Non', ou A Vã Glória de Mandar* (1990), cuja estreia ocorreu em abril de 2010, assim como *O Velho do Restelo* (2014), cuja estreia ocorreu em janeiro de 2016. Ambos os títulos contribuíram enormemente para a divulgação de Camões no Japão, conforme veremos a seguir.

Como já citado, Ikegami assinalou a presença de momentos líricos n'Os *Lusíadas*, o que contribuiu para evidenciar a obra de caráter multifacetado. Tal característica desperta o fascínio de muitos e, com toda a certeza, o de Oliveira também. O cineasta português, que se manteve em atividade até aos 104 anos de idade, demonstrou que os episódios da “Ilha dos Amores”, bem como do “Velho do Restelo”, ocupavam um lugar especial na sua produção cinematográfica.

A “Ilha dos Amores” constituiu uma referência indisfarçada do filme *'Non', ou A Vã Glória de Mandar*. Por sua vez, o episódio do “Velho de Restelo” influenciou diretamente o filme homônimo.

Não fica muito claro se o cineasta fez uso desses dois episódios camonianos segundo uma leitura literal, conforme validada pela crítica literária. Contudo, é certo que o modo particular como Oliveira aproveitou esses jatos líricos de Camões na estrutura dos dois longas-metragens supracitados possibilitou que eles se libertassem de uma estrutura planejada, sendo, então, obras arrojadas, densas, contendo mais de uma dimensão.

O filme *'Non', ou A Vã Glória de Mandar*, oferece vez a algumas das principais batalhas históricas de Portugal, tais como a luta de Viriato contra os Romanos, a Batalha de Toro, o projeto fracassado da tentativa de estabelecimento de uma união peninsular sob o comando dos reis católicos, bem como a Batalha de Alcácer-Quibir. A forma como o cineasta revisita tais momentos históricos dá-se a partir de *flashbacks* feitos por um soldado português, morto na guerra Colonial empreendida na África de 1973.

A incorporação de tais momentos líricos provenientes d'Os *Lusíadas* no filme em debate fornece-lhe camadas. Se não houvesse esses momentos, uma vez que, em termos estruturais, este filme estaria fadado à condição de uma narração plana, conforme estabelecida pelo motivo do vazio da dominação, bem como do destino inevitável da derrota, que são duas constantes temáticas presentes na obra de Oliveira.

Os temas do “vazio de dominação” e do “destino inevitável da derrota”, utilizados de forma marcante aqui, são motivos-chave para vários dos filmes de Oliveira. Como analisado tanto no ensaio para homenagear o professor Tadahiko Wada, “O Velho do Restelo, ou Além do sonho (pesadelo)”, elaborado pelo autor deste artigo em 2016, quanto na palestra sobre este filme que se realizou em 2017 no Centro Cultural de Athénée-Français em Tóquio, intitulada de “O pensamento de Manoel d’Oliveira: o que tentou o cineasta Oliveira expressar através do filme “O Velho do Restelo”?”, é evidente que nos filmes ‘*Non*’, ou *A Vã Glória de Mandar* e *O Velho do Restelo*, ‘o vazio de domínio’ e ‘a inevitabilidade da derrota’ funcionam como temas essenciais, apesar das diferenças na forma como são retratados.

Dito de uma outra forma, a tônica da proeza da descoberta, bem como do sentido da alegria como recompensa, ambos lugares de Camões, somam-se aos temas constantes de Oliveira, que são os dois já mencionados.

O último filme de Oliveira, *O Velho do Restelo*, registra diversos pensamentos do cineasta acerca de temas que eram caros a sua produção cinematográfica, tais como os temas decorrentes da nação de Portugal, Espanha, bem como da identidade Ibérica. Neste filme, quatro personagens - Camões, Dom Quixote, Camilo Castelo Branco e Teixeira de Pascoaes - dialogam sobre esses temas e representam os pensamentos acumulados dentro da vida de oliveira como cineasta.

No filme *O Velho do Restelo*, bem como no episódio do “Velho do Restelo”, conforme figura n’*Os Lusíadas*, temos um homem velho retratado como símbolo da oposição à expansão Ultramarina de Portugal, na aurora da época dos Descobrimentos. O discurso do velho revela a dupla consciência de Portugal nos tempos dos Descobrimentos. Dele é possível assinalar pares opositivos, tais como a exaltação *vs.* a condenação, a exuberância *vs.* o vazio, o sublime *vs.* a vileza, o mundo ideal *vs.* a realidade, entre outros.

Embora a categoria deste filme ocorra de um modo diferente da do filme ‘*Non*’, ou *A Vã Glória de Mandar*, o elemento que *Os Lusíadas* forneceu à obra cinematográfica foi o aspecto dicotômico e contraditório. Isto é, por meio das Grandes Navegações, circulam sentimentos opostos, tais como o aspecto positivo demonstrado por meio do vigor dos nautas. Por outro lado, o aspecto negativo se dá por meio do vazio da dominação, bem como do destino inevitável da derrota. No poema heroico, Camões apresenta faces

contraditórias do humano, tais como caráter, condição, afetos, pensamento, expressão etc. Por tais motivos, *Os Lusíadas* podem ser concebidos como uma obra complexa e multifacetada, sendo válida a comparação dela com uma rocha que apresenta complexa estratificação geológica.

O cinema de Manuel de Oliveira, ao incorporar os elementos camonianos no plano da estrutura, ganha em termos de complexidade, razão por que fascina o público japonês.

Assim, a poesia de Camões, cuja presença faz-se obrigatória em qualquer compêndio da literatura mundial, tem angariado o interesse do público em geral. No Japão, sobretudo nas últimas décadas, é possível conferir um número crescente de leitores altamente interessados pela obra de Camões, fator esse que se reflete no surgimento de inúmeras traduções nipônicas do poeta lusitano, bem como no amplo interesse de conhecer outros objetos culturais que carregam elementos das histórias camonianas.

## REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Francisco. *エチオピア王国誌 (大航海叢書)* - *Verdadeira informação das terras do preste João das Índias*. Tr. Mineo Ikegami. Tóquio; Iwanamishoten, 1980.
- BARROS, João de. *アジア史 II (大航海叢書)* - *Décadas da Asia*. Tr. Mineo Ikegami e Shigeru Ikuta. Tóquio: Iwanamishoten, 1993.
- BARROS, João de. *アジア史 I (大航海叢書)* - *Décadas da Asia*. Tr. Mineo Ikegami e Shigeru Ikuta. Tóquio: Iwanamishoten, 1992.
- BRAGA, Rubem. *ルーベン・ブラガの15のクロニカ* - *Quinze crônicas de Rubem Braga*. Tr. Mineo Ikegami. Tóquio; Geirinshobo, 1980.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Instituto Camões, 2002.
- CAMÕES, Luís de. *ウス・ルジアダス ルーススの民のうた* - *Os Lusíadas: Canção do povo de Lusus*. Tr. Mineo Ikegami. Tóquio: Hakusuisha, 2000.
- CAMÕES, Luís de. *ウス・ルジアダス ルシタニアの人びと* - *Os Lusíadas: Povo da Lusitânia*. Tr. Hideo Kobayashi, Mineo Ikegami e Takiko Okamura. Tóquio: Iwanamishoten, 1978.

CAMÕES, Luís de. *カモンイス ウス・ルジアダス 出版四百周年記念一九七二年 – Os Lusíadas poema épico de LUIS DE CAMÕES Número Comemorativo Do IV<sup>o</sup> Centenário 1972*, edição conjunta, organização e apresentação de Sociedade luso-nipónica do Japão e Embaixada de Portugal no Japão. Tr. Kiichiro Ota e Paulouro das Neves. Tóquio: Sociedade luso-nipónica do Japão, 1972.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *ブラジル誌 (大航海叢書) – Tratado da terra do Brasil*. Tr. Mineo Ikegami. Tóquio; Iwanamishoten, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *真心と冒険 ラテン的世界 – Raízes do Brasil*. Tr. Mineo Ikegami. Tóquio; Shinsekaisha, 1971.

LESSA, Orígenes. *太陽通りのぼくの家 – Rua do sol*. Tr. Mineo Ikegami. Tóquio; Iwanamishoten, 1977.

MORAIS, Wenceslau de. *日本精神 – Relance da alma japonesa*. Tr. Takiko Okamura. Tóquio: Sairyusha, 1996.

MORAIS, Wenceslau de. *おヨネとコハル [Ó-Yoné e Ko-Haru]*. Tr. Takiko Okamura. Tóquio: Sairyusha, 1989.

OKAMURA, Takiko. *モラエスの旅; ポルトガル文人外交官の生涯 – Viagens de Moraes; a vida do diplomata civil português*. Tóquio: Sairyusha, 2001.

OKAMURA, Takiko. *モラエスの生涯(4): 初恋の人マリア・イザベル: “A primeira amante de Wenceslau de Moraes”*. Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, *Area and Culture Studies*, Tóquio, n.º 56, 1998, p. 39-56.

OKAMURA, Takiko. *モラエスの生涯(3): 亜珍母子をめぐる: - “A amante chinesa de W. de Moraes, Acham e seus Filhos”*. Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, *Area and Culture Studies*, Tóquio, n.º 53, 1996, p. 15-43.

OKAMURA, Takiko. *モラエスの生涯(2): 訪日の10年 (1889~1899): Dez anos de visitas de Wenceslau de Moraes ao Japão (1889-1899)”*. Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, *Area and Culture Studies*, n.º 52, Tóquio: 1996, p. 125-140.

OKAMURA, Takiko. *モラエスの生涯 (1): マカオ以前 – “A vida de Wenceslau de Moraes antes da chegada a Macau”*. Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, *Area and Culture Studies*, Tóquio, n.º 48, 1994, p. 171-186.

- OKAMURA, Takiko. *京都, 末慶寺所蔵W. de Moraes書簡について* – “As cartas de W. de Moraes guardadas em Makkeiji, Kyoto”]. Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, *Area and Culture Studies*, Tóquio, n.º 46, 1993, p. 163-171.
- OKAMURA, Takiko. *戦前におけるモラエス顕彰* - “Como o Japão de antes da guerra descobriu e valorizou Moraes?”]. Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, *Area and Culture Studies*, Tóquio, n.º 42, 1991, p. 183-200.
- OKAMURA, Takiko. “Presença小史- Uma breve história da Presença”. Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, *Area and Culture Studies*, Tóquio, n.º 35, 1985, p. 321-329.
- OKAMURA, Takiko. “Rebecca Catz: A sátira social de Fernão Mendes Pinto について [“Rebecca Catz: A sátira social de Fernão Mendes Pinto : análise crítica de Peregrinação, Lisboa, 1978”]. Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, *Area and Culture Studies*, Tóquio, n.º 33, 1983, p. 445-449.
- OKAMURA, Takiko. “Peregrinação: その一面について [“Peregrinação: um romance picaresco”]. Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, *Area and Culture Studies*, Tóquio, n.º 27, 1977, p. 209-220.
- OKAMURA, Takiko. “Os Lusíadasの動物たち [“Os animais n’Os Lusíadas de Camões”]. Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, *Area and Culture Studies*, Tóquio, n.º 24, 1974, p. 67-87.
- PESSOA, Fernando. *フェルナンド・ペソア詩選 ポルトガルの海 – Poesias de Fernando Pessoa: mar português*. Tr. Mineo Ikegami. Reedição. Tóquio: Sairyusha, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Obras de Fernando Pessoa (1986), introduções e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa*. vol. I, II e III. Porto: Lello & Irmão, 1986.
- PESSOA, Fernando. *フェルナンド・ペソア詩選 ポルトガルの海 – Poesias de Fernando Pessoa: mar português*. Tr. Mineo Ikegami. Tóquio: Sairyusha, 1985.
- PINTO, Fernão Mendes. *東洋遍歴記 [Peregrinação]*. Tr. Takiko Okamura. Tóquio; Heibonsha, 1980.
- RODRIGUEZ, João. *日本語小文典 – Arte Breve da Lingoa Iapoa tirada da Arte Grande da mesma Lingoa, pera os que começam a aprender os primeiros principios della*. Tr. Mineo Ikegami. Tóquio: Iwanamishoten, 1993.

- RODRIGUEZ, João. *日本教会史 – História da Igreja no Japão*. Tr. Mineo Ikegami, Shuntaro Ito, Yasuhiko Sano, Tadao Doi, entre outros, 1967-70.
- SALEMA, Álvaro. *ポルトガル短篇選集 [Antologia do conto português contemporâneo]*. Tr. Takiko Okamura. Tóquio: Sairyusha, 1988.
- SARAMAGO, José. *リカルド・レイスの死の年 [O ano da morte de Ricardo Reis]*. Tr. Takiko Okamura, Tóquio: Sairyusha, 2002.
- TORGA, Miguel. *方舟 [Bichos]*. Tr. Takiko Okamura. Tóquio: Sairyusha, 1984.
- WATANABE, Kazufumi. Palestra: “O pensamento de Manoel d’Oliveira: O que tentou o cineasta Oliveira expressar através do filme *O Velho do Restelo?*”. In: *Manoel de Oliveira para Sempre - Exibição Comemorativa da Obra do Cineasta realizada no Centro Cultural de Athénée-Français em Tóquio*, Tóquio, 2017.
- WATANABE, Kazufumi. *レステロの老人、あるいは夢(悪夢)の彼方 – O Velho do Restelo, ou Além do sonho (pesadelo)*. 和田忠彦先生退任記念論文集『声をさがしつづけて. In: CONTINUA RICERCA DI VOICI Saggi in onore del Professor Tadahiko Wada, Quioto: Comissão de Ensaio em Honra do Professor Tadahiko Wada, 2016.
- WATANABE, Kazufumi. *O Neopaganismo em Fernando Pessoa*. Lisboa: Nota de Rodapé, 2015.
- WATANABE, Kazufumi. *フェルナンド・ペソア研究 - ポエジーと文学理論をめぐって – A poesia e as teorias literárias de Fernando Pessoa*. Tese de Doutorado em Humanidades. Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, 2012.

Recebido em 3 de agosto de 2022

Aprovado em 24 de novembro de 2022

Licença: 

Kazufumi Watanabe

Doutor pela Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio. Tem publicado vários livros e artigos, dando particular destaque a questões de poesia, pensamento, filosofia e teologia em Fernando Pessoa, assim como à questão da poesia e filosofia da Saudade.

Contato: [fernandopessoa0216@gmail.com](mailto:fernandopessoa0216@gmail.com)

 <http://orcid.org/0000-0003-0530-1497>

# FROM *THE LUSIADS* TO *LUZITAYONN*: AN ANALYSIS OF *CANTO VII* OF CAMÕES' EPIC, AND ITS KONKANI TRANSLATION BY OLIVINHO GOMES

*D'OS LUSÍADAS A LUZITAYONN: UMA ANÁLISE DO CANTO VII DA EPOPEIA DE CAMÕES, E DA SUA TRADUÇÃO CONCANIM POR OLIVINHO GOMES*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p310-328>

Lorraine Ethel Barreto Alberto <sup>I</sup>  
Irene Silveira <sup>II</sup>

## ABSTRACT

Luis de Camões displayed his poetic prowess in his magnum opus, *The Lusiads*. The masterpiece is a unique composition, a combination of historical facts and images from ancient mythology, set in exuberant places discovered by the Portuguese. The extraordinary setting, coupled with the author's opulence of poetic imagination, made *The Lusiads* one of the greatest epics of European literature, with over a hundred editions and translations into more than a dozen European languages (NLR, [S.d.]). This paper seeks to study the translation exercise to an Indian language (Konkani) undertaken by Olivinho Gomes in Goa. Drawing from Gomes' translation (*Luzitayonn* published in 2003), our work aims to interpret select strophes from *Canto VII* of *The Lusiads*. The strophes that form the basis of this study paint iconic scenes dealing with Vasco da Gama's arrival on the Malabar Coast and move on to a eulogy of the Indian subcontinent. Many scenes are significant and have featured widely in luso iconography. While retaining ideas inherent to *The Lusiads*, and the flavour of Camões' epic style writing, Gomes skilfully adapts his translation to the contemporary Indian audience. Through a deft shift of focus away from other ancient civilisations wherever possible, he attempts to (re)place India in the centre of the narrative. *Canto VII* of *Luzitayonn* appears to be retold in places through a translator's Indian gaze. We understand, however, that this is but a feeble attempt, and Camões' references continue to majorly structure the text.

## KEYWORDS

Camões; Epic; Translation; Konkani.

## RESUMO

Luis de Camões mostrou a sua proeza poética na sua obra-prima, *Os Lusíadas*. Essa obra de arte é uma composição única, uma combinação de factos históricos e imagens da mitologia antiga, ambientada em lugares exuberantes descobertos pelos portugueses. O cenário extraordinário, aliado à opulência da imaginação poética do autor, fez d'*Os Lusíadas* uma das maiores epopeias da literatura europeia, com mais de cem edições e traduções para mais de uma dúzia de línguas europeias (NLR, [S.d.]). Este artigo procura estudar o exercício de tradução levado a cabo por Olivinho Gomes em Goa. Extraído da tradução de Gomes (*Luzitayonn* publicado em 2003), a nossa análise visa interpretar estrofes seleccionados de *Canto VII* d'*Os Lusíadas*. As estrofes que constituem a base deste estudo pintam cenas icónicas relacionadas com a chegada de Vasco da Gama à Costa de Malabar, e passam a um elogio do subcontinente indiano. Muitas cenas são significativas e têm figurado amplamente na iconografia lusa. Embora mantendo as ideias inerentes a *Os Lusíadas*, e o sabor da escrita épica de Camões, Gomes adapta habilmente a sua tradução ao público indiano contemporâneo. Através de uma destra mudança de foco de outras civilizações antigas, sempre que possível, tenta (re)colocar a Índia no centro da narrativa. *Canto VII* de *Luzitayonn* parece ser recontado em lugares através do olhar indiano de um tradutor. Compreendemos, contudo, que se trata apenas de uma tentativa mansa, e as referências de Camões continuam a estruturar maioritariamente o texto.

## PALAVRAS-CHAVE

Camões; Epopeia; Tradução; Concanim.

<sup>I</sup> Universidade de Goa, Goa, Índia.

<sup>II</sup> Universidade de Goa, Goa, Índia.

## INTRODUCTION

Luís Vaz de Camões is acclaimed as the Prince of Poets in Renaissance Iberia (ALVES, 2020). His epic poem *Os Lusíadas* (*The Lusiads*) was published in 1572 and derived inspiration from Classical Antiquity, like other works of the time. It provides a detailed account of the Portuguese crown's expeditions, considered to be a significant imperial force in the fifteenth and sixteenth centuries. Portugal made pioneering efforts in world exploration; and the epic stresses on the first recorded voyage from Europe to the Indies, made under the command of Vasco da Gama (SULLIVAN, 2015). The 1498 navigational feat inaugurated Portugal's golden age of maritime discoveries and has enormously contributed to Iberian national identity. The quincentennial year of his arrival in India, 1998, became an occasion for extensive commemorations in Lisbon as the city hosted Portugal's first international exposition, *Expo '98* (SIEBER, 2001).

The wide-ranging impact of da Gama's arrival on subsequent historical events in the Indies is undeniable; its mention in numerous written works is understandable in the context. For Camões, the voyage and arrival are on par with Homer's *Odyssey* and he chooses to narrate the adventures of the Portuguese navigators through a mythological lens. In his research article, '*The Place of Mythology in the Lusiads*', Pierce (1954) expounds that Camões envisages this theme from the comprehensive standpoint common to his age. He discerns human history as being justified by a divine plan, which manifests itself amid an entire pagan supernatural scheme inserted between Vasco da Gama and the Christian God. Through his monumental work, Camões extols the kingdom of Portugal, its rulers and adventurers. The phenomenal saga recounts a voyage involving encounters with Greek gods (Jove, Athena and Venus), dangerous Muslims along the African coast and menacing confrontations with supernatural forces in the quest for India - a land renowned for its riches. Through the many exploits Portuguese superiority is subtly displayed: their primary strength always residing in their faith and their God. Camões renders an excessively favourable view of his fellow citizens,

whose courage, bravery and reasoning are shown to surpass that of the Indians. The story culminates with the creation of the enchanting island of love on the homeward-bound journey - a fitting recompense bestowed by Venus for their tribulations and heroic deeds. In addition to well-known gods and goddesses of the Greco-Roman pantheon, Camões creates a new mythological figure to embody the Cape of Storms in Southern Africa. Adamastor guards the south African seas and stands as a formidable barrier to the sons of Luso who wish to sail past onto the Indies (LE ROUX; FERREIRA, 2008).

*Os Lusíadas* has been widely translated, and the present research seeks to study a particular translation not in a European but an Indian language - Konkani, the language of Goa. In 2003, Olivinho Gomes, an eminent Goan Konkani scholar, translated the Portuguese epic into Konkani in the Roman (Romi) and Devanagari scripts<sup>1</sup>. The translation is entitled *Luzitayonn*, a poetic reworking of the term - *Os Lusíadas*. It attempts to replicate Camões's style wherever possible and ensures accessibility to Konkani readers in Goa and abroad<sup>2</sup>. In an interview with Frederick Noronha on Goanet, Gomes admitted conceptualising *Luzitayonn* on the lines of the Sanskrit epic *Ramayana* as a labour of love spread over nearly five years (NORONHA, 2003). Gomes considered *Luzitayonn* the most spectacular gift that he could lay at the feet of his 'versatile and lovely mother tongue, Konkani' (GOMES, 2003). Driven by a sense of committed service to Konkani, Gomes reckoned that his fellow compatriots with little, or no knowledge of Portuguese, would be able to experience a celebrated epic that touched their corner of the world. Although Camões composed the epic while in Goa, Gomes points out that there is hardly any mention

---

<sup>1</sup> For over four centuries, Portuguese was the sole official language of Goa, although not extended to all Goan people - the bastion of Portuguese administration and the language of prestige for the Goan Catholics (BATALHA, 1982, p. 13). Konkani continued to be the language spoken by most Goans irrespective of their caste and class. After Liberation, by the Official Language Act of 1987, Konkani in the Devanagari script is the official language of Goa, alongside Marathi and English. The entire liturgy and communication of the Catholic Church in Goa, however, is done in Konkani in the Roman script (Romi Konkani).

<sup>2</sup> With a rise in Goan migration over the last few decades, Konkani is spoken and read among the Goan diaspora in many parts of India and the world.

of Goa in the text, except for some occasional references<sup>3</sup>. In the introduction of *Luzitayonn*, Gomes affirms that he adhered to the eight-line stanza pattern of the Portuguese original in the Konkani version but opted for free verse with pentameter metric syllables for the strophe pattern (NORONHA, 2003).

More than five hundred years stand between the Portuguese original and the Konkani translation. Over the years, both languages have manifested an evolving presence in Goa<sup>4</sup>. The original has attained the status of a national epic and has contributed to the building of identity in Portugal. Yet it remains a story about Luso navigators in a mythical and exotic Indian setting, narrated from the standpoint of a Portuguese poet inspired by mainly Greek and Roman, mainly Virgil's *Aeneid* and classical epics. How would such a story be (re)told to a twenty-first century Indian audience? The present research seeks to understand the influences that present-day Konkani language exigencies, and Indian sensibilities would have on the translation exercise. We expect historical time, societal change, phonetic and lexical requirements, along with cultural identity-linked factors to play a significant role in moulding the Konkani version.

## **CANTO/ SORG VII – STROPHES XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI AND XXII**

This paper centred around analysing select strophes (XV – XXII) from the seventh *canto* of Camões' epic work as translated by Gomes, highlights the arrival of Vasco da Gama's fleet in India, and transitions into a fantastical description of the Indian subcontinent. The strophes occupy the central point in Portugal's narratives of historic discovery voyages, thereby marking the culmination of Vasco da Gama's monumental enterprise, and inaugurating a new era in Portugal's history. The pride associated with the event has led to glorifying the narrative in Portugal:

---

<sup>3</sup> In fact, Camões mentions Goa twice: once through Jupiter when comforting his daughter Venus (Canto II, 51, p. 93) and the second time, when he exalts Afonso de Albuquerque and extols his conquest of Goa (Canto II, 42-43) (BARRETO, 2007).

<sup>4</sup> Portuguese which was the official language during the 451 years of colonialism, ceased to have an official status in Goa after 1961, and is spoken mainly by the older generation of Goans. Konkani on the other hand acquired official status on 4th February, 1987. 'After centuries of suppression by the Portuguese and 25 years of neglect by Goan government, Konkani ascended to her rightful throne at last.' (NEWMAN 2001, p. 71 in BOTELHO, 2002). Konkani serves as medium of instruction at elementary level for many years, alongside Marathi and English (ALMEIDA, 2000 in BOTELHO, 2002).

Camões, a Renaissance classical poet, was inspired by the Greek and Roman epics, and his epic is often compared to Virgil’s *Aeneid* and Homer’s *Odyssey*. Although he transposes his epic, which has since become the cornerstone of Portuguese nationalist literature to a later period, numerous similarities remain. Through the narration of adventures lived by a group of navigators in heroic terms, the story of a people and a race is sung. Heroes are immortalised and mingle with gods as the narrative adopts a marvellous tone. Da Silva Pereira (1982) lists heroic aspects, divine interventions, and themes related to travel and revelation as focal points of commonality between the Greek and Portuguese poems.

The scenes painted in the strophes of Canto VII have been vividly displayed in illustrations on *azulejos* in the vestibule of the Institute de Menezes Braganza<sup>5</sup> in Panaji, Goa. The depiction below in shades of blue and white, portrays key events - meeting with the Zamorim of Calicut, Venus with her mermaids and the storm at sea.

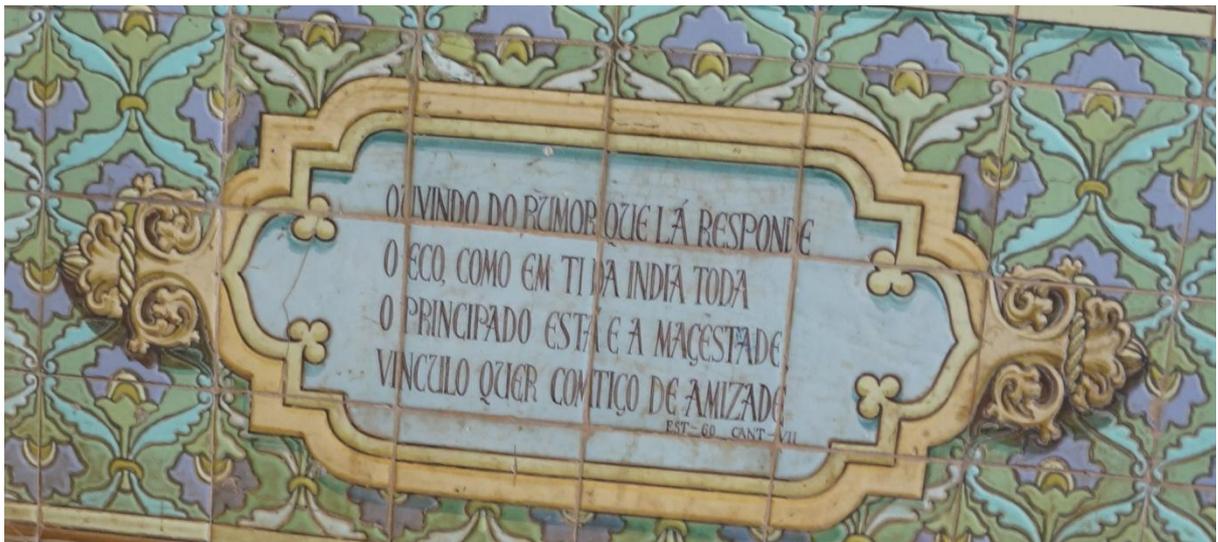


Figure 1: Picture taken by Franz Schubert Cotta, 22/06/2022.

<sup>5</sup> Founded in 1871 by Tomás Ribeiro, the Secretary-General of the Government, with the support of the governor, Viscount S. Januário, this cultural organization was established in order to encourage the flourishing of the Goan letters, and was named Instituto Vasco da Gama. It composed of a study and conference bureau, a library and a monthly magazine, which published periodically up to 1875(translated) (Devi, Seabra, 1971, p.166). This institute functioned for a short while, and turned dormant for about five decades, between 1875 and 1925.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Institute\\_Menezes\\_Braganza#cite\\_note-IK-3](https://en.wikipedia.org/wiki/Institute_Menezes_Braganza#cite_note-IK-3)

Following the end of the Portuguese rule in 1961, the Instituto Vasco da Gama became dependent on the Government of Goa, Daman & Diu, and was renamed Instituto Menezes Braganza, after the renowned campaigner against colonial rule.



Figure 2: Picture taken by Franz Schubert Cotta, 22/06/2022.



Figure 3: Picture taken by Franz Schubert Cotta, 22/06/2022.



tributary, empties itself into the Bay of Bengal, leaving the people with a rich and fertile land. Camões evokes the spatial expanses of the river's influence through a mention of diverse regional ethnic groups: *Os Delhiis, os Patanes, Decaniis, and Oriyas*. The people of India, inhabitants of the rich and sacred land, become actors towards the end of the account and are accorded predominance over the geographical features. Those living near the Ganges are said to live the life of ancient gods, satiated with the sweet fragrance of flowers growing alongside the river banks. The account concludes with a move southwards: Strophe XXI takes a detour through the kingdom of Cambay (in present day Gujarat) before returning to Calicut. A mention of powerful kingdoms like *Narsinga* (reputed for gold and precious stones) and brave kings like *Porus* (who stood up to Alexander the Great) serve to illustrate further the greatness of the *Zamorin* (ruler) of Calicut. In Strophe XXII, the tussle for power is symbolically portrayed through a geographical depiction of the narrow mountain strip - the Ghats - eternally combatting the Arabian sea's ferocity.

## ADAPTING A PORTUGUESE EPIC TO LOCAL REALITIES

In this section we discuss the Konkani translation by Gomes and examine it in the light of criteria that would be pertinent for adaptation to a contemporary readership. In addition to examining stylistic elements such as poetic imagery, versification and rhyme, we look at the rewriting of toponyms and character names and check them for conformity. Lastly we study the language registers employed and explore the translator's attempts at incorporating local cultural elements.

### A/ VERSIFICATION AND RHYME

In his translation, Gomes modifies the structure used by Camões in favour of one that is popular in Indian epic writing. Instead of borrowing the term '*canto*', he uses the term '*sorg*', a reworking of the *sarga*, applied in the epic Ramayana.

The epic poem, Ramayana, is composed of rhyming couplets (known as slokas in high Sanskrit), employing a complex meter called anustup. These verses are grouped into individual chapters or cantos called

sargas, in which a specific event or intent is told. The sargas themselves are grouped into books called kandas (DAS, 2020).

Camões' work is entirely in verse form, consists of octets, and employs a traditional ABABABCC rhyme scheme (SULLIVAN, 2015). Although Gomes's translation does not adhere to the rhyming scheme to the same extent, the sporadic existence of rhyme indicates attempts to infuse the text with a musicality reminiscent of the original. In rare instances, Gomes begins with the ABABAB rhyme scheme but is unable to sustain and replicate the exact effect rendered by Camões. (*lappitt* rhymes with *bollixt*, *gelem* with *fatran*, *disot* with *kott*, *pois* fails to rhyme with *sugur*).

Raj'eo Kambaia-chem zhuzant lapitt,  
(Mhonttat eka-kallar Poros-a-gelem):  
Narsinga-chem raj'eo, bhovuch xur-bollixtt,  
Bhangra-xingran, bhoril'lem moladik fatran  
Vir-pursam poros, doria lagim disot,  
Unch porvot, patolltta lambdik pois,  
Malabar desak zavv ghott' kott,  
Zakach lagun Kanara-pasun sugur.<sup>7</sup>

## B/ IMAGERY

Images and metaphors from the original are deftly aligned with local expressions in the Konkani translation. Strophe XV states the objective of da Gama's mission. Camões uses imagery that flows from the Bible and is widespread in Christian tradition- sowing the seeds of faith. Gomes conveys the same objective through the word *dhorma*, which is synonymous with Indian religious thought. In place of sowing the seeds of Christian faith (*Onde vem semear de Christo a lei*), the Konkani version speaks of infusing the law of Christ (*Zhoim Kristi dhorma bim te ghaltolet*). The imagery of seeds has been replaced by that of *dharma* - a key concept in Indian religions (Hinduism, Buddhism, Jainism, Sikhism) referring to principles that govern the universe, doctrines and moral laws that dictate human behaviour.

---

<sup>7</sup> O reino de Cambaia bellicose / (Dizem que foi de Poro, rei potente); / O reino de narsinga, poderoso / Mais de ouro e pedras que de forte gente: / Aqui se enxerga lá do mar undoso / Um monte alto, que corre longamente, / Servindo ao Malabar de forte muro, / Com que do Canará vive seguro (Strophe XXI).

Wherever suitable, Gomes does retain the images employed by Camões:

Thoinche xezari jietat mhonnun fokot  
Sobit fulam pormoll hungot jivit.<sup>8</sup>

In this example taken from strophe XIX, Camões uses the imagery of people living on merely the fragrance of flowers to reinforce the idea of a paradisiacal setting in the areas around the sources of the Indus and Ganges rivers. As depicted in mythology, allusions may be made to the lotus flower or life in paradise. An article by The Flower Council of Holland in 2022, in *Funny, how Flowers do that*, considers the use of flowers in Indian religions as synonymous with generosity and the beauty of enlightenment. Religious texts associate sweet-smelling flowers with the gods - *The smell produced from flowers is taught as of two types: desirable and undesirable. One should recognise that the flowers with desirable scents are for the gods.* (Mahabharata, Anussanaparvan 13.101.26) (CORBIN, 1988). Mc Hugh (2007) views the act of sniffing flowers as an inherent part of the traditional intellectual, religious cultures of South Asia, substantiated by the coexistence of various philosophical, theological and ethical preoccupations. Gomes successfully retains the imagery because of the importance of flowers in Occidental and Oriental mythological traditions. Strophe XIX leaves the reader with the vivid imagery of the self-sufficiency of people living next to the flowing waters of the sacred Ganges - an idyllic and serene life as in paradise. The scene is painted through beautiful flowers, and the holy waters are viewed as though contributing to floral life-giving scents. Both author and translator build on the classical paradisiacal notions perpetuated by mythology - that of water, flowers and everlasting life. Concepts like nectar of the gods and its rejuvenating properties stem from Greek mythology and would undoubtedly have inspired Camões. Gomes recognises the potential of the imagery in a target audience infused with Indian religious philosophy and chooses to retain it in its entirety.

---

<sup>8</sup> Que os vizinhos, da terra moradores, / Do cheiro se mantem das finas flores.

## C/ LANGUAGE REGISTERS

In translating Camões' epic-styled work, Gomes has shown a preference for a higher-level language register in Konkani. Familiar and colloquial terms although easily understood by the general public are discarded in favour of lesser-known, academic or elitist terms. The translator has used the term '*nanvazto*' [*famoso*], which signifies praise and appreciation, instead of a more commonly used term like '*famad*'. Again to denote the South, he prefers the rarely used '*dokhinnek*' [*parte austral*] to '*dakshinnek*' - the term in popular use. The use of '*kirtivont*' [*famosos*] instead of '*namnechen*', '*prasidd*', and '*famad*' reinforces the choice of a language register closest in style to an epic. Gomes uses the word *hungot* [*cheiro*], which typifies the act of sniffing the fragrance of beautiful flowers. This word is no longer in use today, it has been adapted from old Konkani literature specifically for the purpose of recreating the mythological imagery through an appropriate lexicon. There appears to be a conscious effort on the part of Gomes to resist the natural choice of colloquial words like '*pormoll*', '*vaas*' and '*sugandh*', which carry the same meaning and would be preferred in standard usage. Overall, Gomes opts for epic style lexicon and erudite terms over words in popular usage. He thus favours elevation of the translation to epic writing over easy comprehension.

## D/ TOPOGRAPHICAL AND PLACE TERMS

As stated earlier, the strophes selected for this study are centred on the arrival at the Malabar coast and move on to a eulogy on the grandeur of the Indian peninsula. Camões brings in a description of Indian topography in appreciative tones in the strophes following the disembarkation of da Gama. Gomes consistently uses terms that are comprehensible to the contemporary readership. He replaces *Ceilão* from the original, with *Sri Lanka* in his translation. The use of the term '*Gangotri*' symbolizes the origin of the River Ganges and the seat of the goddess Ganga. With the exception of *Malabar*, place terms are replaced with contemporary versions recognisable to the Indian reader – *Axie* (for *Asia*), *Calicut* (for *Calecu*), *Indu* (for *Indo*), *Ganga* (for *Gange*), *Bongal* (for *Bengala*), *Kambaia* (for *Cambaia*), *Kanara* (for *Canara*), *Ghatt* (for *Gate*). Most of these modifications are in line with phonetic exigencies – the 'k' has widely

replaced the ‘c’ derived from Portuguese in today’s parlance, the ‘u’ is the Konkani equivalent of the ‘o’ in Portuguese, and the doubling of the ‘t’ is required to convey a sound common in Indian languages.

In a few other instances, the modifications are lexical in nature: to indicate the Indian ocean, where Camões uses *mar Indico*, Gomes uses ‘*Bharoti som’dirant’*, conserving the word ‘sea’ but using ‘*Bharoti*’ for ‘*Indico*’. This is because in Indian languages ‘*India*’ is denoted as ‘*Bharat*’; the term has legendary and mythological roots and would be more apt in a translation towards an Indian target language. Gomes also successfully identifies Camões’ cavernous *Emodio* as part of the Himalayan mountain range and substitutes it with the term *Himalay*. He also replaces ‘*Gangético*’ (to imply from the Ganges), with ‘*Gangotri*’, a place commonly known to be the origin of the holy river and mythologically associated with its descent to the earth.

In strophe XVIII, the vocabulary incorporated has been beautifully adapted to help one visualise the trajectory of the river Ganges, from where it breaks forth in the majestic Himalayan sources, right down to its tributaries assuming different names as they irrigate the varied regions they drift through. The river is munificent in its distribution throughout the land, and finally makes its way to the south. Through its journey and the force of the waters, it carves out the contours of the Indian peninsula. Gomes opts for the term ‘*futtun*’, which is synonymous with disintegration, to put forth the idea of unicity and creation. The breaking of the land by the waters conveys the force of the river, which through an act of fragmentation unifies the land and its people. Variety and diversity are emphasised by Gomes as he reinforces the theme subtly introduced by Camões earlier. In strophe XVIII, the translator has replaced the original description of the land as forming a *Chersoneso*, with a more relatable term in Konkani ‘*prai-dvipa*’. According to UNESCO – World Heritage Convention website, *Quersoneso* or *Chersonesus* is an ancient Greek colony founded approximately 2,500 years ago in the southwestern part of the Crimean Peninsula. The name of the peninsular territory has been employed by Camões in the context of India. Camões further emphasizes the triangular shape of the Indian peninsula through the adjective ‘*pyramidal*’. Gomes replaces *Chersoneso* a term relatively unknown to local readers with *prai-dvipa* to denote the peninsula. Contrary to Camões, Gomes emphasises on the near island character of the peninsular (*dvipa*

referring to island) but retains the comparison with a pyramid. The term *pyramidal* may have been adopted by Camões in an attempt to highlight the value of the Indian land via subtle allusions to other ancient (Egyptian) civilisations. Gomes further accentuates the pyramidal image through an allusion to architectural terms that may be connected with Indian temple architecture- *suchi-khambea*, denoting a series of columns or pillars.

## **E/ CHARACTER NAMES**

In the translation of the names of characters, Gomes' work does not showcase a consistent pattern. Characters, historical or religious-mythological, may retain original names (Venus) or have adapted versions: *Kristi* (from *Cristo*), *Mohammad* (from *Mafoma*), *Porus* (from *Poro*), *Samudrim* (from *Samorim*). These become evident choices since the versions in the original may not resonate with contemporary readers. The addition of 'd' within *Samudrim* confers on 'Samorim' a phonetic sound that is widely used in Konkani. While denoting inhabitants of a place, Camões inserts the name of the place with the suffix- *is* or *as*, a reminiscence of the Genitive case (from the Latin declensions), which means possession or derivation - *Deliis*, *Decaniis*, *Orias*. Gomes opts at times for the Konkani suffix - *kar* (*Dil'li-kar*) or adds the word *lok* to denote people from a place - *Dekani toxech Odiya lok patietat* (*Decaniis, Oriás, que a esperança*). He uses contemporary Indian spellings for the place and doubles the 'l' in *Dil'li-kar* to correspond with the Indian pronunciation of Delhi - *Dil'li-kar*, *Pathan*, *bhovuch bollixtt* (*Os Deliiis, os Patanes, que em possança*). Also, *Patanes* undergoes a similar doubling of 't' (*Patthans*) along with the addition of 'h' to transmit the precise phonetic sound that is commonly utilized in India.

## **F/ INCORPORATION OF INDIAN CULTURAL ELEMENTS**

References to Greco-Roman Gods are retained by Gomes' in Konkani- (*Venus devten mond'oxokt kelim*). The Portuguese version - *a branda Venus* - is translated as *Venus devten*. Gomes facilitates comprehension for his Indian readership through the use of *devten*, thus adding the concept of deity which is not required in the original. Venus is popularly known as the Goddess of love in Occidental literature and mythology; however, she is relatively unknown in India. In another significant move, Gomes does

not readily replace Venus with any Indianised goddess, thus ensuring links with the ancient Greek epics, widely recognised to be the source for Camões epic writing (MICKLE, 2010).

At times Gomes plays with the words, choosing a diminutive term in lieu of the original. The translation of *'Aqui se enxerga lá do mar undoso'* [*Vir-pursam poros, doria lagim disot*] is characterised by an absence of the qualifier *'undoso'*, which would display the force of the waves and by a transformation of *'mar'* (sea) into *'doria'* (river). Gomes effectively transmits the idea of security provided by the Ghats through the use of the qualifier *'sugur'*, a lexicon borrowed from the Portuguese *'seguro'* to denote a state of safety and security. In other cases, Gomes accentuates the value of a term and infuses it with added meaning. He uses the term *'sollsollpi'* which denotes *'ebullient'* and *'simmering'* to highlight the indispensable nature of the iconic river Ganga to India and its people, while Camões merely states *'resonantes águas'*. Again, Gomes chooses to adapt the poem to Goan society when he translates *'naturais'* as *'gaonkars'*: the latter being a term specific to Goa and often used to denote the original inhabitants of the land. More importantly, it carries nuances specific to Goan society although it may not function as an exact synonym for *'naturais'*.

## CONCLUSION

Gomes successfully depicts the action in Camões' epic in the Konkani language; characters, and spatial and temporal indications are retained in the strophes studied. Characters are neither added nor modified. Despite the liberty taken by Camões in creating a mythological character to suit his narrative, Gomes does not deem it fit to create or change the existing ones into Indianised versions. He adheres to the main plot and characters imagined by Camões. Moreover, the essence of Camões' narrative is transmitted to a Konkani readership in a poetic form that remains faithful to the original structure. Gomes attempts to incorporate rhyme wherever possible but prioritises meaning over stylistics. The guiding principle behind the choice of words seems to be the ease of access to the contemporary Indian reader. Thus spellings of proper nouns are adapted to current usage, imagery is matched to contemporary Indian sensibilities. Gomes recognises the importance of adapting cultural content and reworks certain details to suit the target audience. The translation deftly shifts away

from the original’s luso-centric perspective and resonates with a distinctly Indian voice. Yet it resists fuller conformity to Indian mythological writing and remains within the framework of Camões’ epic through a deliberate choice to retain certain key references to Greco-Roman/Occidental culture. Wherever viable options exist, the translation adopts them in a visible attempt to restore connections with Indian concepts and realities.

Gomes repeatedly draws upon archaic vocabulary predominant in classical Konkani literature, thus elevating the translation to an epic. Despite the potential reader’s unfamiliarity with such terms, he steers away from colloquial Konkani to avoid trivialising the subject matter through commonplace lexicon. The lexicon employed, although not easily comprehensible, permits Gomes to retain the original flavour of the epic and serves to familiarise young readers with the parlance in use in earlier times in Goa.

Significantly, the strophes studied in this research constitute a eulogy built around the Indian subcontinent, originating from its rich cultural and material heritage. The sacred Ganga, the majestic Himalayas, and the vast Indian Ocean trace the contours of the Indian peninsula and are assigned centre-stage roles. Rulers, kingdoms, territories and peoples add to the eulogy that Camões chooses to eventually extend to his countrymen. Gomes has undoubtedly researched the historico-social references and selected appropriate equivalences and epithets, to recreate a similar impact. In an enlightened vein, he chooses to imaginatively revisit the same eulogy in the light of present-day events, actors, and the current parlance, thus training the spotlight back on India.

## NOTES

### XV

Atam pollen-ia, itle mhonno-sor, zalem	E vejamos, em tanto, que acontece
Kitem tea kirtivont tarvotteam-chem,	Àquelles tam famosos navegantes,
Venus devten mond’oxokt kelim	Despois que a branda Venus enfraquece
Hollxikavnnea ragixtt vareank vaiam.	O furor vão dos ventos repugnantes;
Dixtti poddil’lean vhoddlo des tankam,	Despois que a larga terra lhe aparece,
Tanchea koxtti-vavrak ont’ghalun,	Fim de suas perfias tam constantes,
Zhoim Kristi dhorma bim te ghaltolet,	Onde vem semear de Christo a lei,
Novich chal, novoch raza divun.	E dar novo costume e novo rei.

## XVI

Pavona fuddem noveach desant rokddem,  
Mell’llim tankan«m lhan-uch kharveam-vhoddim,  
Zannim dakhoili Calicut xhara-chi vatt,  
Zantunt te rabito korun mnddun axil’le  
Tech dixen dhorlim tarvam tonkam,  
Kiteak hem xhar boreantlem mhonnot kirt,  
Malabara-ntlem sogleant vortem, zhoim ravot  
Raza, tabeant zachea soglo des.

Tanto que à nova terra se chegaram,  
Leves embarcações de pescadores  
Acharam, que o caminho lhe mostraram  
De Calecú, onde eram moradores  
Pera lá logo as proas se inclinaram,  
Porque esta era a cidade das milhores  
Do Malabar melhor, onde vivia  
O rei que a terra toda possuía.

## XVII

Indu nhoim-echea pelean, Ganga ailean,  
Urta bhovuch vhoddlo des nanvazto,  
Dokhinnek zache patoll’lla doria,  
Ut’torek honvream-soit Himalay,  
Vegllea razam pangek urla toso  
Kaideank vegllea: kaim lok man’tat noxtto  
Mohammad, her-zann bhoztat kuddeam murtink,  
Her-zann tancheant jietolea mon’zatink.

Alem do Indo jaz, e àquem do Gange,  
Um terreno mui grande e assaz famoso,  
Que pela parte austral o mar abrange  
E pera o norte o Emodio cavernoso,  
Jugo de reis diversos o constringe  
A varias leis: alguns o vicioso  
Mafoma, alguns os ídolos adoram  
Alguns os animais que entre elles moram.

## XVIII

Tea vhoddlea porvotar vhanvta futtun  
Soglo Axie-gelo bhuim-khandd veapun,  
Veg-vegllim nanvam apnnavn veta fuddem,  
Zoxim xetram vegllim dhanvta ximpot,  
Futt’ttat zhor. jeo udar ditat bhorun  
Teo nhoim-eom, zanche vot’tat udka-patt  
Bharoti som’distant, punn pavtat sogle  
Zom’nik, korun tika prai-dvipa sarki.

Lá bem no grande monte, que cortando  
Tam larga terra toda Asia discorre,  
Que nomes tam diversos vai tomando  
Segundo as regiões por onde corre,  
As fontes saem donde vem manando  
Os rios cuja gram corrente morre  
No mar Indico, e cercam todo o peso  
Do terreno, fazendo-o Chersoneso.

## XIX

Hantlea donam nhoim-eam modlean vhoddlea  
Akaran denvta patllot zom’ni-chem tonk,  
Suchi-khambea sarkem pyramid xekan’xek,  
Doria gopant gheta Sri Lanka zunvo,  
Gangotri-chean futt’ttole zhor lagim  
Ravtole lok, sangta adli khobor,  
Thoinche xezari jietat mhonnun fokot  
Sobit fulam pormoll hungot jivit.

Entre um e outro rio, em grande espaço,  
Sai da larga terra uma longa ponta,  
Quasi piramidal, que no regaço  
Do mar com Ceilão insula confronta  
E junto d’onde nasce o largo braço  
Gangetico, o rumor antigo conta,  
Que os vizinhos, da terra moradores,  
Do cheiro se mantem das finas flores.

## XX

Punn aichea Bhartant ravpi sabar ani veglle,  
Nanvam-ni toxech rit-rovisen, zatin:  
Dil’li-kar, Pathan, bhovuch bollixtt,  
Zom’ni toxech lok-ankddean chodduch bhorpur,

Mas agora de nomes e de usança  
Novos e varios são os habitantes:  
Os Delii, os Patanes, que em possança  
De terra e gente são mais abundantes,

Dekani toxech Odiya lok patietat    Decaniis, Oriás, que a esperança  
Soddvonn Gange-gelea sollsollpi udkant,    Tem de sua salvação nas resonantes  
    Bongal dhortori tor itli pikall,    Aguas do Gange; e a terra de Bengala,  
Tika sor korpa sarki zomin na dusri.    Fertil de sorte que outra não lhe iguala.

## XXI

Raj’eo Kambaia-chem zhuzant lapitt,    O reino de Cambaia bellicoso  
(Mhonttat eka-kallar Poros-a-gelem):    (Dizem que foi de Poro, rei potente);  
Narsinga-chem raj’eo, bhovuch xur-bollixtt,    O reino de Narsinga, poderoso  
Bhangra-xingran, bhoril’lem moladik fatran    Mais de ouro e pedras que de forte gente:  
    Vir-pursam poros, doria lagim disot,    Aqui se enxerga lá do mar undoso  
    Unch porvot, patolltta lambdik pois,    Um monte alto, que corre longamente,  
    Malabar desak zavn ghott’ kott,    Servindo ao Malabar de forte muro,  
    Zakach lagun Kanara-pasun sugur.    Com que do Canará vive seguro.

## XXII

Ganvche ganvkar mhonttat taka Ghatt,    Da terra os naturais lhe chamam Gate,  
    Mullsant zachea il’lea mapan lambta    Do pé do qual pequena quantidade,  
    Nitt ekuch dongram-sankoll, addavn    Se estende ãa fralda estreita, que combate  
    Korun fuddo doria modda khorai-ek.    Do mar a natural ferocidade.  
Hangasor, her xharan modem, dumot nasun,    Aqui de outras cidades, sem debate.  
    Calicut xharak asta vorchosv heram-cher,    Calecú tem a ilustre dignidade  
    Sam’rajea-chem mathem, girest ani sobit,    De cabeça de império, rica e bella,  
    Dhoni zacho Samudrim laita birud.    Samorim se intitula o senhor d’ella.

## REFERENCES

- AGOSTINHO, José. *Luís de Camões: A chave dos Lusíadas*. 9.ed. Porto: Tipografia Sequeira, Lda, 1917.
- ALVES, Hélio J. S. *Luís de Camões*. Disponível em:  
<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0313.xml>.
- BARRETO, M. C. “Goa in Portuguese Literature”. In: FIGUEIRA, M. I.; NORONHA, Ó. (eds.). *Episódio Oriental: Readings in Indo-Portuguese Literature*. Lisboa: Fundação Oriente, 2007.
- BATALHA, G. N. *Língua e Cultura Portuguesas em Goa: Estado Actual*. Macau: Tipografia Martinho. 1982.
- THOMAZ, L. F. F. “The Socio-Linguistic Paradox of Goa”. *De Gruyter*, v. 5, n. 3, p. 15-38, 2016. Available on: <https://doi.org/10.1515/hssr-2016-0021>.

BORKAR, SURESH J; THALI, Mukesh; GHANEKAR, Damodar. *Rajhauns New Generation: Konkani English Dictionary*. 2.ed. Panaji: Rajhauns Sankalpana Pvt Ltd, 2004.

BOTELHO, Afonso. “Primary Education and Language in Goa: Colonial Legacy and Post-Colonial Conflicts”. *Journal of Social and Economic Development*, v. 4, n. 2, p. 213-234. 2002. Available on:

<https://www.researchgate.net/publication/324780563>

CORBIN, Alain. *The Foul and the Fragrant*. Reprint ed. [S.l.]: Harvard University Press, 1988.

DA SILVA PEREIRA, Pedro A. T. “Camões: ‘Os Lusíadas’ IX-X e o Poema de Parménides”. *Revista Portuguesa de Filosofia*, v. 38, n. 4, p. 490-499, 1982. Available on: <https://www.jstor.org/stable/40338075>.

DAS, Subhamoy. *The Ramayana: India’s Most Beloved Epic Tale*. Available on: <https://www.learnreligions.com/the-ramayana-1770168>.

DEVI, Vimala; SEABRA, M de. *A Literatura Indo-Portuguesa*. Junta de Investigações do Ultramar: Lisboa, 1971.

FRANK, Pierce. “The Place of Mythology in the Lusiads”. *Comparative Literature*, v. 6, n. 2, p. 97–122, 1954. Available on:

<https://www.jstor.org/stable/1768486>.

GOMES, Olivinho. *Luzitayonn*. Goa: Konknni Sorospot Prakashan, 2003.

HOLLAND, Flower Council of. *The Beauty of Flower Offerings: People and Asia*. Available on:

<https://www.funnyhowflowersdothat.co.uk/beauty-flower-offerings>.

LE ROUX, Schalk W.; FERREIRA, O. J. O. “Camões in Afrikaans: A translation of the section in Os Lusíadas relating to the southern tip of Africa”. *Tydskr. geesteswet*, v. 48, n. 1, p. 95-110, 2008.

MC HUGH, James. “The Classification of Smells and the Order of the Senses in Indian Religious Traditions”. *Brill*, v. 54, n. 4, p. 374-419, 2007. Available on: <https://www.jstor.org/stable/27643280>.

MICKLE, William Julius. *The Project Gutenberg EBook of The Lusiad, by Luís de Camões*. [S.l: s.n.], 2010. Available on: <http://www.pgdp.net>.

MIRANDA, Roque Barreto. *Enfiada de Anexins Goêses*. Nova Goa: Imprensa Nacional, 1931.

NLR, Online Exhibitions. «Portuguese Homer» *Luís de Camões*. Available on: [https://expositions.nlr.ru/eng/ex\\_manus/kamoens/luziady.php](https://expositions.nlr.ru/eng/ex_manus/kamoens/luziady.php).

Last access: Jun 22, 2022.

NORONHA, Frederick. *Camões probably wrote a “substantial part of his epic in Goa”*. [S.l: s.n.], 2003.

SIEBER, Timothy R. “Remembering Vasco da Gama: Contested histories and the cultural politics of contemporary nation-building in Lisbon, Portugal”. *Identities Global Studies in Culture and Power*, v. 8, n. 4, p. 549-581, 2001.

SULLIVAN, Rory. *The Lusiads*. Available on:

<https://wiki.harvard.edu/confluence/display/k104639/The+Lusiads+-+Rory+Sullivan>.

THALI, Prakash G. *Rajhauns New Generation: English Konkani Dictionary*. Panaji-Goa: Rajhauns Sankalpana Pvt Ltd, 2003.

THE LUSIADS. In: BRITANNICA, The Editors of Encyclopedia. *Encyclopedia Britannica*. [S.l: s.n.], 2018.

UNESCO. *Ancient City of Tauric Chersonese and its Chora*. Available on: <https://whc.unesco.org/en/list/1411>.

DAGA, V. “The Institute Menezes Braganza ... vs The State Of Goa And Director Of Art ... on 10 October, 2002”. *Bombay High Court*. Available on: <https://indiankanoon.org/doc/2403/>. Last access: Apr 21, 2023.

Recebido em 25 de junho de 2022

Aprovado em 24 de outubro de 2022

Licença: 

Loraine Ethel Barreto Alberto

Professora Doutora de Português e Estudos Lusófonos, Shenoj Goembab School of Languages and Literature, Universidade de Goa.

Contato: [loraine@unigoa.ac.in](mailto:loraine@unigoa.ac.in)

 <http://orcid.org/0000-0003-0530-3548>

Irene Silveira

Professora Doutora de Francês e Estudos Francófonos, Shenoj Goembab School of Languages and Literature, Universidade de Goa.

Contato: [irene@unigoa.ac.in](mailto:irene@unigoa.ac.in)

 <http://orcid.org/0000-0002-0725-3188>



**VÁRIA**

# ENGANO E PACTO FICCIONAL: FARSA E METATEATRO NO *AUTO D’EL-REI SELEUCO*, DE LUÍS DE CAMÕES

*DECEPTION AND FICTIONAL PACT: FARCE AND METADRAMA IN AUTO D’EL-REI SELEUCO, BY LUÍS DE CAMÕES*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p330-342>

Marina Gialluca Domene <sup>1</sup>

## RESUMO

Quando discutimos metateatro e o “teatro dentro do teatro”, comumente pensa-se no *Siglo de Oro* espanhol ou em William Shakespeare, na Inglaterra. Encontramos registros de metateatro, entretanto, desde o século XVI. Em Portugal, os Quinhentos já traziam ao menos seis peças com este recurso. O presente artigo pretende debruçar-se sobre as aproximações entre a forma dramática da farsa e o metateatro no *Auto d’el-Rei Seleuco*, escrito por Luís de Camões, cuja data de encenação é incerta, mas sabe-se ter ocorrido na segunda metade do século XVI. A trama principal da peça — referente a Seleuco I Nicátor e sua família — tem pouquíssimos elementos pertinentes à farsa. Observa-se, entretanto, a presença de um episódio bastante característico desta forma teatral na primeira parte, um trecho de pouco mais de 200 versos que anuncia a trama principal. Aqui, em uma breve preparação para a peça que se segue, vemos uma espécie de engano tipicamente farsesco, em um episódio que traz à cena os preparativos para a representação principal, discutindo o fazer dramático e, portanto, só pode ser chamado de metateatral. Desta forma, propomos neste artigo discutir se os elementos de farsa ajudam a construir a atmosfera de “teatro dentro do teatro” percebida no texto, baseando-nos sobretudo nos escritos de Márcio Muniz (2015; 2019), entre outros autores, para dar suporte ao debate que ora propomos.

## PALAVRAS-CHAVE

Luís de Camões; Metateatro; Farsa; Engano; Pacto ficcional.

## ABSTRACT

*Upon discussing metadrama and a “play within a play”, one often thinks about the Spanish Siglo de Oro or William Shakespeare, in England. However, we find traces of metadrama ever since the 16th century. In Portugal, the 1500s already counted at least six plays with this theme. This paper intends to focus on the proximities between the dramatic form of farce and metadrama in *Auto d’el-Rei Seleuco*, written by Luís de Camões in the second half of the 16th century. This play’s main plot — concerning Seleucus I Nicator and his family — has very few elements to categorize it as such. One may observe, however, the presence of an episode of little over 200-verse length, worthy of a farce. Here, in a short preparation to the play that follows, we see a kind of deception typical from the farce in an episode that brings to the stage the preparations for the main representation, discussing the makings of a play, and therefore could only be described as metadramatic. Thus, in this essay we propose a discussion on whether the elements of farse help construct the “play within a play” atmosphere perceived in the text, mostly based in the hypothesis presented by Márcio Muniz (2015; 2019), amongst other authors, to support our debate in this paper.*

## KEYWORDS

*Luís de Camões; Metadrama; Farse; Deception; Fictional pact.*

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

É difícil precisar quando algumas formas artísticas surgiram. Podemos delimitar com um grau razoável de precisão quando se consolidaram ou cristalizaram, mas o seu nascimento é uma resposta consideravelmente mais difícil de se obter. No tocante à história do metateatro, sabe-se que William Shakespeare (1564-1616), na Inglaterra do século XVII, e autores do *Siglo de Oro* espanhol já discutiam o fazer teatral em cena e, mais especificamente, a representação de uma peça dentro de outra — recurso que será chamado de “teatro dentro do teatro”.<sup>1</sup> Entretanto, pouco se discute a respeito do teatro com esta mesma temática produzido nos Quinhentos.

Apesar de desconhecermos a origem<sup>2</sup> do metateatro, sabemos que há, em Portugal, registro do emprego desse recurso em ao menos seis peças ao longo do século XVI. Dentre estas, dirigimos nossa atenção para o *Auto d’El-Rei Seleuco*, escrito por Luís de Camões (1524?-1580), texto em que a trama acerca do rei Seleuco, seu filho e sua esposa é encenada em uma festa. As circunstâncias dessa camada de texto teatral também são trazidas à cena, de maneira que o fazer teatral é discutido em cena antes de a trama principal ser representada — diante dos primeiros atores e da própria plateia que assistia a eles até então.

É importante que se tenha em mente que a peça a ser analisada neste artigo é comumente classificada como uma farsa. A trama principal não tem um caráter farsesco, o que direciona nosso olhar justamente para o início da peça, isto é, o momento em que a encenação da trama principal é preparada. Aqui, temos uma abundância de elementos tanto cômicos quanto do engano — características importantes no contexto da farsa. Silvio D’Amico (1954, p. 39) define a farsa como um texto dramático curto.

Patrice Pavis (2017, p. 164) afirma que esta forma teatral se caracteriza pelo “riso grosseiro” e por estar “em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano” — em oposição ao espírito e a tudo o que é elevado. Ora, a segunda parte da peça — concernente ao rei Seleuco e sua família — não é curta, nem rebaixada, e nem se baseia no engano; por outro lado, a primeira parte, referente aos preparativos para a encenação, sim.

<sup>1</sup> Veremos que o “teatro dentro do teatro” está contido na descrição mais ampla de metateatro.

<sup>2</sup> Indícios de metateatro podem ser encontrados já na comédia de Aristófanes. Entretanto, isso não nos indica de maneira clara a sua origem.

Por sua vez, a farsa baseia-se no engano, isto é, na disputa entre uma personagem ingênua e uma personagem astuta — disputa da qual a plateia está sempre ciente. Baseando-nos na hipótese proposta por Muniz (2019) e no estudo da farsa enquanto forma teatral, propomos, neste artigo, discutir se essas duas dimensões do *Auto d’El-Rei Seleuco* estão relacionadas, isto é, se o engano proposto pelo caráter farsesco ajuda a construir, em alguma medida, o metateatro observado no primeiro trecho da peça.

Iniciaremos nossa discussão com o estabelecimento de conceitos. Passaremos pelo metateatro, pelo “teatro dentro do teatro” e, enfim, pela farsa. Não poderemos nos dedicar à história dos temas de maneira detalhada, mas buscaremos, ainda assim, uma delimitação teórica de cada um dos três. A partir deles, poderemos dirigir nosso olhar para o texto a ser analisado, ao qual nos dedicaremos na porção final deste artigo. Desta forma, nossa leitura será norteada pelo embasamento teórico discutido anteriormente.

## 1. “TEATRO DENTRO DO TEATRO”: UMA MODALIDADE METATEATRAL

O primeiro conceito que devemos definir é o de metateatro. Como vimos, não se pode precisar sua origem exata. Entretanto, sabemos que, ao longo do século XVII, este recurso foi empregado por mais de um dramaturgo do *Siglo de Oro* espanhol e também pelo autor inglês William Shakespeare. O que ainda carece de discussão é o fato de que o “teatro dentro do teatro” já “respirava” no século XVI. De fato, há indícios de que existisse na Inglaterra, na Espanha e na França (PAVIS, 2005, p. 386), mas não estava limitado a essas regiões.

Em Portugal, temos registro de, ao menos, seis peças em que se veem “marcas metateatrais, tradutoras de, como já disse José Camões, ‘normas e modos d[o] fazer [teatral]’ quinhentista” (MUNIZ, 2015, p. 212). Mesmo o teatro de matriz medieval produzido por Gil Vicente (ca. 1465-ca. 1536) — mais especificamente o *Auto da Lusitânia* — já trazia algumas marcas de metateatro. Não significa que este recurso tenha surgido na cena lusitana, mas parece indicar que, de alguma forma, essa ideia já circulava pela Europa à época. Em diversas regiões do Velho Continente, o “teatro dentro do teatro” estará ligado à “metáfora do mundo como um palco, da vida como uma peça, de explicitação de encenações, entre outros” (LOPES, 2017, p. 10).

O metateatro é definido sobretudo por aquilo que Patrice Pavis (2005, p. 241) chamará de uma “metacomunicação”, isto é, uma comunicação que se faz ao público acerca de uma comunicação entre atores. Essa definição é bastante ampla, e pode abarcar diversas formas de metateatro. Dentre elas, encontramos o “teatro dentro do teatro”, que, ainda de acordo com Pavis (2005, p. 385), seria “um tipo de peça que tem por assunto a representação de uma peça de teatro”. Neste sentido, o “teatro dentro do teatro” pode ser considerado também uma forma de *mise en abyme*.<sup>3</sup>

Para que essa estrutura reproduzida faça sentido, é preciso que o público entenda que o que se passa em cena não corresponde ao real. Pode parecer óbvio dizer que,

[...] no mundo da ficção, [...] permanecem suspensas as condições de ‘verdade’ referentes ao mundo real em que se encontra o leitor antes de abrir o livro.<sup>4</sup> Quando [o leitor] realiza esta ação — abrir o livro —, desencadeia uma mágica e prodigiosa transmutação em sua noção de realidade” (POZUELO YVANCOS *apud* CALLES, 1998, p. 114).

Entretanto, esta transmutação exige que o público, leitor ou espectador, tenha consciência de que, se aquilo que se vê não é real, pode conter mais de uma camada de ficção. Há críticos que chegam a afirmar que o “teatro dentro do teatro” pressupõe uma plateia mais madura e experiente no que diz respeito ao teatro.

Renovado pelo dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), existe uma nítida diferença entre o metateatro tal qual o vemos hoje e o metateatro realizado no século XVI por Antônio Ribeiro Chiado (1520?-1591), Gil Vicente (ca. 1465- ca. 1536), Luís de Camões (1524?-1580), entre outros, que está ainda assim carregado de “potencialidade crítica, histórica e filosófica” (VIEIRA, 2015, p. 58).

---

<sup>3</sup> Em tradução livre do francês, “colocação em abismo”, apesar de este conceito ser mais comumente nomeado em sua língua original, em vez de aparecer traduzido. *Mise en abyme* (ou *abîme*) é o nome que se dá ao procedimento de reproduzir propriedades estruturais de uma obra de arte dentro dela mesma (PAVIS, 2005, p. 245). O “teatro dentro do teatro” torna-se uma forma de *mise en abyme* ao estruturar uma peça de teatro dentro de outra.

<sup>4</sup> Apesar de, aqui, o autor referir-se especificamente à ficção narrativa, podemos aplicar este conceito também ao teatro, em que a ficção se dá na cena, no palco. Calles (1998, p. 115) chamará este fenômeno de “pacto literário”, aplicando-o tanto à narrativa quanto à lírica e ao teatro. Desta forma, o conceito de “pacto ficcional” — ou “literário” — pode ajudar a compreender como o “teatro dentro do teatro” se torna possível.

O crítico e dramaturgo Lionel Abel (1968, p. 86) afirma existir uma proximidade entre o metateatro e o cômico, pois “não acreditamos que o que toma lugar numa comédia tenha realmente acontecido: os acontecimentos na comédia são reduzidos, pelo humor, a exemplos sobre os quais devemos refletir, e não são irrevogáveis, como na tragédia”. Essa proximidade facilita a relação com a própria farsa, que, além de cômica em sua essência, parte do pressuposto de um engano, isto é, de algo que não é verdade, como veremos a seguir.

## 2. FARSA, ENGANO E COMICIDADE

Classificar uma obra dentro de um determinado movimento, tendência ou preceito artísticos não é livre de implicações. O *Auto d’El-Rei Seleuco* é comumente chamado de “farsa”, uma forma de teatro medieval de contornos bastante peculiares. Consta que os mistérios e milagres — formas teatrais solenes e encenadas no interior das igrejas nos séculos finais da Idade Média — eram intercalados por momentos de riso (PAVIS, 2005, p. 164). Por motivos que não teremos tempo de discutir no presente artigo, tal comicidade acaba sendo expulsa de dentro dos templos. Assim, a farsa estabelece-se fora do ambiente religioso — em mais de um sentido. Primeiro, literalmente, já que nasce em praças públicas. Há registros de peças desse tipo desde o século XIII (MACHADO, 2006, p. 12), mas é na França do século XIV que a farsa se consolida enquanto forma teatral (BERNARDES, 1996, p. 201). A partir da cena francesa, espalhou-se para diversas regiões da Europa, permanecendo praticamente inalterada durante vários séculos (D’AMICO, 1954, v. 5, p. 53).

Esta forma teatral surge a partir das festas de Carnaval (MINOIS, 2003, p. 198-199). De fato, de acordo com Georges Minois (2003, p. 199), “um espetáculo [farsesco] completo era muitas vezes precedido por uma soltura de diabos na cidade: indivíduos vestidos como demônios, gritando, espalham-se pelas ruas, perseguem os habitantes e podem mesmo sequestrá-los”. Isso também a afasta da religião: a farsa trata de temáticas profanas, “geralmente satíricas, caricaturais” (MALEVAL, 2013, p. 456), e sua comicidade tem raízes no grotesco, no bufão e no jogralesco (D’AMICO, 1954, v. 5, p. 39).

As peças frequentemente são movidas por um engano, uma mentira, isto é, o teatro farsesco é a disputa entre o ingênuo e o astuto. Outro elemento bastante comum na farsa é a comicidade violenta, trazida

pela própria soltura dos diabos que foi mencionada há pouco. Além disso, a linguagem empregada tende a escapar dos registros mais elevados da língua. Para Umberto Eco (2007, p. 135),

comicidade e obscenidade casam-se, ao contrário, quando nos divertimos à custa de alguém que desprezamos (basta pensar nas piadinhas licenciosas ou nas pilhérias sobre os cornos) ou num ato libertador voltado contra algo ou alguém que nos oprime. Neste último caso, o cômico-obsceno, ao nos fazer rir do opressor, representa também uma espécie de revolta compensatória.

Isso aponta para uma proximidade entre a farsa e o povo. Por essas razões, Georges Minois (2003, p. 198-199) afirma que a farsa acaba atraindo "um público mais popular, urbano" do que outras formas teatrais do mesmo período.

Os gêneros teatrais conhecidos como mistério e milagres encenam histórias, respectivamente, bíblicas e hagiográficas. Por conta disso, durante alguns séculos, as peças de teatro religioso tiveram pouco foco, e os seus autores, dificuldade em delimitar uma trama. A farsa, por outro lado, estando baseada em um engano, trata de uma trama específica, ainda que de pouca complexidade. Sua simpleza deve-se principalmente a dois fatores. O primeiro é "relação entre personagens-tipo<sup>5</sup> que podem ir desde a adjuvância até à oposição mais irreduzível" (BERNARDES, 1996, p. 203). O outro é a sua extensão: a maioria das farsas "consiste em peças curtas, de duzentos a quatrocentos versos" (MINOIS, 2003, p. 198-199).

O que vemos na primeira parte do *Auto d'El-Rei Seleuco*, e que justifica sua classificação como farsa, é sobretudo o engano, que se dá, como veremos, em mais de uma camada. A mais aparente delas é a fala do Representador, que descreve uma comédia sobre donzelas que fogem de seus pais. Essa trama, evidentemente, não se encontra em nenhum momento da peça.

---

<sup>5</sup> Ao contrário da maioria dos personagens, que contam com conflitos, anseios e certa profundidade psicológica, o personagem-tipo encarna grupos inteiros (TEYSSIER, 1985, p. 123), normalmente ridicularizando-os (MALEVAL, 2013, p. 456), devido à natureza satírica da farsa. Por ser uma caricatura de um determinado grupo social — como Moços (isto é, empregados), Judeus, entre outros —, o tipo não possui características que o diferencie de outros membros de seu grupo. Torna-se, portanto, uma espécie de personagem sem profundidade e extremamente simples. Em sua larga maioria, os tipos não recebem nome próprio (MINOIS, 2003, p. 198-199), o que nos ajuda a perceber ainda mais agudamente a ausência de uma individualidade.



A Estácio da Fonseca pertence a última fala da peça, quando diz a Martim Chinchorro<sup>6</sup>: “Não, meu senhor, mas o *meu* Pilarte irá com eles com um par de tições na mão, e perdoem o mau agasalhado. Mas daqui em diante sirvam-se desta pousada e não tenham isto por palavras, porque essas e plumas, o vento as leva” (CAMÕES, 2014 [1645], p. 237; grifo nosso). Com estas frases, Fonseca afirma, ainda que de maneira indireta, sua soberania e autoridade sobre o espaço da trama, pois chama de seu pilarte — isto é, porteiro — a um dos funcionários, ao mesmo tempo em que oferece um quarto e pousada para que os espectadores da encenação passem a noite.

Esse discurso não pode pertencer a outro que não o dono de uma casa de relativa riqueza, o que pode, de fato, apontar para o fidalgo, em cuja casa — e em homenagem a quem — a peça será representada por este autor anônimo. Para além de questões ligadas à estrutura da farsa, Lucilia Vieira (2015, p. 68) aponta para uma possível leitura do anonimato do autor da peça. Ela escreve: “Ademais, respaldados pelas questões metateatrais que vimos debatendo, não ignoramos a hipótese de que se trata mesmo de Camões engajado em externar seu pensamento sobre a crítica teatral da época”.

O texto está dividido em duas partes. A segunda, compondo os dois terços finais, trata, de fato, da trama de Seleuco I Nicátor, um dos principais oficiais de Alexandre, o Grande, e um de seus sucessores. Sob seu comando, as tropas macedônias invadiram a Ásia Superior, fundando o Império Selêucida. O filho do rei está doente, e Seleuco é informado de que a razão para a enfermidade é bastante simples: o príncipe foi tomado de amores pela rainha, segunda esposa de seu pai, e esta corresponde à paixão do enteado. No fim da peça, Seleuco decide fazer o que estiver ao seu alcance para salvar a vida do filho, dissolvendo então seu matrimônio com a rainha, para permitir que os dois jovens se casem. Como se vê, não há nada imediatamente cômico nesta trama. De fato, é um texto bastante sóbrio e que quase nada tem de farsesco: não há enganador aqui, senão o príncipe tentando esconder de seu pai um sentimento que, em outro contexto, teria sido considerado um pecado terrível. O que nos interessa neste artigo,

---

<sup>6</sup> De acordo com Márcio Muniz, Martim Chinchorro pode ser uma referência a um de dois contemporâneos de Camões: Martim Afonso de Sousa, que foi governador do Brasil e, posteriormente, da Índia e parente do Conde de Castanheira, já mencionado na peça; ou Luís Martins de Sousa Chinchorro, tradutor dos *Salmos* (MUNIZ *apud* CAMÕES, 2014, p. 199). Considerando o trecho em que o Mordomo manda que o Moço vá à casa de Chinchorro para convidá-lo a assistir ao auto (MUNIZ *apud* CAMÕES, 2014, p. 199), parece-nos bastante provável que se trate do primeiro caso, já que seria bastante lógico que a lista de convidados para uma festa destas proporções, e em casa de um fidalgo, estivesse recheada de homens igualmente ilustres.

portanto, é a primeira parte, que compõe a porção inicial da peça e é onde se anuncia o “teatro dentro do teatro”, isto é, a trama principal da peça.

Abrindo a peça, e em aparente referência ao teatro de Chiado (VIEIRA, 2015, p. 68), o Mordomo anuncia a encenação de uma peça, que será original, já que o autor, “por não se encontrar com outras já feitas, buscou uns novos fundamentos” (CAMÕES, 2014 [1645], p. 197). A quem não gostar da trama, ele sugere que busque outra melhor em Lisboa. Em seguida, ele diz: “E, contudo, quero saber da *farsa* em que ponto vai. Moço, Lançarote” (CAMÕES, 2014 [1645], p. 198, grifo nosso). Desse modo, o Mordomo nos apresenta uma pista falsa: há uma farsa em curso, sim, mas não se trata da peça que será encenada.

O Moço chega, e o Mordomo pergunta se as figuras — as personagens, isto é, os atores da companhia — já se encontram na casa. É aqui que a comicidade entra em cena, pois o Moço avisa que houve confusão, e que algumas pessoas mascaradas “deram uma pedrada na cabeça do Anjo e rasgaram uma meia calça do Ermitão, e agora diz o Anjo que não há de entrar até lhe não darem uma cabeça nova, nem o Ermitão até lhe não porem uma estopada na calça” (CAMÕES, 2014 [1645], p. 198). Atentemo-nos para o fato de que nenhuma dessas figuras faz parte da trama de Seleuco — portanto, o espectador parece, mais uma vez, estar diante de sinais de que a verdadeira farsa não é a trama principal da peça, e sim esta primeira, mais curta.

Há pouco discutimos a importância da violência dentro do universo do cômico e do farsesco. Perceba-se, então, a natureza do relato do Moço, que pode facilmente ser relacionado à soltura de diabos que precedia a encenação carnavalesca da farsa — que, vale lembrar, era marcada por surras e até sequestros, como discutido acima. Além disso, observe-se a solução desatinada encontrada pelo Anjo agredido: que lhe seja providenciada uma nova cabeça, já que a sua própria sangra, e, portanto, não serve para a encenação.

Pouco depois, o Moço queixa-se, dizendo: “Chichelo de judeu!” (CAMÕES, 2014 [1645], p. 199), provocando a ira de seu senhor pela obediência tardia. O Mordomo diz: “Ó fi de puta bargante!” (CAMÕES, 2014 [1645], p. 200), ameaçando atingir seu servo com um pantufo. Ambas as expressões obviamente pertencem a um registro bastante chão da linguagem, e há de se notar o gesto agressivo do dono da casa. É certo que,

neste trecho, Camões está demonstrando sua afinidade com esta forma medieval (MUNIZ, 2019, p. 150).

Segue-se uma discussão acerca da peça,

em que aspectos dos gêneros dramáticos e das práticas cênicas suas contemporâneas são ressaltadas: volta-se a valorizar a farsa, caracterizada pela agilidade das ações, pelo cômico, pelo linguajar mais afeito às ruas e praças; criticam-se os ‘praguentos’, que não sabem apreciar o valor de um bom auto; promove-se o elogio dos mecenas, que financiam e viabilizam o teatro nesse novo espaço, a casa senhorial, entre outras questões. (MUNIZ, 2019, p. 149)

Em uma breve conversa, Martim Chinchorro e o Mordomo conversam a respeito da peça que se verá. Aqui, a discussão volta-se para a fama do autor anônimo. Não chega a ser um elogio, pois está cercado de incertezas, mas cria expectativas a respeito da encenação. As duas personagens dizem:

*Martim Chinchorro:* Ora pois, senhor, o auto dizem que é tal? Porque um auto enfadonho traz mais sono consigo que uma pregação comprida.

*Mordomo:* Senhor, por bom mo venderam, e eu o tomei à cala de sua boa fama. (CAMÕES, 2014 [1645], p. 201)

Ao final desta primeira parte do *Auto d’El-Rei Seleuco*, sentados todos os espectadores — tanto internos quanto externos à encenação —, o Escudeiro diz: “Parece-me, senhor, que entra a primeira figura. Moço, mete-te aqui por baixo desta mesa, e ouçamos este Representador, que vem mais amorlotado dos encontros que um capuz roxo de piloto que sai em terra e tira d’arca de cedro” (CAMÕES, 2014 [1645], p. 206). A descrição das vestes desta nova figura sugere desleixo, cansaço ou as duas coisas ao mesmo tempo, como se não tivesse havido tempo para vestir-se de maneira apropriada. Neste momento, surge pela primeira vez em cena o Representador, que realiza uma espécie de prólogo à peça. Em seu discurso, ele demonstra ter uma “preocupação de situar o espectador em relação aos acontecimentos que se seguirão, sobre a entrada e a natureza das personagens etc.” (VIEIRA, 2015, p. 64-65).

O problema, como vimos, é que a sua descrição da trama em nada corresponde à realidade. Ele mesmo admite esta possibilidade: “Ora, senhores, a mim me esquece o dito todo de ponto em claro, mas não sou

de culpar, porque não há mais que três dias que mo deram” (CAMÕES, 2014 [1645], p. 207). Em seguida, passa a descrever uma comédia sobre quinze donzelas que fogem da casa de seus pais e que dividiriam a cena com el-rei Dom Chanco, Caterina Real, parvos e o Cupido (CAMÕES, 2014 [1645], p. 207).

Ora, no início da peça, o Moço havia descrito um ataque a um Anjo e a um Ermitão, que sequer aparecem mencionados neste prólogo. Observa-se, então, o principal elemento da farsa, que permeia todo este primeiro trecho: às voltas com personagens e enredos, todos os avisos e previsões provam-se falsos. Estácio da Fonseca, Moço, convidados e Representador são enganados pelo próprio autor, que esconde de todos eles — e até da plateia — a trama que se representará em seguida. Eis a verdadeira farsa do *Auto d’El-Rei Seleuco*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso artigo, propusemos a análise do *Auto d’El-Rei Seleuco*, escrito por Luís de Camões durante o período em que viveu na Índia. A hipótese trazida para o debate neste artigo era a de que alguns elementos farsescos ajudariam a construir a atmosfera metateatral criada pelo trecho inicial da peça. O *Auto d’El-Rei Seleuco* é a mais curta das três peças escritas por Camões. Ainda assim, os seus 730 versos talvez fossem longos demais para uma farsa. Entretanto, se considerarmos que a farsa está contida apenas no primeiro trecho da peça, constituído de apenas 230 versos, então Estácio da Fonseca, seus servos e seus convidados cabem dentro dos limites sugeridos por Georges Minois (2003, p. 198-199).

O conflito vivido por Seleuco e sua família constitui a trama principal da peça, mas suas personagens só aparecem depois de 230 versos. O primeiro terço da peça é dedicado a preparar a encenação. Nisso, Camões emprega um recurso chamado de “teatro dentro do teatro”, um tipo de metateatro em que o espectador se depara com uma peça teatral dentro de outra, em um exemplo de *mise en abyme*.

Carregado de elementos cômicos, esse primeiro trecho da peça traz à cena um linguajar notoriamente baixo e uma violência que, com frequência, são encontrados na farsa e em outros tipos de textos teatrais cômicos. Além disso, a confusão quanto ao enredo da trama principal não parece ser um acidente. No caso de ser proposital, é uma mentira, um jogo de astúcia. Como vimos, o engano é, talvez, a mais marcante característica

da forma teatral da farsa. Desta maneira, há pouco espaço para dúvidas quanto à sua influência sobre o primeiro trecho do *Auto d’El-Rei Seleuco*.

Nesta peça, Camões claramente busca apoio no recurso do metateatro, como haviam feito Antônio Ribeiro Chiado, Gil Vicente e outros autores portugueses — e estrangeiros — no mesmo período (MUNIZ, 2015, p. 213). Desta forma, pode-se, sim, afirmar que o que o grande poeta compõe é “uma pequena ‘farsa metateatral’” (MUNIZ, 2019, p. 148), ou uma metapeça farsesca.

## REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. 1996. 602p. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra, Coimbra.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BRAGA, Teófilo. *História de Camões - Parte I: Vida de Luís de Camões*. Porto: Imprensa Portuguesa Editora, 1873.
- CALLES, Juan María. “El pacto lírico”. *Moenia*. Santiago de Compostela: n. 4, 1998, pp. 113-124.
- CAMÕES, Luís de. *Teatro de Camões*. Apresentação, notas, glossário e fixação dos textos por Márcio Muniz. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.
- D’AMICO, Silvio. *Enciclopedia dello spettacolo*. Roma: Casa Editrice Le Maschere, 1954. vol. 5.
- ECO, Umberto. *História da feitura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LOPES, Renato Gonçalves. “A plateia sobre o palco: a metateatralidade do início da Idade Moderna na Inglaterra”. *Letras Escreve*. Macapá: vol. 7, n. 3, 2º semestre/2017, pp. 9-33.
- MACHADO, Irley. Gil Vicente: “O teatro e o ambiente medieval de sua obra”. *Ouvir ou Ver*. Uberlândia: n. 2, 2006, pp. 7-32.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. “Algumas considerações sobre o teatro e liturgia no medievo ibérico. Os autos devocionais de Gil Vicente”. *Encontro Nacional dos Estudos Medievais - ABREM*. Brasília n. 10, 2013, pp. 452-462.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad.: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. “O natural é melhor/no representar das farsas’: preceptiva dramática no teatro português do século XVI”. *Politeia: História e sociedade*. Vitória da Conquista, vol. 15, n. 1, 2015, pp. 211-231.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. “Por vias metateatrais: outras vozes para a dramaturgia quinhentista portuguesa”. In: BRANDENBERGER, Tobias; RAMOS, Maria Ana (eds.). *Vozes e letras: polifonias e subjectividade na literatura portuguesa antiga*. Münster: LIT Ibéricas, 2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad.: Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes da. *Rastros do auto medieval e vicentino no teatro do Nordeste brasileiro*. 2019. 459p. Tese (Doutorado). Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa - Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra. Suporte eletrônico. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/88843>. Acesso em: Dez. 2022.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

VIEIRA, Lucilia. *A encenabilidade do teatro quinhentista português no século XXI: diálogos entre dois tempos*. 2015. 146p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27221>. Acesso em: Dez 2022.

Recebido em 29 de julho de 2022

Aprovado em 29 de novembro de 2022

Licença: 

Marina Gialucca Domene

Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Bacharel em Letras Português-Inglês e Mestre em Literatura Brasileira pela mesma Universidade.

Contato: [marinagialluca@gmail.com](mailto:marinagialluca@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-7471-5928>

# DIDATISMO E MILITÂNCIA EM DOIS ROMANCES SOBRE OS POBRES

*DIDACTICISM AND MILITANCY IN TWO NOVELS ABOUT THE POOR*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p343-358>

João Luiz Xavier Castaldi<sup>1</sup>

## RESUMO

Tenciona-se no presente texto esboçar um estudo comparativo entre os romances *Gaibéus*, escrito pelo português Alves Redol, e *Famintos*, escrito por Luis Romano, de Cabo Verde, então colônia portuguesa. Assim, levantaremos convergências entre os contextos de produção de ambos os livros, procuraremos paralelos biográficos entre os autores e nos debruçaremos sobre os textos em si. O ponto de contato mais evidente é o caráter nitidamente social e interventivo que se observa nos dois romances em questão, obras de escritores politicamente engajados e especialmente interessados na denúncia da miséria e da exploração do homem pelo homem. Para além dessas semelhanças temáticas, serão observadas também as soluções formais encontradas por um e outro autor – e aqui vem à tona a antiga discussão sobre os supostos prejuízos estéticos que a militância declarada pode impor ao texto.

## PALAVRAS-CHAVE

Alves Redol; *Gaibéus*; Luis Romano; *Famintos*; Neorealismo.

## ABSTRACT

*This work intends to sketch a comparative study of the novels Gaibéus, written by the Portuguese Alves Redol, and Famintos (The Famished), written by Luis Romano from Cape Verde, which at the time was a Portuguese Colony. Therefore, we will bring up convergences between the writing contexts of both books, look for biographical parallels between the authors, and analyze the texts themselves. The most evident point of contact is the clearly social and interventional character observed in the two mentioned novels, which are works by politically engaged writers who are especially interested in denouncing the poverty and the exploitation of men by men. In addition to these thematic similarities, the formal solutions found by both writers will also be observed – and here we will need to bring up the old discussion about the supposed aesthetic damages that the declared militancy may impose on the text.*

## KEYWORDS

Alves Redol; *Gaibéus*; Luis Romano; *The Famished*; Neorealism.

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

## 1. VOZES QUE CONCLAMAM, NA METRÓPOLE E NA COLÔNIA

António Alves Redol foi um escritor português ligado à escola neorrealista, ao Partido Comunista Português e ao Movimento de Unidade Democrática (grupo de oposição ao Salazarismo, fundado na década de 1940). Como se sabe, o Neorrealismo marca uma guinada da literatura portuguesa em direção a temas sociais e à orientação marxista: a leitura do mundo proposta pelos autores desse movimento orienta-se pelo materialismo, ou seja, parte do princípio de que aquilo que de fato impulsiona a história da humanidade é a distribuição da riqueza por ela gerada e o controle dos meios de produção. Curiosamente, o Neorrealismo é também um movimento que surgiu na “contramão” do que se via mais frequentemente no histórico das relações, influências e trocas literárias entre escritores brasileiros e lusitanos, considerando todo o período desde o início da colonização do Brasil até as primeiras quatro décadas do século XX. Afinal, em vez da influência de Portugal sobre as nossas letras, parece ver-se o contrário nesse caso – o Neorrealismo Brasileiro, ou seja, a prosa da segunda geração do nosso Modernismo, surge no início da década de 1930, enquanto em Portugal essa tendência ganha fôlego apenas no decênio seguinte. Foram notórias influências para os portugueses romancistas brasileiros como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, e, sobretudo, o baiano Jorge Amado:

A ele se deve o mais denso de nosso romance proletário. A ele, também uma inversão de valores: pela primeira vez éramos forte influência sobre escritores da antiga metrópole. O Neorrealismo português leu com paixão a obra de Amado. Alguns textos do movimento dialogaram abertamente com escritos do autor brasileiro. O fato, contudo, não se encerra na circunstância: os temas e o estilo de Jorge estruturaram os procedimentos de escrita da primeira geração neorrealista em Portugal (AMBIRES, 2013, p. 98).

O próprio Alves Redol, em nota que escreveu para a edição de *Gaibéus* de 1966, atesta a influência de Jorge Amado em seu estilo:

Influências de Michael Gold e Amado em certos veios formais pela repetição de grupos de palavras que pretendia veicular mais

profundamente, de maneira quase obsessiva, lirismo exaltado, constante jogo de imagens, etc., etc. (REDOL, 1989, p. 17).

Na mesma nota, o autor afirma considerar o romance em pauta, publicado pela primeira vez em 1939, marco inicial do Neorrealismo em Portugal: “Na noite seguinte iniciava o meu primeiro romance. *Gaibéus* viria a ser também o primeiro romance neo-realista português” (REDOL, 1989, p. 13).

A identificação do autor com as causas do proletariado e do campesinato, que culminaria nessa sua primeira narrativa longa, consolidara-se a partir de suas experiências pessoais e profissionais nas décadas anteriores. Alves Redol nasceu em 1911, filho de um pequeno comerciante, e desde muito cedo foi preparado para seguir os passos do pai, embora demonstrasse bastante aptidão para as letras. Na adolescência, o autor enfrenta adversidades financeiras e passa pelas provações que, segundo ele mesmo, moldaram sua visão de mundo:

Os primeiros sintomas do craque americano começavam já a varrer a Europa, fazendo desabar alguns banqueiros, pequenos industriais e comerciantes, estes atónitos e soterrados com letras protestadas, freguesia de mau pago e labéus de cima e de baixo para a falta de pulso na pequena barca. A do meu pai começou a meter água.

Em 1928 parti para África. Aos 16 anos. Desembarquei com 50\$00, uma garrafa de vinho do Porto e a experiência de uma viagem com emigrantes de 3ª classe e condenados por crimes na militança.

[...]

As condições concretas por mim experimentadas puseram-me, surpreendido, perante um verdadeiro microscópio. Até então nunca espreitara a vida por lentes tão poderosas e lúcidas, embora soubesse, na minha vivência com avós e tios, ferreiros, ferradores e camponeses, os amargos de boca da condição humilde. Convivera muito com gaibéus, carmelos, varinos e operários que vinham aviar-se à loja do meu pai, onde fui marçano. O balcão, porém, tornava-se fronteira que me impedia de compreendê-los. Faltava-me provar a vida assalariada (REDOL, 1989, p. 9).

*Gaibéus* retrata uma temporada de trabalho especialmente ruim vivenciada por um grupo de ceifeiros “alugados”, que saem da região do Ribatejo para colher arroz na Lezíria. Além de terem sua força de trabalho inescrupulosamente explorada pelo patrão Agostinho Serra, dono da lavoura, são a todo momento enxovalhados pelos capatazes e sofrem o

preconceito dos trabalhadores locais, que os veem como concorrentes – “gaibéu” é justamente como os “rabezanos” (naturais da Lezíria) chamam os trabalhadores temporários vindos do Ribatejo, sendo assim termo que soa pejorativo ou agressivo. No grupo de trabalhadores há homens, mulheres, idosos e crianças, submetidos a condições de trabalho insalubres e a alimentação e alojamento precários. Quase todos contraem malária, e não há médico e nem remédios.

O cabo-verdiano Luis Romano Madeira de Melo, embora nascido na Colônia – mais tarde “província ultramarina” – e não na Metrópole, compartilha com Redol alguns caminhos e escolhas. Filho de família relativamente abastada, é na experiência profissional que o jovem tem contato com aqueles que representará literariamente. Em entrevista ao professor Michel Laban, Romano relata sua experiência como “olheiro”, espécie de vigia, nas empreitadas de abertura de estradas a que chamavam “Trabalhos d’Estado”:

testemunhei as primeiras “Impressões” de *Famintos*, quando era Olheiro = Vigilante, dos macabros “Trabalhos d’Estado” em Santo Antão. Com a repetição dos mesmos quadros na Ilha de São Nicolau, e o final dramático do embarque, em São Vicente, dos “Contratados” para S. Tomé, consegui material suficiente para toda a trama do livro (LABAN, s.d., p. 227).

*Famintos* é um romance de forma bastante livre, composto por capítulos semi-independentes que o autor chamou de “quadros”. O enredo mostra as consequências de uma estiagem de cerca de seis anos (1941 a 1946) que, somada ao isolamento natural do arquipélago e à Segunda Guerra Mundial, que dificultavam a chegada de socorro externo, dizimou boa parte da população que dependia da agricultura. A novidade é que Romano, diferentemente de escritores como Manuel Lopes e Baltasar Lopes, que também escreveram sobre a seca, opta por uma abordagem mais politizada, retratando na obra o descaso da Metrópole e os abusos da elite parasitária do próprio arquipélago – os latifundiários, clérigos, administradores e comerciantes que aproveitavam o desespero dos famintos para lucrar e acumular ainda mais, adquirindo terras, imóveis e objetos por valores irrisórios.

Em linhas gerais, muito embora estivesse escrevendo em Cabo Verde nos anos quarenta, pode-se dizer que a abordagem agressiva, didática e centrada na exploração do homem pelo homem escolhida por

Luis Romano em *Famintos* é bem diversa daquela escolhida pelos autores que publicavam na *Claridade* (revista de literatura e cultura editada esparsamente no arquipélago entre 1936 e 1960, que representou uma busca por temas e formas genuinamente cabo-verdianos e procurou “fincar os pés no chão das ilhas”), que tendiam a um retrato mais metafórico e “místico” da seca, como se essa fosse um fenômeno cíclico cruel e inevitável. A respeito do papel central das estiagens periódicas nos romances dos autores claridosos, e de sua representação como elemento definidor do destino dos ilhéus, o ensaísta José Luís Hopffer Almada (1998, p. 167-168) afirma que

com a ficção claridosa é todo o ser cabo-verdiano que [...] se torna húmus literário. Antes de mais, no que se refere às condições ecológicas e sociais da sobrevivência [...]. E é nesse contexto, que as chuvas e sua ausência, com todas as consequências nefastas consubstanciadas na tragédia das secas, das crises e das fomes, surgem como o verdadeiro barômetro do destino do Homem das ilhas.

No mesmo ensaio, Almada (1998, p. 169) destaca o pioneirismo de *Famintos* como obra que parte de uma abordagem muito mais politizada, ao dizer que o livro de Romano pode ser considerado “a primeira obra de denúncia total de todo o sistema colonial e de toda a economia da fome em Cabo Verde, em especial da pilhagem dos famintos pelo capital usurário no campo e do enriquecimento de alguns à custa das vítimas das estiagens”.

Se Redol, escritor marxista e ligado ao PCP, teve de lidar com a censura salazarista e foi preso mais de uma vez; a Romano, ligado ao PAIGC (Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde, semelhante ao que foi o MPLA em Angola e a FRELIMO em Moçambique), *Famintos* custou a clandestinidade e o exílio. O autor português escreveu *Gaibéus* no final da década de trinta, publicando-o em 1939, enquanto o cabo-verdiano escreveu o que viria a ser sua única narrativa longa entre 1944 e 1946, mas, devido à censura da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a polícia política de Salazar), só veio a publicá-la dezesseis anos depois: *Famintos* circulou clandestinamente nas décadas de 1940 e 1950, tendo sido editado pela primeira vez no Brasil, em 1962 – e, poucos anos depois, proibido novamente pelos militares brasileiros. Luis Romano residiu em terras brasileiras até sua morte, em 2010. Em carta enviada em julho de 2009 ao autor do presente texto, Romano descreve *Famintos* como o

livro que me condenou a desaparecer, fornecendo-me vigor para, isoladamente, manter com vida a chama de, até hoje, ter conseguido empunhar meu grito de protesto contra o padecimento que testemunhei numa das piores fases da miséria nas Ilhas de Cabo Verde! (Silenciados pela Pide).<sup>1</sup>

## 2. UM NORTE COMUM, ÉTICO E ESTÉTICO

Não obstante as diferenças referentes à ambientação espacial e à linguagem, rica em expressões regionais e construções sintáticas próprias de uma e outra localidade (Santo Antão e Portugal), parece-nos haver um norte comum a *Famintos* e *Gaibéus*. Tenhamos em mente que ambos os autores beberam da fonte do Neorrealismo Brasileiro: se Alves Redol, conforme citado acima, fala explicitamente da influência de Jorge Amado; em *Famintos*, Luis Romano coloca ironicamente duas de suas obras (que, por sinal, foram censuradas pela PIDE no final dos anos 1940) na biblioteca de um despótico administrador:

– Tenho finalmente o “Jubiabá”, de Jorge Amado, uma maravilha!  
– Oh! “Terras do sem fim”! – e Crioulo lia os nomes dos livros, soltando exclamações quando topava com um título conhecido (ROMANO, 1983, p. 95).

Como se sabe, nosso Neorrealismo foi por vezes chamado Regionalismo, seja pela ênfase nas descrições espaciais e nas mazelas regionais, seja pelos diálogos que simulam uma variante diatópica específica. Contudo, justamente pela direção marxista que parece predominar nas obras compostas na década de 1930 por autores como Jorge Amado e Rachel de Queiroz, soa-nos injusto reduzi-las a “regionalistas”. Afinal, são romances que se pretendem universais, justamente por associarem o sofrimento de determinado grupo social muito mais à sua classe do que ao lugar em que transcorre a narrativa: na Salvador de *Capitães da Areia* há ricos e pobres, como também os há no sertão de *Vidas Secas*.

---

<sup>1</sup> Carta de Luis Romano a João Luiz Xavier Castaldi, de 9 de julho de 2009. Esse texto, resposta de Romano a uma carta enviada previamente por mim, foi enviado por e-mail por intermédio da filha do autor, Maria Teresa Melo.

Assim, talvez seja justamente essa a direção comum para que apontam esses romancistas, seja no Brasil, em Cabo Verde ou em Portugal: demonstrar que apesar das muitas especificidades regionais (em cujas tintas os autores em questão costumam carregar), as adversidades enfrentadas por camponeses, proletários e miseráveis acabam por irmaná-los de forma universal. Aqui é de interesse mencionar que, assim como Alves Redol, Romano incluía a si mesmo em um rol de escritores neorrealistas. Em seu *Esboço histórico literoverdiano*, o autor considera que “talvez seja o aparecimento da Folha literária ‘CERTEZA’ – em 1944 – que fez eclodir a derivante Neo-realista [...], para se posicionar uma resistência contra o colonialismo vigorante” (in GOMES, 2017, p. 34), e, a seguir, elenca os principais autores dessa geração, entre os quais aparecem António Nunes, Kaoberdiano Dambará e o próprio Luis Romano. O escritor e crítico Jaime de Figueiredo (1998, p. 135) corrobora essa guinada neorrealista a partir da *Certeza*, afirmando que “com a geração da revista *Certeza* diverso conteúdo de inquietações estéticas e anseios canalizados pela doutrinação néo-realista vem reflectir-se na atitude dos jovens poetas”.

Tendo em mente *Gaibéus* e *Famintos*, além desse rumo comum, há outras semelhanças que saltam aos olhos. Ambos têm ambientação rural e seu olhar é dirigido a camponeses. Esses personagens, além de explorados pelos donos da terra, são apresentados ao leitor em constante tensão pela dependência climática. Os famintos de Romano veem suas esperanças dissiparem-se conforme se passam os dias, os meses e os anos sem chuva:

Com o andar do tempo tudo modificou-se. As fazendas perdiam a energia por carência das águas e o pavor tomava conta dos “americanos”<sup>2</sup>, porque trabalhos de anos sem conta sob a poeira das fábricas de algodão ficavam reduzidos a nescas de terreno, sem um grão de milho, nem um cordelo de batateira. Então os homens tiravam os barretes, ajoelhavam-se e suplicavam ajuda do céu. Nas mesas faltavam os pratos na hora do almoço e nas panelas a água não fervia porque só água quente não era alimento (ROMANO, 1983, p. 62).

O socorro das águas não vem, mas o narrador, longe de aderir a uma postura fatalista, denuncia pedagogicamente a parte dessa culpa que cabe à Metrópole, evidenciando a postura anticolonialista do autor e o

---

<sup>2</sup> “Americanos”, no contexto do romance, são trabalhadores braçais emigrados e posteriormente retornados a Cabo Verde. A maioria trabalhara na indústria têxtil dos EUA, onde amealharam algum dinheiro a fim de reconstruir a vida na ilha natal.

timbre combativo que o distancia do tom mais metafórico dos “claridosos”, cuja abordagem tendia para o que seca tinha de irremediável. No décimo quarto capítulo de *Famintos*, “o vapor que ficou ‘Lá fora’”, descreve-se como a precariedade da fiscalização internacional e a corrupção dos portugueses e da administração local impediam que a ajuda chegasse: um grupo da ilha de Santo Antão organiza-se e envia uma carta pedindo socorro aos conterrâneos que estão na Europa, que, por sua vez, mandam um navio carregado de mantimentos. O conteúdo do barco, porém, é confiscado e acaba por abastecer os armazéns de comerciantes ricos e as despensas dos poderosos da ilha. A próxima carta enviada pelos necessitados a seus amigos e parentes em Portugal é extraviada e jamais chega ao destino.

– Vapor ficou “LÁ FORA”, para que marinheiro estrangeiro não olhasse pobreza daqui. Se branco de Terra-Longe que sabe língua, que sabe escrever tudo que vê, olhasse gente morrendo dessa maneira, na certa que não deixava de contar na Terra-Longe as coisas que viu. E grande da nossa terra não gosta que estranho venha tomar fé desta miséria, para não perder o nome (ROMANO, 1983, p. 186).

Os gaibéus, por seu lado, têm horas de trabalho cortadas da folha de pagamento caso algo impeça a colheita, de forma que é angústia de cada um dos ceifadores a presença da quase inevitável malária, não tanto pelo sofrimento gerado pelos sintomas em si, mas sim pelos cortes na jorna que sofrerá aquele que cair doente a ponto de precisar interromper o trabalho. Pior do que a malária, paira sobre todos os contratados a sensação angustiante da iminência de uma chuva forte, que, se cair, travará os trabalhos – o que significa mais diárias perdidas, para todos os “alugados”. Se os famintos do livro de Romano amargam uma estiagem que impede o plantio de onde viria sua subsistência, os ceifeiros do romance de Redol olham para o céu carregado e lamentam as águas que impedem a colheita de onde virá sua paga. Contudo, assim como em *Famintos*, existe entre os gaibéus a consciência de que essa sua dependência do meio ambiente passa pelas condições de trabalho a eles impostas pelos donos do poder:

- Servos de dois patrões: do Agostinho Serra e do tempo.
- Se um dá de dizer: mata...
- O outro não falha, diz: esfolo.
- E a gente cala o bico, que com o tempo não se pode...
- E com o Agostinho Serra não se rezinga.

- Vida ruim, a nossa...
- Vida de enfeitado, Ti João.
- Se dá de fazer sol, é aguentá-lo e graças... Se chove... é isto.
- Nem lá no céu estão pela gente... E os cá de baixo...
- Fazem o mesmo. Bem curam eles em saber da nossa vida (REDOL, 1989, p. 113).

Observemos assim que, além da classe, os camponeses (em ambos os romances) são irmanados por essa constante apreensão que deriva da impotência diante da chuva ou de sua ausência: o céu, que a todos encima, a todos apavora. Além de isso atestar a falência de um sistema – capitalista, colonial e excludente – que em meados do século XX ainda abandona a sorte de grandes grupos às incertezas do clima, atesta também o desejo dos autores de retratar um drama coletivo. Tratamos, afinal, de dois livros sem protagonista e sem grandes reviravoltas no enredo, talvez mais descritivos do que propriamente narrativos, cujo objetivo é documentar o sofrimento de toda uma comunidade: não por acaso, ambos são nomeados por um único substantivo, plural, que denomina essa mesma comunidade.

A desumanização constitui traço frequente no retrato desses grupos de famintos e gaibéus. Contudo, parece-nos uso bastante diferente do zoomorfismo naturalista que nivela o homem à besta: há aqui nítida intenção pedagógica – embora Romano o faça de forma mais brutal e com certo toque expressionista, enquanto Redol opta por tom mais comovente, um pouco lírico (e mesmo os parágrafos curtos lembram versos), percebe-se a determinação de demonstrar que aquele embrutecimento é resultado dos mecanismos de exploração a que os mais pobres são submetidos: “O povo estava cego. A fome matara os sentimentos. Enlouquecida, aquilo não era mais gente, para ser então uma coisa triste, a dois passos de uma demência coletiva” (ROMANO, 1983, p. 260).

O patrão vinha aí. E a seara e a vida deles pertenciam-lhe. O Agostinho Serra era o dono do arrozal e dos ceifeiros. Eles não passavam de alugados – serão homens?...

[...]

As aves arranjam abrigo na rama das oliveiras e dos salgueiros.

Só os gados continuam cá fora a sorver o caudal em fusão do sol dissolvido.

Os gados e os ceifeiros - tudo gado (REDOL, 1989, p. 97-98).



Aqui vemos condições de trabalho muito piores do que aquelas dos camponeses de Alves Redol, e a brutalidade do colonialismo escancarada. Por mais insalubres e cansativas que sejam as condições impostas aos gaibéus para garantir a jorna, ainda há cantoria, risos e até provocações ao capataz, que é português como eles. Há condições de manter o ânimo, ao ponto de desejarem que não chova para não perderem metade do dia, e há feijões, batatas e toucinho em vez de farinha de banana verde. O narrador de *Gaibéus* consegue de fato manter certa leveza ao equilibrar de um lado o retrato da exploração e, do outro, a descrição de usos e costumes daquele povo que no romance ainda canta e sonha. A ideia que fica ao cotejá-lo com *Famintos* é que, por piores que fossem as condições do campesinato na Metrópole, os torrões atirados da beira da estrada pelos rabezanos aos gaibéus não se podem comparar aos grilhões, açoites e ferretes em brasa aplicados pelos brancos aos pretos na Colônia, onde a questão racial era uma ferida aberta. É necessário observar, contudo, que, enquanto Luis Romano escreve um livro que já nasceu censurado e que ficaria na clandestinidade por quase duas décadas, Alves Redol procurava lidar com a censura, o que pode explicar tanto o silêncio quase total sobre as colônias, quanto o traço um pouco mais leve ao representar a exploração na Lezíria.

Nas desventuras dos contratados descritas em *Famintos* ecoa o relato *Alma Negra!*, denúncia sobre a escravidão que avançava pelo século XX nas roças de São Tomé e Príncipe, escrita por Jerónimo Paiva de Carvalho por volta de 1911. O autor fora “curador” na Ilha do Príncipe, onde testemunhara diversas atrocidades. O inferno verde descrito por Luis Romano encontra respaldo na denúncia do ex-funcionário:

A vida nas roças é violentíssima. A ação do clima, terrível para europeus e negros, destroi rapidamente organizações robustas. A humidade intensa que o calor torna intolerável, infiltra-se no organismo, arruina os músculos, deturpa o sangue e anula as funções respiratorias.

A tuberculose intestinal e a doença do sono são o flagelo do negro. Morrem ás dezenas! No Principe, onde os serviçais são em número de tres mil, o número de obitos diarios é superior a 16!

[...]

Depois, o trabalho nas plantações é violento – faz-se ora sob um calor de 42 graus ora sob grandes e formidáveis cargas de agua. Alem disso a carencia de estradas e meios de condução obriga os negros ao papel de bestas de carga (CARVALHO, 1912, p. 14).

A condição de escravos a que eram reduzidos os contratados é evidenciada nessa denúncia de Carvalho, embora, segundo o autor, as vítimas desse crime fossem mais os angolanos do que os cabo-verdianos, que eram mais instruídos na terra natal e menos violentados nas roças do Príncipe (na primeira década do século XX):

A existencia da escravatura nas ilhas é um facto, embora se apresente á vista da opinião pública como um regimen de trabalho livre. Envolve a natureza manifesta da coacção absoluta que necessariamente tende a conduzir o negro ao recontrato, por periodos sucessivos.

[...]

A vinda dos negros contratados faz-se em levas de duzentos, pouco mais ou menos, a bordo dos vapores da Empreza Nacional. É regulada por varias leis, onde se diz estar perfeitamente assegurada a liberdade do serviçal. A lei, boa ou má, nunca se cumpre.

[...]

Dezenas de negros se suicidaram durante a nossa estada na curadoria. Inquirimos os motivos dessa resolução. E pelos seus companheiros nos foi dito que recorriam a tal extremo como único meio de voltarem á terra! Como? Em espirito, afirmavam os companheiros! (CARVALHO, 1912, p. 5-9).

O ex-curador, que se diz aliviado por ter sido demitido, denuncia que o chicote era conhecido de todos os empregados e que toda sorte de castigo e tortura era praticada com quem tentava fugir das fazendas (segundo Carvalho, isoladas como “fortalezas medievais”) e procurar seus direitos. Assim, muito embora o libelo não seja propriamente anticolonialista – nele não se chega, por exemplo, a uma crítica à assimilação do negro ou ao colonialismo como um todo –, existe inegavelmente um teor humanista e antirracista, manifesto em uma crença na possibilidade de um convívio digno e não violento entre colonizador e colonizado.

A postura marcadamente antirracista, que se vê em *Alma Negra!* e *Famintos*, evidencia-se também em *Gaibéus*. Embora o romance seja passado em Portugal, há algumas alusões às colônias na figura do ceifeiro rebelde, que funciona como representação do próprio Alves Redol: “personagem sem rosto e sem nome, um tanto eu próprio com a minha experiência africana” (REDOL, 1989, p. 14). Em suas divagações, que fazem o papel de monólogos didáticos e elucidativos da postura do próprio autor,

o ceifeiro rebelde revela não apenas abominar o racismo, mas considerar que os homens são de fato divididos por sua classe e não por sua cor:

Também já andara por esse mundo, embarcado como mercadoria. Encontrara homens de outras raças, raças que afinal eram Irmãs da sua. Nunca julgara isso. Sabia agora que o Agostinho Serra pertencia a outra raça e que a sua era a mesma dos negros descarregadores dos molhes dos portos por onde andara. Irmão dos negros que colhiam café e pilavam milho, por essas terras distantes de oiro e febres.

Fora e voltara – sempre passageiro de terceira (REDOL, 1989, p. 123).

Em determinado momento da narrativa, o ceifeiro rebelde encontra dois “alugados” que sonham em partir para as colônias africanas ou para o Brasil. Ao saber que o misterioso personagem já andara por essas terras longínquas, enchem-se de curiosidade, mas o alter ego de Redol diz-lhes que a utopia de um mundo melhor está ali mesmo dentro dos homens, e não em continentes distantes. Ao relatar sua experiência na África, o ceifeiro rebelde alude diretamente ao racismo, que era a base das relações trabalhistas nas colônias, dando a entender que os portugueses haviam lá instituído um *apartheid* velado:

– Andei por lá à cata de trabalho... e nada. Pedi para descarregador e julgaram-me doido. “Você é branco, homem. Descarga é serviço de negro.” Eu era branco e não podia trabalhar no cais. O homem que me falou assim voltou-se para outro e disse-lhe em voz alta, com modos de zangado: “Isto devia ser proibido. É por isso que os negros já não têm respeito à gente.” E falou em prestígio... ou coisa assim parecida. Vossemecês sabem o que isso é?!...

– Na! Nunca ouvi falar...

– Pois disse aquilo muita vez e deu-me dinheiro. Andei assim uns dias, até que um tal Santos & Pinto me arranjou para o mato, para capataz de pretos. Vida má, a de preto!

– O Sr. João da Loja, um homem lá da nossa terra e que se governou bem pelas Áfricas, ri-se sempre quando fala dos pretos. Diz que preto é burro (REDOL, 1989, p. 129).

Talvez os dois lavradores que sonham em emigrar representem no romance a noção idealizada, romântica, da empreitada colonial como uma aventura repleta de emoção e lucro – lembrando que os dois têm como modelo de sucesso o mencionado Sr. João da Loja, que, como fica claro em outros momentos da obra, enriqueceu cometendo crimes. Parece-nos, como

esquemmatizou Amílcar Cabral (1995, p. 367), que os dois ceifeiros sejam parte do “povo de Portugal, que não gozou as riquezas usurpadas aos povos africanos pelo colonialismo português, mas que assimilou, na sua maioria, a mentalidade imperialista das classes dirigentes do seu país”. Essa noção de “sucesso” é posta em contraste com o posicionamento do ceifeiro rebelde, que sonha com uma sociedade em que haja espaço para todos:

a sua vida assemelhava-se a uma mina em trevas. Mas caminhava nela e tinha anseios, porque sabia haver lá em cima outra vida com luz e ar. Viviam na sub-humanidade – morava na cave de um prédio de muitos andares, onde, nos altos, havia lugar para ele e para os companheiros (REDOL, 1989, p. 123).

O recurso de espelhar-se em um personagem também foi usado por Luis Romano em *Famintos*, com o Estudante. Diga-se de passagem, os personagens mais “rotulados” do que propriamente nomeados são comuns aos dois livros: se em *Gaibéus* há a “ceifeira débil” e o “ceifeiro rebelde”, na obra cabo-verdiana tem-se “Estudante”, “Mulato”, “Doutor”, “Comerciante” e outros. Essa escolha parece refletir uma intenção, tanto por parte de Redol como de Romano, de criar obras que registrem uma situação, um determinado estado das coisas, em uma forma que combine o documental e o alegórico.

Estudante é um rapaz culto, de família rica, que caminha entre os miseráveis e se compadece de seus infortúnios. Em suas conversas com o povo da Ilha-Sem-Nome, principalmente com o revoltado Campina, ouve histórias e observa casos que pretende colocar em um livro, como fazia o próprio autor em sua atuação como olheiro dos Trabalhos d’Estado: “Campina, vou anotar tudo quanto me diz e farei um livro para esclarecer aos que ignoram a pasmosa tragédia que está passando nestas paragens sem nome” (ROMANO, 1983, p. 191). Nos diálogos entre Estudante e Campina por vezes transparece um tom pedagógico, ou pouco verossímil:

– É isso mesmo, Campina. Enquanto não houver liberdade, os homens continuarão por esse mundo a sacrificar a existência de centenas, para se destacarem e caírem na graça dos que de um momento para outro lhes modificam a vida, enchendo-o de proteção e honrarias passageiras (ROMANO, 1983, p. 187).

Como já observado, o mesmo didatismo aparece em *Gaibéus*, tanto nos monólogos do ceifeiro rebelde quanto em reflexões do narrador:

Os estorninhos juntam-se para se defenderem do milhano que os espregueira; já sabem que se dispersarem as garras não os poupam. Assim, em multidão, o perigo afasta-se.

Os estorninhos ensinam os homens – os homens teimam ainda em não compreender a lição (REDOL, 1989, p. 123).

Aqui perguntamo-nos se esses diálogos, monólogos e metáforas fazem com que a arte perca para a militância pura e tornem o texto “menos literário”. Muito já se apontou a falta de verossimilhança em *Famintos*: para Manuel Ferreira (1977, p. 78) – pioneiro no estudo das literaturas africanas em português –, por exemplo, trata-se de “certo verbalismo nas falas dos personagens, funcionando como interferências longas do narrador”, que “prejudica o equilíbrio da estrutura romanesca, cuja verossimilhança ou autenticidade terá sido prejudicada”.

Em nosso ponto de vista, porém, tanto *Gaibéus* quanto *Famintos* cumprem sua função estética e interventiva, aspectos que na textura de ambas as obras são indissociáveis. Ou seja, a linguagem e o estilo escolhidos fazem parte de um projeto de denúncia de certas situações e de valorização de certas formas que têm a ver com a interlocução esperada pelos autores – tenhamos em vista que, segundo o próprio Luis Romano (1982, p. 35), “a sociedade tem o direito de exigir do Escritor uma linguagem escrita que deverá ser compreendida por toda a gente”. Alves Redol, por sua vez, assim descreve os procedimentos usados em *Gaibéus*:

Há em todo o romance a impetuosidade desregrada, o arrebatamento impulsivo de um jovem que anseia por libertar o homem de tais grilhetas, desejando que a sua pena se torne ferramenta de progresso.  
[...]

*Gaibéus* seria um compromisso deliberado da reportagem com o romance, em favor dos homens olvidados e também da literatura aviltada (REDOL, 1989, p. 14-15).

É importante não perdermos de vista que os romances em questão foram escritos sob o jugo da censura imperialista, que pesava não apenas sobre a arte, mas sobre a imprensa e as universidades. Cremos que, em um contexto como esse, pensar na obra de arte como testemunho e intervenção torna-se não só uma opção bastante válida, mas uma necessidade, e que, se hoje sabemos com mais clareza o que de fato aconteceu, devemos um pouco disso também ao texto literário.

## REFERÊNCIAS

- ALMADA, José Luís Hopffer. “A Ficção Cabo-Verdiana Pós-Claridosa: Aspectos Fundamentais da Sua Evolução”. In: VEIGA, Manuel (coord.). *Cabo Verde: insularidade e literatura*. Paris: Karthala, 1998, p. 167-185.
- AMBIRES, Juarez Donizete. “O Neorrealismo em Portugal: escritores, história e estética”. *Trama*, v. 9, p. 95-107, 2013.
- CABRAL, Amílcar. “Libertação nacional e cultura”. In: ANDRADE, Mário (coord.). *Obras Escolhidas de Amílcar Cabral: A Arma da Teoria. Unidade e Luta*, V. I. Lisboa: Comité Executivo da Luta do PAIGC e Seara Nova, 1995.
- CARVALHO, Jerónimo Paiva de. *Alma Negra! - Depoimento sobre a questão dos serviços de S. Tomé*. Porto: Tipografia Progresso, 1912.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: ICP, 1977.
- FIGUEIREDO, Jaime de. “Modernos poetas caboverdeanos”. In: VEIGA, Manuel (coord.). *Cabo Verde: insularidade e literatura*. Paris: Karthala, 1998, p. 127-136.
- GOMES, Simone Caputo (org.). *Luis Romano: comentários literoverdianos 1960-2002*. Praia: Academia Cabo-verdiana de Letras, 2017.
- LABAN, Michel. *Cabo Verde: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, s.d.
- REDOL, Alves. *Gaibéus*. Lisboa: Caminho, 1989.
- ROMANO, Luis. *A Língua Caboverdiana*. In: ROMANO, Luis (org.). *Contravento: Antologia Bilíngue de Poesia Caboverdiana*. Taunton: Atlantis Publishers, 1982.
- ROMANO, Luis. *Famintos*. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

Recebido em 25 de abril de 2021

Aprovado em 2 de setembro de 2022

Licença: 

João Luiz Xavier Castaldi

Doutorando no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Licenciado em Letras (Português e Italiano) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FCL – Assis-SP) e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo, no Programa de Literatura e Cultura Russa.

Contato: [joao.castaldi@hotmail.com](mailto:joao.castaldi@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-0124-7067>

# O PENSAMENTO ESTÉTICO DE ANTÔNIO MORA, ÁLVARO DE CAMPOS E FERNANDO PESSOA

*THE AESTHETIC UNDERSTANDING OF ANTÔNIO MORA, ÁLVARO DE CAMPOS E FERNANDO PESSOA*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p359-379>

Tiago Cabral Vieira de Carvalho<sup>1</sup>

## RESUMO

A proposta deste artigo consiste numa reflexão acerca de textos de Fernando Pessoa pouco explorados – cujas autorias pertencem a uma personalidade, Antônio Mora, um heterônimo, Álvaro de Campos, e a Fernando Pessoa, o ortônimo – sobre estética e teoria da literatura. Pretende-se mostrar que o pensamento de Mora (grosso modo, clássico) e Campos (grosso modo, moderno) são rigorosamente opostos, e o de Pessoa consiste, em parte, na conjugação das ideias dos outros dois autores.

## PALAVRAS-CHAVE

Fernando Pessoa; Filosofia; Estética; Arte; Teoria da literatura.

## ABSTRACT

*The purpose of this article is to provide a reflection regarding some of Fernando Pessoa's less known texts – whose authorships belong to one personality, Antônio Mora, to one heteronym, Álvaro de Campos, and to Fernando Pessoa, the ortonym – about aesthetics and literary theory. I aim to show that Mora's (roughly speaking, classical) and Campos' (roughly speaking, modern) thoughts are in strict opposition, while Pessoa's consists, in part, in the conjugation of the ideas of the other two authors.*

## KEYWORDS

*Fernando Pessoa; Philosophy; Aesthetics; Art; Literary Theory.*

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

Segundo Nuno Ribeiro (2012, p. 127), “Fernando Pessoa pretendeu também ser filósofo. No espólio deste autor encontramos uma multiplicidade de fragmentos destinados a futuras obras filosóficas que este pensador projectou mas que deixou inacabadas”. A proposta deste artigo é comparar os fragmentos e textos filosóficos de Mora, Campos e Pessoa, a fim de estabelecer possíveis vínculos a partir da verificação de semelhanças e diferenças.

Ribeiro (2012, p. 137) argumenta que

a presença de conceitos filosóficos ao longo das diversas produções poéticas, ficcionais e de teoria política ou estética de Fernando Pessoa constituem apenas o indício das leituras filosóficas que terão ocupado este autor em diferentes períodos da sua vida. Mas a relação de Pessoa com o pensamento filosófico não se circunscreve às menções a autores, movimentos ou conceitos filosóficos presentes nos seus mais variados textos poéticos, ficcionais ou de teoria política e estética. Para além de poeta “animado pela filosofia”, Pessoa pretendeu ser também um autor filosófico. Os diversos escritos filosóficos presentes no espólio de Pessoa são o testemunho da actividade filosófica deste autor. Assim, para além do Pessoa-“poeta animado pela filosofia” é possível descortinar entre os escritos do espólio deste autor um Pessoa-filósofo.

Na introdução a *Escritos sobre metafísica e arte*, Cláudia Souza, juntamente com Nuno Ribeiro, afirmam que, no texto intitulado “Tábua bibliográfica”, publicado em 1928, no número 17 da revista *Presença*, Pessoa apresenta a noção do *drama em gente*, segundo a qual as obras de seus três principais heterônimos, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, formam um conjunto dramático. Segundo Ribeiro e Souza (2017, p. 20), essa noção de *drama em gente* “clarifica a forma como Fernando Pessoa concebe a construção da sua escrita pluralista. [...] Há [...] um diálogo não somente literário, mas sobretudo filosófico entre os heterônimos, que irá estruturar esse *drama em gente*”. É “no contexto dessa fragmentação do espaço literário dramático que tem lugar a constituição do desenvolvimento do pensamento filosófico no período heteronímico” (RIBEIRO; SOUZA, 2017, p. 21). Portanto, é “interessante perceber essa dramatização do pensamento filosófico de Pessoa, pois cada outro ‘eu’ [...], assim como o ortônimo, tem um pensamento muito próprio” (RIBEIRO; SOUZA, 2017, p. 22).

Georg Rudolf Lind (1966, p. ix) conta que sempre achou estranha a “desproporção, em extensão e valor, entre a obra poética e a obra em prosa. O que seria normal em muitos outros poetas só-poetas, não [...] [satisfaz] num poeta como Fernando Pessoa, raciocinador nato e crítico lúcido desde os princípios da sua carreira de escritor”. Mas, depois de “ter percorrido os inúmeros maços de manuscritos do espólio, o caso mudou de figura” (LIND, 1966, p. x). Para Lind (1973, p. x), os fragmentos escritos por Pessoa são “elos soltos duma corrente de considerações e conclusões que terminam no infinito. No entanto, lendo atentamente os textos reunidos [...], [percebe-se que], por díspar que seja a sua temática, entram em relação mútua e formam uma densa rede de pensamentos entre si ligados”. Lind, então, observa que as reflexões sobre arte ocupam lugar eminente na obra de Pessoa. Isso, aliás, “não é exceção, mas antes regra entre as grandes figuras da lírica europeia deste século. Eliot, Pound, Benn e Valéry reflectiam conscientemente sobre a sua situação artística, antes de entrar no processo de criação poética” (LIND, 1973, p. xi).

Em muitos de seus escritos, Fernando Pessoa elabora textos de teor filosófico e teórico à maneira do que é feito por pensadores tanto em disciplinas da teoria estética quanto de teoria literária. As três personalidades por meio das quais Pessoa escreve estabelecem, em tais escritos, uma série de regras e fundamentos a respeito de estética artística. O que se entende por estética artística, aqui, são teorias que dizem respeito a tópicos recorrentes nas discussões sobre o assunto. Alguns dos principais são: natureza do deleite estético, divisão entre forma e conteúdo, representação e expressão, originalidade, relação entre arte e moral, finalidade da arte e valor cultural. Cada um desses tópicos aparece, seja brevemente, seja de maneira bem desenvolvida, nos escritos teóricos de Fernando Pessoa. Os textos abordados neste artigo encontram-se em três obras, a saber, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, *Páginas de doutrina estética* e *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Esses textos também estão contidos nas *Obras em prosa*, dentro de um compilado de textos catalogados sob o título de “Idéias estéticas”. Nas três obras avulsas, encontram-se textos de António Mora, uma personalidade, Álvaro de Campos, um heterônimo, e de Fernando Pessoa ele-mesmo, o ortônimo. O que este artigo propõe é, portanto, uma reflexão acerca do pensamento estético desses três autores pessoanos a partir de alguns textos selecionados.

Os escritos encontram-se, em sua maior parte, na forma de fragmentos, sendo apenas dois textos apresentados como ensaios acabados. Todos os excertos pertencentes a António Mora foram extraídos de textos fragmentados. Já aqueles de autoria de Álvaro de Campos foram retirados do ensaio “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, publicado pela primeira vez na revista *Athena*, em dezembro de 1924. As citações referentes ao ortônimo, por sua vez, foram colhidas de um ensaio completo, intitulado “Athena” – também publicado na revista *Athena*, em outubro de 1924 –, de um ensaio sobre o sensacionismo<sup>1</sup>, de um ensaio incompleto, intitulado “Impermanência” e também de diversos trechos fragmentados, sem título e sem datação precisa. Obviamente, essa seleção de textos não compreende tudo que foi escrito pelos autores pessoais sobre o assunto. Sendo assim, a escolha dos textos para este artigo tentou enfatizar aqueles com formulações essenciais e necessariamente teóricas sobre alguns dos tópicos que compõem o corpo das disciplinas da estética e da teoria da literatura.

Dessa forma, decidimos não explorar textos de outros autores pessoais por não apresentarem reflexões mais rigidamente teóricas, como o fazem Mora, Campos e Pessoa. É possível depreender, por exemplo, uma “filosofia” estética dos textos de Alberto Caeiro. N’O *Guardador de Rebanhos*, ele diz:

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...  
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,  
Mas porque a amo, e amo-a por isso,  
Porque quem ama nunca sabe o que ama  
Nem sabe porque ama, nem o que é amar... (PESSOA, 2001, p. 17).

Entretanto, a filosofia de Caeiro é uma anti-filosofia, que despreza e repreende o pensamento. Para Caeiro, pensar é entrar num mundo problemático e complexo onde tudo é obscuro e incerto. Caeiro considera sensações como a única realidade. Ele chega a ser considerado um mestre por Campos, Reis e Mora. “Em torno do meu mestre Caeiro havia, como se terá depreendido destas páginas, principalmente três pessoas – o Ricardo Reis, o António Mora e eu”, afirma Campos (*in* LOPES, 1990, p.

---

<sup>1</sup> Este fragmento, incluso nas *Obras em prosa*, possui um título interno ao texto, que é “Os Fundamentos do Sensacionismo”.

369) em “O meu mestre Caeiro era um mestre de toda a gente com capacidade para ter mestre”. Em seguida, Campos afirma:

O António Mora era uma sombra com veleidades especulativas. [...] Indeciso, como todos os fortes, não tinha encontrado a verdade, ou o que para ele fosse verdade, o que para mim é o mesmo. Encontrou Caeiro e encontrou a verdade. O meu mestre Caeiro deu-lhe a alma que ele não tinha; pôs dentro do Mora periférico, que ele sempre tinha apenas sido, um Mora central. E o resultado foi a redução a sistema e a verdade lógica dos pensamentos instintivos de Caeiro (*in* LOPES, 1990, p. 369).

Em “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, Campos destaca seu paganismo:

O meu mestre Caeiro não era um pagão: era o paganismo. O Ricardo Reis é um pagão, o António Mora é um pagão, eu sou um pagão; o próprio Fernando Pessoa seria um pagão, se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro. Mas o Ricardo Reis é um pagão por carácter, o António Mora é um pagão por inteligência, eu sou um pagão por revolta, isto é, por temperamento. Em Caeiro não havia explicação para o paganismo; havia consubstanciação (*in* PESSOA, 1980, p. 267).

Pode-se inferir, dos textos de Caeiro, dessa forma, uma espécie de anti-filosofia estética, uma vez que sensações e pragmatismo, em vez de deliberações teóricas, se encontram no cerne de sua poesia. Caeiro não é teórico, é um pragmatista – além de pagão. Nele, não há formulações teóricas, mas “pensamentos instintivos”, como afirma Campos. Em Caeiro há consubstanciação, mas deliberação. Caeiro é um anti-metafísico, e boa parte da teoria filosófica a respeito da estética (incluindo os textos de Mora, Campos e Pessoa) é metafísica.

Começemos, então, por António Mora.<sup>2</sup> A exposição de seu pensamento também servirá de base para a consideração das reflexões tanto de Campos quanto de Pessoa, a ser realizada posteriormente. Sendo assim, segue a reprodução integral do trecho mais significativo de seus escritos:

O fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza. Este princípio elementar é justo, se não esquecermos que imitar a Natureza não quer

---

<sup>2</sup> Nuno Ribeiro e Cláudia Souza (2017, p. 21) explicam, na introdução a *Escritos sobre metafísica e arte*, um compilado de textos de Pessoa, que António Mora é uma personalidade pessoana que deixou, no espólio do autor, “textos em prosa, quase todos de teor filosófico”. Mora, como Reis, é um pagão, e participa em discussões sobre metafísica e arte com os outros heterônimos.

dizer copiá-la, mas sim imitar os *seus processos*. Assim a obra de arte deve ter os característicos de um *ser natural*, de *um animal*; deve ser perfeita, como são, e cada vez mais o vemos quanto mais a ciência progride, os seres naturais; isto é, deve conter quanto seja preciso à expressão do que quer exprimir e mais nada, porque cada organismo, ou cada organismo considerado perfeito, deve ter todos os órgãos de que carece, e nenhum que lhe não seja útil. Assim, reparemos, a idéia de perfeição não é, como Platão, grego decadente, julgava, uma idéia vinda do ideal; a idéia de perfeição nasce da contemplação das coisas, da Matéria, e da perfeição que a Natureza põe nos seres que produz, em que cada órgão, tecido, parte ou elemento existe para o Todo a que pertence, em relação ao Todo a que pertence, *pelo* Todo a que pertence. Assim deve ser a obra de arte. O passo discutido de Aristóteles, de que a obra de arte é comparável a um animal, deve sem dúvida ter este sentido (*in* PESSOA, 1998, p. 231).

Mora (*in* PESSOA, 1998, p. 255) também observa que os gregos repararam “que uma obra de arte é uma realidade exterior, uma realidade exterior, porém, que pertence a determinada categoria – à das coisas exteriores produzidas, fabricadas, pelo Homem. Daqui fatalmente um conceito do artista como sendo *um operário*”.

Em outro trecho, Mora estabelece princípios a partir de uma discussão que aborda o grau de objetividade das emoções a serem expressas por um artista. Segundo ele, o artista não deve exprimir suas emoções particulares. Deve exprimir, delas, “aquelas que são comuns aos outros homens. Falando paradoxalmente [...] apenas aquelas suas emoções que são dos outros [porque com] as emoções que lhe são próprias, a humanidade não tem nada” (MORA, *in* PESSOA, 1998, p. 226-227). Daí, estabelece três princípios, dos quais mencionaremos apenas dois. O primeiro é o da generalidade: a “sensação expressa pelo artista deve ser tal que possa ser sentida por todos os homens por quem possa ser compreendida” (MORA, *in* PESSOA, 1998, p. 227). O segundo, o da universalidade: “O artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos” (MORA, *in* PESSOA, 1998, p. 227). Para Mora, portanto, o artista não deve dar ênfase a sentimentos demasiadamente íntimos e particulares, mas deve, sim, exprimir aquilo que pode ser compreensível pelo público de forma geral.

É possível, portanto, sintetizar o pensamento de Mora em poucas linhas. Para ele, o artista deve tomar sua função como um ofício, ou seja, ele é um operário cujo objetivo é imitar os processos da natureza. A obra



poética impôs ao mesmo tempo uma visão de arte e uma visão do mundo”. No simbolismo, o poeta torna-se o decifrador de uma “linguagem secreta do universo, da Beleza e da Verdade escondida que ele trará à luz” (ECO, 2015, p. 349). Dessa forma, se tudo possui esta potência de revelação, compreende-se como a experiência estética pode ser intensificada “lá onde ela sempre pareceu tabu, nos abismos do mal e do desregramento, onde podem brotar as aproximações mais fecundas e violentas, onde as alucinações serão mais reveladoras que alhures” (ECO, 2015, p. 349).

Falando mais especificamente da poesia lírica na Europa, considerando o período da segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX, Hugo Friedrich tece algumas considerações sobre o que acredita serem as características gerais desse gênero nesse período. Para ele, a lírica europeia do século XX não é de fácil acesso porque fala “de maneira enigmática e obscura” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). E tal obscuridade fascina o leitor “na mesma medida em que o desconcerta. [...] Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). O autor também comenta que das “três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Friedrich (1978, p. 22), então, elenca uma série de categorias, que ele denomina de “negativas”, que caracterizam a lírica moderna de forma geral, dentre elas, “desorientação, dissolução do que é correto, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, [...] poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento...”. Para Friedrich (1978, p. 143), o “fato de que na lírica do século XX existam tais contradições e se formulem de um modo tão extremado pertence a seu estilo geral, mas não nos autoriza a considerá-las como contradições entre dois partidos literários”. Ele, então, argumenta que a

poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do conceito normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante substituindo-a por uma sugestividade ambígua e à vontade de transformar a poesia em um quadro autônomo, objetivo de si própria, cujos conteúdos subsistem apenas graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal de sonho, e não graças a uma

reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos (FRIEDRICH, 1978, p. 144).

Segundo Friedrich, como o próprio T. S. Eliot declara quando comenta a respeito de sua técnica poética, a lírica moderna “se adapta à civilização moderna que, com suas complicações, contradições e sua sensibilidade nervosa exige uma poesia que seja ampla, mas fale apenas de forma alusiva e indireta e, portanto, se torne necessariamente difícil” (FRIEDRICH, 1978, p. 198-199).

Vimos, então, o pensamento de dois autores a respeito de mudanças, ocorridas no século XIX, no âmbito da estética. Para Eco, a tentativa do simbolismo de extrair significado da banalidade faz o artista abandonar o trabalho de representação, reprodução ou imitação da natureza ideal que o guiava e passa a operar “lá onde ela sempre pareceu tabu [...] onde podem brotar as aproximações mais fecundas e violentas, onde as alucinações serão mais reveladoras que alhures”. Para Friedrich, o que subjaz a lírica e, por extensão, a arte moderna é uma tensão dissonante, caracterizada por categorias negativas, que geram incompreensibilidade e fascinação. A lírica moderna é uma fuga da mediocridade humana, uma renúncia à compreensibilidade limitante, de maneira que os conteúdos subsistem graças à linguagem e à fantasia, e não graças a uma reprodução do mundo ou da natureza. O que parece estar no cerne dessas mudanças, portanto, é a perda do paradigma representacional. Mas é necessário cautela com o significado do termo “representação”. Dizer que o paradigma representacional foi abandonado não significa dizer que a arte passou a apresentar figuras completamente abstratas, mas sim que o aspecto de reprodução “realista” – no sentido de representação precisa – perdeu o prestígio. Portanto, mesmo que a arte não tenha perdido por completo seu componente representacional, de maneira que ainda é possível reconhecer aparências, ela perdeu significativamente parte de seu mimético – ou representacional. Com isso, queremos dizer que o novo paradigma artístico deixou de envolver um processo de entendimento de estruturas de pensamento comuns que remontam a causas, razões, motivos e padrões inteligíveis da vida humana. E os efeitos dessa mudança são, portanto: uma certa frieza e alguma amargura em razão de uma perscrutação em camadas mais sombrias da natureza humana, segundo Eco; tensão dissonante e incompreensibilidade em virtude das categorias



da arte”. É dentro da sensibilidade, portanto, “que tem que haver a ação e a reação que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se lhe dão vida. Se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria *de fora da vida*” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 92). Quando observamos o “aspecto fundamental da integração e da desintegração, [...] vemos a integração manifestar-se como coesão, a desintegração como *ruptibilidade*, isto é, tendência a [...] o corpo se cindir, se quebrar, deixar de ser o corpo que é” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 92). Campos continua argumentando que, na sensibilidade, “o princípio de coesão vem do indivíduo” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 93), mas “o princípio de ruptibilidade está em variadíssimas forças, na sua maioria externas, que, porém se refletem no indivíduo físico através da não-sensibilidade, isto é, da inteligência e da vontade” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 93). Assim, a inteligência tende “a desintegrar a sensibilidade perturbando-a, inserindo nela elementos (ideias) gerais e assim contrários necessariamente aos individuais, a tornar a sensibilidade humana em vez de pessoal” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 93), a vontade, “a desintegrar a sensibilidade limitando-a, tirando-lhe todos aqueles elementos que não sirvam” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, 93). Dessa maneira, contra

estas tendências disruptivas a sensibilidade reage, para coerir, e como toda a *vida*, reage por uma forma especial de coesão, que é a *assimilação*, isto é, a conversão dos elementos das forças estranhas em elementos próprios, em substância *sua*.

Assim, ao contrário da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal, nesta teoria o percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o “exterior” que se deve tornar “interior”.

Creio esta teoria mais lógica – se é que há lógica – que a aristotélica; e creio-o pela simples razão de que, nela, a arte fica o contrário da ciência, o que na aristotélica não acontece (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 93-94).

Em outras palavras, “na estética aristotélica, como na ciência, parte-se, em arte, do particular para o geral; nesta teoria parte-se, em arte, do geral para o particular, ao contrário de na ciência, em que, com efeito e sem dúvida, é do particular para o geral que se parte” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 94).

Na segunda parte do ensaio, Campos (*in* PESSOA, 2017, p. 95) afirma que a arte “é antes de tudo, *um esforço para dominar os outros*”. Mas há dois tipos de arte:

uma arte que domina captando, outra que domina subjugando. A primeira é a arte segundo Aristóteles, a segunda a arte como eu a entendo e defendo. A primeira baseia-se naturalmente na ideia de *beleza*, porque se baseia no que *agrada*; baseia-se na *inteligência*, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso *agradável*; baseia-se na unidade artificial, *construída* e inorgânica, e portanto *visível*, como a de uma máquina, e por isso *apreciável* e agradável. A segunda baseia-se naturalmente na ideia de *força*, porque se baseia no que *subjuga*; baseia-se na *sensibilidade*, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal<sup>3</sup>, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos, porque, se não fosse assim, dominar seria perder a personalidade, ou, em outras palavras, ser dominado; e baseia-se na unidade espontânea e orgânica, *natural*, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver.

Toda a arte parte da sensibilidade e nela realmente se baseia. Mas, ao passo que o artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência, para poder tornar essa sensibilidade humana e universal, ou seja, para a poder tornar acessível e agradável, e assim poder *captar* os outros, o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim, tornando a sua sensibilidade *abstrata* como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), *emissora* como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar *um foco emissor abstrato sensível* que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicada (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 96-97).

Dessa maneira, ele entende que todo verdadeiro artista está dentro de sua teoria, “julgue-se ele aristotélico ou não; e todo o falso artista está dentro da teoria aristotélica, mesmo que pretenda ser não-aristotélico” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 98). Então, “para os não-aristotélicos postigos, pode a força ser *uma ideia da inteligência* e não uma disposição da

---

<sup>3</sup> Se atentarmos bem para essa última citação de Campos, veremos que ele observa com precisão o elemento fundamental do pensamento aristotélico que dá base para o conceito de universais. Mora complementa essa noção ao afirmar que o artista deve expressar sentimentos comuns, e não particulares. Campos defende o oposto a essa linha de pensamento e assevera que o artista deve expressar sentimentos particulares ao invés de universais, criando, assim, a sustentação da sua noção de “força” como ideal estético.

sensibilidade” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 100). Esses são, para Campos, “simuladores da arte da força ou da não-beleza, que nem criam beleza nem não-beleza” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 100). Portanto, a “maioria, senão a totalidade, dos chamados realistas, naturalistas, simbolistas, futuristas, são simples simuladores” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 100-1). Dessa maneira, o que “escrevem, pintam ou esculpem pode ter interesse, mas é o interesse dos acrósticos, dos desenhos de um só traço e de outras coisas assim. Logo que se lhe não chame ‘arte’, está bem” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 101). Por fim, o heterônimo alega que “até hoje, [...] só houve três manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman. A segunda está nos poemas mais que assombrosos” (CAMPOS *in* PESSOA, 2017, p. 101) de Alberto Caiero. A terceira está em seus próprios poemas.

Podemos, enfim, sintetizar o pensamento de Campos em algumas poucas linhas. Para ele, a arte é um processo de assimilação semelhante ao processo que caracteriza a própria vida. Assim, a arte é como um organismo individual, que por meio de um processo natural de assimilação, torna aquilo que é externo em interno. Portanto, o artista não deve generalizar a sua sensibilidade, mas sim realizar o contrário, ou seja, aplicar sua sensibilidade particular àquilo que é geral. Dessa forma, a arte deve ser um processo de dominação por meio da *força*, uma subjugação, em que o artista força o público a sentir, o que ele sente. E isso não se dá por meio da inteligência, mas por meio da sensibilidade imposta do artista.

Os escritos de Fernando Pessoa existem em número consideravelmente maior do que os dois autores tratados anteriormente. Como consequência, veremos que a complexidade de seu pensamento é, também, mais significativa do que os outros dois. Isso se deve parcialmente ao fato de que as ideias de Pessoa abarcam boa parte dos conceitos de Mora e Campos, mas não em formulações rigorosas. Pelo contrário, o ortônimo é capaz de amalgamar noções opostas, o que resulta num pensamento único e independente do de Mora e de Campos, ainda que, em parte, utilizando algumas ideias próprias de suas teorias. Começemos, assim, analisando o ensaio “Atena”.

Pessoa inicia seu texto afirmando que cultura é o aperfeiçoamento subjetivo da vida. Mas há dois modos de alcançar tal aperfeiçoamento: um direto, e outro indireto. Assim, quando realizado de forma direta, se chama arte, porque aperfeiçoamos a nós mesmos. Quando de forma indireta,

ciência, porque “aperfeiçoamos em nós o nosso conceito, ou ilusão, do mundo” (PESSOA, 2017, p. 31). Entretanto, continua Pessoa (2017, p. 31-32), como “o nosso conceito do mundo compreende o que fazemos de nós mesmos, e, por outra parte, no conceito, que de nós formamos, se contém o que formamos das sensações, pelas quais o mundo nos é dado”, sucede que em seus fundamentos subjetivos, “e portanto na sua maior perfeição em nós [...], a arte se mistura com a ciência, a ciência se confunde com a arte” (PESSOA, 2017, p. 32). Depois, partindo de um entendimento que concebe a Grécia antiga como sendo a raiz do espírito da cultura ocidental, Pessoa afirma que figura em dois deuses a produção da arte: em Apolo, figura a relação “instintiva da sensibilidade com o entendimento, em cuja ação a arte tem origem como beleza” (PESSOA, 2017, p. 33) e, em Atena, figura “a união da arte e da ciência, em cujo efeito a arte (como também a ciência) tem origem como perfeição” (PESSOA, 2017, p. 33). Assim, sob “o influxo do deus nasce o poeta, entendendo nós por poesia, como outros, *o princípio animador de todas as artes; com o auxílio da deusa se forma o artista*” (PESSOA, 2017, p. 33). Pessoa, então, desenvolve esse raciocínio e argumenta que a sensibilidade apenas “não gera a arte; é tão somente a sua condição” (PESSOA, 2017, p. 34). Dessa forma, há

mister que ao que a sensibilidade ministra se junte o que o entendimento lhe nega. Assim se estabelece um equilíbrio; e o equilíbrio é o fundamento da vida. A arte é a expressão de um equilíbrio entre a subjetividade da emoção e a objetividade do entendimento, que, como emoção e entendimento, e como subjetiva e objetivo, se entrepõem, e por isso, conjugando-se, se equilibram.

Tem a arte, para nascer, que ser de um indivíduo; para não morrer, que ser como estranha a ele. Deve nascer no indivíduo per, que não em, o que ele tem de individual. No artista nato a sensibilidade, subjetiva e pessoal, é, ao sê-lo, objetiva e impessoal também. Por onde se vê que em tal sensibilidade se contém já, como instinto, o entendimento; que há portanto fusão, que não só conjugação, daqueles dois elementos do espírito.

A sensibilidade conduz normalmente à ação, o entendimento à contemplação. A arte, em que estes dois elementos se fundem, é uma contemplação ativa, uma ação parada. É esta fusão, composta em sua origem, simples em seu resultado, que os gregos figuraram em Apolo, cuja ação é a melodia. Não tem porém valia como arte essa dupla



concreta, aplicável à realidade e verificável em seus movimentos físicos” (PESSOA, 2017, p. 38). Assim,

toda a arte, por mais que se eleve, não pode desprender-se do entendimento e da sensibilidade, em cuja fusão se criou e teve origem. Onde não houver harmonia, equilíbrio de elementos opostos, não haverá ciência nem arte, porque nem haverá vida. Representa Apolo o equilíbrio do subjetivo e do objetivo; figura Atena a harmonia do concreto e do abstrato. A arte suprema é o resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento, que são do homem e do tempo, e a universalidade da razão, que, para ser de todos os homens e tempos, é de homem, e de tempo, nenhum. O produto assim formado terá vida, como concreto; organização, como abstrato. Isto estabeleceu Aristóteles, uma vez para sempre, naquela sua frase que é toda a estética: um poema disse, é um animal (PESSOA, 2017, p. 38).

Por fim, Pessoa ainda estabelece que a finalidade da arte suprema não é dar alegria ou satisfação. Assim, se “a arte ínfima tem por dever o entreter, se a média tem por mister o embelezar, elevar é o fim da suprema. Por isso toda arte superior é ao contrário das outras duas, profundamente triste. Elevar é desumanizar, e o homem se não sente feliz onde se não sente já homem” (PESSOA, 2017, p. 38-39).

Observamos, então, que o pensamento de Pessoa tende, em parte, para uma fusão entre as ideias de Mora e de Campos. De Mora, Pessoa conserva o princípio da universalidade, isto é, de que “artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos”. Pessoa, todavia, se afasta desse fator na medida em que, para ele, a elevação da arte suprema é desumanizadora – e a desumanização significa uma fuga do paradigma representacional dos universais. Pessoa também não compartilha do princípio da generalidade de Mora, que “supõe a eliminação do fator pessoal”. É aí que entra o componente da sensibilidade, de Campos, já que a arte, para Pessoa, para nascer, tem de ser de um indivíduo. E a sensibilidade individual nos remete à noção de *força* de Campos, “porque é a sensibilidade que é particular e pessoal, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos”. E é a sensibilidade individual que se alia à ação, ou melhor, à reação por parte do público em relação à obra do artista. No entanto, Pessoa não pensa, como Campos, que a sensibilidade deve assimilar aquilo que é externo de forma a eliminar o que é geral e prevenir a atuação da inteligência. Assim, entre o entendimento e a sensibilidade, não deve haver apenas conjugação,

mas sim fusão. E tal fusão equilibrada consiste numa contemplação ativa ou ação parada, que o ortônimo coloca como sendo um princípio apresentado sob a figura de Apolo. Já o princípio que figura em Atena, por sua vez, diz respeito à união, ou harmonia, entre concreto e abstrato, ou entre arte e ciência.

As ideias sobre estética de Pessoa, todavia, não se resumem ao que está contido em “Atena”. Diversos fragmentos avulsos contêm considerações, muitas vezes, semelhantes ao que é apresentado nesse ensaio, mas ideias novas também podem ser encontradas e, após analisá-las, veremos que elas formam um pensamento único e coeso, além de reforçar a parte das conceituações apresentadas até então. Passemos, então, para esses fragmentos.

Em outro excerto, Pessoa alega que há três qualidades fundamentais do artista. Trataremos de duas: a originalidade e a construtividade.<sup>5</sup> Para o ortônimo, a originalidade caracteriza o gênio e, frequentemente não se sabe avaliar bem a originalidade de um autor “por não se saber, em geral, medir o valor das influências que ele recebe” (PESSOA, 1998, p. 249).<sup>6</sup> Sobre a construtividade, Pessoa (1998, p. 249) afirma que os “românticos confundem em geral o poder de construção com o poder de desenvolvimento, o qual, meramente por si, e desprovido da base de construção propriamente dita, não passa de uma mera facilidade retórica sem grande valor, salvo episódico”. O que o autor sugere aqui, com o elemento da construção, parece estar vinculado ao empenho cognitivo da apreciação estética, em contraste com um entendimento espontâneo, natural, associado com a “facilidade retórica”.

Em mais um fragmento inacabado, Pessoa (1998, p. 226) afirma que a “finalidade da arte não é agradar. O prazer é aqui um meio; não é neste caso um fim”. A finalidade da arte, portanto é “a elevação do homem *por meio da beleza*” (PESSOA, 1998, p. 227). Vemos assim, que Pessoa, em diferentes momentos, atribui denominações relativamente distintas em suas categorizações. Assim, a finalidade do nível mais elevado – que é aquele sobre o qual nos deteremos – pode ser aperfeiçoar permanentemente (que, como visto em “Atena”, significa elevar) ou elevar

---

<sup>5</sup> Neologismo de Pessoa.

<sup>6</sup> Daqui, Pessoa classifica a originalidade em três tipos: “a) de pensamento, b) de modo de manifestar esse pensamento, c) de modo de manifestar essa manifestação” No fim, ainda atribui outras denominações para as duas primeiras: “a) originalidade ideativa” e “b) originalidade formal”. A terceira, entretanto, em razão do inacabamento do texto, fica omissa.

por meio da beleza. A construção parece remeter a um empenho cognitivo. E as obras que forem capazes de realizar esse aprimoramento da melhor maneira são as que merecem sobreviver. E esse aprimoramento cognitivo parece estar mais associado à inteligência abstrata do que à inteligência natural. Essa conclusão prévia é importante porque, como veremos no excerto seguinte, um fator fundamental no qual Pessoa se baseia para determinar a permanência das obras literárias é a beleza. E veremos também que a noção de beleza, para o ortônimo, consiste no aprimoramento cognitivo.

Finalmente, no ensaio inacabado intitulado “Impermanência”, Pessoa (1998, p. 503) argumenta que uma “obra de arte é, portanto, viva ou grande graças à sua aprovação como grande por um ambiente crítico”. Tal ambiente é não o de uma “determinada nação, nem mesmo de uma determinada civilização, mas de todas as nações em todos os tempos, e de todas as civilizações em todas as suas eras” (PESSOA, 1998, p. 503). É o ambiente que possui aquele “elemento humano que está presente onde quer que exista uma sociedade organizada e culta, qualquer que possa ser seu tipo de organização, ou sua espécie de cultura” (PESSOA, 1998, p. 503). A seguir, o ortônimo detalha como se dá a escolha de autores:

Gradativamente, os menores, os derivados, recuarão, e as personalidades destacadas virão para a vanguarda. As obras destas, pois, serão elas mesmas joeiradas, e a escolha natural que ocorrerá entre os autores virá a acontecer aos poemas de cada autor que sobreviveu. Nascerá uma antologia para cada nação – uma antologia superabundante, mas não já questionável. Uma triagem final reduzi-la-á ao que de melhor existe no permanente.

Assim será dada a sentença gradual das épocas e limitada a fama do autor à antologia e da antologia maior a uma menor.

Para um espírito que, para além dos aspectos externos, procura ver aquela substância imortal de Beleza, que se conserva oculta ante o que é transitório, [...] o curso inato do processo é fácil de descrever (PESSOA, 1998, p. 504-505).

Assim, “se tivermos sempre presentes aqueles princípios que são os embalsamadores da beleza escrita, os doadores de perenidade e os estatuários da fama imortal, estaremos seguros a respeito de alguns livros, de alguns poemas” (PESSOA, 1998, p. 505).

Podemos então, sintetizar o pensamento de Pessoa em algumas poucas linhas. A arte suprema – que é aquela que achamos merecer mais

atenção – resulta da harmonia entre um elemento concreto (resultante da fusão entre o entendimento e a sensibilidade), figurado por Apolo, e um elemento abstrato (a racionalidade científica), figurado por Atena. O produto final, assim, tem vida, como concreto, e organização, como abstrato. No processo de fusão entre entendimento e sensibilidade, a natureza e a particularidade do fenômeno psíquico expresso parecem formar a base para uma inteligência lógica, científica, de forma que o paradigma deixa de ser concreto (onde estão o entendimento e a sensibilidade) e passa a ser abstrato.<sup>7</sup> A arte superior é também caracterizada pelo aperfeiçoamento permanente, também apontado por Pessoa como sendo um tipo de elevação. Tal elevação parece apontar para uma espécie de aprimoramento cognitivo que deve ser causado no público por uma obra, pois a construção, que é um elemento que afere a permanência de uma obra, também remete a um empreendimento cognitivo. E as obras que forem capazes de realizar esse aprimoramento da melhor maneira são as que merecem sobreviver porque, enfim, é a “substância imortal de Beleza” que confere permanência às obras.

Este artigo focou em alguns escritos de Fernando Pessoa sobre teoria estética, e a proposta foi tentar estabelecer, de forma comparativa, o pensamento teórico de três autores pessoanos. Mas o arco de interesse do autor é muito mais abrangente, envolvendo, segundo Lind (1966, p. x-xi), além de outros assuntos filosóficos, como ontologia e metafísica, “ocultismo, [...] teologia, astronomia, sociologia e teoria política. [...] Caso raro na história da literatura, preocupara-o sobretudo a produção, e muito menos a publicação das suas obras”. A obra em prosa de Fernando Pessoa é vasta. Para Jorge de Sena (1946, p. 9), Pessoa foi “um pensador, com o qual, mesmo fora da estética, se deve contar, e um prosador de estilo multimodo e inconfundível”. Talvez, a obra teórica e em prosa de Pessoa mereça mais atenção, pois, como afirma Ribeiro (2012, p. 141), “o interesse pelo espólio filosófico e pela edição dos textos filosóficos não cresceu de um modo proporcional ao número de dissertações filosóficas a respeito do pensamento de Pessoa”.

---

<sup>7</sup> O poeta T. S. Eliot (1989, p. 42) advoga por algo bastante semelhante, uma vez que é na despersonalização, que ocorre em função do desenvolvimento de uma “consciência do passado”, “que a arte pode ser vista como próxima da condição da ciência”. Ainda que as finalidades das argumentações de Pessoa e Eliot sejam distintas, a noção de um aprimoramento intelectual é comum aos dois. Para Jacinto do Prado Coelho (1966, p. xxviii), a heteronímia pessoana “seria o termo último dum processo de despersonalização inerente à própria criação poética e diante do qual Pessoa estabelece uma axiologia literária. O poeta será tanto maior quanto mais intelectual, mais impessoal, mais dramático, mais fingidor”.



- COELHO, Jacinto do Prado. “Fernando Pessoa, pensador múltiplo”. In: PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. R. Janeiro: Record, 2015.
- ELIOT, Thomas Stearns. “Tradição e talento individual”. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise Curioni e Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- LIND, Georg Rudolf. “O relativismo criador de Fernando Pessoa”. In: PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.
- LIND, Georg Rudolf. “Reflexões acerca da estética de Fernando Pessoa”. In: PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, 1973.
- LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer II: textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Escritos sobre metafísica e arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Schwarcz, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.
- RIBEIRO, Nuno. “Pessoa, filósofo”. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 32, n. 48, p. 127-152, 2012.
- RIBEIRO, Nuno; SOUZA, Cláudia. “Introdução”. In: PESSOA, Fernando. *Escritos sobre metafísica e arte*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2017.
- SENA, Jorge de. “Prefácio”. In: PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Lisboa: Inquérito, 1946.

Recebido em 14 de junho de 2022

Aprovado em 1 de setembro de 2022

Licença: 

Tiago Cabral Vieira de Carvalho

Doutorando em Letras - Estudos Literários (ênfase em Literaturas Anglófonas) na Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharel em Letras - Estudos Literários, com habilitação em Inglês, e Mestre em Letras - Estudos Literários (ênfase em Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Contato: [tiagocabralvieira@gmail.com](mailto:tiagocabralvieira@gmail.com)

 <http://orcid.org/0000-0002-6069-2702>

# ENTREVISTA

# *Os Lusíadas* NA RÚSSIA: ENTREVISTA COM OLGA OVTCHARENKO

THE LUSIADS IN RUSSIA: INTERVIEW WITH OLGA OVTCHARENKO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p381-387>

Rafael Tsukamoto Oliveira <sup>I</sup>  
Mariana Barbieri Vassoler <sup>II</sup>

## RESUMO

Olga Ovtcharenko é tradutora e pesquisadora das literaturas russa e portuguesa. Graduiu-se em 1976 pela Universidade Estatal de Moscou, também conhecida como Lomonósov, na Faculdade de Letras onde posteriormente lecionou, entre os anos 80-90. Entre os anos de 1984 e 87, lecionou língua e literatura russa na Universidade de Coimbra, em Portugal. Atua principalmente nas áreas de teoria literária do século XX, de história das literaturas portuguesa e russa, e de literatura comparada. Desde o fim dos anos 90, Ovtcharenko tem se dedicado à tradução de uma série de clássicos da literatura portuguesa inéditos para o público russo, tais como *Os Lusíadas* de Camões, *Eurico, o Presbítero* de Alexandre Herculano, *Viagens na minha terra* de Almeida Garrett, entre outros, além da extensa produção de artigos e comentários acerca do tema; é também colaboradora do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos da Universidade de Coimbra.

## PALAVRAS-CHAVE

Camões; *Os Lusíadas*; Literatura portuguesa; Língua russa; Tradução.

## ABSTRACT

*Olga Ovtcharenko is a Portuguese Literature translator and researcher. Completed her undergraduate degree in 1976 at the State University of Moscow, also known as Lomonosov, in the Philology College, in which she taught between the 80's-90's. Between the years 1984 and 1987, she taught Russian language and literature at the Coimbra University, in Portugal. She mainly acts in the area of literary theory of the XX century, history of Portuguese and Russian literatures, and comparative literature studies. Since the end of the 90's, Ovtcharenko have been dedicating her time to translate a series of Portuguese literature classics which were unprecedented to the Russian public, such as the epic *The Lusíads*, by Luís de Camões, *Eurico, O Presbítero*, by Alexandre Herculano, and *Viagens na minha terra*, by Almeida Garret, and many others; besides the extensive production of articles and commentaries about them; she is also a collaborator of the "Interuniversity Center for Camonian Studies at the University of Coimbra".*

## KEYWORDS

Camões; *The Lusíads*; Portuguese Literature; Russian Language; Translation.

<sup>I</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>II</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

MARIANA BARBIERI VASSOLER e RAFAEL TSUKAMOTO OLIVEIRA: Em uma entrevista concedida para o *Diário de Notícias*, publicada no site do mesmo jornal no dia 06 de abril de 2019,<sup>1</sup> a senhora, ao comentar sobre o início de seus estudos de língua portuguesa, caracterizou a literatura de língua portuguesa com o adjetivo “interessante”. O que lhe causou tal interesse? E qual é a sua relação com tal literatura hoje em dia?

OLGA OVTCHARENKO: Caracterizei a literatura portuguesa como “interessante” porque para mim o conhecimento gradual dela foi como a descoberta das novas terras, novos valores, nova psicologia diferentes das do meu país, e quis transmitir este conhecimento aos leitores russos. Hoje em dia continuo a traduzir e publicar as obras da literatura portuguesa. Em 2019 publiquei a minha tradução d’*As pupilas do Senhor Reitor*” de Júlio Dinis, em 2020 – *As “Obras escolhidas”* de Padre Antônio Vieira, em 2021 – *“Amor de salvação”* de Camilo Castelo Branco. Agora estou a trabalhar sobre a segunda edição de *“História de menina e moça”* de Bernardim Ribeiro.

MBV/RTO: Como está o cenário atual da tradução de literatura portuguesa/de língua portuguesa na Rússia?

OO: O cenário atual da literatura de língua portuguesa na Rússia é complexo. Por um lado, há um grupo de tradutores talentosos que estão em condições de traduzir as obras-primas de literaturas lusófonas, por outro lado, os editores têm medo de investir nas nossas publicações. Com a exceção d’*Os Lusíadas*, todas as outras minhas traduções foram publicadas com o apoio financeiro de Direção Geral de Livro, Arquivos e Bibliotecas e Instituto Camões de Lisboa, mas essas organizações limitam-nos as verbas, por isso o destino dos livros lusófonos na Rússia é bastante problemático. Aliás, é por isso que se publica pouco a literatura moderna: os editores nem sempre têm meios para pagarem os direitos de autor.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/06-abr-2019/-fui-a-primeira-a-traduzir-os-lusiadas-para-russo-ainda-no-tempo-da-urss-10766081.html>. Acesso em: 15 fev 2022.

**MBV/RTO:** Na entrevista acima citada, a senhora comentou um pouco sobre a história das traduções d’*Os Lusíadas*, notando que houve tanto uma tradução indireta do francês, utilizada no período czarista, quanto uma tradução incompleta, publicada somente em 2014, mas realizada nos anos 30 por Mikhail Trávtchetov, além da tradução feita pela senhora, concluída em 1988. Em que difere a sua tradução da de Trávtchetov?

**OO:** A minha tradução d’*Os Lusíadas*, publicada pela primeira vez em 1988 e republicada em 1999, 2010 e 2011, foi orientada pela ideia de transmissão da musicalidade do verso camoniano. Não era fácil, sendo o verso camoniano silábico e o verso de clássicos russos, sobretudo de Púchkin, cuja tradição tentei seguir na minha tradução, sílabo-tônico, mas consegui manter o esquema da oitava rima baseada nas rimas femininas, o que não é próprio para a língua russa. Trávtchetov preferiu a alternância de rimas masculinas e femininas. Procurei comentar todas as realidades, sobretudo históricas e geográficas, desconhecidas ao leitor russo. O meu comentário ocupa cerca de cem páginas, Trávtchetov não deixou comentário nenhum. E deixou a obra inacabada com muitos fragmentos incompletos ou “completados” por sua irmã Sofia Dubrovskaja. A minha tradução sai sempre acompanhada pelos meus prefácios.

**MBV/RTO:** Aqui no Brasil, temos algumas polêmicas concernentes à tradução indireta dos livros dos grandes escritores russos do século XIX, mediadas pela língua francesa. Boris Schnaiderman, por exemplo, comenta que as adaptações do romance russo, principalmente de Dostoievski, para o francês carregaram o “gosto do público francês médio”, gosto este que se caracteriza por “maior suavidade, por um polimento de arestas que altera completamente o tom do original” [(SCHNAIDERMAN, 1982, p. 56)]. Tendo isso em vista, como a senhora caracterizaria a tradução indireta, mediada pelo francês, d’*Os Lusíadas*? Que impacto essa mediação gera? Aliás, que impacto gera a adaptação de um poema épico em prosa?

**OO:** Em teoria, inicialmente tendo a gostar menos de uma “tradução indireta”, feita a partir de uma “língua intermediária”. Mas conheci um escritor russo nascido em 1899, Leonid Leónov, considerado o mais talentoso continuador de Dostoievski na literatura russa. Trabalhei com ele nos anos 1992-1994, e ele sempre se interessava pela minha tese de pós-

doutorado "Luís de Camões e os aspectos mais relevantes da literatura renascentista portuguesa" que eu publiquei em 2005, mas sobre a qual trabalhei durante muitos anos. Leonid Leónov leu a tradução d'*Os Lusíadas* de Alexandre Tchudínov tirada da língua francesa e publicada em 1897. Esta tradução tornou-se obrigatória para os ginásios (escolas secundárias) russos, e ele formou uma opinião bastante justa sobre o gênio português.

*MBV/RTO*: Como foi traduzir para o russo os versos camonianos, tendo em vista o português do século XVI e suas particularidades? E quanto ao estilo do próprio autor? Quais foram as dificuldades encontradas no processo de tradução?

*OO*: As dificuldades encontradas no processo de tradução foram muitas e foram sobretudo ligadas à matéria histórica e geográfica que se encontra na obra camoniana. Eu inicialmente não quis escrever o comentário para o poema, mas era impossível encontrar um especialista que pudesse fazer isso. A mesma coisa se refere ao prefácio. O português do século XVI não é uma noção uniforme. Há português de Bernardim Ribeiro usado antes da fixação de normas de língua literária que, na minha opinião, foi feita por Camões, e há a língua do próprio Camões, que ao presente mantém a sua modernidade. Por outro lado, a língua russa é tão rica que consegue transmitir as ideias das obras mais complexas da literatura mundial. E mais uma coisa: Camões era um gênio, e eu tive que traduzir a obra dele. Mas há os escritores de talento mais modesto, mas que também merecem a nossa atenção, e o tradutor tem que, como nós dizemos, "fazer a redação", isto é, melhorar o estilo da obra deles. Com Camões não tive esses problemas.

*MBV/RTO*: Falando em estilo, é possível destacar alguns autores portugueses que a senhora traduziu cujo estilo é único, devido ao domínio, manejo e conhecimento impressionantes da língua portuguesa. Padre Antônio Vieira, por exemplo. É possível traduzir um autor tão enraizado em sua própria língua, a ponto de considerar que as "propriedades materiais da palavra têm um sentido", como diz Saraiva [(1980, p. 12)]? Como, lembrando as palavras de Pannwitz [(*apud* BENJAMIN, 2018)], russificar o português de um Vieira, autor de discurso tão repleto de agudezas?



*Luís de Camões e os aspectos mais relevantes da literatura renascentista portuguesa e Literatura Portuguesa: ensaios histórico-teóricos* (ambos em 2005). Está também no prelo o meu livro *A literatura de Portugal*. Se Deus quiser, planejo escrever um livro sobre Fernando Pessoa. Tanto agora, como na altura quando comecei a minha trajetória académica, o cenário era e continua a ser muito modesto. No país há lusófonos, mas há muito poucos especialistas em literatura portuguesa e brasileira.

MBV/RTO: Qual é o interesse do público leitor russo na literatura portuguesa? Há, também, o consumo de literatura de língua portuguesa proveniente de outros países?

OO: Suponho que haja um certo interesse do público leitor russo na literatura portuguesa, porque as tiragens das minhas traduções ficam esgotadas e nem sempre se consegue fornecer os livros às melhores bibliotecas do país. Mas poderia e deveria ser ainda melhor. Suponho que haja grande interesse pela literatura brasileira, continuando Jorge Amado a ser um escritor preferido.

MBV/RTO: Por fim, a senhora tem interesse em traduzir obras brasileiras?

OO: Além de padre Antônio Vieira, tenho traduzido *Iracema* de José de Alencar, mas não consigo encontrar uma organização que possa apoiar a publicação. Vamos (meu editor e eu) pedir o apoio da vossa Biblioteca Nacional.

MBV/RTO: Foi um grande prazer conversar com a senhora, professora Ovtcharenko. Agradecemos pelas valiosas palavras e pela atenção!

OO: Agradeço as perguntas que mostram a vossa competência em problemas de tradução e divulgação das obras de língua portuguesa no mundo. Até sempre!

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Tradução João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FERREIRA, Leonídio Paulo. “Fui a primeira a traduzir ‘Os Lusíadas’ para Russo, ainda nos tempos da URSS.” *Diário de Notícias*. 06 de abril de 2019. Disponível em:

<https://www.dn.pt/edicao-do-dia/06-abr-2019/-fui-a-primeira-a-traduzir-os-lusiadas-para-russo-ainda-no-tempo-da-urss-10766081.html>.

Acesso em: 15 fev 2022.

SARAIVA, Antônio. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

SCHNAIDERMANN, Boris. *Dostoiévski: Prosa Poesia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

Recebido em 26 de junho de 2022

Aprovado em 24 de novembro de 2022

Licença: 

Rafael Tsukamoto Oliveira

Graduando em Letras-Português pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Contato: [rafaeltsuk@usp.br](mailto:rafaeltsuk@usp.br)

 <https://orcid.org/0009-0008-4118-0729>

Mariana Barbieri Vassoler

Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo nas áreas de Língua e Literatura Russa.

Contato: [marianavassoler@usp.br](mailto:marianavassoler@usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0003-3582-8652>



# RESENHAS

# SILVA, VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E. *COLHEITA DE INVERNO – ENSAIOS DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS.* COIMBRA: EDIÇÕES ALMEDINA, 2022.

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p389-395>

Leonardo Zuccaro <sup>1</sup>

*Colheita de inverno – ensaios de teoria e crítica literárias* (Coimbra: Almedina, 2020), obra que foi agraciada na ocasião da 32ª edição do Prêmio Camões em 2020, reúne 35 textos divididos em três partes temáticas (Parte I – “Ensaaios de Teoria Literária; Parte II – Ensaaios Camonianos; Parte III – Ensaaios sobre Literatura Portuguesa), dentre artigos, ensaios, intervenções e discursos elaborados e compostos por um dos mais respeitados acadêmicos portugueses, Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva, falecido recentemente, no dia 12 de setembro de 2022. Contudo, antes de prosseguir, vale advertir que, devido ao grande volume de capítulos, ao invés de comentá-los um a um, a exposição que nos propomos a efetuar nesta resenha será de ordem mais geral.

Os textos que integram o volume de 568 páginas foram redigidos entre os anos de 1995 e 2019, mas sobretudo durante as duas primeiras décadas dos anos 2000, contando inclusive com alguns capítulos inéditos. Em conjunto, formam um grande painel expositivo do vasto campo de interesse do autor e demonstram a erudição de quem leu e escreveu muito, bem como a dedicação às letras de alguém que foi consagrado também como docente, já que marcou história na Universidade de Coimbra e na Universidade do Minho.

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

A metáfora sazonal presente no título do livro, *Colheita de inverno*, embora pessimista, é lida positivamente pelo autor como uma espécie de reação “antimorte”. Como explica a quarta capa,<sup>1</sup> o título indica duas mortes que se aproximam: a do próprio autor, devido à sua idade avançada à época da edição do livro, e da literatura como instituição sociocultural medular do Ocidente, sobretudo durante os séculos XIX e XX. Considerando o ensaio que abre o volume, “A pós-teoria: eclipse ou metamorfose da teoria?” (p. 9-23)<sup>2</sup>, o inverno não se aplicaria somente à vida do autor e à literatura, mas também à própria teoria literária, cuja morte o autor, nesta espécie de exórdio, tentava reprimir.

Malgrado agrupe trabalhos mais recentes do autor, trata de temas e interesses acumulados ao longo de toda a sua vida intelectual. Vítor Aguiar e Silva estreou com a sua tese de doutorado, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, que saiu impressa em 1971 pelo Centro de Estudos Românicos (Coimbra), e é hoje uma referência teórica para os estudos de poesia portuguesa tardo-quincentista e seiscentista. Podemos lembrar que o seu grande mérito foi o de iluminar uma quantidade significativa de poemas até então pouco ou nada conhecidos, perdidos em códices depositados em bibliotecas e arquivos portugueses. Tal empenho filológico era até então equiparável somente ao trabalho que fora empreendido 20 anos antes por Maria de Lourdes Belchior Pontes (PONTES, 1953). Aguiar e Silva revisita sua tese em dois capítulos: “A poética da alegoria e o Barroco” (p. 211-244), texto base para a intervenção que fez durante o “Encontro Internacional – D. Francisco Manuel de Melo e o barroco peninsular”, em 2008;<sup>3</sup> e “Para a revisão do conceito de Maneirismo” (p. 323-343), que retoma uma das bases de sua tese, na qual defende o Maneirismo não como um termo pejorativo que identificaria um período de transição entre o Renascimento e o Barroco, mas uma categoria periodológica independente que inclui autores como Luís Vaz de Camões, Elói de Sá Soto Maior, Diogo Bernardes, Antônio Ferreira, Pero de Andrade Caminha, Vasco Mouzinho, Francisco Rodrigues Lobo, etc.

---

<sup>1</sup> Cf. quarta capa: “Foi contra este pessimismo cultural que foram escritos os ensaios deste volume, todos eles procurando conhecer e explicar as formas e os sentidos que, desde há quase trinta séculos, constituem a literatura – memória do Ocidente e voz insubstituível da liberdade, dos sonhos e das misérias do homem”.

<sup>2</sup> Quando a referência se tratar da obra aqui resenhada, não indicaremos o ano.

<sup>3</sup> Esta conferência já havia sido publicada em livro fruto desse encontro internacional, promovido pelas Universidade do Porto e Universidade de Coimbra (cf. ANACLETO; AUGUSTO; SANTOS 2010, p. 95-117).

As categorias periodológicas também são um tema presente em todas as três partes que dividem o volume, revelando quase que uma obsessão do autor. Além de constar nos já citados “Para a revisão do conceito de Maneirismo” e “A poética da alegoria e o Barroco”, tais categorias estão em textos como “*Sin poética hay poetas: ensaio de poética histórica sobre a fortuna da lírica ocidental*” (p. 173-193), em que apresenta uma história sinóptica, mas muito erudita, do conceito de “lírica” desde as suas origens na mélica grega arcaica, até o seu entendimento como poesia subjetiva pelo Romantismo e como fruto do *Erlebnis* moderno. As categorias periodológicas também são evidentes em capítulos como “Sobre alguns tropos subjacentes aos conceitos de clássico e classicismo” (p. 73-90) e “A constituição da categoria periodológica de Modernismo na literatura portuguesa” (p. 423-451).

A insistência do emprego dessas categorias e da análise tropológica para identificar supostos “estilos de época”, <sup>4</sup>de certo modo, destoa de outra constante presente nos ensaios aqui apresentados, que é a minúcia arqueológica de conceitos. Abundam sobretudo na “Parte I”. Por exemplo, para iniciar a discussão proposta no ensaio “A ideia de literatura nacional” (p. 25-53), Aguiar e Silva se dispõe a historicizar os conceitos indicados, lançando mão, portanto, das definições de “literatura” (trazendo à tona seu étimo latino desde Cícero e Quintiliano, quando *litteratura* não possuía ainda o sentido restritivo de “belas letras” identificado a partir do século XVIII) e de “nação” (desde o latim *natio*). Outro caso está no ensaio seguinte, “A ideia de ‘*Weltliteratur*’” (p. 55-72), que pode ser lido como continuação expansiva do precedente e que explora o famoso conceito cunhado por Goethe, de acordo Johann-Peter Eckermann. Ou ainda a

---

<sup>4</sup> A defesa do uso de termos que definem períodos literários é mais bem exposta pelo autor em outra obra, de grande uso em universidades em Portugal, na Espanha e, embora com menos difusão, no Brasil, *Teoria da literatura* (SILVA, 2021), hoje na 22ª reimpressão da 8ª edição. A sua visão não é hegeliana ou circular, rechaçando, portanto, a teoria de Eugenio D’Ors. Seu entendimento sustenta-se a partir de pressupostos estruturalistas, segundo os quais a literatura é um processo semiológico que prevê normas e convenções, as quais variam cronologicamente pois são fenômenos históricos e sociais. Cf. Silva (2021), p. 413: “No tempo histórico de uma determinada comunidade literária, em função de factores intra-sistémicos – memória do sistema, entropia, etc. – e de factores intersistémicos – correlação do sistema literário com outros sistemas semióticos culturais e com o metassistema social –, ocorrem segmentos cronológicos, de duração variável, durante os quais a produção e a recepção de textos literários são caracterizadas predominantemente por um certo vocabulário, certos códigos e uma certa metalinguagem que configuram o que se designa por *estilo de época*”.

exploração do termo “clássico” desde Aulo Gélío em “Sobre alguns tropos subjacentes aos conceitos de clássico e classicismo” (p. 73-90), e de “cânone” a partir do grego *kanōn* no ensaio “Em busca de um cânone literário para a língua portuguesa” (p. 113-136). Esse último, de certa maneira, retoma a ideia de literatura nacional para discutir os limites de uma literatura lusófona, considerando as literaturas brasileira e timorense, e das literaturas pós-coloniais africanas, mas que revela alguma inabilidade do autor quando trata de questões que se deslocam de seu espaço europeu.

Por um lado, esta minúcia, além de instrutiva, é exemplar de um método não utilizado somente pelo autor,<sup>5</sup> mas que aos poucos vai sendo perdido por uma espécie de retorno a (ou permanência persistente de) análises impressionistas. Portanto, é um método que demonstra a importância de se racionalizar e historicizar todos os conceitos empregados, a fim de que não sejam esquecidos ou banalizados pelo seu uso indiscriminado; por outro lado, revela um dos poucos defeitos do volume, que é uma repetição constante de alguns argumentos ou informações. Comparem-se “Na *lexia literatura nacional* figura uma palavra, *literatura*, com uma história semântica multissecularmente complexa, desde o seu étimo latino (*litteratura*), atestado em autores como Cícero [...] e como Quintiliano” (p. 25), e “O vocábulo «literatura», na sua existência histórica ao longo de 21 séculos, desde Cícero até os dias de hoje, tem sido uma palavra portadora de forte movência semântica” (p. 55); ou ainda “Do conceito de *classicus scriptor*, formulado, como veremos, pelo gramático e polímata latino Aulo Gélío (século II d.C.)” (p. 73), “figurando o sintagma *classicus scriptor*, na sua primeira atestação conhecida, num passo célebre das *Noctes Atticae* (19, 8, 15) do polígrafo Aulo Gélío, que viveu no século II d.C.” (p. 116), e, como se não bastasse, “o adjetivo ‘clássico’ aparece utilizado pela primeira vez (*classicus scriptor*) na obra *Noctes Atticae* do polígrafo latino Aulo Gélío (c. 130-c. 180)” (p. 257).

Há outras recorrências desse tipo de problema ao longo do livro. Por um lado, como o próprio subtítulo explica, trata-se de uma reunião de ensaios,<sup>6</sup> e os textos devem ser lidos como tal, independentes entre si, não como capítulos; por outro, a disposição dos textos indica uma ligação

---

<sup>5</sup> O procedimento de expor a arqueologia dos conceitos é compartilhado por João Adolfo Hansen, para darmos um exemplo brasileiro.

<sup>6</sup> Ao fim do volume ainda há uma tábua referenciando a procedência de cada ensaio (p. 565-568).

lógica e programática, traçando, portanto, um plano de leitura sequencial. Um exemplo disso é o fluxo de temas abordados na “Parte I”, partindo às vezes de conceitos circunscritos para conceitos amplos (exemplos: literatura nacional – literatura universal, classicismo – clássico – cânone etc.), ocorrendo inclusive em ensaios inéditos *ad hoc*, como os já citados “A ideia de literatura nacional” (p. 25-53) e “A ideia de ‘Weltliteratur’” (p. 55-72). Outro indício é a disposição dos ensaios da “Parte III”, aquela concernente à literatura portuguesa, claramente cronológica. Apresentamos a seguir a relação temática: III.1. A *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos; III.2. Luís António Verney; III.3. Categoria periodológica do Modernismo em Portugal; III.4. Fernando Pessoa; III.5. O romance *A Casa Grande de Romarigães* (1957), de Aquilino Ribeiro; III.6. O poema “Morte ao Meio-Dia”, de Ruy Belo; III.7. Os ensaios literários de David Mourão-Ferreira; III.8. Aspectos da poética de Manuel Alegre; III.9. A poesia de Albano Martins; III.10. Carta a Albano Martins; III.11. Francisco d’Eulália; III.12. O antipositivismo de Antônio José Saraiva; III.13. Discurso que Vítor Aguiar e Silva proferiu na ocasião do Prêmio Morgado de Mateus a Vasco Graça Moura. O problema poderia ter sido evitado se se tivesse ajustado a organicidade do volume. Contudo, o incômodo gerado certamente não afeta a qualidade individual dos ensaios, pois parece ter sido uma escolha mais editorial que autoral, e não raro ocorre com outras publicações afins. Além disso, é mais persistente na “Parte I”.

A “Parte II – Ensaio Camonianos” representa outro campo de estudo no qual o autor é hoje consagrado. Além do já citado “Para a revisão do conceito de Maneirismo” (p. 323-343), que não trata estritamente da obra de Luís Vaz de Camões, mas a inclui, estão “Luís Vaz de Camões: alegoria da Ilha dos Amores” (p. 345-360), ensaio a respeito dos dois últimos cantos do poema heroico de Camões;<sup>7</sup> “A dedicatória de *Os Lusíadas* e a hermenêutica do poema” (p. 361-376), em que apresenta um belo estudo das estâncias de 6 a 18 do Canto I, considerando a sua posição exordial sob a luz de tratados poéticos quinhentistas; “O canto poético camoniano como epitáfio” (377-390) oferece uma crítica textual do soneto “Cara minha inimiga, em cuja mão”; “Uma joia da bibliografia camoniana” (p. 391-396), no qual Vítor Aguiar e Silva descreve algumas características

---

<sup>7</sup> Aguiar e Silva já tratou do mesmo temas em outros dois ensaios, os quais estão publicados em *Camões: labirintos e fascínios* (1999).

ecdóticas da famosa edição de 1817 do poema de Camões feita pelo Morgado de Mateus.

Constituída de apenas cinco ensaios, é a seção mais curta do livro, mas é também a única a se dedicar ao estudo de um só autor, o que indica a importância deste campo de estudos lusófonos para a representatividade da obra de Vítor Aguiar e Silva. O autor está devidamente entre os mais importantes camonistas, tendo já publicado duas recolhas de ensaios dedicadas aos estudos camonianos (*A lira dourada e a tuba canora* e *Camões: labirintos e fascínios*), além de ter coordenado a publicação do essencial *Dicionário de Luís de Camões*.

Já a propósito da “Parte III”, os capítulos, embora sejam mais enxutos em relação aos das outras partes, revelam uma face já conhecida mas pouco lembrada do autor, isto é, dos estudos de literatura portuguesa do século XX. Dos capítulos que podem ser destacados está o “Para uma leitura geocrítica de *A casa grande de Romarigães*” (p. 489-501), no qual há uma análise da importância do espaço físico no romance de Aquilino Ribeiro, não nos termos de um positivismo tardio, segundo o qual o espaço físico e social determinariam o caráter das personagens, mas sob a luz da geocrítica. Outro destaque está em duas cartas, que incrementam a variedade de gêneros discursivos presentes no livro: uma é endereçada ao poeta Albano Martins (p. 543-547); a outra, configura um prefácio epistolar ao livro *66 poemas & 11 repetições* de Francisco d’Eulália (p. 549-552).

*Colheita de inverno* pode servir como convite ao aprofundamento dos temas tratados. E isso se dá não só devido à volumosa bibliografia a que o autor faz referência, mas também por seu poder de concisão notável, mormente nas exposições diacrônicas de conceitos, apesar das repetições já apontadas. Portanto, é uma publicação salutar, mesmo que dos dois objetivos do autor, ou seja, o embate contra a morte da literatura e contra a sua própria morte, o primeiro tenha malogrado. Afinal, não se revive a literatura pela crítica literária, nem é papel do crítico salvá-la da morte. Já com o segundo objetivo, Aguiar e Silva nem precisava se incomodar: o conjunto de sua obra já o colocava na primavera.

## REFERÊNCIAS

ANACLETO, Marta Teixeira (coord.); AUGUSTO, Sara (coord.); SANTOS, Zulmira (coord). *D. Francisco Manuel de Melo e o barroco peninsular*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/ Ediciones Universidad Salamanca, 2010.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. *Frei António das Chagas – um homem e um estilo do séc. XVII*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1953.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Camões: labirintos e fascínios*. 2ª edição. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *A lira dourada e a tuba canora*. Lisboa. Edições Cotovia, 2008.

SILVA, Vítor Aguiar e Silva. *Teoria da literatura*. 8ª edição, 22ª reimpressão. Coimbra: Edições Almedina, 2021.

Recebido em 30 de junho de 2022

Aprovado em 9 de agosto de 2022

Licença: 

Leonardo Zuccaro

Doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Graduado em Grego (2016) e Mestre em Literatura Portuguesa (2019) pela Universidade de São Paulo. Desde 2022, é membro pesquisador do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

Contato: [leonardo.zuccaro@usp.br](mailto:leonardo.zuccaro@usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-9717-4933>

# UMA RELEITURA DE OS LUSÍADAS<sup>1</sup>

THE LUSIADS: A NEW READING

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p396-400>

Jean Pierre Chauvin<sup>1</sup>

## RESUMO

Parte considerável dos historiadores da literatura em língua portuguesa analisou e interpretou as epopeias sem levar em consideração os preceitos do gênero e a maneira como elas foram concebidas. O modo como *Os Lusíadas* (1572) foi discutido até recentemente é sintomático de uma maneira enviesada de ler. Esta resenha visa a apresentar *Heroísmo na singradura dos mares* (2018), que resulta da tese de doutorado do historiador Cleber Vinicius do Amaral Felipe, realizada na Universidade Federal de Uberlândia.

## PALAVRAS-CHAVE

Gênero épico; Luís de Camões; *Os Lusíadas*;  
Retórica; História.

## ABSTRACT

*A considerable part of the literature historians has analyzed and interpreted some epics without taking into account the precepts of the genre and the perspective which they were designed. The way that The Lusiads (1572) was discussed until recently is symptomatic of a biased way of reading. This review aims to present Heroísmo na singradura dos mares (2018), which results from the doctoral thesis of historian Cleber Vinicius do Amaral Felipe, which was developed at the Federal University of Uberlândia.*

## KEYWORDS

*Epic genre; Luís de Camões; The Lusiads;  
Rhetoric; History.*

<sup>1</sup> Resenha de: FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Heroísmo na singradura dos mares: histórias de naufrágios e epopeias nas conquistas ultramarinas portuguesas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

A essa altura, deveríamos estar cientes de que nosso tempo não é de heróis, mas de celebridades fabricadas pelas redes sociais e pela, assim chamada, grande mídia. Por isso mesmo, ler o trabalho de Cleber Vinicius do Amaral Felipe é, dentre outras coisas, uma oportunidade para contrastar os discursos dos séculos XVI, XVII e XVIII com as narrativas fragmentárias, pautadas pelo empreendedorismo, a inovação compulsória e o lucro a qualquer preço, que grassou nas últimas décadas.

Dividido em cinco partes, *Heroísmo na singradura dos mares* aplica a *dispositio* (disposição) recomendada nos manuais de retórica da Antiguidade. Desde a “Introdução”, Felipe nos convida a refletir que o estudo sobre épica conjuga três cronologias: a do poeta (perito em compor versos), a do enunciador (aedo e voz do poema) e a dos antigos poemas (modelos). Essa fórmula se torna ainda mais complexa porque o enunciado representado na épica é bifronte: mira a façanha dos heróis e, simultaneamente, aponta em direção ao porvir:

Se todos os momentos históricos são análogos, justamente por implicarem a identidade de Deus, deduz-se que a história pode ensinar maneiras de agir conformadas à vontade da Providência (FELIPE, 2018, p. 49).

Na companhia de historiadores como Tucídides, Políbio, Tácito e Tito Lívio; municiado dos tratados de retórica de Aristóteles, Cícero e Quintiliano e dos manuais de poética de Horácio e Longino; aderente aos filósofos Sêneca, Zenão, Crisopo e Maquiavel e aos poetas vários (de Homero àqueles da chamada era moderna), Cleber Felipe evidencia o método politécnico de que se vale para ler, analisar e interpretar episódios de *Os Lusíadas* (1572) e examinar doze relações de naufrágio compiladas por Bernardo Gomes de Brito (1735-1736).

É justamente por mobilizar essas artes e saberes que o pesquisador estabelece relações precisas, e por vezes imprevistas, entre diversos gêneros e espécies textuais. Como assinala Guilherme do Amaral Luz, na “Apresentação” ao volume, Felipe ampara a discussão em torno de um *corpus* aparentemente modesto, mas logo demonstra que o seu repertório é muito maior, como sugere a forma como decodifica as mensagens embutidas no poema:

Quando o poeta afirma que Netuno – deus romano dos mares – e Marte – deus romano da guerra – obedeceram aos nautas portugueses, ele não apenas subverte as hierarquias pagãs como também amplifica as habilidades dos lusitanos, atribuindo-lhe[s] perícia nas artes da navegação e nos artifícios bélicos (FELIPE, 2018, p. 28).

Por sinal, graças ao modo meticuloso como discute esse material abrangente, aprendemos que para ler essas obras, sem incorrer em biografismos ou achismos – como sugerem as reproduções acríticas de incertos manuais –, é necessário ler os textos como discursos localizados geográfica e politicamente, situando-os historicamente. Não se pode ignorar que Camões emula poetas gregos e latinos, como é o caso de Ovídio, para citar um exemplo. No sétimo canto de *Os Lusíadas*, em que reaparece Cânace, trazendo espada e pena, estamos diante de uma tópica ainda vigente no século XVI.

Analisando as historiografias legadas por Manuel Caetano de Sousa e João de Barros, o pesquisador relembra que, ao lermos poemas, relações de naufrágio ou tratados de história, é fundamental considerar o momento de sua composição. Isso evita hiperinterpretações que tendem a estabelecer juízos sobre os autores e despendem leituras moralizantes sobre as obras, à luz de conceitos e chaves de leitura de nosso tempo, que nada tem a ver com aquele.

Paralelamente, a presença do qualificador “trágico” na coletânea de relações de naufrágio organizada por Bernardo Gomes de Brito não nos autoriza a desvendar o “caráter pessimista de sua composição, que seria ‘sintomática’ de uma crise europeia”. Por isso, é “preciso ter cautela para não associar um lugar-comum à empiria” (FELIPE, 2018, p. 82). Nesse sentido, é exemplar o diagnóstico sobre a tópica das lágrimas, ao longo da extensa tradição poética, que remonta a Homero, prossegue com Camões e continua em Fernando Pessoa.

Sendo a épica um gênero da poesia, a relação de naufrágio deve ser apreendida como um subgênero da história. Por sinal, entre os séculos XVI e XVIII, ambos combinam o caráter prudencial à memória da providência. Trata-se, portanto, de narrativas úteis, que ensinam, persuadem e deleitam. Por isso mesmo, a alusão ao “corpo místico” costumava ser explicitada, fosse nos textos preambulares, fosse nos versos iniciais dos poemas, reiterando “a obrigação do súdito” em “cumprir o regimento que lhe compete e manter-se fiel a ele” (FELIPE, 2018, p. 196).

Analogamente à poesia, a relação de naufrágio não está isenta de artifícios, cujo objetivo é produzir efeito de verdade, ou verossimilhança, seguindo as regras do decoro:

Manoel Caetano dos Santos comparou a história a um edifício, mencionando os muitos artifícios responsáveis por sua construção e a necessidade de uma ‘planta’ a partir da qual se pudesse[m] estabelecer as ‘regras da arte’ convenientes à empreitada (FELIPE, 2018, p. 57).

Cleber Felipe mostra que esse subgênero pedia a redação em estilo médio, bem como clareza e brevidade, privilegiando a visão sobre a audição. A exemplo do que acontece na epopeia, as relações de naufrágio recorrem a tópicos, “lugares-comuns [que] percorrem séculos e atravessam mares para chegar até nós, por intermédio de diferentes gêneros discursivos”. Isso significa que a “licença destes narradores é convencional e limitada, porque atende aos preceitos retóricos e poéticos edificadas, por exemplo, para o tratamento de tempestades” (FELIPE, 2018, p. 110).

Para produzir esse efeito, o poeta recorre à éfrase, ou seja, assegura a vivacidade do relato, segundo o preceito horaciano do *ut pictura poesis*. O pesquisador também observa que a épica articula exemplos do passado (*auctoritas*) com a tópica do remédio, sob a injunção do corpo místico. Quer dizer, o poema lembra o princípio da concórdia entre os membros do mesmo corpo político, o que justificaria o êxito da empresa marítima e reforçaria as virtudes atribuídas ao povo português.

No célebre episódio protagonizado por Adamastor, Felipe destaca que as “Advertências e admoestações lançadas pelo gigante, longe de ter[em] o mero objetivo de aterrorizar os navegantes, parece[m] instruir os leitores sobre a necessidade de propósitos virtuosos” (FELIPE, 2018, p. 122). Por sinal, a maior parte dos poemas analisados no livro reproduzem tópicos, dentre as quais a gratidão a Deus, a importância de se escrever o relato e, mais especificamente, os limites virtuosos do herói.

Nesse sentido, uma das virtudes cardeais atinentes a Vasco da Gama é a prudência – matéria estudada no quarto capítulo do livro. Essa seção é fundamental, pois relembra que havia grande distância entre a concepção aristotélica, quatro séculos antes de Cristo, e a aceção tomista, no século XIII:

o primeiro escreve sobre um modelo de ação voltado para a relativa suficiência do homem [...]. Tomás de Aquino, por sua vez, afirma que a prudência é parte de um modelo de conduta inteiramente afinado à vontade da Providência (FELIPE, 2018, p. 132).

Afinado com percepção cristã, Vasco da Gama “é convidado a seguir, com prudência, os passos de Tétis”, pois “a reta razão é iluminada pela graça

divina. A prudência, portanto, é possível na medida em que a ação do protagonista se adequa aos desígnios da Providência” (FELIPE, 2018, p. 245).

Outro ponto central está na discussão sobre o velho do Restelo, que adverte os navegantes sobre a glória e a cobiça, no canto IV de *Os Lusíadas*. Em lugar de reproduzir a hipótese de que o episódio poderia ser lido meramente como ressalva aos feitos dos navegantes, o autor mostra que o discurso da personagem é um eficiente dispositivo retórico: persuade justamente porque engrandece a empreitada e ressalta suas adversidades. Não se trata de omitir “posturas contrárias às que o poeta canta, mas sim” de apresentar uma “refutação dialética dos argumentos contrários à empresa ultramarina, o que confere maior importância à postura que se quer defender” (FELIPE, 2018, p. 171).

Essas breves amostras permitem afirmar que *Heroísmo na singradura dos mares* merece ser considerada uma obra de referência, incontornável não apenas para quem se aventura a discutir escrita da história, mas também composição de epopeias e relações de naufrágio. Cleber Felipe evidencia que o historiador revisita modelos e obedece aos preceitos do estilo, assim como o poeta (que não se confunde com o aedo). O herói, seja aquele figurado nos livros de história, seja aquele representado nos poemas, é tanto mais digno de aplauso quanto mais corrige eventuais vícios com o uso da prudência.

Isso não impede que a coragem seja motivada pela ira; nem implica que a astúcia seja alvo de ressalva (quando irrompe no inimigo) ou adquira aspecto positivo (quando se combina à discrição, coragem e indústria dos heróis portugueses). Ao aproximar poesia e história, Cleber Felipe assinala que, do século IX a. C. ao final do Setecentos, essas artes se respaldavam em expedientes, convenções e artifícios proporcionais, convenientes ao relato dos grandes feitos, em prosa ou verso.

Recebido em 23 de fevereiro de 2022

Aprovado em 24 de outubro de 2022

Licença: 

Jean Pierre Chauvin

Professor Livre-Docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde pesquisa e leciona Cultura e Literatura Brasileira. Credenciado no programa de pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na FFLCH (USP).

Contato: [tupiano@usp.br](mailto:tupiano@usp.br)

 <http://orcid.org/0000-0001-9514-109X>

# AGUDEZAS CRÍTICAS <sup>1</sup>

CRITICAL WIT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p401-419>

Marcus De Martini <sup>1</sup>

## RESUMO

Este texto é uma resenha da obra *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*, do renomado crítico literário brasileiro João Adolfo Hansen. Composta por 14 ensaios do autor e primeiro volume de uma trilogia de ensaios reunidos a ser publicada em sequência, a obra propõe uma “arqueologia da representação colonial”, desenvolvendo-a por meio de homologias entre diversos registros, com ênfase na análise de gêneros letrados luso-brasileiros dos séculos XVI, XVII e XVIII.

## PALAVRAS-CHAVE

*Agudezas seiscentistas*. João Adolfo Hansen.  
Representação colonial.

## ABSTRACT

*This text is a review about the book Agudezas seiscentistas e outros ensaios, by João Adolfo Hansen, renowned Brazilian literary critic. The book, presenting fourteen essays, is the first of a trilogy of Hansen's collected essays yet to be published, and proposes an “archeology of the colonial representation” by means of homologies between several registers, emphasizing Luso-Brazilian literary genres from the 16th, 17th and 18th centuries.*

## KEYWORDS

*Agudezas seiscentistas*. João Adolfo Hansen.  
Colonial representation.

---

<sup>1</sup> Resenha de:

HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: EDUSP, 2019.

<sup>1</sup> Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

*Agudezas seiscentistas e outros ensaios* (EDUSP, 2019, 344p.) é uma coletânea de textos do professor emérito da Universidade de São Paulo João Adolfo Hansen, os quais, em geral, versam sobre categorias de composição e análise peculiares às representações luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII, com ênfase às letras chamadas ordinariamente de “coloniais”, isto é, resultantes da atividade “literária” de letrados das Províncias do Brasil e do Maranhão e Grão-Pará, durante o período, propondo o que o autor chama de uma “arqueologia da representação colonial”. Portanto, a obra interessa, primeiramente, a todos aqueles que estudam e/ou apreciam a produção letrada anterior ao Romantismo, sejam eles críticos literários, historiadores, antropólogos, ou mesmo diletantes, mas não apenas esses. Seu caráter inovador e por vezes polêmico torna a obra relevantíssima ainda para os que se interessam por questões teóricas e metodológicas pertinentes ao estudo de literatura, e de sua relação com outras áreas do conhecimento, seja ela de que tempo for.

Muito embora o volume em questão seja dedicado às letras coloniais, é preciso mencionar que a variada obra ensaística de Hansen vai muito além disso. Este desloca-se com desenvoltura também por autores do XIX e do XX, como ainda por escritores, críticos, historiadores e artistas contemporâneos. São conhecidos, por exemplo, seus escritos sobre Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Guimarães Rosa, acerca do qual inclusive tem um livro publicado (*O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, 2000), resultado de sua dissertação de mestrado, assim como sobre Hilda Hilst, Glauco Mattoso e mesmo Samuel Beckett. No entanto, foi de fato com *A sátira e o engenho*, de 1989, sua obra sobre a poesia satírica atribuída a Gregório de Matos e Guerra, que Hansen começou a ganhar destaque na crítica literária brasileira. Com a obra, resultado de sua tese de doutorado na Universidade de São Paulo (USP), Hansen acabaria por modificar a recepção da poesia atribuída ao poeta, trabalho esse que culminaria, anos depois, com a edição do códice Asensio-Cunha, já em parceria com Marcello Moreira (GUERRA, 2013).

Dada essa abrangência, as organizadoras de *Agudezas seiscentistas*, Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna, dividiram a obra ensaística de Hansen em três volumes, conforme explicitam em um dos três prefácios

que competentemente apresentam o livro, imprescindíveis para aqueles menos familiarizados com a obra do autor. Este, o primeiro volume, sumariamente apresentado acima, será seguido por um segundo, também dedicado ao período em questão, enquanto um terceiro abarcará estudos sobre temas e artes modernas e contemporâneas (HANSEN, 2019, p. 23). A iniciativa é, no mínimo, louvável, pois, apesar de alguns artigos do autor encontrarem-se disponíveis em periódicos *on-line*, outros tantos são hoje de difícil acesso, ou por terem feito parte de edições ora esgotadas, ou por terem sido textos lidos em conferências. Além disso, há ainda material até então inédito (no caso, o ensaio “Memória e poesia”). Assim, a publicação haverá de trazer novamente à baila textos do autor, alguns dos quais hoje infelizmente pouco lembrados, fazendo, desse modo, um pouco mais de justiça ao legado crítico de Hansen.

Além dos três prefácios das organizadoras da obra, compõem o primeiro volume 14 ensaios do autor: “Ler & Ver: pressupostos da representação colonial”; “Para uma história dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII”; “A civilização pela palavra”; “Razão de Estado”; “O discreto”; “Educando príncipes no espelho”; “Agudezas seiscentistas”; “Lugar-comum”; “A doutrina do engenho poético no século XVII”; “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial”; “Memória e poesia”; “Apresentação dos epitáfios jocossérios portugueses e castelhanos”; “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”; e “Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas”. Encerra o volume um elucidativo posfácio de Leon Kossovitch, que conta, por fim, com orelha assinada por Alcir Pécora.

Como se vê, a organização do livro segue uma ordem de ensaios que vão de assuntos mais gerais a temas mais específicos. Assim, os dois primeiros (“Ler & Ver” e “Para uma história...”), em particular, ocupam-se de pressupostos metodológicos para a compreensão da representação colonial, os quais, por sua vez, são esmiuçados nos ensaios seguintes, que, de certo modo, comportam-se como extensas e eruditas notas de rodapé aos primeiros, verdadeiros verbetes para noções que aparecem por vezes pressupostas ou não detidamente explicadas nos dois artigos iniciais.

Apesar de os ensaios possuírem autonomia, pois foram todos compostos em momentos e para finalidades diversos, e abordarem assuntos em geral diferentes, há, ocasionalmente, por esse mesmo motivo, o repisar

de noções e exemplos de um ensaio para o outro, pois todos os seus temas estão evidentemente correlacionados. Tal sobreposição pode, por um lado, fazer com que os textos acabem por soar, por vezes, repetitivos. Por outro lado, essa repetição eventual tem o condão de tornar os conceitos – geralmente complexos e de difícil apreensão em um primeiro contato – mais claros conforme se vai avançando na leitura sequencial dos textos.

A propósito, eis um ponto reconhecível para qualquer leitor de Hansen: a escrita de seus ensaios não segue, em geral, um estilo pedestre; não se preocupam em serem didáticos e excessivamente claros. (Exceção feita aos ensaios “A civilização pela palavra” - que é, por sinal, uma boa porta de entrada à obra de Hansen, apesar de ser o terceiro ensaio do livro – e “Educando príncipes...”, dois artigos elaborados para um público mais amplo). Em vez disso, Hansen desenvolve os ensaios ao modo de uma conversa erudita entre intelectuais, que compartilham de um fundo comum de conhecimento, o qual não é, na verdade, nada ordinário; pois a erudição implicada nas análises de Hansen é sempre impressionante. Daí o uso frequente nos ensaios de expressões a exemplo de “como se sabe”, “é sabido que...”, que são generosas com o leitor, mas sem deixar igualmente de escudar o autor de quiçá parecer pedante, o que, vale dizer, não me parece jamais ser o caso. Nessas preleções, Hansen então evita a disposição didática e previsível (começo, meio e fim) em detrimento de outro tipo de exposição, como que “por verossimilhança e necessidade” (para brincar com dois termos aristotélicos), em que o autor inicia sua explanação por um ponto aleatório do tema e vai percorrendo, ao sabor das discussões, as ideias implicadas nelas até que o círculo se feche e o assunto esgote. Por isso, as repetições textuais supracitadas, quando ocorrem, costumam se dar em momentos diferentes das discussões. Pode-se dizer, usando uma metáfora “barroca”, que Hansen sempre entra e sai do labirinto de suas ideias por portas diferentes, fazendo trajetos diferentes. Cada um desses trajetos possíveis dá corpo a cada um dos ensaios colacionados na obra.

\*\*\*

Como afirmou o também crítico literário e professor Alcir Pécora (2019), em sua resenha igualmente dedicada à obra em questão, “os estudos de Hansen constituem contribuições originais, e, por vezes

inaugurais, em vários assuntos negligenciados pela tradição crítica brasileira”. Pécora destaca então quatro pontos como os mais representativos da relevância da obra de Hansen para os estudos literários no Brasil, a saber: 1) sua “crítica implacável à teleologia modernista e nacionalista que predominou no campo dos estudos literários brasileiros, irradiados, sobretudo, a partir de São Paulo, e, em particular, da própria USP”, isto é, na tendência a ver “a história cultural do Brasil como uma evolução destinada à consecução de um espírito nacional”, o que acabaria por acarretar um desinteresse pelas letras coloniais, interessantes apenas quando prefiguradoras de uma ideia de “Brasil” que lhe é naturalmente estranha; 2) o acerto metodológico de relacionar as letras às práticas históricas que lhe conferem sentido, fugindo assim do anacronismo inerente a certos critérios de análise “literária”; 3) o recurso a um vocabulário sincrônico às práticas letradas da época, o qual Hansen encontra nas preceptivas poéticas e retóricas que davam esteio a essas mesmas práticas; 4) a ampliação do interesse analítico para gêneros tradicionalmente não afeitos à literatura, permitindo ao crítico deslocar-se da poesia para o sermão, deste para a oração fúnebre e desta para as cartas, por exemplo, sem padecer de qualquer paroxismo teórico.

De fato, um leitor familiarizado com as tradicionais “escolas” de crítica literária, especialmente as contemporâneas, como são amiúde estudadas nos cursos de pós-graduação da área, terá certa dificuldade em localizar o pensamento de Hansen em meio às modas críticas que vêm povoando os departamentos de Letras da universidade brasileira, desde, pelo menos, meados do século XX. Não se encontram, dentre as inúmeras referências bibliográficas que permeiam seus ensaios, obras que remetam diretamente a esta ou aquela corrente crítica, como encontramos frequentemente em algumas obras acadêmicas, pelas quais certo autor se vincula – para não dizer “se subordina” – a uma teoria, cujos pressupostos faz por diluir e replicar nos próprios textos. Esta, por sinal, seria, a meu ver, uma fundamental achega aos quatro pontos elencados por Pécora: a crítica de Hansen nunca é provinciana ou “colonizada”, como diriam alguns hoje, que não raro acabam por reproduzir eles mesmos justamente o que mencionei acima; e esse é o curioso viés “antropofágico” de sua obra. Hansen se vale da tradição do pensamento acadêmico do século XX para pensar seu *corpus*, sim, mas parte sempre deste e da reconstrução da “*forma mentis*”, como diz o autor, que encetou a concepção das obras analisadas,

dando assim total ênfase às fontes primárias, para as quais sua atenção é sempre dirigida, como deve ser na melhor crítica literária, fazendo seu próprio caminho. Nesse sentido, a obra de Hansen, apesar de sua peculiaridade e fechamento, ombreia com a tradição dos melhores ensaístas brasileiros, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e o próprio Antonio Candido, com quem polemiza em seu particular, conforme veremos logo adiante. Como na obra desses, há um protagonismo do lugar de origem dos discursos, da fonte e do crítico que a analisa, mas aqui sem quaisquer mistificações nacionalistas, o que configura essa curiosa e algo paradoxal “antropofagia” a que fiz referência, não sem algum risco e alguma liberdade.

Em vez do jargão crítico do momento, o que se encontra nos textos de Hansen, é, conforme já dito no início, uma “arqueologia da representação colonial”; para tal, o autor busca, de forma verossímil, reconstruir essas práticas de representação por meio de conceitos e categorias do próprio tempo dos textos analisados. Assim, esse jargão analítico é substituído, primeiramente, por elementos retirados da miríade de preceptivas poéticas e retóricas que ajudaram a construir o arcabouço das práticas letradas ocidentais, conforme disseminadas pelas mais diversas escolas, desde a Antiguidade, como também do pensamento neoescolástico que imperava no mundo católico – sobretudo ibérico – de então. Desse modo, sua crítica opera tanto sincrônica quanto diacronicamente.

A adoção do viés poético-retórico, em detrimento de categorias analíticas anacrônicas, já levou alguns a enxergar, erroneamente, na obra de Hansen, certo formalismo. Em um primeiro momento, ao se falar em formalismo, é inevitável não se pensar no *New Criticism* – caracterizado pelo *close reading* – que de fato devotou um interesse particular à “literatura” do século XVII. No entanto, a Nova Crítica americana priorizava uma visada estética cerrada, interrompendo um diálogo com a própria historicidade dos textos. Ademais, os novos críticos tendiam a aplicar categorias próprias e não as oriundas da tradição poética e retórica.

Quanto ao emprego dessa terminologia aparentemente “antiquada”, seria mais interessante voltarmos nossa atenção para outra escola contemporânea à Nova Crítica – e consideravelmente menos conhecida por aqui – os chamados “neoaristotélicos de Chicago”, que retomaram a obra de Aristóteles para propor uma das primeiras formas de crítica retórica da literatura, como se vê na obra de R.V. Crane e no ainda

hoje lido Wayne Booth. Ainda que não propusessem geralmente uma aplicação direta de princípios da tradição retórica, mas antes uma “adaptação” deles, os “neor aristotélicos” talvez sejam possivelmente os maiores responsáveis, na área da Literatura, pelo menos, pela retomada, no século XX, do interesse em Aristóteles e, em particular, pela relação que o estagirita primeiramente estabeleceu entre poesia e retórica<sup>2</sup>. Significativamente, mais adiante, o próprio Estruturalismo<sup>3</sup> vai se dar conta, nas palavras de seu mais importante arauto, Roland Barthes, que o que faziam não deixava de ser “retórica”, fato que o motivou a escrever uma até hoje muito útil apresentação sobre a retórica antiga (BARTHES, 1975). Paralelamente, é por esse tempo que os estudos retóricos começarão também a tomar mais corpo. O último quartel do século XX vai ser palco da obra de Brian Vickers, para não mencionar a muito influente suma de Marc Fumaroli (2002) sobre a “arte da eloquência” na França. Nesses casos, como no de Hansen, a retórica é como que uma imposição do objeto, determinada por escolhas metodológicas, não um critério exterior ou arbitrário.

Além disso, em função dessa reconstrução de um sentido perdido e a concentração em textos do passado, não poucos aproximaram o labor teórico de Hansen a uma hermenêutica, apesar da flagrante ausência de qualquer referência explícita a essa corrente crítica. Leon Kossovitch

---

<sup>2</sup> A propósito, um dos poucos críticos literários citados mais de uma vez por Hansen nos ensaios aqui coligidos – Wesley Trimpi, autor do erudito, mas hoje pouco lembrado, *Muses of the mind* (1983) – foi, por sua vez, discípulo de Yvor Winters, poeta e crítico norte-americano realmente ligado ao *New Criticism*. No entanto, o próprio Trimpi distanciou-se dos pressupostos da escola, talvez por influência dos próprios “neor aristotélicos”, uma vez que propõe também uma espécie de “arqueologia da literatura”; no caso, a tese da “literatura” como uma quarta ordem discursiva, criada na Antiguidade grega para balancear as outras três: a judicativa, a retórica e a matemática. No entanto, Trimpi procura separar claramente uma da outra. Para tal, faz excursos muito profundos por algumas noções caras à poética e às retóricas antigas.

<sup>3</sup> Em entrevista recente, Hansen fez uma menção ao antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, o que pode atestar sua familiaridade com alguns estruturalistas e seus métodos de trabalho, além de contextualizar sua proposta de uma “arqueologia da representação colonial”. Afirma Hansen: “Para obter uma visão espacial e sistêmica da estrutura da mitologia narrada por indígenas sul-americanos, o antropólogo Claude Lévi-Strauss [1908-2009] anotou tudo em cartolinas e as pendurou em dois varais paralelos em uma grande sala do Museu do Homem, em Paris. Como eu não tinha computador na época, resolvi fazer algo parecido. Comprei folhas avulsas e montei 12 cadernos. Cada um deles ficou com cerca de 300 páginas. Neles escrevi à mão uma espécie de glossário com termos recorrentes na obra atribuída a Gregório e na sátira da época. Começava com Abaeté, a lagoa em Salvador, e chegava a zoilo, que significa louco, estúpido. Visualizar esses elementos me ajudou a entender aquele universo que estava pesquisando. Eu me sentia uma espécie de arqueólogo.” (HANSEN, 2022, p. 24).

(HANSEN, 2019, p. 313-314), em seu posfácio à coletânea, rejeita essa aproximação ao estabelecer a precedência, em Hansen, de uma pragmática à semântica. Não que Hansen despreze os significados; mas estes estão subordinados a uma pragmática que busca compreender as homologias entre os significados e seus usos no Antigo Regime. Isso pode ser visto, principalmente, pela atenção que Hansen devota à materialidade das obras, aos códices e sua circulação etc.<sup>4</sup> Nesse sentido, resta evidente sua dívida a certos autores ligados à tradição da filosofia analítica, especialmente por sua crítica a uma concepção de linguagem como mera reprodução do real<sup>5</sup>. Vale acrescentar ainda que a metodologia de Hansen é infensa a qualquer fenomenologia; aqui o “autor” não é concebido psicologicamente; é, outrossim, ele mesmo um ente discursivo. Tampouco há uma visada canonizante: Hansen se interessa tanto por obras consagradas, a exemplo dos sermões de Padre Antônio Vieira, como por sermonistas “menores”, tal qual Antônio de Sá ou Antônio do Rosário. Isso porque, em quaisquer desses sermonistas, percebe-se o funcionamento das mesmas homologias, ainda que em graus diferentes. Não há aqui lugar para as categorias pós-românticas como as de “gênio” ou de “originalidade”.

Talvez haja certo sentido em remontar, sob determinado aspecto, como veremos, a obra de Hansen ao que Callin (2007) chamou de “crítica humanista do século XX”: a autores como Leo Spitzer, Ernest Robert Curtius, Erich Auerbach, C. S. Lewis e Northrop Frye<sup>6</sup>, dentre outros. Muito embora, em particular os três primeiros, estivessem enraizados no idealismo alemão e na tradição filológica e estilística, eles desempenharam, para Callin (2007, p. 4), uma “crítica prática” e promoveram *insights* nas estruturas mentais de um passado que conheciam com notável erudição. Curtius, em particular, devotou sua grande obra – *Literatura europeia e Idade Média latina* – à apresentação de cânones retóricos e poéticos, *topoi* e

---

<sup>4</sup> Nesse sentido, em ensaio não presente neste primeiro volume, Hansen menciona a hermenêutica de forma um tanto pejorativa, devido ao fato de operar sem levar em conta a materialidade dos textos: “No campo dos estudos literários brasileiros, onde a hermenêutica campeia à caça do Sentido, a materialidade dos códigos bibliográficos é ignorada como o unicórnio, esse animal que não existe [...]” (HANSEN, 2011, p. 14)

<sup>5</sup> Ver Austin, 1990.

<sup>6</sup> Frye, a propósito, pretende compor uma nova “Poética”, de certo modo “atualizando” e “aprofundando” a de Aristóteles, na qual a retórica tem um lugar reservado. Também o crítico canadense havia possivelmente partido da Nova Crítica e dos “neoaristotélicos”, como explica Robert D. Denham em seu prefácio à *Anatomia da crítica* (FRYE, 2014).

metáforas, basilares para a formação da literatura ocidental, pelo menos até o século XVIII<sup>7</sup>. Ademais, Heinrich Lausberg, por sua vez discípulo de Curtius, viria a publicar, a partir da década de 1960, manuais de retórica até hoje utilizados em cursos universitários, nos mais diversos lugares, exercendo enorme influência.

No entanto, contrariamente à Nova Crítica, aos “neorristotélicos” e à “crítica humanista”, não se encontra nos textos de Hansen nenhuma defesa da autonomia da “literatura” – termo, aliás, que o autor julga inadequado para dar conta das práticas letradas anteriores ao Iluminismo – ou da crítica literária *per se*. Talvez por isso, seu método se aproxime mais ao de historiadores cujas obras floresceram depois da segunda metade do século XX, sobretudo franceses, ligados a uma “história cultural”, ou “das

---

<sup>7</sup> Em ensaio, não presente no volume ora resenhado, dedicado a Auerbach, mas que não deixa de mencionar *en passant* Curtius, Hansen distancia-se do pensamento alemão desse tempo, mas reconhece a erudição e o rigor analítico do autor de *Mimesis*, em particular: “[...] Auerbach compõe o efeito geral de realidade histórica para o texto particular; contudo - e esta é a questão em que venho insistindo - as matrizes operatórias, classificatórias e interpretativas dos modos fundamentais com que opera são a-históricas: sua idealidade, unidade e generalidade implicam a trans-historicidade mística das noções, observando-se, por isso, certo apriorismo alegorizante nos ensaios, que tendem a indeterminar o produto finamente determinado pela análise gramatical-estilística. Apesar de toda a excelente minúcia descritiva dos exemplos, apesar de toda a magnífica relação comparativa estabelecida entre eles, apesar da extraordinária riqueza de planos de sua comparação, apesar de toda a admirável argúcia hermenêutica, as análises subordinam o valor que as obras possam ter tido em seu tempo ao valor trans-histórico condensado nas matrizes que Auerbach aplica como modos fundamentais, sobredeterminando-se os procedimentos técnicos ou os efeitos com categorias do seu presente de produção. Há em *Mimesis*, por isso, uma generalização ou flutuação do valor histórico dos discursos na circularidade pressuposta. Estabelecido pela análise com extraordinária pertinência gramatical e estilística, o valor é simultaneamente dissolvido na generalidade estético-sociológica dos arquétipos que lembram, ou podem lembrar, a exterioridade da morfologia de 'clássico/barroco', de Wölfflin, ou a trans-historicidade da noção de 'maneirismo', de Curtius, também matrizes idealistas típicas da formação universitária alemã do século XX” (HANSEN, 1994, p. 54). E prossegue Hansen: “O seu pressuposto é, assim, o de uma limitação humana das obras antigas. Apesar de toda a sua excelência, falta a elas a consideração séria do que pressupõe como unidades trans-históricas de 'indivíduo' e 'cotidiano' como matérias de figuração estilística. Ou seja: a filologia de Auerbach, ainda que empenhadíssima no homem, descarta a antropologia” (HANSEN, 1994, p. 55). No entanto, Hansen reconhece que “[a] perspectiva do seu trabalho é civilizadíssima, orientada por um sentido geral de ilustração do destinatário feita sem nenhum desejo de ter razão ou dogmatismo, compondo-o, com atenta generosidade intelectual, como personagem familiarizado com as questões que levanta e a erudição enorme mobilizada para resolvê-las. Aliás, não será demais repetir que *Mimesis* postula a racionalidade como resistência à barbárie” (HANSEN, 1994, p. 57).

ideias”, como Michel Foucault<sup>8</sup>, Michel de Certeau, Pierre Bourdieu e, mais recentemente, Roger Chartier - um interlocutor frequente de Hansen, que dedicou muito de seu pensamento justamente ao estudo dos conceitos de “prática” e “representação”<sup>9</sup> -, assim como ao historiador inglês Peter Burke<sup>10</sup>, ou ainda à “história dos conceitos”, de Reinhart Koselleck<sup>11</sup>. Conforme afirma Hansen alhures, como que marcando sua posição em relação ao debate teórico mencionado até aqui:

Aqui, retomo a parcialidade que divide o que falo. Ela aparece na oscilação da minha fala entre duas referências que permanecem parciais apenas parciais, se não estabelecemos sua complementaridade necessária: a leitura e a estrutura do texto. Para determinar a estrutura do texto, hoje certamente dispomos de instrumentos semióticos, linguísticos, gramaticais, retóricos e filológicos bastante precisos. Mas sabemos que é insuficiente a análise imanente dele

---

<sup>8</sup> É inevitável associar a “arqueologia da representação colonial” de Hansen à “arqueologia do saber” de Foucault, sobretudo ao que o filósofo francês propõe em *As palavras e as coisas*. O crítico brasileiro menciona-o em diversas passagens de seus ensaios; no entanto, na maior parte das vezes, tenta afastar a relação direta entre o exposto ali e a *forma mentis* de matriz católica, sobretudo ibérica, contrarreformada. Afirma Hansen: “Lembro rapidamente que Foucault propôs que a identidade na base da similitude renascentista, em que o visível e o dizível se entrecruzavam indefinidamente, foi suplantada no século XVII. É belíssima sua leitura da semelhança do século XVI, quando trata da representação em sua análise da tela de Velázquez; no entanto, no caso de que me ocupa, a leitura de Foucault é historicamente improvável e anacrônica, pois não atravessa os Pireneus. Em lugares tridentinos como Roma, Nápoles, Veneza, Florença, Espanha, Portugal e as colônias ibéricas da América, as apropriações católicas de Aristóteles, santo Agostinho e santo Tomás de Aquino e a infinidade de doutores da Igreja continuaram doutrinando a similitude como infinitismo da lei natural da Graça inata até o final do século XVIII, afirmando a lei eterna de Deus como fundamento do poder de Estado e da linguagem” (HANSEN, 2019, p. 42).

<sup>9</sup> A associação é extensa e foge dos limites desta resenha. Para mais detalhes, ver BARROS (2005).

<sup>10</sup> Na entrevista supramencionada, ao comentar seu trabalho com a poesia atribuída a Gregório de Matos, afirma Hansen: “Também mostro na tese que a poesia de Gregório seguia um modelo que no século XVII era ensinado e sistematizado nos colégios da Companhia de Jesus, onde, inclusive, ele foi aluno [...]. Quem me chamou a atenção para esse ponto foi o historiador inglês Peter Burke, de quem me tornei muito amigo. Na década de 1980 ele veio ministrar um curso na USP e fui convocado para fazer a tradução simultânea. Uma das aulas foi sobre insultos na Itália do século XVII, gênero comum naquele período, que eram extremamente obscenos e me remeteram aos escritos de Gregório de Matos. Peter não conhecia a obra de Gregório, mas levantou a hipótese de que essa produção poderia estar inserida em um circuito internacional de modelos culturais. Na época, ele havia levantado uma grande documentação sobre a Companhia de Jesus. Como se sabe, os jesuítas formaram uma espécie de agência cultural transnacional, estavam em vários lugares do mundo. Então, letrados na França, Espanha, Portugal e Itália, e depois no México, Argentina e Brasil, por exemplo, compartilhavam das mesmas referências, do mesmo repertório” (HANSEN, 2022, p. 25).

<sup>11</sup> Hansen possui inclusive um artigo em uma obra coletiva dedicada a Koselleck (HANSEN, 2007).

como foi feita pelo *New Criticism* e principalmente pelas correntes estruturalistas nos anos 1960 e 1970, que tentaram construir gramáticas gerativas da textualidade. Logo se viu que os textos literários não são redutíveis aos modelos linguísticos e gramaticais da frase e às funções da linguagem de Jakobson, ainda que sejam fundamentais, pois eles são enunciados retóricos intencionais, ou seja, *performances* singulares, historicamente datadas e posicionadas. É possível construir uma gramática gerativa de enunciados gramaticais, mas não uma retórica gerativa de enunciados literários. Também os estudos conteudistas, interpretativos, hermenêuticos, sociológicos, baseados principalmente na noção de reflexo, são insuficientes para dar conta do ato da leitura literária, porque a reduzem a uma função alegórica de reconhecimento documental, entendendo o efeito de extratextualidade produzido pelo texto como substância prévia de 'real' refletido nele, sem considerar o principal da ficção literária, a historicidade da forma, que acaba sendo lida como texto pragmático documentando coisas fora dela.

[...]

Preocupados com a estrutura linguística ou com as contradições do real, esses modelos de leitura não são incorretos ou falsos, obviamente, mas são insuficientes porque também não consideram a materialidade dos textos. Historiadores culturais e os novos filólogos ingleses vêm demonstrando que a materialidade dos códigos bibliográficos, principalmente a manuscritura da ficção anterior ao século XVIII, deve ser necessariamente incluída como signo ou elemento da significação [...]" (HANSEN, 2005, p. 36).

No caso da crítica literária brasileira, especialmente a que se ocupou do Período Colonial, Hansen encontrou, no início de sua obra, basicamente duas correntes antagônicas. Por um lado, havia a tradição da crítica de Afrânio Coutinho, caudatária do *New Criticism*, do qual havia sido um dos maiores difusores do país. Para Coutinho, a literatura do período deveria ser chamada de “barroca”, nunca de “colonial”, por ser esta última uma noção política e não estética, como a que propunha. Do mesmo modo, para o crítico, essa literatura fora, desde o início, “brasileira”, uma vez que a experiência do “Novo Mundo” transformara, desde sua chegada, o português que aqui se estabeleceu<sup>12</sup>. Por outro lado, havia a tradição da obra de Antonio Candido ([1959], 1999), para quem essas letras não passavam de “manifestações literárias”, uma vez que não havia ainda

---

<sup>12</sup> Como se vê, por exemplo, em sua obra *Conceito de literatura brasileira*, ou ainda em *O processo de descolonização literária*. Coutinho devotou muitos estudos ao Barroco, que foram posteriormente agrupados em um único e extenso volume (COUTINHO, 1994).

condições de se estabelecer um “sistema literário”, o que apenas viria a acontecer no século XIX, no que é seguido por Castello (1965).

Contrariamente às duas, o que encontramos em Hansen é justamente a inseparabilidade entre as letras e sua história, como também uma recusa por entendê-las “esteticamente”, refutando terminantemente a categoria do “barroco”, fruto do hegelianismo do século XIX. Em recente entrevista, perguntado sobre Gregório de Matos, afirmou Hansen:

Trata-se de um poeta extremamente culto, com amplo domínio de todos os códigos. E sua produção sinaliza que não precisamos esperar pelos autores do século XVIII e XIX, como preconizam obras como *Formação da literatura brasileira* [1959], de Antonio Candido [1918-2017], para começar a pensar sobre práticas culturais no Brasil. Candido afirma que não existia na Colônia condições materiais para a disseminação literária, mas hoje sabemos que havia sim um sistema cultural absolutamente consistente no século XVII, que não pode ser ignorado. Ou seja, existiam outras formas de ler e escrever no Brasil da época (HANSEN, 2022, p. 25).<sup>13</sup>

Portanto, Hansen, em sua obra, recusa o idealismo e o apriorismo das correntes críticas do tempo, sem, contudo, deixar de incorporar certas “atitudes” metodológicas que lhes eram peculiares, como o rigor estruturalista e a erudição dos “humanistas”, muito hábeis em reconstruir a *forma mentis* do passado, erudição essa em geral estranha aos novos críticos, por exemplo (cf. CALLIN, 2007). Em decorrência disso, certa aparência formalista e hermenêutica a que fiz menção, como também a erudição aparentemente “humanista”, são mais ferramentas de trabalho que hipóteses de trabalho. Isso porque se encontram subordinadas a uma concepção pragmática de linguagem que, na esteira dos historiadores culturais, busca a “historicidade das formas”. Ademais, essa visada historicista casa-se com a ascensão dos estudos retóricos, que, remontando, tanto aos “humanistas”, quanto aos “neoaristotélicos”, recebe impulso em fins do século XX.<sup>14</sup> Desse modo, conforme mencionado anteriormente, a

---

<sup>13</sup> Vale lembrar que o poeta e crítico literário Haroldo de Campos, por sua vez também ligado à USP, havia já criticado Candido pelo “sequestro do Barroco” na formação da literatura brasileira, ainda que o fizesse por um viés derridiano (CAMPOS, 2011).

<sup>14</sup> É de se salientar a importância que o advento da internet terá para o fomento desses estudos, uma vez que a digitalização de obras antigas possibilitará o acesso remoto a textos outrora de difícil acesso, especialmente para o pesquisador brasileiro, muito acostumado a bibliotecas com acervos limitadíssimos. Sobre a dificuldade de sua pesquisa, desenvolvida na década de 1980, também

obra de Hansen não vem a reboque de alguma corrente crítica, mas, partindo do estado da arte de seu tempo, pensa seu objeto de forma original.

\*\*\*

A proposta de “arqueologia da representação colonial” de Hansen, conforme mencionado, é complexa, e é possível apenas recompô-la aqui de forma um tanto quanto rudimentar, montando um mosaico quiçá demasiadamente grosseiro a partir de recortes dos vários ensaios que compõem este seu primeiro volume. De início, como justifica o autor, é preciso estabelecerem-se homologias entre os diversos registros:

As homologias funcionam como unidades de tópicos hierárquicas representadas em registros discursivos, pictóricos e plásticos diversos. Por meio das homologias estabelecidas entre os vários discursos e as representações plásticas e pictóricas, os vários meios materiais e institucionais e os vários modelos aplicados, é possível definir uma *forma mentis* específica do absolutismo católico português do século XVII. Ela é aristotélica e neoescolástica, devendo ter suas operações especificadas na Colônia, onde evidentemente sofre adaptações (HANSEN, 2019, p. 26).

Assim, por um lado, há, nessa *forma mentis*, um componente teológico-político, em grande parte tributário à Igreja Católica, em geral, e ao Concílio de Trento, em particular, no qual firmou-se o dogma da luz natural da Graça inata contra a tese luterana da *Lex peccati*; esta, em última instância, legitimadora da tese do “direito divino dos reis” (HANSEN, 2019, p. 58). Contrariamente a essa ideia, a tese católica, muito difundida especialmente pelos jesuítas, postulava que o poder era dado por Deus às pessoas, que, por sua vez, alienavam-no ao rei por meio de um pacto de sujeição, formando assim um “corpo místico”, no qual o rei é a cabeça, e os súditos o corpo (HANSEN, 2019, p. 78). Como afirma Hansen, o “reicabeça do corpo político do Estado mantém a justiça e a paz do ‘bem comum’, que teoricamente é o fim último da ‘razão de Estado’” (HANSEN, 2019, p. 83). Em sua versão católica, enquanto o rei governa o corpo político

---

afirma Hansen nessa mesma entrevista: “Garimpei livros em sebos e bibliotecas públicas de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Recife. Encomendei a amigos que viajavam ao exterior os principais tratados de retórica antiga escritos por preceptistas como Lodovico Castelvetro [c. 1505-1571], Baltasar Gracián [1601- 1658] e Francisco Leitão Ferreira [1667- 1735] que circularam na península Ibérica e nas colônias portuguesas e espanholas nos séculos XVII e XVIII. Essa produção já havia sido editada e estava disponível em livrarias na Europa” (HANSEN, 2022, p. 24).

de seu Estado na esfera temporal, “teoricamente a Igreja continuaria guiando as almas de seu Reino na esfera espiritual” (HANSEN, 2019, p. 85). Por isso, é imperativo que o governante tema a Deus e honre a Igreja, “agindo segundo as quatro virtudes cardeais, prudência, magnanimidade, temperança e justiça” (HANSEN, 2019, p. 119).

E, como consequência da tese tridentina e antiluterana segundo a qual a natureza humana não é totalmente corrompida, pois a luz natural da Graça continua aconselhando o livre arbítrio, retomou-se a ideia aristotélica de que as artes corrigem a natureza, ou seja, a ideia de que a alma humana pode ser melhorada pela instrução das *humanae litterae*, as humanidades, e pela formação de costumes (*mores*) e hábitos cristãos (HANSEN, 2019, p. 135). Daí o surgimento do curioso gênero dos “espelhos de príncipes”, ainda no século XIII, pelos quais se pretendia educar o futuro governante nas virtudes cristãs para que fosse capaz de realizar um bom governo (HANSEN, 2019, p. 124). De longa duração, encontramos o gênero com plena vitalidade nos séculos XVI e XVII, adaptado então a um catolicismo contrarreformado. Mas não apenas o príncipe deveria ser educado: o súdito igualmente precisava sê-lo. Como explica Hansen (2019, p. 127):

A doutrina neles [i.e., nos “espelhos de príncipes”] exposta prescreve, genericamente, que a educação deve levar os indivíduos que a recebem a uma integração harmoniosa como súditos no corpo político do Estado. Nessa integração, a liberdade de cada indivíduo é definida como subordinação à cabeça real [...].

Para obter e manter tal “subordinação livre”, que interessa ao bem comum, a educação deve “tornar mais homem”, lema do *Ratio Studiorum* usado pela Companhia de Jesus a partir de janeiro de 1599 em seus colégios. Para tanto, deve dar conta das três faculdades, ensinando-lhes antes de tudo o autocontrole, que visa ao meio-termo dos apetites à amizade com o restante do corpo político do Estado.

Conforme o *Ratio*, a Retórica deve dar conta de três coisas essenciais: “preceitos”, “estilo” e “erudição”. Para tal, os jesuítas recorreram principalmente a Cícero e Quintiliano. Como explica Hansen (2019, p. 63), no século XVII,

a Retórica ensinada segundo essas autoridades fundamenta todas as artes, que então se associam intimamente à difusão do modelo cultural do cortesão, como apologia do ideal civilizatório da “discrição”

católica, [a qual era fundamentada] na prudência das ações, na agudeza da dicção e na civilidade das maneiras.

Assim, calcada na memorização, para a qual não deixava de haver técnicas específicas que eram ensinadas aos discípulos, a educação jesuítica enfatizava a aprendizagem de lugares-comuns, para exercitar o “engenho” (HANSEN, 2019, p. 68). O objetivo desse exercício era capacitar o homem a estabelecer relações rápidas e inesperadas entre conceitos. Sendo todo discurso aristotelicamente considerado como uma metáfora, o engenho deveria ser capaz de criar metáforas “agudas”, isto é, capazes de maravilhar, ensinando e deleitando. A agudeza ajudava a definir o cortesão como “discreto”, modelo para todo o corpo político do Estado, em contraposição ao “vulgar”, os que não possuíam a capacidade do engenho desenvolvida.

É a agudeza que permite representar a presença divina nas mais diferentes coisas, por meio de analogias de proporcionalidade, proporção e atribuição. Metáforas são imagens inventadas na fantasia do homem discreto, dotado da luz natural da Graça, que tornam essa presença visível. Como explica Hansen, “o discurso é metáfora ou alegoria visualizantes, ordenadas por operações dialético-retóricas do juízo” (HANSEN, 2019, p. 207). Daí também essa metáfora aguda ser chamada de “ornato dialético”, entre tantas outras designações. Seu objetivo é criar o “belo eficaz” (HANSEN, 2019, p. 208). Para tal, as imagens devem ser verossímeis, como prescrevia Horácio em seu “*ut pictura poesis*”. Portanto, há homologias entre os registros poéticos e pictóricos, que obedecem, retoricamente, aos mesmos princípios, como Hansen demonstra nos dois ensaios que encerram este primeiro volume da trilogia. As artes são assim entendidas como um “*theatrum sacrum*”, onde os “rastros fugidios da Presença” (HANSEN, 2019, p. 34) são postos em cena diante dos olhos do corpo político do Estado, cuja recepção é igualmente codificada com a própria representação.

Desse modo, segundo Hansen, o termo representação pode ser entendido basicamente como quatro coisas:

1. o uso de imagens exteriores no lugar das imagens da substância espiritual da alma participada na substância metafísica de Deus;
2. a aparência ou a presença da ausência dessa substância que é produzida na substituição;
3. a forma retórica da presença dessa ausência;
4. a posição hierárquica encenada nessa forma, ou seja, os conflitos das representações ou a história (HANSEN, 2019, p. 36-37).

De forma sumaríssima, para Hansen, encontramos nas representações coloniais, a partir dessas quatro articulações, uma adaptação local de lugares-comuns retórico-poético tradicionais, que, por meio de conceitos engenhosos, metáforas agudas, representam, não uma empiria, mas a presença da Causa primeira tornada visível vestigialmente por meio do juízo iluminado pela Luz da Graça, que produz imagens análogas na fantasia do homem “discreto”, o qual encontra na memória o registro autorizado dos signos aptos para representá-la posteriormente.

\*\*\*

Como consequência da “arqueologia da representação colonial” proposta por Hansen, dada sua radical descontinuidade histórica, tem-se, como adiantado por Pécora, uma negação do “evolucionismo” literário e da teleologia nacionalista. Por isso, a ausência de um método e de um vocabulário mais afeitos à teoria da literatura e a recusa pela adoção de categorias idealistas e anacrônicas – como a de “Barroco”, que ainda hoje serve ordinariamente como chave classificatória para as letras do século XVII, em particular – talvez justifiquem certa perplexidade que a obra de Hansen ainda possa causar em alguma parcela da academia.

Surgido em um momento em que se afinavam novos métodos de pesquisa histórica e novas concepções de linguagem, o pensamento de Hansen, particularmente no que concerne às letras coloniais, objeto do volume ora resenhado, encontrou um terreno tomado, por um lado, pela tradição de Coutinho, já em declínio, e pela de Candido, que continua influente até hoje. Por outro lado, ainda na USP, encontrava o trabalho de Alfredo Bosi. Todos esses outros críticos, afora o fato de serem grandes intelectuais, produziram obras extensas e abrangentes. Vale notar que Coutinho coordenou a série *A literatura no Brasil* (1955-1959; 1968-1971); Candido publicou a já mencionada *Formação da literatura brasileira*, em dois volumes (1959); e Bosi, sua *História concisa da literatura brasileira* (1970), além de um volume dedicado à literatura do Período Colonial, o citadíssimo *Dialética da colonização* (1992). Dada sua inerente complexidade, a obra de Hansen, ao passo que perdeu alcance junto a um público mais amplo, ganhou progressivamente terreno entre os especialistas no período, dialogando com o trabalho de pesquisadores que também começavam a desenvolver seus trabalhos desde meados da década de 1980, como Adma

Muhana, o já citado Alcir Pécora, o próprio Leon Kossovitch, que assina o posfácio, dentre outros.

Atualmente, porém, tendo como fundamento o providencialismo divino, a política católica contrarreformada e o legado retórico-poético greco-latino, a proposta de Hansen marca uma posição que acaba por se mostrar inadvertidamente incômoda numa academia em que hoje ganham espaço as teorias decoloniais e afins, em detrimento do estudo dos “clássicos”. Disso tudo decorre, em grande parte, certo distanciamento injusto das ideias do professor, assim como do seu campo de interesse como um todo, que a publicação de seus ensaios reunidos pode ajudar a corrigir. Do mesmo modo, é possível que a trilogia venha a ocupar o lugar dessa suma abrangente que o autor nunca compôs, já que dedicou mais espaço à composição de ensaios, como também o fizera, por exemplo, Spitzer, mas contrariamente ao feito por Coutinho, Candido e Bosi, no Brasil; além de Auerbach, Curtius, Booth, Frye, Lewis, entre tantos outros, fora do país, que não deixaram de publicar algum livro mais extenso, mas de caráter sintético, acerca de suas próprias ideias. Além disso, a trilogia pode vir a tornar mais claras as filiações teóricas e perspectivas metodológicas do autor, evidenciando o alcance e a importância de sua obra.

Contemporânea e afim da melhor tradição acadêmica do século XX, a obra de Hansen, como toda grande obra, ao passo que fornece respostas, suscita muito mais perguntas. De qualquer modo, *Agudezas seiscentistas* é passagem obrigatória para todos aqueles que querem ajudar a respondê-las, assim como para aqueles que pretendem pensar o período de forma diferente.

## REFERÊNCIAS

AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*. Trad. Danilo Marcondes Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARROS, José D’Assunção. “História cultural e história das ideias”. *Cultura* [Online], vol. 21, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cultura/3353>. Acesso em: 30 jul 2022.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, J. *et alii*. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 147-227.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

- CALLIN, Wiliam. *The twentieth-century humanist critics: from Spitzer to Frye*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press, 2007.
- CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993 [1959].
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira*. vol. I. *Manifestações literárias da era colonial*. 2. ed., São Paulo: Cultrix, 1965.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 4 v. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955-1959.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. 6 v. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968-1971.
- COUTINHO, Afrânio. *Do barroco (Ensaio)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- DENHAM, Robert D. “Introdução à edição canadense”. In: FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus De Martini. São Paulo: É Realizações, 2014 [1957].
- FRYE, N. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014 [1957].
- FUMAROLI, Marc. *L'age de l'eloquence: rhetorique et res literaria de la renaissance au seuil de l'epoque classique*. 3. ed. Geneve: Droz, 2002.
- GUERRA, Gregório de Matos e. *Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*. 5 vols. Organização João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: EDUSP, 2019.
- HANSEN, João Adolfo. “Códigos bibliográficos, escribas, manuscritura e códices da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra”. In: MOREIRA, Marcello. *Critica textualis in caelum revocata?: uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: Edusp, 2011, p. 13-41.
- HANSEN, João Adolfo. *Mimesis: figura, retórica e imagem*. In: *V Colóquio UERJ – Erich Auerbach*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 45-69 .
- HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- HANSEN, João Adolfo; FERES JUNIOR, J. “Para uma história dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII”. In: João

Feres Júnior; Marcelo Jasmin (org.). *História dos conceitos: diálogos transatlânticos*. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio/Edições Loyola/ IUPERJ, 2007, v. 1, p. 253-266.

HANSEN, João Adolfo. “Reorientações no campo da leitura literária”. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson. (Org.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. 1.ed. Campinas; São Paulo: Mercado das Letras, Associação de Leitura do Brasil; FAPESP, 2005, v. 1, p. 13-44.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004 [1989].

HANSEN, João Adolfo. “Viagem pelas letras brasileiras”. *Revista Pesquisa FAPESP*, São Paulo, n. 316, p. 21-5, junho de 2022. Entrevista concedida a Ana Paula Orlandi.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

PÉCORA, Alcir. “Agudezas Seiscentistas”. *A Terra é redonda*, 21 de outubro de 2019. Disponível em:

<https://aterraeredonda.com.br/agudezas-seiscentistas/>. Acesso em: 30 jul 2022.

TRIMPI, Wesley. *Muses of One Mind. The Literary Analysis of Experience and Its Continuity*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1983.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço o apoio recebido do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), por meio da concessão de bolsa de Pós-doutorado Sênior (PDV/ Processo número 104443/2020-0), durante a qual pude desenvolver parte deste trabalho; e também ao Dario Trevisan de Almeida Filho, pela leitura crítica do manuscrito e pelas sugestões.

Recebido em 5 de dezembro de 2022

Aprovado em 16 de janeiro de 2023

Licença: 

Marcus De Martini

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria, onde também é professor-associado no Departamento de Letras Vernáculas.

Contato: [marcusdemartini@gmail.com](mailto:marcusdemartini@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-9300-4080>

# UM POETA EM ANOS DE PROSA <sup>1</sup>

*A POET IN YEARS OF PROSE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p420-427>

André Souza da Silva <sup>1</sup>

## RESUMO

Depois de mais de duas décadas de carreira literária, Valter Hugo Mãe põe-se a lembrar a infância em *Contra mim* (2020), seu primeiro livro de memórias. Publicada no Brasil em 2020, a obra galardoada com o Prêmio da Associação Portuguesa de Escritores (APE) apresenta ao leitor um panorama da infância e adolescência do escritor, desde cedo envolto nos problemas mais profundos do Portugal onde cresceu. O livro é também uma forma de nos debruçarmos sobre os temas que o consagraram como romancista, além de fazer com que revisitemos sua poesia, embora esta seja menos conhecida pelo leitor brasileiro.

## PALAVRAS-CHAVE

Valter Hugo Mãe; Memórias; Portugal.

## ABSTRACT

*It is after two decades of his literary career that Valter Hugo Mãe starts to recall his childhood in *Contra mim* (2020), his first memoirs book. Published in Brazil in 2020, this literary work that received the Award of the Portuguese Associations of Writers (APE) presents to the reader a panorama of the writer's childhood and adolescence, that has been since the early years surrounded by the most profound problems of Portugal, country where he grew in. The book can also be seen as a suggestion to analyze the themes that made him a novelist, as well as a revisit to his poetry, despite being not as known to the Brazilian reader.*

## KEYWORDS

*Valter Hugo Mãe; Memoirs; Portugal.*

<sup>1</sup> Resenha de: MÃE, Valter Hugo. *Contra mim*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

O leitor que alguma vez se deparou com a poesia de Valter Hugo Mãe, reunida pela primeira vez no volume intitulado *contabilidade* (2010), encontrará em *Contra mim* (2020), em prosa poética, muito da natureza dos primeiros poemas publicados pelo autor, que desde então mostraria um gosto especial pelas letras minúsculas, inclusive em seus títulos, como mais tarde apontaria a crítica ao se deparar com os romances que o notabilizariam<sup>2</sup>. Marcados pelo caráter intimista, confessional e autobiográfico, *a natureza revolucionária da felicidade* e *o inimigo cá dentro*, publicados em 2008 por editoras independentes, mostram-se preocupados com a evolução de um sujeito poético que se autodescobre, em múltiplos aspectos da vida, com a passagem do tempo. Datados em sua maioria da primeira década do ano 2000, parte dos versos compilados em *contabilidade* existem desde 1990, quando Mãe efetivamente se lançou à escrita literária já interessado nos temas que mais tarde, de forma mais madura, marcariam os seus romances.

Ainda assim, engana-se quem pensa que a poesia, algo desconhecida fora de Portugal e abandonada oficialmente em 2008, não lhe tenha servido para nada. No final de *contabilidade*, o antigo poeta – em anos de prosa tal qual Almeida Garrett – afirma ter encontrado na poesia, para si o gênero mais exigente entre todos, a sabedoria necessária para escrever a prosa que o levaria ao Prêmio José Saramago em 2007 e ao Prêmio Portugal Telecom (atual Prêmio Oceanos) em 2012. Sem a poesia, talvez o leitor não tivesse sido brindado com o fantástico hagiográfico numa personagem como o pequeno Benjamin em *o nosso reino* (2004), ou com a esperança quase ingênua que Maria da Graça e Quitéria, duas domésticas atravessadas pela exploração do trabalho, depositam na vida em *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), sem falar do lirismo contido nas palavras do Sr. Silva, um simples barbeiro, em *a máquina de fazer espanhóis* (2010). Como assegura: “a poesia deu-me tudo o que aprendi sobre os textos. Ter

---

<sup>2</sup> Referimo-nos aos romances *o nosso reino* (2004), *o remorso de baltasar serapião* (2006), *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) e *a máquinas de fazer espanhóis* (2010), os quais se convencionou chamar, por alguns críticos, de “a tetralogia das minúsculas”. Lidos em conjunto, os romances também podem ser pensados à luz do curso da vida humana, apresentando-nos, respectivamente, a infância, a adolescência, a maturidade e a velhice.

passado a maior parte da vida a querer ser poeta fez de mim até um cidadão melhor, estou seguro disso” (MÃE, 2010, p. 285-286).

*Contra mim*, no entanto, não é um livro de poemas. Como se sabe, trata-se de uma prosa dedicada às memórias da infância vivida entre Vila do Conde e as Caxinas, em Portugal, geografias que, entretanto, no livro, não são apenas lugares nos quais cresceu o autor, mas também cidades a partir das quais o enredo se estrutura. Assim, em Vila do Conde, Mãe recupera, num primeiro momento, a mais tenra infância, ainda envolta no âmago da proteção materna, enquanto as “Caxinas Hardcore” inaugura o segundo momento do livro, quando recobra a memória da adolescência marcada pela (auto)descoberta do mundo, do corpo, da vida, da morte, da felicidade e do amor – um pouco como apontamos no parágrafo inicial ao falarmos de sua estreia na poesia.

A julgar por essas constatações, nada impede que enxerguemos *Contra mim* como uma espécie de regresso à poesia “desaparecida”<sup>3</sup>, um culto à saudade do gênero com o qual Mãe se deparou pela primeira vez ainda criança. “Era um poemário do António Ramos Rosa que desentendi da primeira à última palavra. No entanto, maravilhou-me. Não entender é também fundamental para a paixão (MÃE, 2020, p. 219). Sem que o soubesse, a poesia o acompanhava desde a mais tenra infância, quando, para fugir à solidão e à tristeza comuns a uma criança que passava quase despercebida pela maioria, anotava num caderno as palavras que lhe causavam estranheza. Quando as juntou pela primeira vez e mostrou à professora do antigo ginásio, leu-se: “o fogo do pirilampo deixou um cristal amigo ao longe que nasceu de manhã” (MÃE, 2020, p. 52), algo como dizer, mais tarde, com o mesmo poder de síntese, que “quem deixou sobre o coração/ um feixe de luz/ cega nunca” (MÃE, 2018, p. 56).

Como noutros momentos da vida, de novo sem o saber, era por meio da poesia que se curava das primeiras dores do amor, da descoberta do corpo, do assombro da morte, da figura castradora de Deus no Portugal salazarista e até mesmo da violência que era permitida às professoras contra as crianças em um tempo em que a escola não significava senão a aprendizagem pela dor. E foi por conta disso que o jovem Valter Humo Lemos – desde cedo inclinado para as coisas mais poéticas – entendeu a

---

<sup>3</sup> Em 2018, depois do esgotamento alcançado por *contabilidade* (2010), Mãe compilou, organizou, reviu e apagou alguns de seus poemas em *publicação da mortalidade*. O título do volume, aliás, indica a “suposta” morte do gênero dentro de sua obra, tido como o conjunto definitivo de sua poesia.

ética por detrás dos poemas, “que nunca serviriam para diminuir, mas para aumentar” (MÃE, 2020, p. 248) a vida de quem, como ele, passava um pouco ao largo numa família preocupada com a existência diária, marcada pela presença antitética do irmão morto, o Casimiro, com o qual sonhava mesmo sem nunca o ter conhecido.

A pureza daquela criança, como é natural, se perderia no emaranhado de coisas da vida adulta, mas a lição de que “o paraíso são os outros” – ao contrário do que pensava Sartre na famosa peça de 1945 –, aprendida naquela época, embora presente em toda a sua obra, ganha relevo em *Contos de cães e maus lobos* (2015) e em *Contra mim* (2020). Há, no primeiro livro, como notou Mia Couto ao prefaciá-lo, um “reencantamento da infância, [uma aposta na] cumplicidade de quem partilha [com o leitor] vazios e silêncios que desconcertam e [por vezes nos] fragilizam” (2015, p. 11). *Contra mim*, por sua vez, revela, nas tardes na companhia dos amigos Renatinho e Chiquinho, do avô que lhe ouvia fantasiar à vontade e da mãe que o cuidara, provas de uma vida dedicada, em última instância, à “convicção de que existir é um convite à ternura, ao cuidado, ao outro” (MÃE, 2020, p. 248).

Mas nem sempre a vida lhe rendera matérias afeitas ao alumbramento da poesia. Em 25 de Abril de 1974, aos três anos, sem saber do que se tratava, “num instante de memória, lembro de o meu pai gritar a partir do passeio, correndo num susto. Lembro que dizia: é a guerra (...) ouviam-se tiros esparsos e meu pai não teria sabido que ideia revolucionária acontecia” (MÃE, 2020, p. 29). Depois, ao ganhar consciência do evento, destaca: “de certo modo, minha cabeça nasceu naquele dia. O que acontece antes desse dia participa como abstração intuitiva” (MÃE, 2020, p. 29), como se tivesse menos importância em sua trajetória como cidadão português. Ao longo dos anos 1970, conforme crescia, ouvia falar e sentia o lastro de quase cinco décadas sob ditadura, “porque a democracia não se ensina num dia, e num dia não se apaga o fascismo das convicções das pessoas” (MÃE, 2020, p. 35). Essa constatação, como cabe lembrar, foi trabalhada com mais profundidade em *a máquina de fazer espanhóis* (2010) sob a denominação do “fascismo dos bons homens”, numa clara alusão ao reacionarismo que se verifica na sociedade portuguesa na atualidade.

O preconceito racial marcado por séculos de colonialismo também não se apagaria da metrópole tão facilmente, que, com o fim do império,



pequeno que quase não servia para nada (...) A professora mandou que me levantasse e procurasse eu próprio. Lembro-me de procurar junto de onde ela dissera ser Portugal. Via onde era o Porto. Sabia que estávamos à beira do Porto. Achei que Angola seria perto, para justificar que lá tivesse ido nascer (...) Demorei uns segundos, demasiados, e ela bateu com a palma da mão atrás da minha cabeça. Rocei o nariz no mapa, os miúdos riram e ela dizia que era ali mesmo, com o meu nariz de ignorante a apontar. Vi entre os olhos a palavra Angola e não tive coragem para perguntar mais, porque estava demasiado envergonhado. Gostaria de ter perguntado pela cidade onde nasci e gostaria de ter demorado a olhar. Talvez, se olhasse o mapa ali de perto, pudesse ver o casario e o rosto de algumas pessoas. Certamente recuperaria alguma memória, e ficaria feliz com isso (MÃE, 2020, p. 40-41).

Relembrar estes episódios, escritos de forma esparsa durante quinze anos sem destino ou função aparente, ajudaram-no a fugir da solidão que o acompanha desde muito jovem, pois escrever, para Valter Hugo Mãe, como parecia desde os primeiros poemas, é “um esforço de companhia” (MÃE, 2020, p. 251). E talvez resida aqui, de forma muito resumida, a chave que estrutura a sua obra, que da poesia à prosa, passando também pelos textos dedicados ao público infanto-juvenil, não é senão um gesto de alteridade, uma lição sobre a importância do outro na composição de uma vida que só vale a pena pela alegria e o amor que dispensamos ao outro. “Para mim, as palavras prometiam milagres, nunca pertenciam ao normal, eram instrumentos de partida, iniciavam deslocamentos e mudanças profundas, talvez até nos impedissem o regresso, por maior esforço ou inteligência” (MÃE, 2020, p. 92). Em certo sentido, é isso o que anunciam livros como *O filho de mil homens* (2011) e *As mais belas coisas do mundo* (2019), nos quais parece haver a compreensão de que o mais importante, em Mãe, é a expectativa das palavras operarem um milagre.

Como destaca Nélida Piñon (apud MÃE, 2020, p. 14) no prefácio à edição brasileira de *Contra mim*, publicada pelo selo Biblioteca Azul, da Editora Globo, a obra é uma arte que “projeta o autor para a grandeza literária”, cuja capacidade de se reinventar e de escrever sobre os mais diversos temas, em livros cada vez mais diferentes entre si, deve ser destacada. Mas não é somente por isso que o livro merece ser lido, senão também pela *literariedade* que acompanha sistematicamente o que poderia ser apenas mais um livro de memórias, de cariz autobiográfico, processado sem qualquer compromisso com aquilo que Roman Jakobson teorizou

sobre a natureza do texto poético e literário, pensado também para a fruição estética do leitor.

Desde que foi publicado, o livro, premiado pela Associação Portuguesa de Escritores (APE), tornou-se fundamental para leitores e pesquisadores interessados na aventura de uma vida que, obviamente ficcionada, ajuda a ler e reler os romances com os quais estamos mais acostumados, tamanhos são os pontos de encontro entre as obras, principalmente em relação ao *nosso reino* (2004). Como é possível defender com mais propriedade após a leitura da obra resenhada, o romance de estreia de Valter Hugo Mãe é, no fundo, a revisitação de sua infância em forma de romance. Benjamin, o protagonista, transforma-se em alter ego do autor. Trata-se de um menino confuso e solitário, que almeja ser santo numa sociedade atormentada pela influência do catolicismo, habitante de uma vila portuguesa dos anos 1970, atravessado pelo salazarismo e envolto em preconceitos sociais variados, assim como o escritor nos mostra a seu respeito e do cenário no qual cresceu ao longo de *Contra mim*.

A leitura da Bíblia reiterava a minha exclusão. Eu era efetivamente alguém exterior à magnificência da salvação. A minha alma menor não continha chave para a sua descodificação. Excluído, não sonhava com um futuro, aceitava humildemente apenas procurar saber da vida dos que estavam contemplados. Creio que essa foi a característica mais importante de como cresci e de como me tornei escritor (...) Tive muito a convicção de que Deus não reparou no fato de me ter criado, como também acontecera com o meu colega Manuel. Eu teria vindo à vida por um lapso, um equívoco que não chamara a atenção de ninguém. Aos seis anos de idade, tão magro de nem pesar mais do que entre duas galinhas e meia, era bastante fácil acreditar que entre duas galinhas e meia e eu o mundo estaria mais bem servido por elas, fazendo falta para alegrarem quintais e encherem panelas à fome de pessoas mais de verdade (MÃE, 2020, p. 90-91).

Já consagrado, quase duas décadas depois, exibindo outra vez sua veia memorialista, a infância volta a ser o eixo condutor de uma obra que tem Mãe como centro<sup>4</sup>, traduzindo-se em um convite à intimidade de um autor cuja escrita também nos impele a buscarmos por nossas próprias crianças, aquelas que um dia fomos, das quais temos saudades e que são

---

<sup>4</sup> O leitor atento notará que o tom memorialista conduz as lembranças do protagonista em *a máquina de fazer espanhóis* (2010) e que a infância fora tematizada em *A desumanização* (2013), mas em nenhum dos romances, por assim dizer, o autor coloca-se em análise.

parte importante do nosso ser. É isso o que confirma o trecho abaixo, com o qual encerramos essa resenha, típico de um poeta em anos de prosa.

Estamos sempre à procura das nossas grandes crianças. Essas que começamos por ser e que se tornam paulatinamente inacessíveis, como irreais e até proibidas. Crianças que caducaram, partiram, tantas por ofensa, tantas apenas por esquecimento. Dizíamos que deixarmos de saber delas é pousar o presente e ensaiar erguer o futuro, no amplo vazio. A criança que não regressa é uma falta de saúde do tempo. Uma enfermidade que aguarda de qualquer maneira. (MÃE, 2020, p. 21)

## REFERÊNCIAS

- MÃE, Valter Hugo. *contabilidade*. Lisboa: Alfaguara, 2010.  
MÃE, Valter Hugo. *Contos de cães e maus lobos*. Porto: Porto Editora, 2015.  
MÃE, Valter Hugo. *Contra mim*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.  
MÃE, Valter Hugo. *publicação da mortalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

Recebido em 17 de maio de 2022

Aprovado em 24 de outubro de 2022

Licença: 

André Souza da Silva

Mestrando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo, com bolsa FAPESP, e membro do Grupo de Pesquisa Colonialismo e Pós-colonialismo em Português (USP). Graduado em Letras pela Universidade Federal de São Paulo (2018), realizou Intercâmbio Acadêmico (2016), com Bolsa Santander, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Contato: [a.drsouza@usp.br](mailto:a.drsouza@usp.br)

: <https://orcid.org/0000-0001-8478-8744>

# UM CONVITE A SER VIVENCIADO <sup>1</sup>

*AN INVITATION TO BE EXPERIENCED*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p428-431>

Agda Baracy Netto <sup>1</sup>

Toda obra literária requer de seu autor um cuidado diferenciado. Não está envolvido apenas o processo de produção, mas há um outro envolvimento que vai além das páginas escritas, embora permaneça nelas e é entregue aos leitores. Disso, André Neves mostra-se profundo conhecedor. Na sua recente obra delicadamente intitulada *Obrigado*, publicada pela editora Pulo do gato, o autor faz, de maneira inovadora, o agradecimento que traduz sua existência: volta às palavras nas quais bebeu boa literatura em sua juventude para lembrar suas origens de leitor e, para além disso, agradecer aos grandes escritores que em seus olhos passaram e em seu coração permaneceram.

No livro, Neves, de forma madura, comemora seus 25 anos de carreira, com quinze belos poemas, manifestando sua gratidão aos poetas que o fizeram trilhar os caminhos da palavra, da poesia e da infância. Escrito e ilustrado pelo autor, *Obrigado* apresenta, já na capa, uma imagem curiosa: um menino mergulha em poça d'água e, do outro lado, ressurge com um livro em suas mãos. Todos os poemas dialogam com André leitor, escritor e ilustrador, ao mesmo tempo que evocam seus poetas homenageados. Em cada texto, desabrocham marcas dos escritores que não sucumbiram ao tempo. Além disso, há total intimidade com os escolhidos por Neves, chamados, inclusive pelo primeiro nome.

Assim, Cecília, Manoel, Mario e tantos outros nomes que marcaram décadas de literatura no Brasil tornam-se, também, nossos amigos íntimos e com eles nos deliciamos e nos lembramos de temas referentes de cada

---

<sup>1</sup> Resenha de: NEVES, André. *Obrigado*. São Paulo: Pulo do Gato, 2020.

<sup>1</sup> Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil.

um, concomitantemente passemos pelas páginas autobiográficas do leitor André. Outro aspecto que merece o olhar atencioso é a harmonia entre imagem e poema, desenvolvida na obra. A imagem ganhou um espaço generoso e traz, além da relação poética com o texto, certa mistura de fantasia, de sensibilidade e de inúmeras infâncias que surgem com as crianças nelas presentes. Em todas as ilustrações, há criança e livro.

Nas primeiras páginas, ainda antes de os poemas serem apresentados, há uma citação de Ferreira Gullar: “A arte existe porque a vida não basta”, seguida por uma imagem forte em sentidos e horizontes: um menino, entre capins e, no canto inferior direito, um livro. Mais acima, uma única flor, prestes a desabrochar, a aparecer bela e grande. Seria o convite sendo feito ao leitor? O livro à espera dos olhos e mãos curiosos do leitor e a flor à espera do seu tempo? Essas possibilidades são reforçadas nas páginas seguintes, quando nos deparamos com a partícula “Se”, junto ao menino de olhos curiosos que interage com o rosto que salta da página do exemplar encontrado. Desde o início, a parceria que se entrelaça em todas as páginas: a criança e os livros.

Os poemas mantêm a partícula “Se” no seu primeiro verso. Os autores recordados, cada qual na sua página, são postos nessa brincadeira da possibilidade e de estar em outro lugar: “Se Manuel brincasse”, “Se João catasse palavras”. Ainda, há, em todos os textos, marcas deixadas na escrita dos escritores, marcas que leitores rapidamente evidenciam e as conectam ao poeta. Dessa forma, Manuel de Barros construiria, na imaginação de Neves, uma cidade que remete ao som dos sinos inesquecíveis do autor; Carlos encontraria uma pedra dentro da outra; Cecília se depararia com o retrato e com o isto e o aquilo; Mario veria passarinhos alçando voo.

Aos poucos, os autores carinhosamente lembrados recebem espaço, voz e imagem nos poemas de André Neves. Há o agradecimento de um menino – leitor que viveu nas linhas de grandes nomes da poesia brasileira e se permite, agora, reviver as sensações da descoberta da palavra, já que todo reencontro permite, também, a aproximação de olhares e de percepções diferentes. O menino é, então, o poeta que agradece. O passado e o presente se fundem para delinear um futuro poético: o do leitor que abre *Obrigado*.

Ao final, uma pergunta: “Ah! Se todos adormecessem?” que permite a reflexão dos versos inacabados, aqueles que não aconteceriam,



vivência em sua potência de existir. É a partir desse *sentir* que ele traduz em palavras o que tantas e tantas crianças, independentemente do tempo que já viveram, precisam ouvir: “Obrigado”.

Recebido em 5 de junho de 2021

Aprovado em 5 de agosto de 2022

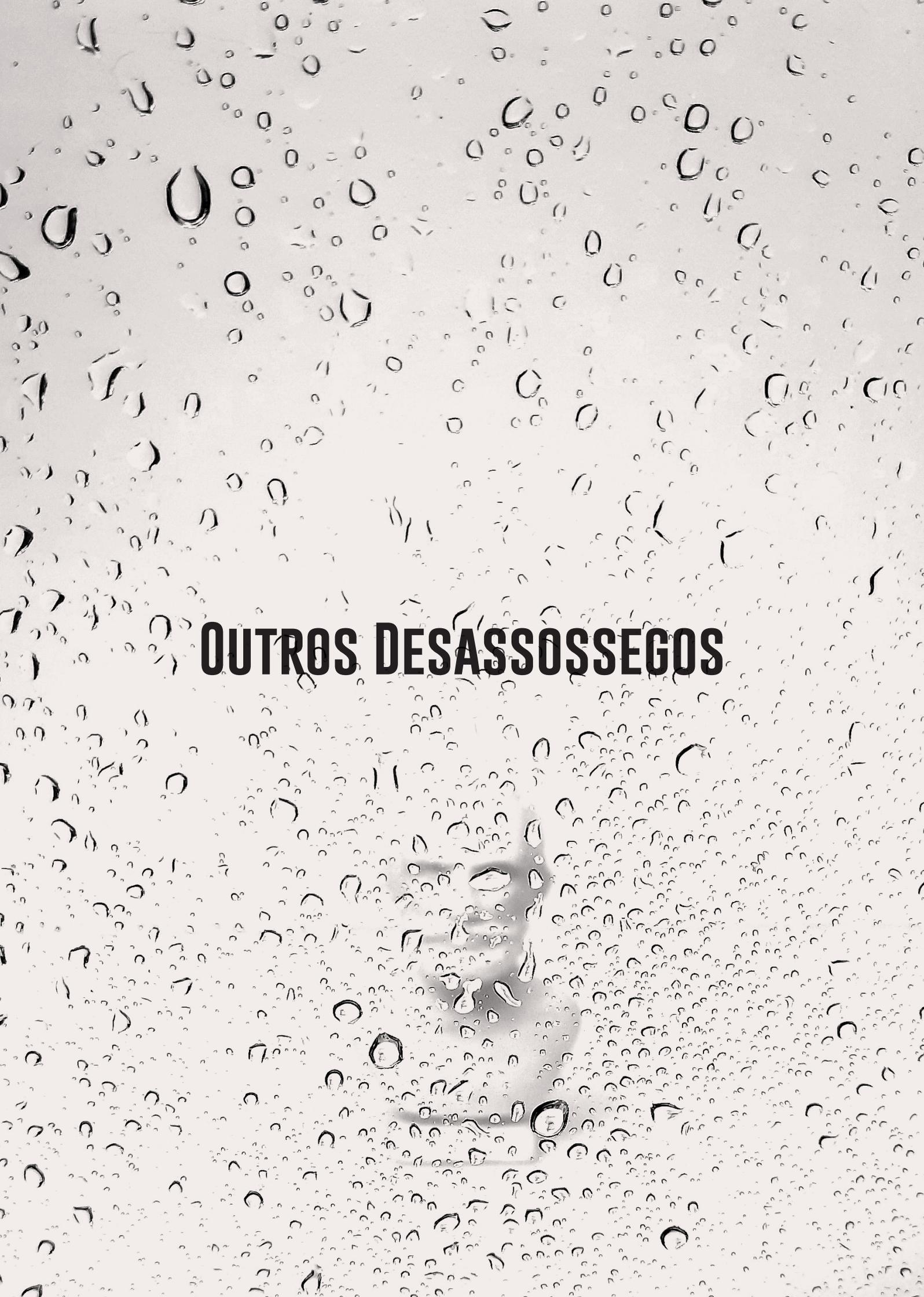
Licença: 

Agda Baracy Netto

Doutoranda em Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Professora há vinte anos na Educação Básica. Na sala de aula do Ensino Fundamental e Médio, busca compartilhar com seus alunos as riquezas da literatura. *Obrigado*, de André Neves, com certeza, é uma delas.

Contato: [agdabaracy@mx2.unisc.br](mailto:agdabaracy@mx2.unisc.br)

 <https://orcid.org/0000-0003-2621-216X>



# **OUTROS DESASSOSSEGOS**

# JÁ NÃO VIVI EM VÃO / TRADUZI BEM UMA CANÇÃO

*I HAVEN'T LIVED IN VAIN / I'VE TRANSLATED WELL A SONG*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p433-479>

Weimin Zhang <sup>1</sup>

Penso que por mérito da própria Canção que traduzi, posso arriscar e aproveitar, alterando uma palavra, citar estes versos de Fernando Pessoa<sup>1</sup> para o título deste pequeno texto: a canção é de Luís de Camões, uma epopeia à História da Nação Lusitana. Tive os meus primeiros conhecimentos a propósito do poeta Luís de Camões e de seu poema *Os Lusíadas* em 1979, na véspera do 400º aniversário do falecimento do poeta, quando o Senhor Dr. António José Graça de Abreu, então professor de Português em Pequim, sugeriu publicar na China uma pequena antologia da poesia camoniana.

Naquela época, eu era estudante e também tradutor da língua portuguesa na revista *China em construção*, na capital, Pequim. Formávamos um grupo: Éramos Wang Quanli, Zhao Hongying, Li Ping e eu próprio.

O professor António José Graça de Abreu desempenhou um papel decisivo na escolha e na explicação dos poemas para esse volume. Nosso trabalho foi publicado em 1981, também em Pequim, com financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian. Recebeu o título de *Poesia de Camões*, sendo uma antologia, composta por três partes, a saber: (1) *Redondilhas, trovas, motes*; (2) *Sonetos* e (3) *Estrofes de Os Lusíadas*.

---

<sup>1</sup> Fundação Oriente, Lisboa, Portugal.

<sup>1</sup> “Já não vivi em vão / Já escrevi bem / Uma canção” (*Poesias Inéditas (1919-1930)*). Lisboa: Ática, 1956).

Deslumbrado pelo maravilhoso mundo camoniano, já ambicionava traduzir algum dia a obra completa de *Os Lusíadas*. Para dominar melhor a língua e obter maiores conhecimentos da literatura portuguesa, dediquei mais de um ano a traduzir a *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva, contando este meu trabalho, publicada em 1983, também com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

Por volta de 1983, a mesma Fundação Calouste Gulbenkian ofereceu à revista onde eu trabalhava uma biblioteca com livros em língua portuguesa, dentre os quais havia uma edição de *Obra Completa de Luís de Camões*, o que me abriu uma favorável perspectiva, quando decidi traduzir a epopeia do poeta.

Para ter condições e acesso aos dados e materiais necessários, candidatei-me a uma bolsa de estudos dessa Fundação Calouste Gulbenkian. Em 1988, com a bolsa concedida, desloquei-me a Lisboa para pesquisas, estudos e empreendimento da tradução da obra épica de Luís de Camões.

Desta bolsa de estudos resultou a selecta *Os Lusíadas*, publicada em 1992, pela Editora de Documentação de Ciências Sociais da China, em Pequim, sendo então parte da *Coleção de obras literárias portuguesas* do Instituto da Literatura Estrangeira da Academia das Ciências Sociais da China. Entretanto, não me sentia satisfeito com uma selecta ou antologia.

Minha meta era traduzir a obra épica completa do poeta.

De 1990 a 1992 foi-me concedido uma outra bolsa de estudos, desta vez pela Fundação Oriente. E, nos anos posteriores, recebi alguns subsídios para a almejada tradução e também para dar aulas no curso de chinês da Universidade de Lisboa. Tais apoios deram-me uma garantia de condições para levar a cabo meu projecto de tradutor.

Em 1993, finalmente, a Fundação Oriente decidiu patrocinar a publicação de *Os Lusíadas*, na China, pela China Federation of Literary & Art Circles Publishing Corp.

A impressão que me deixaram todos esses anos de trabalho é que Luís de Camões foi realmente um génio. Apresenta em sua obra tantas informações cósmicas que, mesmo hoje, com ensaios, estudos, enciclopédias, bibliotecas, *internet*, temos dificuldades em conhecer. Tudo isso, entretanto, estava em sua cabeça de escritor.

Não é necessário aludir às dificuldades, imagináveis e inimagináveis, para a tradução, durante aqueles anos de ascenso de

alpinista verso a verso, estrofe a estrofe, plenos de conhecimentos históricos, mitológicos, geográficos, ciências de astrologia e navegação, cartologia, clima, culturas, hábitos e costumes das diversas regiões do mundo, apresentados pelo poeta.

Tudo isso, porém, resolveu-se com vasto material que hoje em dia contamos no âmbito dos estudos camonianos, versões anotadas, dicionários, enciclopédias. A maior dificuldade veio da (im)possibilidade de transmissão da própria poética da obra.

Fernando Pessoa, numa carta de 7 de agosto de 1923 a Joaquim Pantoja, escreveu: “Toda a arte se compõe ou de emoções intelectualizadas, ou de pensamentos tornados emoção”.

Quais eram então os pensamentos ou emoções intelectualizadas em *Os Lusíadas*? O patriotismo e heroísmo.

Tais pensamentos e sentimentos são universais, transmissíveis em qualquer língua e cultura. No entanto, a parte mais difícil foi introduzir a poética camoniana na tradução chinesa.

Neste aspecto tenho mais prática do que teoria. Ao falar da minha atividade como tradutor da literatura portuguesa, não quero deixar de expressar os meus agradecimentos, principalmente às duas instituições já mencionadas: a Fundação Calouste Gulbenkian e a Fundação Oriente.

Quero aproveitar esta oportunidade para expressar os meus agradecimentos ao Senhor Dr. José Blanco, então administrador da Fundação Calouste Gulbenkian, e ao Senhor Dr. Carlos Monjardino, Presidente da Fundação Oriente, por suas confianças tão prontamente depositadas num jovem como eu era e no que poderia ser considerada uma ambição irrealista de minha parte.

Finalmente, como traduzi?

Para uma tão difícil explicação, penso que o melhor modo de responder à questão será mesmo expor aqui de forma visual algumas estrofes d’*Os Lusíadas*, em minha versão traduzida:

## ***OS LUSÍADAS***

### **CANTO I**

#### **1**

威武的船队，强悍的勇士，  
驶离卢济塔尼亚西部海岸，  
越过自古茫无人班的海洋，  
甚至跨越塔普罗瓦那海角，  
经历千难万险、无穷战争，  
超出人力所能承受的极限，  
在那荒僻遥远的异域之邦，  
将灿烂辉煌的新帝国拓建。

#### **2**

还有那些为传播宗教信仰，  
开辟帝国版图的历代君王，  
在阿非利加和亚细亚大地，  
都留下了他们不朽的英名；  
那些由于建树了丰功伟绩，  
超脱死神法律的无数英雄，  
为把他们的声名四海传扬，  
但愿我有足够的艺术才情。

#### **3**

智慧的古希腊和特洛亚人，  
宏大的远航早已声迹泯然，  
亚历山大、图拉真，也无人  
再谈论他们了不起的功勋。  
我弘扬卢济塔尼亚的豪情，

涅普顿、玛尔斯也甘拜下风，  
缪斯不再吟咏昔日的一切，  
要把更加绚丽的诗篇传诵。

#### 4

我那可爱的塔吉忒姊妹呵，  
请赐给我烈火般的激情吧，  
倘若，你们那欢乐的灵泉，  
一向是赐给我平庸的诗句，  
此刻请赐给我激越的音调，  
让我获得慷慨谐咏的诗风，  
你们的河水受福玻斯所辖，  
又何必去羡慕马泉的清冷。

#### 5

请赐我激情和洪亮的歌喉，  
不要象芦管一般喑哑粗俗，  
要似号角一般高亢而嘹亮，  
令群情振奋，让热血沸腾。  
赐我无愧显赫战功的灵感，  
你曾经那样地把战神帮助，  
若诗歌可赞颂崇高的美德，  
就让英名以诗歌传遍宇宙。

#### 6

你呵，天生来就是古老的，  
卢济塔尼亚的自由的保障，  
去开拓狭窄的天主教领域，  
你同样肩负着坚定的希望。

你会让摩尔蛮族胆战心惊，  
你是命中注定的当代奇迹，  
上帝赐你于世界，为让你  
把更广袤的世界向他还奉。

## 7

你呵，是娇嫩的金枝玉叶，  
在整个西方天主教世界中，  
无论是法王，还是德皇，  
都比不上基督对你的钟爱，  
你的盾徽就是明确的见证，  
上面铭刻着你往昔的胜利，  
他在那场战役中对你显圣，  
盾徽上留下他受难的伤痕。

## 8

伟大的国王呵，你的疆土，  
最先沐浴到那初升的朝曦，  
骄阳在中天俯视你的领邑，  
夕阳的金光洒遍你的大地。  
我们对你怀着无限的希望，  
愿你让愚蠢的伊斯兰骑士，  
依旧在饮马圣河的土耳其，  
和异教之邦蒙受奴役之辱。

## 9

请稍稍垂俯你尊贵的龙颜，  
让我景仰你那娇嫩的威仪，  
气质中已呈现当年的英武，

你的圣名将可与日月争辉。  
请稍稍俯视你仁慈的目光，  
你就会看到新的爱国典范，  
他写出无数篇瑰丽的诗章，  
把祖国的功业在世间传颂。

## 10

他不为卑鄙的赏赐所驱使，  
他仅出于永恒的爱国热情，  
若得名于颂扬祖辈的土地，  
那已然不再是微薄的奖励。  
听吧，看你统治下的臣民，  
美好的声誉如何四海弘扬，  
试想究竟怎样更令人向往：  
做世界主宰还是葡萄牙国王！

## 11

听吧，我不会用虚缈传说，  
光怪陆离的想象歌功颂德，  
更不会象神奇的缪斯那样，  
荒诞不经随心所欲地夸饰。  
勇士们真实而奇瑰的经历，  
远远超过了一切幻想传奇，  
阿里奥斯托笔下骑士再生，  
也难以同你的众英雄相媲。

## 12

我要讲英勇的努诺的故事，  
他为国王立下了显赫战功。

埃伽斯、福阿斯经历非凡，  
让人渴望获得荷马的古琴。  
我不讲圆桌骑士冒险奇遇，  
却讲英格兰剑客马戈雷苏  
我还要讲到忠勇的达伽马，  
为自己赢得《伊尼特》的声誉。

### 13

如果你问世间有哪些英雄，  
无愧与查理曼和恺撒齐名，  
就请看阿丰索一世的长矛，  
令外国一切光荣黯然失色。  
若昂一世以他辉煌的胜利，  
牢牢地奠定葡萄牙的基石，  
还有另一位若昂国王骑士，  
阿丰索三世、四世和五世。

### 14

我的诗歌也不会忘记那些，  
在奥罗拉王国遥远的大地，  
立下如此卓越的赫赫战功，  
竖起你常胜之旗的英雄们，  
勇敢的帕切科，阿梅达父子，  
特茹河永远追念这些英雄，  
可怕的阿布格格，卡斯特罗，  
和众多让死神无奈的功臣。

### 15

尊贵的国王，我歌颂勇士，

然而却不敢对你如此冒昧，  
愿你早日亲临王国的朝政，  
提供旷古未闻的诗歌素材。  
此刻人们已感觉攀的力量，  
你已让整个世界惶恐震惊，  
你的文治武功将非同凡响，  
普照非洲大地和东方海洋。

## 16

看见你，摩尔人觳觫胆寒，  
你是他们彻底灭亡的象征，  
还有那些野蛮的异教之邦，  
看见你，立即会俯首称臣，  
你英姿雄发令忒提斯倾慕，  
一心向往做你的美丽新娘，  
把她浩渺无际的蓝色领邑，  
全部奉献出来做她的嫁奩。

## 17

两个英在天宫把你注视，  
那是你光荣的祖父和外祖，  
金色和平天使在一位身边，  
另一位在血腥战争中出名。  
他们在你身上寄托着厚望，  
期待你去重振他们的伟业，  
当你走完光辉的生命旅程，  
将在圣殿祀享永恒的祭奉。

## 18

正当这光阴在流逝得缓缓，  
盼你亲政的臣民如愿尚远，  
请你宽恕我的大胆与冒昧，  
让我把这部长歌向你敬献。  
将看到你的亚尔古船英雄，  
在狂暴的大海上乘风破浪，  
你的目光时刻关怀着他们，  
你将听惯他们对你的呼唤。

## 19

船队已行使在辽阔的海面，  
快乐的浪花儿拍打着两舷，  
温柔的海风儿吹拂着人面，  
大海上一片片涨满的白帆。  
蓝色的大海泛起层层浪花，  
船头象一把利剑斩开海面，  
大海就是普洛透斯的牧场，  
海中的鱼儿就是他的畜群。

## 20

此刻辉煌的奥林匹斯天宫，  
主宰人类命运的各路神祇，  
正在举行一场庄严的会议，  
要讨论和决定东方的命运。  
阿特拉斯老神英俊的外孙，  
为伟大的雷神吹响了号角，  
众神祇听到墨丘利的召唤，  
踏上璀璨的天街汇聚神殿。

## 21

各路神祇离开最高的天神  
授权给他们所管辖的各界,  
仅凭意念支配着天地大海,  
只一瞬间他们就汇聚一堂。  
他们有的住在寒冷的北极,  
有的在奥托斯统治的南方,  
有来自奥罗拉的摇篮之边,  
还有的在索尔藏身的地方。

## 22

无比高贵威严的众神之父,  
能放射武尔坎锻造的闪电,  
他坐在星光闪烁的宝座上,  
脸上显出的神色高傲庄严。  
他的金冠和权杖上面镶着,  
比钻石还明亮的珍贵宝石,  
倘若是凡人一睹他的天颜,  
不用修炼就立刻成仙得道。

## 23

其他的众神位置稍低一些,  
坐在光芒夺目的座位之上,  
座位上镶嵌着黄金和珍珠,  
他们各自都有不同的地位,  
年长位尊的神在前面端坐,  
少年无名的神在身后恭立。  
这时候只听高贵的朱庇特  
用低沉而可怕的声音说道:

## 24

在星光瑰丽的天空的仙界,  
无比荣耀的永恒的居民呵,  
我想你们一定还没有忘记,  
坚强的卢索的后裔的志向,  
你们一定更加清楚地知道,  
命运之神的意志如何坚定,  
他们将使人类忘记亚述人,  
希腊人罗马人和波斯古人。

[...]

## 33

美丽的爱神反对巴克科斯,  
她钟爱卢济塔尼亚的勇士,  
从这些远航者的身上看到,  
可爱的罗马人高贵的品质:  
他们意志坚强又十分幸运,  
在丹吉尔战场早已经证实。  
他们的语言更加令人遐想,  
简直是稍不纯正的拉丁语。

[...]

## 36

这时战神马尔斯挺身站出,  
拨开两旁争吵不休的众神,  
非常坚定地站在爱神一边,  
或许这是由于他旧情难忘,  
或许是勇敢的人当之无愧,

他的脸色似乎略带着阴郁，  
将坚固的盾牌向身后一掠，  
那一脸怒容实在令人生畏。

### 37

稍稍扶正了一下钻石兜鍪，  
抬高一下护眼罩扫视一周，  
他的一身铠甲威武而英俊，  
跨出几步站在朱庇特面前，  
他把枪尖在无暇的御座上  
狠狠一击，天空为之颤抖，  
阿波罗惊慌失措象胆小鬼，  
被吓得面色苍白失去光焰。

## CANTO II

### 18

水手们习惯地唱起航海号子，  
把执拗的大铁锚从海底绞起，  
他们仅仅把一面前帆升起来，  
将船头指向美丽的港湾驶去。  
然而那位时刻守护勇士们的  
美丽而多情的厄律克斯女神，  
看到如此诡秘而巨大的阴谋，  
便箭一样从天空飞降在大海。

### 19

她把纯洁的大海女儿们召集，  
又唤来她们所有的蓝色伙伴，

因为维纳斯是在大海里出生，  
所有水中的精灵都对她们顺从。  
她首先说明自己下界的原因，  
然后就率领着她们一齐出发，  
去拯救那支濒于危险的船队，  
阻止它陷入可怕的灭顶之灾。

## 20

美人鱼匆匆用她银色的尾巴，  
在海面掀起一路白色的浪花，  
克罗托也不似平日那样温柔，  
用力挺起前胸劈开一条水路，  
巴萨跳跳跃跃在海面上飞奔，  
涅丽娜奋臂拍打汹涌的波浪，  
看到大海的女儿们如此匆忙，  
谦卑的海浪吓得忙让开道路。

## 21

美丽的狄俄涅女神怒气冲冲，  
她骑在特里同肩上面颊涨红，  
驼负着如此的美人怎不骄傲，  
特里同浑然觉不出她的体重。  
众仙女来到英勇的船队近旁，  
强劲的海风吹鼓白色的帆篷，  
海船正乘风破浪轻捷地航行，  
仙女们散开队形将船队围拢。

## 22

美丽的维纳斯率领着众仙女，

勇敢冲上前把旗舰迎头拦住，  
封锁了船队驶向海湾的航道，  
任凭风帆涨满海船却不前进，  
娇嫩的酥胸抵住坚硬的龙骨，  
强使牢固的大海船向后倒退，  
还有仙女从四面将海船抬起，  
把船队拖离充满敌意的港湾。

### CANTO III

#### 118

取得这场辉煌的胜利之后，  
阿丰索返回到卢济塔尼亚，  
正当他赢得了残酷的战争，  
获得了如此光荣的平时，  
不幸发生了一场千古悲剧，  
有一位可怜而美丽的夫人  
无辜受害，后被立为王后，  
还被发掘出坟墓重新安葬。

#### 119

只有你呵，那纯洁的爱情，  
如此残忍地把人类心灵蹂躏，  
仿佛你是一个狠心肠的仇人，  
让人们受尽折磨痛苦地死去，  
听人传说，狠心的爱情呵，  
悲伤的眼泪不满足你的饥渴，  
你真是一位残酷无情的暴君，  
要用人的鲜血献祭你的祭坛。

## 120

美丽的依内斯，你欢乐无忧，  
恬静地生活在心灵的幻觉中，  
采摘着青春年华的甜蜜果食，  
可是命运之神却不让它绵延。  
在充满相思情的蒙德古原野，  
美丽的眼睛永远流不干泪水，  
你面对青青草地，巍巍群山，  
一遍又一遍把心上人儿呼唤。

## 121

你那王子的心中充满怀念，  
从远方回答着你的呼唤声，  
每当看不见你美丽的眼睛，  
你的身影便出现在他心间。  
夜晚甜蜜的梦境把人欺骗，  
白天缠绵的相思给人安慰，  
王子思念和幻想中的一切，  
都是美好快活的生活回忆。

## 122

王子拒绝了多少令人羡慕的  
与美丽的公主或小姐的婚姻，  
当那温柔的表情束住你的心，  
纯洁的爱情呵，会轻视一切。  
精明的老父重视民间的流言，  
当他看到这一段奇怪的情缘，  
儿子为忠贞爱情不愿结婚时，  
他对王子的怪诞任性而担忧。

## 123

为了夺回被爱情俘虏的王子，  
他决心把依内斯从世间除掉，  
相信只有用无辜死者的鲜血，  
才能把忠贞的爱情火焰扑灭。  
呵，那是何等可怕的盛怒呵！  
竟能够把那可以抵御摩尔人  
疯狂进攻的无比犀利的剑锋，  
指向如此柔弱而美丽的女子！

## 124

可怕的刽子手们把依内斯  
押到已然心软的国王面前，  
但人们用虚伪残忍的理由  
劝说国王把她残忍的处死。  
就要与王子和孩子们永别，  
她只是痛苦地留恋着他们，  
这种痛苦比死亡更加难受，  
依内斯的腔调悲惨而可怜。

## 125

她可怜地向着水晶般的天空，  
仰起饱含着热泪的悲伤眼睛，  
她只能够抬起目光，因为，  
凶狠的刽子手捆着她的双手。  
她接着把目光投向几个孩子，  
他们是那样天真可爱而活泼，  
母亲多么惧怕孩子沦为孤儿，  
便这样对残忍的祖父哀求道：

## 126

假使在那些生来被大自然  
赋予了残忍的天性的野兽，  
还有那些在天空中飞翔的  
劫掠成性的凶狠的猛禽中，  
人类尚且能从它们那发现  
对稚弱幼子发生怜悯之心，  
象对修筑罗马城的两兄弟，  
和尼诺斯之母表现的那样：

## 127

可是你呵，有人面和心肠，  
(假如仅为一个柔弱的姑娘  
善于用爱情俘获一颗心灵，  
就杀死她，还不算人面兽心)  
即使她的惨死不能使你怜悯，  
也应该想想这些幼小的孩子，  
即使不能原谅她的无名罪责，  
你也应该可怜她的这些幼子。

## 128

假使你胜利地抵御了摩尔人，  
善于用剑与火送他们见死神，  
那么你也应善于以慈悲为怀，  
把生命恩赐给无辜被杀的人，  
如果这样清白仍旧难免一死，  
就请你把我悲惨地永世流放，  
在寒冷的塞西亚，炎热的利比亚  
让我在那里永远在泪水中度日。

## 129

请把我流放到那荒蛮的地方，  
凶狠成性的雄狮与猛虎之间，  
我要看在猛兽之中能否找到，  
人类的心肠里得不到的同情。  
为那个我甘愿为他死去的人，  
怀着对他那坚贞不渝的爱情，  
把你眼前的这几个孩子抚育，  
他们是他的宝贝、悲惨母亲的唯一寄托。

## 130

依内斯对国王苦苦地哀求，  
仁慈的国王已欲把她赦免，  
可固执的大臣和她的命运，  
(她命中注定) 却不肯饶恕，  
那些主张把她处死的大臣，  
拔出宝剑露出雪亮的霜刃，  
真是蛇蝎一般狠毒的心肠，  
对一位女子，你们是何等英雄！

## 131

象年轻美丽的波吕克塞娜·  
是年迈的老母最大的安慰，  
阿喀琉斯的阴魂欲处死她，  
狠心的皮洛斯便拔出宝剑，  
她真象一头温驯的小羊羔，  
那双让蓝天也静谧的目光  
投向已经发疯的可怜母亲，  
任凭被人当作残酷的祭品。

### 132

凶狠的刽子手就这样挥剑  
斩断托着爱神杰作的玉颈，  
那令死后把她尊为王后的  
王子拼死相爱的丽颜委地，  
腮颊上还挂着莹莹的泪珠，  
宛如白色的花朵沾着朝露，  
此刻那些刽子手如此残暴，  
绝料不到日后会遭到惩处。

### 133

太阳呵，你若看到这种惨景  
哪能不把那一天的光芒收敛，  
象阿特柔斯准备的野蛮宴席，  
让堤厄斯忒斯把亲生子吃掉。  
幽幽的山谷，你怎忍心听见，  
那双冰冷的嘴唇吐出的绝叹，  
你把那声音传遍辽阔的山野，  
那是她把彼得罗的名字呼唤。

### 134

仿佛是一朵天真烂漫的山花，  
被淘气的小姑娘过早地采摘，  
在她那顽皮的指间惨遭蹂躏，  
被她编织成花环，戴在头上，  
可怜花瓣儿雕零，枝残叶断，  
年轻的姑娘颜色苍白地死去，  
那美丽的面颊上失去了红晕，  
纯洁的色彩和那温柔的生命。

### 135

蒙德古河仙女们久久地哭泣，  
深深怀念悲惨死去的依内斯，  
她们的泪水化成一眼眼清泉，  
永远把那段纯洁的爱情铭记，  
泉水的名字一直流传到今天，  
把依内斯的爱情故事来纪念，  
请看把花儿浇灌的冽冽清泉，  
是仙女们的眼泪，名唤“爱泉”。

### 136

人们并没有等待很久的时间，  
彼得罗就执掌了王国的大权，  
他把逃走的凶犯捉回来处死，  
以此来弥合他那致命的伤痕。  
从另一个残暴的彼得罗那里，  
把刽子手捉拿归案到葡萄牙，  
两个彼得罗都是杀人的魔王，  
订立安东尼，李必达和奥古斯都之盟。

### 137

对杀人偷盗、奸淫的罪犯，  
都被他处以极严厉的刑罚，  
他性情暴躁惩戒一切罪恶，  
是为了安慰他不平的心灵。  
他镇压了一切狂妄的歹徒，  
在城市里执法公正而严明，  
他以刑罚处死了无数强盗，  
甚至多于阿尔喀得和忒修斯。

### 138

可是公正而严厉的彼得罗，  
他的儿子却疏懒而又软弱，  
人间之事正是如此不和谐，  
费尔南多使王国陷入危机。  
卡斯提亚人乘虚大举入侵，  
席卷了大片无防备的国土，  
葡萄牙王国几乎沦丧殆尽，  
真是弱王之下，无复强民。

### 139

或许这是对他罪过的惩罚，  
他强占有夫之妇蕾奥诺尔，  
沉湎于享乐，荒淫无度，  
还执迷不悟与她结为夫妻，  
心灵被可耻的恶习所束缚，  
恣情纵意陷入沉沦的渊薮，  
坚强的意志变得怯懦软弱，  
古往今来贻误了多少英雄。

### 140

天网恢恢，疏而不漏，  
有谁能够逃过上帝的惩罚？  
劫持美妇人海伦的特洛亚，  
阿庇尤与塔克文为何受戮？  
神圣的大卫为谁遭受天罚？  
辉煌的本捷明为何被毁灭？  
法老为撒拉，西辰为狄娜，  
分明是上天向人示以惩戒。

## 141

如果说意志坚强的人会因为  
遭禁戒的疯狂爱情变得软弱，  
我们可以看翁法勒的爱情  
如何使阿尔克墨涅之子改变  
安东尼那四海声威如何因为  
对克娄巴特拉的爱情而暗淡  
还有那功成名赫的腓尼基人  
为阿普利亚女奴而千古遗恨。

## 142

难道谁面对玫瑰色的面颊，  
如雪的酥胸，纯洁的肌肤，  
金色的卷发，如玉的项颈，  
能逃脱爱神那温柔的情网？  
她那天仙一般的花容月貌，  
天生秉赋着墨杜萨的魅力，  
她并非俘获心儿化成顽石，  
不，而是让这颗心燃起欲火。

## 143

难道谁面对那深情的秋波，  
温柔的性格，妩媚的表情，  
娴雅的举止，优美的体态，  
能对她抗拒，不为之动情？  
凡是亲身经历过爱情的人  
一定都能够原谅费尔南多，  
若没有体验凭着自由想象，  
就会觉得他罪过更加深重。

## CANTO IV

### 15

怎么？在光荣的葡萄牙人中，  
竟然会有人背弃祖国的战神？  
怎么？在这片土地不是从来，  
到处有最杰出的尚武的勇士？  
竟冒出拒绝抵御入侵的小人？  
竟然有人拒绝忠诚报效祖国？  
竟然有人否定葡萄牙的智勇，  
白白地任凭自己的祖国沦亡？

### 16

怎么？你们这些人难道不是  
追随伟大的恩里格斯的旗帜  
出生入死浴血奋战者的子孙？  
难道你们从没有战胜过那些  
孔武好战的卡斯提亚的骑士？  
让他们旌旗涂地，落荒而逃？  
俘获了他们七位显赫的伯爵，  
还缴获了他们数不尽的财富？

### 17

尊贵的国王迪尼斯和他儿子，  
难道只有率领着你们的祖先，  
才能将卡斯提亚人永踩脚下？  
而你们如此不肖，甘受践踏？  
如果是费尔南多怠惰的过失，  
才使你们变得如此卑鄙怯懦，  
如果君王的确可以改变民风，

新的国王已经赋予你们勇气。

## 18

如今你们有这样英勇的国王，  
假使你们有与他同样的勇气，  
那么你们就勇敢地站起来吧，  
那么你们就一定能所向无敌。  
假使我的这些话语依然不能  
让你们摆脱渗入骨髓的恐惧，  
听任胆怯束缚你们的双手吧，  
我独自一人去抵抗外族入侵！

## 19

我将去独自率领着我的亲兵，  
用这把剑，说着他亮出剑锋，  
迎击凶猛地残虐百姓的敌军，  
保卫从来未受过侮辱的土地，  
为了国王和正在受难的祖国，  
为了已经被你们背弃的忠诚，  
我不仅要战胜眼前这些对手，  
而且将打败一切王国的敌人。

[...]

## 89

如此前途未卜的漫长远航，  
使人们断定我们难以生还，  
女人们止不住伤心的眼泪，  
男人们心底默默发出喟叹。  
母亲，妻子，姑嫂，姊妹，

骨肉深情，更加充满疑虑。  
这样早便与我们永世诀别，  
使她们加倍地绝望和心碎。

## 90

听母亲这样说道，孩子呵，  
你是我唯一的安慰和寄托，  
我将在悲惨痛苦的哭泣中，  
结束已然疲惫衰老的人生。  
我宝贵的孩子呵，你为何  
把可怜而贫困的母亲抛弃？  
你为何要离我而远走高飞？  
去葬身大海作鱼虾的食物？

## 91

妻子披散着长发：丈夫呵，  
你怎忍心割舍我们的爱情？  
把属于我不属于你的生命  
去冒险向狂怒的汪洋祭奉？  
你怎能为生死难料的路途，  
忘记我们朝朝暮暮的温情？  
难道愿意让风儿扬起长帆，  
将我们一切快乐统统断送？

## 92

她们用千言万语也道不尽，  
无限柔情蜜意和忧虑悲伤，  
老年人和孩子们随声附和，  
他们因为年龄而更加脆弱，

附近群山发出低沉的回声，  
几乎被他们的深情所感动。  
泪水都湿润了白色的沙滩，  
亲朋好友，无不挥泪泫然。

### 93

那是一种何等悲壮的情景，  
甚至不敢看一眼母亲妻子，  
为了不使人们更痛断肝肠，  
也许为了不动摇坚定信念，  
我下令不再作惯例的辞别，  
我们就这样毅然登上海船，  
虽然生死离别，人之常情，  
会使去留的人都倍加痛苦。

### 94

海滩上熙熙攘攘的人群中，  
有位神色可敬的智慧老人，  
他远远向我们的海船眺望，  
摇着头，很有些不以为然，  
他用稍稍抬高的低沉嗓音，  
我们在大海能清楚地听见，  
用只有阅历才凝结的智慧，  
说出一席发自肺腑的话语：

### 95

权利的荣耀，荒诞的贪欲，  
我们误把狂妄当成了名气！  
蛊惑人心的追求激发起的



## CANTO V

### 85

感谢崇高而仁慈的上天指引，  
我们来到你安全可靠的港口，  
如此舒适安逸而殷勤的款待，  
足使生者健康，使死者复生。  
我们在这里得到休息和酣梦，  
使受惊的心灵重新获得平静，  
请看如果你一直在认真聆听，  
我已讲完你所要求的那一切。

### 86

尊贵的陛下呵，现在想一想，  
世间谁会去闯荡这样的道路？  
埃涅阿斯和雄辩的攸利赛斯，  
到达过这样荒僻的世界角落？  
即使受到再多诗篇歌颂的人，  
难道敢试一试我以奇智大勇，  
已经和将要航行的无底大海，  
哪怕仅仅是八分之一的航程？

### 87

那位饱饮阿俄尼亚灵泉的人  
罗德，士麦拿，约斯，雅典，  
科罗丰，阿哥斯和萨拉米斯，  
永无休止地把他的荣誉争夺。  
还有那另一位伟大的诗人呵，  
他使整个奥宋尼亚光芒四射，  
全靠着他那高亢优美的歌喉，

使明修河陶醉，台伯河激荡。

## 88

他们总是用极其优美的诗句，  
描写，吹捧，赞颂那些英雄，  
编造出女巫瑟西，波吕斐摩斯，  
用歌声诱惑人们的海妖塞壬，  
编造出英雄出海远航的神话，  
他们漂流到喀孔涅人的地方，  
误食忘忧的莲子，忘了伙伴，  
结果在茫茫大海上迷失航向。

## 89

编造出皮风袋里放出的狂风，  
美丽的神女卡吕普索的爱情，  
弄脏了美味珍馐的哈耳庇厄，  
冥国中遇见幽灵的神奇情节，  
无论这些神话多么虚无缥缈，  
无论那些想象多么光怪陆离，  
我那纯粹真实而质朴的经历，  
远超过一切词藻华丽的杰作！

## 90

雄辩的船长讲得有声有色，  
所有的人都听得十分入神，  
这时他结束了漫长的叙述，  
他讲了伟大而高尚的功绩。  
国王盛赞在著名的战争中  
那些历代国王非凡的心胸，

称颂葡萄牙人古老的传统，  
既坚强勇敢，又高尚忠诚。

## 91

人们赞叹着，每个人重述着，  
最令他们感动的场面和情节，  
所有人都以无限钦佩的目光，  
注视那位渡过万水千山的人。  
然而此刻得罗斯青年已勒住  
兰珀提厄之兄驭不住的马缰，  
投入忒提斯温柔的怀抱休息，  
国王从海上回到豪华的宫殿。

## 92

当一个人由于自己的功绩  
而获得光荣与赞誉多美好！  
每个高尚的人都会去奋斗，  
使声名超越过古代的伟人！  
追慕景仰他人的光辉历史，  
可激励出惊天动地的伟业，  
建树丰功伟绩者更能够从  
颂扬之中得到巨大的鞭策。

## 93

与其说亚历山大无比崇尚  
阿喀琉斯显赫一世的武功，  
不如说那些歌颂他的诗篇，  
他只是渴望获得那些称颂。  
米太亚得缴获无数战利品，

引起地米斯托克利的妒意，  
可他却说世间无任何东西，  
比歌功颂德的诗令人陶醉。

## 94

达伽马船长竭力说明世界上  
过去被传诵的远航不配歌颂，  
比不上他这惊天动地的事业，  
无愧于荣膺盖世无双的声誉。  
那位慷慨的旷世英雄以无数  
馈赠，赏赐，光荣，美誉，  
受曼图亚之琴以尊敬和礼遇，  
使埃涅阿斯和罗马四海流传。

## 95

卢济塔尼亚自古多出西庇阿，  
恺撒，亚历山大，奥古斯都，  
他们慷慨悲壮，却略输文采，  
这欠缺使他们变得残忍粗野。  
屋大维戎马倥偬，日理万机，  
依然谱写出极其优美的诗篇，  
安东尼为戈拉菲拉而遗弃的  
弗碧亚肯定不会说这是谎言。

## 96

要去征服整个高卢的恺撒，  
并不为战事妨碍他的才华，  
他一手握笔，一手操戈，  
雄辩的才思与西塞罗齐名。

人们知道西庇阿身为名将，  
有丰富的喜剧创作的经验，  
亚历山大是那样酷爱荷马，  
以至于案头枕边手不释卷。

## 97

无论拉丁，希腊还是蛮族，  
从未见过任何强大的统帅，  
不是智慧超群、才华横溢，  
只有在葡萄牙是特殊之例。  
说到此处我的确感到羞愧，  
这里无人因诗歌声名卓著，  
只因诗歌不受到人们重视；  
不学无术又怎能崇尚文学！

## 98

并非由于缺乏天赋的才能，  
无维吉尔与荷马似的诗人，  
假使长久以往，也将缺乏，  
善良的埃涅阿斯，勇敢的  
阿喀琉斯；更不可挽救者，  
命运使国民那样粗暴冷酷，  
那样卑鄙庸俗，愚笨麻木，  
终日浑噩沉沉，无人惊悟！

## CANTO VI

### 27

威严的大海之王你统治着

从南极到北极的狂涛巨浪，  
你约束着地球上一切人类，  
禁止他们擅自闯越过界线。  
还有你，俄刻阿诺斯老神，  
把整个世界环绕团团围困，  
你享有天受的合理的权力，  
让凡人不要越过他们的区域。

## 28

你们这些大海中的神仙呀  
你们浩淼无际的水泊王国，  
岂能甘心蒙受他人的羞辱？  
无论任何人敢在大海横行，  
岂能够不施以惩罚和报复？  
这次你们怎么竟如此疏忽，  
你们理应严惩人类的狂妄，  
又是谁软化了你们的心肠？

## 29

难道说你们竟然视而不见，  
他们肆无忌惮敢冒犯上天？  
看不见他们那疯狂的理想，  
用风帆和木桨把大海试探？  
我们自古至今一天天看见，  
人类变得越来越狂妄傲慢，  
只怕不久我们会沦落为凡，  
而人类将化成海神和天神！

### 30

请看一看这个弱小的民族，  
无耻地窃用了我仆从之名，  
他们骄横而狂妄目空一切，  
要统治你们，我和整个世界。  
看他们在你们的海面横行，  
看他们超越过高贵的古人，  
他们在海王之国横行无阻，  
竟把大海的王法视如粪土。

### 31

我曾经看见当弥倪阿斯人，  
第一次在你们的大海航行，  
被这种大胆所激怒的风神，  
波瑞阿斯，阿基罗众兄弟，  
那样勇敢地起来抵抗他们，  
假使连风神都感觉到耻辱，  
不能够容忍被他们的羞辱，  
你们则无旁贷还等待什么？

### 32

大海中的众神啊我不同意，  
你们所认为的缘故和理由，  
我此行出于对你们的友谊，  
更非因为同情你们的耻辱，  
我来此是为了自己的羞耻，  
为我在世间所应得的荣誉，  
在东方和印度的一切功绩，  
都将因为他们而毁于一旦。

## CANTO VII

### 78

他手上拿着一条绿枝 ..... 呵，  
可我竟如此盲目，缺乏明智，  
没有你们，塔吉忒姊妹陪伴，  
贸然闯入这艰苦动荡的征途，  
竟冒着如此险恶的狂风巨浪，  
在这茫茫的大海上到处漂泊，  
假如没有你们的怜悯和救助，  
只怕这一叶轻舟眼看要沉没。

### 79

看我如此长久以来四处讴歌，  
你们的卢济塔尼亚与特茹河，  
不幸的命运携带我浪迹天涯，  
让我受尽种种的苦难与挫折：  
时而弃我于波浪滔天的大海，  
时而陷我于危险残酷的战争，  
仿佛那个注定死亡的坎娜瑟，  
永远是一手执剑，一手握笔。

### 80

时而我穷困潦倒，招人生厌，  
不得不寄人篱下，受人白眼，  
时而我刚刚才获得一线希望，  
想不到更加惨痛地化作泡影。  
时而我侥幸地挽回一条生命，  
真可谓千钧一发，提心吊胆，  
就好像出现了犹太王的奇迹，

有道是九死一生，有惊有险。

## 81

美丽而可爱的特茹河仙女呵，  
请看我不仅忍受着极端贫困，  
那些一向接受我讴歌的人们，  
竟然给我的诗句这样的报偿：  
我所获得的不是可望的休憩，  
金色的花环，显赫的荣誉，  
却为我想尽闻所未闻的苦役，  
把我抛弃在极端悲惨的境遇。

## 82

看吧你们特茹河甜蜜的乳汁，  
哺育出多么英明的达官贵人，  
对待以诗歌为他们增辉的人，  
赐予这种慷慨的恩惠作奖励，  
看吧他们究竟为后世的诗人，  
树立了多么好的榜样和借鉴。  
激发瑰丽的才气和千古灵感，  
使光荣永恒的事业万古流传。

## 83

虽然我遭受如许灾难与不幸，  
唯独我不可失去你们的恩宠，  
尤其当此刻我的史诗正写到  
弘扬奇伟壮丽的功业的时刻，  
只恳求你们赐我才华与灵感，  
我发誓决不滥用你们的恩典，

去逢迎不配歌颂的达官贵人，  
更不为可耻的赏赐丢去尊严。

## 84

塔吉忒仙女姊妹们不要以为，  
我会把荣誉奉献给这样的人：  
他们置私利于国家人民之上，  
以至于天理难容，世情难忍。  
我不会去歌颂任何势利小人，  
他们野心勃勃，醉心于俸禄。  
仅仅为通过愚昧的施政纲领，  
随心所欲地放纵他们的邪恶。

## 85

不会歌颂道貌岸然的伪君子，  
为达到卑鄙目的而滥用职权，  
为了取悦于世俗无常的喜好，  
比普洛透斯的面孔更加多变。  
卡墨娜姊妹呵，请不必担心，  
我会歌颂衣冠楚楚道貌岸然，  
为迎合初临朝政之君的欢心，  
不惜去盘剥穷苦百姓的神父！

## 86

我也不会歌颂那些虚伪的人，  
他们自诩公正廉洁恪守王法，  
谈到应给奴隶的血汗以报酬，  
就痛斥是离经叛道违背天理。  
我更不会歌颂那些不学无术，

自命不凡巧言令色寡廉鲜耻，  
用他们掠夺成性肮脏的双手，  
以苛赋重税压榨他人的强盗。

**87**

我只会去歌颂为上帝和君王，  
用宝贵的生命去冒险的英雄，  
在他们曾经失去生命的地方，  
将留传丰功伟绩堪述的美名，  
伴陪我的阿波罗和缪斯姊妹，  
请加倍地赐予我灵感与激情，  
请让我此刻获得稍许的休息，  
再让更充沛的才思驰骋纵横。

## **CANTO VIII**

**87**

色雷斯王害死波吕多洛斯，  
仅仅为强占他的无数珍宝，  
达那厄躲藏进青铜的城堡，  
也躲不过金雨对她的骚扰。  
塔尔佩娅出于可鄙的贪欲，  
向敌人献出了雄伟的城池，  
只是为换取黄灿灿的金属，  
结果却人财两空一命呜呼。

**98**

黄金使坚固城堡开门投降，  
黄金使亲朋反目出卖友情，

黄金使最高贵者微卑下贱，  
黄金使最勇敢者丧节叛变，  
黄金使最纯洁者失去贞操，  
黄金使最名誉者丢尽尊颜，  
黄金有时甚至能败坏科学，  
黄金使人类丧尽良知理智。

## 99

黄金可以巧妙地曲解文章，  
黄金可以把法律弄于股掌，  
黄金可以让人们赌誓扯谎，  
黄金可以化仁义变成暴政。  
甚至让献身于上帝的神父，  
为了黄金也千百次地堕落，  
这真正是一个绝妙的讽刺，  
却一个个仍然是正人君子！

## CANTO IX

## 97

美人儿请不要再逃避我吧，  
要珍惜红颜易去时光流水，  
只有收敛住你轻盈的脚步，  
才能战胜残酷的命运之神。  
世间任何强大的帝王军队，  
不能同我疯狂的命运抗衡，  
她死死不放过我一点奢望，  
你不逃避我就能把她战胜。

**98**

难道你要与我的命运结盟？  
难道你也是那样欺软怕硬？  
你携着我的心不觉得太重？  
还给我难道不会感觉轻松？  
你把一颗那样忧伤的心灵，  
系在你的金发上不觉累赘？  
莫非自从你把它俘获之后  
就不再不幸而改变成光明？

## **CANTO X**

**142**

葡萄牙人，要知道直到此地，  
都将是赐与你们的未来功勋，  
你们将在这已让你们了解的  
茫茫的大海上成为坚强勇士，  
现在你们大家已亲眼历睹了  
千辛万苦的努力使人获得的  
美丽的仙女，做永世的妻子，  
她们将为你编织光荣的花冠。

**143**

现在，你们就可以登舟启航，  
和风细浪，送你们回返故乡。  
仙女说着，水手们立即动身，  
驶离充满爱情的快乐的小岛。  
船队携带上饮料和美味珍馐，  
携带上多情美丽的仙女作伴，

双双情侣生生世世不离不弃，  
天地有限日月有终情爱无极。

#### 144

船队就这样划破平静的海面，  
一直温柔的海风从不再暴躁，  
直到久久渴望的出生的故园，  
出现在他们望眼欲穿的视野。  
船队驶入秀丽的特茹河海口，  
勇士们向敬爱的祖国和国王  
献上珍贵的礼物和光荣功业，  
人人都荣获显耀的贵族头衔。

#### 145

缪斯女神呵，我不愿再歌吟，  
我的琴弦已失调，喉咙嘶哑，  
可这并不是由于过度地歌唱，  
只由于听众冷漠，不见知音。  
祖国不肯稍稍赐我一点恩惠，  
以激励我的灵感和艺术才情，  
她已沉沦于一味的贪欲之中，  
一筹莫展野蛮愚昧死气沉沉。

#### 146

不知被何种厄运的阴影笼罩，  
使她缺乏轻松而骄傲的活力，  
让人民永远振奋，精神鼓舞，  
乐观向上地迎接艰苦的努力。  
我的陛下呵，正因为是这样，

冥冥上苍让你登上国王宝座，  
看你将主宰何等优秀的臣民，  
比一比你周围的其它民族吧！

### 147

他们愉快地踏上种种征途，  
仿佛是一头头雄狮与野牛，  
任凭遭受饥馁与彻夜不眠，  
迎接着利剑：与烈火的考验，  
忍受着严寒与酷暑的折磨，  
抵御生番与摩尔人的偷袭，  
闯过世间一切不测的危难，  
还要葬身鱼腹去面见死神。

### 148

他们为你效忠不畏千难万险，  
任凭距你多远他们永遵王命，  
哪怕是你让他们去赴汤蹈火，  
他们也会欣然从命绝无怨言。  
只要一想到你那关怀的目光，  
他们即使是闯入魔鬼的地狱，  
也会甘冒那里的黑暗与毒焰，  
从不知何谓失败，一定会胜利凯旋。

### 149

请你天颜和悦亲自召见他们，  
慷慨地赐予他们宠幸与快乐！  
使他们摆脱酷法严刑的束缚，  
这样才打开你超凡入圣之路。

你要擢用那些富于经验的人，  
如果他们阅历广博善良正直，  
你就应躬听他们正确的规谏，  
他们懂得因地制宜随机应变。

## 150

愿你使人尽其才，发挥天赋，  
望你能任人唯贤，量才录用，  
应该让那些修道士去做祷告，  
祝福你统治的国家永久和平，  
应用斋戒与教规去劝恶从善，  
扫除世间的一切贪欲和野心，  
因为一个真正完美的宗教徒，  
绝对不会去贪慕虚荣与财富。

## 151

君王呵，愿你无尚推崇骑士，  
他们英勇无畏，甘洒热血，  
不仅为上帝传播天国的教义，  
还为你开拓辉煌的帝国疆域。  
他们在那么遥远的异域他乡，  
不辞艰辛勤勤恳恳为你效忠，  
他们必须同时战胜两种对手：  
生番野人和非人承受的劳顿。

## 152

君王呵，愿你使令人钦佩的  
日耳曼、高卢、意大利、英国人，  
永远不能嘲笑我们葡萄牙人，

是天生的奴才，不配做主宰。  
愿你只听取有识之士的忠言，  
他们在漫长岁月中积累经验，  
尽管那些书生可以空发议论，  
随机应变还要靠丰富的经验。

### 153

看风流儒雅的哲学家佛米安  
那天在汉尼拔面前高谈阔论，  
炫耀他一知半解的战争艺术，  
是如何被汉尼拔所嘲弄耻笑。  
不能靠凭空想象，纸上谈兵，  
来掌握战争艺术和军事才能，  
只有亲临沙场，身经百战，  
才能学到真正的战略和战术。

### 154

我更复何言？一个你不相识，  
做梦也未曾想到的山野贱民？  
然而我深深知道往往卑贱者，  
能吐出臻于完美的赞颂之音。  
此生之中我不乏诚实的学习，  
还掺杂长久而又丰富的阅历，  
更兼此刻你亲眼目睹的才华，  
集三者于一身世间实乃罕见。

### 155

为你效忠我生就孔武的膂力，  
为你歌唱我稟赋缪斯的才气，

我所缺乏的仅仅是你的赏识，  
美德与才智理应受你的表彰。  
假使上天能赐给我你的器重，  
假使你立志开创非凡的伟业，  
正象我心灵中所预感的那样，  
我已洞察到你那种天赋才干。

## 156

要么用比墨杜萨可怕的目光，  
雄视阿特拉斯山使它瑟瑟发抖，  
要么去荡平安培路沙的原野，  
摧毁摩洛哥和特鲁坦特城墙。  
我可敬而快乐的缪斯女神呵，  
将让整个世界把你称颂赞美，  
推崇你为当代亚历山大大帝，  
再不必仰慕幸运的阿喀琉斯。

——FIM——

Em Macau, a epopeia de Luís de Camões, *Os Lusíadas*, é denominada “葡国魂”, literalmente, *A alma da nação portuguesa*.

De fato, para conhecer um povo e sua alma, não há melhor maneira do que ler as suas obras clássicas.

Traduzi bem uma canção? Traduzi. Se bem ou não, o público dirá.

Recebido em 10 de dezembro de 2022

Aprovado em 9 de abril de 2023

Licença: 

Weimin Zhang

Estudou português e trabalhou como tradutor em Beijing, China. Traduziu e publicou, entre outras obras, *Os Lusíadas*, *100 Sonetos de Camões*, *100 Poemas de Fernando Pessoa*.

Contato: [zwm@sapo.pt](mailto:zwm@sapo.pt)

# POR QUE TRADUZIR CAMÕES PARA O FARSI?

## *WHY TRANSLATE CAMÕES TO THE FARSI?*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p480-495>

Sabri Zekri Arabzadeh <sup>1</sup>

*Os Lusíadas* de Luís de Camões é uma das obras mais importantes e conhecidas da poesia épica europeia (CAMÕES; PIMPÃO, 2003). Com toda a certeza, por esse seu significado, gera todo um vasto número de discursos críticos a propósito de sua significação literária.

Pesquisadores de todo o mundo já escreveram numerosa bibliografia crítica, comentários e interpretações sobre essa grande epopeia lusitana. A obra não é só conhecida no Ocidente, mas também tem recebido a atenção noutros lugares do mundo, tal como no continente asiático.

Com o intuito de apresentar Luís de Camões para um público mais amplo em meu país, no caso, o Irã, decidi dedicar-me a conhecer outros aspectos e particularidades do importante poeta de Portugal. Para isso, delimito meu campo de interesse ao teatro camoniano, com as suas poucas, mas muito valiosas, peças de teatro, que são o *Auto dos Enfatriões*, o *Auto del-Rei Seleuco* e o *Auto de Filodemo* (CAMÕES; CAMÕES, 2010 [online]).

O teatro português é uma produção muito rica com diversas referências culturais e sociais, que podem servir para abrir inúmeras linhas da investigação. Entre outras áreas, o teatro camoniano faz-se presente no âmbito dos estudos de teatro e tradução. Mas, apesar da sua riqueza, não há muitas publicações sobre o assunto no Irã. Por isso e, sobretudo devido à falta de material e informações suficientes sobre o teatro português, decidi

---

<sup>1</sup> Universidade de Granada, Granada, Espanha; Universidade de Bolonha, Bolonha, Itália.

reunir e traduzir algumas obras maiores dos autores portugueses numa série denominada *Teatro português*, a ser publicada em vários volumes.

A primeira escolha recaiu sobre Gil Vicente, com a tradução das suas peças conhecidas como *Barca do Inferno*, *Purgatório (segunda barca)* e *Barca da Glória* (VICENTE; CAMÕES, 2010 [online]). Este projeto começou em 2017, com o apoio da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), bem como do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.

Passado algum tempo desde a concepção do projeto, foi em 2020 que o primeiro livro da série veio a público, intitulado *Teatro Português (I). Gil Vicente. Autos das Barcas: Inferno, Purgatório, Glória* (VICENTE; ZEKRI, 2020). Hoje esta obra encontra-se disponível no arquivo da DGLAB localizado na Torre do Tombo, na Biblioteca do Teatro São João, no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, assim como na Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança de Lisboa.

A obra contém um texto introdutório sobre o teatro português dos séculos XV e XVI, em particular sobre o teatro vicentino, bem como a tradução dos autos das três barcas supracitadas, que são acompanhadas por notas complementares.

Além disso, a obra apresenta dois estudos assinados por dois professores iranianos, os doutores Naserbakht e Mehdi Saffary, que escreveram a propósito das relações entre o teatro clássico português e o teatro tradicional iraniano.

Um dos estudos se refere a diversas práticas e convenções teatrais que ainda são praticadas no Irã. Entre essas formas, destacam-se os teatros *Takht-e hozi* e *Namāyesh hāy-e Shādī āvar* (espetáculos alegres), *T’aziyeh* (drama ritual)<sup>1</sup> e *Naqqali*<sup>2</sup> (narração oral e visual de Pérsia antiga) e *Siyāh bāzi*.

Há atores especializados em interpretar cada um desses espetáculos. Por exemplo, há atores masculinos que se disfarçam de mulheres nos espetáculos alegres, bem como atores que têm a habilidade de interpretar papéis de vilões. Há também aqueles que performam papéis de mocinhos, como no teatro *T’aziyeh*. O *Siyāh bāzi* é um trabalho mais próprio para as novas gerações de atores, sobretudo para aqueles que se

---

<sup>1</sup> Para conhecer mais sobre o teatro *T’aziyeh* visite: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tazye-arte-dramatico-ritual-00377>.

<sup>2</sup> Para conhecer mais sobre o *Naqqali* visite: <https://ich.unesco.org/en/USL/naqqali-iranian-dramatic-story-telling-00535>.

dedicam a interpretar papéis de um *Siyāh* (negro), nas comédias de *Siyāh bāzi*, papel representado por uma pessoa com a cara pintada de negro, interpretando uma personagem negra<sup>3</sup>. A continuidade desse teatro só será possível com o aparecimento de novas gerações de atores e encenadores. No entanto, há uma enorme carência de pessoas novas que estejam dispostas a investigar o teatro, propor práticas renovadas e teorias no campo cênico iraniano.

Nesse sentido, Dr. Naserbakht, como investigador estudioso de teatro, é sem dúvida uma das primeiras pessoas a aplicar os métodos acadêmicos de pesquisa no campo do teatro tradicional do Irã, tendo publicado muitos trabalhos científicos dedicados a essa área.

Vale reconhecer, entretanto, que antes de Naserbakht, outras pessoas também buscaram pesquisar e registrar diversos rituais, apresentações, danças e canções iranianas tradicionais típicas, oferecendo grande contribuição a essa área de estudos.

Entre estes, destaca-se Bahram Beyzaie, realizador de cinema, encenador do teatro, dramaturgo, professor universitário e pesquisador de altíssimo nível. Sem dúvida, a valiosa obra deste honrado estudioso, intitulada *Namaīyesh dar Irān* (Espectáculo no Irã) publicado em 1965, ainda é considerada uma das fontes mais importantes sobre as diversas práticas e tradições teatrais que foram praticadas e/ou ainda seguem sendo praticadas em diferentes regiões do país.<sup>4</sup>

Existem muitos pontos em comuns entre a estrutura das obras de Gil Vicente e as obras de teatro *Siyāh bāzi*. Por exemplo, há muitas figuras parecidas nas obras do autor português e nas peças iranianas. Entre estas destaca-se a figura do negro, o que se encontra não só em algumas obras de Gil Vicente, mas também nas obras de outros autores de época como António Ribeiro Chiado, nas peças teatrais *Prática de oito figuras*, *Auto da natural invenção* e *Auto das regateiras* (ZEKRI, 2017, p. 46).

As obras mais destacadas que serviram a isso, como estudo em minha investigação do mestrado, são *Tragicomédia da frágua d'Amor* e *Tragicomédia da nau d'Amores*; na primeira peça encontra-se um negro que quer ser branco, assim deseja e desse modo está em *Frágua d'Amor*:

---

<sup>3</sup> Para saber mais sobre esse teatro, consulte a dissertação de mestrado intitulada *A figura do negro no teatro português do século XVI e no teatro tradicional iraniano do século XX*.

<sup>4</sup> Felizmente, depois de muito tempo, com os grandes esforços do Dr. Carlo Saccone, iranianista e professor da Universidade de Bolonha, uma cópia desta obra foi traduzida para italiano. O livro está citado na bibliografia do presente trabalho (BEYZAIE, NAIMI & SACCONI, 2020).

Mercúrio: Cómo quieres tú hacerte?

Negro: Branco como ovo de galinha.

Mercúrio: Ora entra y no hayas miedo, que no has de sentir nada.

Negro: Fazer nariz mui delgada

e fermosa minha dedo. (*Frágua d'Amor*, v. 440-445)

No fim, seu desejo torna-se realidade e ele sai tornado branco, mas ainda fala em guiné, ou seja, com o sotaque e a forma especial da sua fala anterior:

Negro: Já mão minha branco estai

e aqui perna branco é

mas a mi fala guiné. (*Frágua d'Amor*, v. 470)

Nas barcas, traduzidas e publicadas no *Teatro português I*, não há nenhum personagem negro, mas lá se encontram outras figuras que partilham muitos pontos em comuns com os espetáculos populares e alegres iranianos, por exemplo, aquelas figuras que se identificam pela profissão, como onzeneiro, sapateiro, corregedor e procurador, presentes na *Barca do Inferno*, e lavrador ou pastor, no *Purgatório*, e ainda figuras religiosas como Papa, Cardeal, Arcebispo, tipo o Bispo, na *Barca da Glória*.

Tal como no teatro português, no teatro iraniano também existe uma grande variedade de figuras populares, nobres e religiosas, como reis, *sheiks*, servos e não só. A figura mais comum que aparece nas muitas peças iranianas é um tipo de tonto (parvo) que se encontra como Joane, na *Barca do Inferno*.

Assim, as peças portuguesas do séc. XVI da escola vicentina serviram como uma ponte a ligar duas culturas que pertencem a espaços e tempos bastante diferentes. Isso confirma que há alguma relação entre elas, além de suas evidentes peculiaridades.

Durante a tradução das obras de Gil Vicente, surgiu a importante questão de como as obras traduzidas podem transmitir os subtextos e contextos culturais, históricos e linguísticos das obras originais. Foi por isso que tive a intenção de continuar a publicar traduções das peças de teatro de outros autores portugueses para o farsi, a língua persa mais conhecida.

Numa segunda proposta da coleção, decidi dedicar-me à tradução de uma obra de Luís de Camões, a chamada o *Auto dos Enfatriões* (CAMÕES; CAMÕES, 2010 [online]), também conhecida como *Auto dos*

*Anfitriões*. A realização deste objetivo não seria possível sem a bolsa de pesquisa oferecida pelo Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.<sup>5</sup> Finalmente, esse projeto iniciou-se em outubro de 2021 e a obra ainda se encontra no processo da edição e publicação.

O resultado final do trabalho corresponderá ao segundo volume da *Coleção de teatro português*, intitulado *Teatro português (II)*. Luís de Camões: *Auto dos Enfatriões* (CAMÕES; ZEKRI, 2023). Este segundo volume também recebeu o apoio da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), bem como do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.

Tal como no primeiro volume, prevê-se que a obra no prelo conterà uma introdução sobre o teatro camoniano, bem como notas complementares, explicações das referências e do vocabulário do teatro camoniano.

Além disso, trará dois estudos assinados por dois pesquisadores portugueses: Felipe de Saavedra, camonista, historiador, professor e diretor da Rede Camões na Ásia, e João Pedro Marques Morgado Ferreira de Oliveira, pesquisador do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC) da Universidade Católica Portuguesa.

No seu estudo intitulado *Uma joia do teatro clássico português*, Saavedra fala do teatro camoniano e da sua chegada ao Irã pelo estreito de Ormuz, onde o poeta morou durante vários meses entre os anos 1554 e 1555. Realiza igualmente um breve estudo sobre as questões centrais da obra *Auto dos Enfatriões* de Camões, ou seja, estuda a identidade e a relação do ser humano com as suas próprias atuações existenciais. Relativo à questão da identidade, ele trata de analisar Anfitrião e Sósia, cujos encontros com os seus duplês criam uma grande confusão de identidade para eles.

No caso, Sósia não sabe se na verdade ele existe ou não e se está vivo ou morto. Para o Anfitrião, tudo ainda parece mais complicado e agressivo. Ele não apenas perde contato com sua própria existência, mas também com sua esposa, seu poder e sua casa.

Saavedra, ao interpretar a trama do enredo, coloca em questão a responsabilidade do indivíduo no que se refere aos seus próprios atos. Neste caso, ele fala de Almena, esposa de Anfitrião, que, sem estar consciente, comete um grande pecado, ou seja, o ato de adultério e traição.

---

<sup>5</sup> Informações sobre a bolsa concedida podem ser encontradas em: <https://www.instituto-camoes.pt/activity/o-que-fazemos/bolsas-estudo/bolsas-camoes/bolsas-lingua-cultura/candidaturas-lingua?view=article&id=32388:candidaturas-encerradas-2021&catid=931>.

O autor do estudo abre novas reflexões feministas e filosóficas sobre a obra do poeta português. Almena ao mesmo tempo se considera uma esposa fiel e infiel. De fato, ela não tem consciência de que está a se deitar com um falso Anfitrião. Referindo-se a essa situação ambígua, Saavedra levanta a questão, isto é, interroga se uma pessoa que não está consciente do que faz pode ser considerada como responsável pelas consequências dos seus atos? E se essa mesma pessoa, que comete um erro a esse respeito involuntário, deve ser reconhecida como culpada?

Ao contrário de Saavedra, João Pedro Oliveira não se centra no teatro camoniano, mas critica o ato de nacionalização do poeta, tido como uma figura nacional única em seu país. Esse pesquisador e especialista de estudos clássicos persas traça uma comparação, um paralelo, entre a epopeia persa chamada *Xānāmé*, de Ferdawsi<sup>6</sup>, em Português traduzido como *Livro dos Reis* (FERDOWSI; MOTLAGH-KHALEGHI, 2015) e *Os Lusíadas*, de Camões. No seu trabalho, *Local, nacional, universal: perspectivas sobre Ferdowsi e Camões*, estuda como ambos autores, sendo poetas locais, tornaram-se figuras nacionais ímpares. Ainda interroga se, na verdade, ser nacional ou local tem algum efeito na percepção dos leitores das obras.

Embora pareça não haver muita ligação entre a obra de João Pedro Oliveira com o restante do conteúdo do livro *Teatro português II* (CAMÕES; ZEKRI, 2023), mesmo assim há ainda uma relação delicada a respeito de o que pode acontecer após da publicação do livro no Irã, ou seja, a apresentação de um autor português ao povo iraniano e vendê-lo como uma figura nacional de Portugal e também global, questões que João Pedro Oliveira polemiza em seu estudo.

No entanto, não vamos nos prender aos ensaios destes dois pesquisadores, mas antes conhecer as questões presentes no estudo necessário para realizar a difícil tradução que demorei mais de um ano para concluir.

O *Auto dos Enfatriões*, de Luís de Camões, foi publicado pela primeira vez em 1585, sendo uma adaptação da famosa narrativa grega sobre Anfitrião. Essa não foi a primeira vez que um dramaturgo escreveu uma peça baseada nessa narrativa originária da Grécia, tampouco foi a última. Entre outras adaptações cênicas, destacam-se a comédia *Amphitruo*,

---

<sup>6</sup> *Épico dos Reis* ou *Livro dos Reis* ou mesmo *Xānāmé* (Shāh-nāme) é uma grande obra poética escrita no século X, pelo escritor persa Ferdawsi, que narra a história e a mitologia do Irã, desde a criação do mundo até a sua conquista pelos árabes no século VII. Sua elaboração levou cerca de 30 anos e o livro se constitui de 62 histórias, 990 capítulos, e 56700 estrofes de dois versos.

do dramaturgo romano Plauto. Depois de Camões, o dramaturgo francês Molière escreveu o *Amphitryon*. Há também o *Amphitryon* de Heinrich von Kleist, poeta, dramaturgo e novelista alemão. De meu conhecimento, a história de Anfitrião e Alcmena gerou outras peças teatrais em português. Refiro-me à obra *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva (1736); *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo (1949); *Anfitrião outra vez*, de Augusto Abelaira (1980); e, por último, mas não menos importante, *Uma nuvem sobre a cama*, de Norberto Ávila (1990).

Embora a peça de Molière seja ainda hoje considerada a adaptação mais conhecida e mais representada no mundo do teatro, algumas outras adaptações trazem aspectos bastante inovadores inexistentes tanto em Plauto como no próprio dramaturgo francês.

António José da Silva (1736), por exemplo, foi bem mais ousado. Em sua obra, propriamente não copia nem conta exatamente o enredo presente na obra do comediógrafo latino, muito menos na do escritor francês. Cuida de alterá-la, acrescentando três personagens novas, ou seja, Juno, Íris e Tirésias. Também dá acentuada importância à presença de elementos musicais em sua adaptação com destino operístico.

Há igualmente outros autores que vão além disso.

Guilherme de Figueiredo, na obra que escreveu, optou por uma perspectiva mais contemporânea e humanista. Modifica a narrativa original da história ao eliminar os deuses Júpiter e Mercúrio. Nessa referida peça, ao contrário das outras adaptações, o Anfitrião é quem decide disfarçar-se de Júpiter, para testar a fidelidade de sua esposa. Assim, um ser humano mortal interpreta o papel de um deus imortal. De facto, nessa adaptação mais modernista, um ser humano coloca-se no centro da ação e decide brincar com os assuntos mais complexos da trama.

Desde este modo, talvez a obra de Camões, em comparação com a de Figueiredo, torna-se uma adaptação mais próxima e fiel ao pensamento moderno. Entretanto, Camões foi sempre um autor ousado na época em que viveu e escreveu, ou seja, o Renascimento. Por isso, na versão camoniana encontramos muitas pistas sobre o papel dos deuses na vida dos seres humanos, desde uma perspectiva bem própria das características de sua época.

Camões, embora não dê um papel central às figuras humanas da sua história, como explicitamente o faz Guilherme Figueiredo, deixa que

estas se confrontem com as suas próprias dúvidas sobre o universo e os assuntos morais da existência.

A obra de Camões possui muitas características inovadoras. Traz questões centrais relacionadas a um ser humano que circula entre o céu e terra, entre seres divinos e os mortais, sem se sentir dono da sua própria existência. Por isso que, em sua obra, o poeta português cuida e trata da relação delicada existente entre responsabilidade, vontade e culpa, sobretudo no caso de Almena, quando a personagem, sem se dar conta, comete adultério.

Nesse caso, Camões pergunta se Almena é culpada. Ou, já, na situação de Sósia e de Anfitrião, levanta outra questão, a de como eles podem aceitar ser responsáveis pelos resultados de suas decisões, quando seres divinos, Júpiter e Mercúrio, sem suas permissões, decidem ocupar a identidade deles dois?

A obra de Camões expõe tais questões, sem contudo propor respostas definidas para tais casos, sendo justamente uma situação parecida, até mesmo própria de alguém que viveu o Renascimento, apenas com suas dúvidas, sem respostas concretas. Podemos dizer, por outro lado, que, em sua obra, há algumas outras inovações do poeta, que vão um tanto além do que já existia. Quase dois séculos antes de António José da Silva, pela primeira vez, é Camões quem vai criar novos personagens na sua adaptação da referida trama, tal como Calisto, cujo nome é uma indisfarçável referência à célebre *Celestina* (de Fernando Rojas) e Feliseu, duas personagens que até então não existiam nas demais obras com trama similar

Outra inovação da peça de Camões encontra-se no título plural da obra, o *Auto dos Enfatriões* ou *Anfitriões*. Dentre todos, Camões foi o único autor que usou o onomástico no plural, procurando dizer que há mais de um Anfitrião na história. Passemos a comentar um pouco o enredo da peça camoniana.

Nela, Camões propõe uma dualidade sobre a percepção do sentido da existência dos indivíduos neste mundo. Ele cria um enorme conflito na relação do humano consigo próprio e com os outros. Dito de uma outra forma, trata-se de um conflito de identidade.

Toda esta confusão é criada pelos dois deuses, Júpiter e Mercúrio, que decidem se transformar em Anfitrião e Sósia. E tudo isso acontece por causa do amor. Júpiter está apaixonado por Alcmena, esposa do General Anfitrião. Por conta dessa paixão avassaladora, o Deus deseja passar uma



transformados em Anfitrião e Sósia, são cópias falsas do próprio General Anfitrião e do criado Sósia, ou não o são, perante as pessoas com quem interagem?

O mais significativo nisso é que Alcmena fica grávida dos dois Anfitriões. Um é uma cópia falsa e outro é o original. Ao fim, nascem gêmeos, sendo um filho de Júpiter, chamado Hércules, e outro sendo filho do General Anfitrião, de nome Íficles. Mas, Alcmena, por acaso, sabia com quem estava a passar a noite? Ela sabia de quem iria engravidar? Ela traiu o marido, sem o ter traído? Ou não o traiu, visto que foi ela a enganada e não a enganadora?

Para todos os efeitos maritais, o certo é que ambos os Anfitriões, na hora de estarem com Alcmena, correspondiam a Anfitrião, sendo que ambos, na hora da geração dos filhos, se apresentaram como tais. Mas, encontrar respostas adequadas para as questões surgidas não é tão fácil. Não podemos esquecer, como mencionei anteriormente, que o autor parece mais interessado em abrir questões do que em respondê-las. Creio que tanto o leitor do texto, como o espectador da obra serão capazes e responsáveis de procurar as suas próprias respostas.

No fim, também devemos considerar que o público/leitor iraniano não é o mesmo público brasileiro ou português. Cada pessoa, segundo a cultura e a época em que vive, interpretará suas próprias reflexões e respostas a propósito do representado.

É muito provável que uma pessoa que vive num ambiente repressivo e experimenta muito controle social compreende melhor o poder manipulador dos deuses e os seus efeitos diretos na vida dos pobres humanos; por outro lado, uma outra pessoa, que vive no mesmo período, mas noutro país mais livre e sem tão expressiva repressão política e social, irá perceber outros aspectos da obra, como as questões feministas trazidas por Alcmena, uma mulher vítima de um sistema patriarcal, aproveitada pelas figuras masculinas. Então, como se observa, a obra tem uma alta capacidade de abrir diversas questões sobre seus temas e assuntos.

Do ponto de vista de uma encenação teatral, a questão mais interessante é: como se pode realizar uma obra que coloca em circulação quatro personagens, tendo cada par um físico e uma cara parecidas? Refiro-me aos dois Anfitriões e aos dois Sósias. Como estas figuras foram representadas na primeira noite da representação? E, como hoje em dia se

pode representar tais personagens? Usando atores gêmeos? Usando um ator e a sua sombra, para mostrar o seu duplo? Ou aplicando máscaras?

Infelizmente, até a data da redação deste estudo, não tenho encontrado nenhum dado registrado sobre como a obra foi representada. Mas, como um encenador com mais de quinze obras encenadas, posso imaginar-me no lugar do Camões, tanto como autor e encenador desta peça, numa época em que não existiam muitas alternativas e possibilidades cênicas ou técnicas, exceto a de trabalhar com gêmeos ou atores parecidos.

Também existem outras soluções, como por exemplo, aplicação das máscaras como no teatro grego, para fazer os vários personagens ou ainda usar um só ator como intérprete dos dois Anfitriões e, um outro ator, sendo ambos Sósias. Essas opções, porém, são menos práticas e viáveis, em particular nas cenas em que dois personagens similares ficam um à frente do outro.

Quase não há nenhuma possibilidade que um mesmo ator ao mesmo tempo interprete duas pessoas. Para sair de um papel e entrar noutro sempre se precisa de tempo, e o resultado pode não ser muito aceitável por parte do espectador.

Como conclusão, sabe-se que Camões, sua vida, e, no caso, sua obra *Auto chamado dos Enfatriões*, apresentam situações especiais ainda não suficientemente explorados. Camões, grande poeta, diretor e dramaturgo na época de sua juventude, escreveu uma peça interpretativa, reflexiva e inovadora, tanto no contexto literal como teatral.

Quem sabe dizer por que escolheu este assunto para escrever uma peça teatral? Também ninguém sabe como e onde exatamente apresentou sua obra. A bem dizer, na verdade, não tem tanta importância propor esses tipos de perguntas.

O que me parece mais importante é estudar os discursos produzidos ou os que irão ser produzidos em torno desta peça teatral, praticamente a primeira tentativa de um jovem escritor português que ainda experimenta suas competências artísticas, e que ainda não se tornou a figura universal que foi, o que então nem podia imaginar que o seria.

## REFERÊNCIAS

- BEYZAIE, B. *Nama'yesh dar Irān [Espectáculo no Irã]*. Tehran: Kaviyan, 1965.
- BEYZAIE, B.; NAIMI, M.; SACCONI, C. *Storia del Teatro in Iran*. Seattle: Centro Essad Bey, 2020.
- CAMÕES, J. "Gil Vicente, a source for a heritage made of scraps". In: *The reinvention of Theatre in Sixteenth-Century Europe: traditions, texts and performance*. Oxford: Legenda, 2016, p. 239-251.
- CAMÕES, J.; ZEKRI, S. "Introducing the theater of Portugal in the 16th century with studying the properties of Black figure in the Portuguese and traditional Iranian theatre". *Namayesh (The Theater Specialized Magazine)*, Tehran, n. 219, 2017, p. 76-83.
- CAMÕES, L. de; CAMÕES, J. (Ed. e notas) "Auto dos Enfatriões". In: *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*. Centro de Estudos de Teatro - Base de dados textual [online]. 2010. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso em: 14 jan 2022.
- CAMÕES, L. de; GARCÍA, E. L. (Ed., trad. e notas). *Auto chamado dos Enfatriões*. Coruña: Universidad de Coruña, 2008.
- CAMÕES, L. de; LAPPIN, A. J. (Trad. e ed.). *Gil Vicente, Three Discovery Plays*. Warminster, Wiltshire: Aris & Phillips Ltd., Teddington House, 1997.
- CAMÕES, L. de; MATOS, M. V. L. de (Org. e ed.). *Obras completas de Luís Vaz de Camões, Volume III: Teatro*. Silveira: E-Primatur, 2020.
- CAMÕES, L. de; MATOS, M. V. L. de (Org. e ed.). *Obras completas de Luís Vaz de Camões, Volume II: Lírica*. Silveira: E-Primatur, 2019.
- CAMÕES, L. de; MATOS, M. V. L. de (Org. e ed.). *Obras completas de Luís Vaz de Camões, Volume I: Épica & Cartas*. Silveira: E-Primatur, 2017.
- Camões, L. de; PIMPÃO, Á. J. da C. (Ed. e notas). *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões, 2003.
- CAMÕES, L. de; ZEKRI, S. (Ed., trad. e notas). *Portuguese theatre (II)*. *Luís de Camões. Auto dos Enfatriões*. Tehran: Shab-e Sher, 2023.
- FERDOWSI, Q. A.; MOTLAGH-KHALEGHI, J. (Ed.) *The Shahnameh: The Book of Kings, Volume 1-8*. Tehran: Sokhan. 2015 (1394 SH.)
- LÓPEZ, P. J. A. *Gil Vicente y Las Naves de los locos*. Salamanca: Luso-Española, 2006.
- LÓPEZ, P. J. A. (Trad. e ed.). *Autos de las barcas*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2002.
- NASCIMENTO, A. A. "Humanismo". In: *Dicionário de Luís de Camões* (coordenado por Vítor Aguiar e Silva). Alfragide: Caminho, 2011.

VICENTE, G.; CAMÕES, J. (Ed.). "Barca do Inferno". In: Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI. Centro de Estudos de Teatro - Base de dados textual [online]. 2010. Disponível em:

<http://www.cet-e-quinheiros.com/autores>. Acesso em: 14 jan 2022.

VICENTE, G.; CAMÕES, J. (Ed.) "Purgatório (barca segunda)". In: Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI. Centro de Estudos de Teatro - Base de dados textual [online]. 2010. Disponível em: <http://www.cet-e-quinheiros.com/autores>. Acesso em: 14 jan 2022.

VICENTE, G.; CAMÕES, J. (Ed.). "Barca da Glória". In: Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI. Centro de Estudos de Teatro - Base de dados textual [online]. 2010. Disponível em:

<http://www.cet-e-quinheiros.com/autores>. Acesso em: 14 jan 2022.

VICENTE, G.; ACHCAR, F. (Trad. & ed.). *Barca do Inferno*. São Paulo: Cered, 1999.

VICENTE, G.; CAMÕES, J. (Ed. & notas). *Purgatório*. Lisboa: Quimera, 1993

VICENTE, G.; CARRILHO, E. (Trad. & ed.). *Glória*. Lisboa: Quimera, 1993.

VICENTE, G.; SEQUEIRA, F. J. M. (Trad. & ed.). *Auto da Barca do Inferno*. Lisboa: F. Franco, 1968.

VICENTE, G.; VILLAVA, C. (Ed. & notas). *Inferno*. Lisboa: Quimera, 1993.

VICENTE, G.; ZEKRI, S. (Ed., trad. & notas). *Portuguese theatre (I)*. Gil Vicente. *Autos das Barcas: Inferno, Purgatório, Glória*. Tehran: Shab-e Sher, 2020.

VIEIRA, L. (2015). *A encenabilidade do teatro quinhentista português no século XXI: diálogos entre dois tempos*. (Dissertação do mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015, p. 146. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27221>. Acesso em: 5 fev 2023.

ZEKRI, S. "Recycling Theatre Plant". *Namayesh* (The Theater Specialized Magazine), Tehran, n. 224, 2018, p. 49-55.

ZEKRI, S. *A figura do negro no teatro português do século XVI e no teatro tradicional iraniano do século XX*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/30355>. Acesso em 10 fev 2023.

## تئاتر پرتغال (۲)

لوئیز د کامونش: آمفی ترنونی ها



مقدمه، ترجمه و گرد آوری: صبری ذکری



Figura 1: Capa pré-final do livro *Teatro Português (II)*. Luís de Camões, *Auto chamado dos Enfatriões*, Teerã: Shab-e Sher. O livro ainda se encontra no processo da publicação. (Com o apoio do Camões – Camões Instituto da Cooperação e da Língua I.P., e DGLAB || Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas). A imagem da capa é um retrato do mesmo Camões, recuperado por meio de pesquisa na internet.

# تئاتر پرتگال (۱)

ژیل ویسنت

سه گانه کشتی ها: دوزخ، برزخ، بهشت



مقدمه، ترجمه و گردآوری  
صبری ذکری



Figura 2: Capa do livro *Teatro Português (I)*. Gil Vicente, *Autos das Barcas: Inferno, Purgatório e Glória* (Com o apoio do Camões – Camões Instituto da Cooperação e da Língua I.P., e DGLAB || Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas), Teerã: Shab-e Sher, 2020. A imagem da capa foi recuperada por meio de pesquisa na internet. Essa ilustração vem na capa da obra *Barca do Inferno*, que está guardada no Museu Nacional de Madrid.

Recebido em 10 de dezembro de 2022

Aprovado em 16 de janeiro de 2023

Licença: 

Sabri Zekri Arabzadeh

Investigador, encenador e professor de teatro. Doutorando de cotutela no Programa “Estudios de las Mujeres. Discursos e pra’cticas de Género” das Universidade de Granada e Universidade de Bolonha. Graduado em Encenação de Teatro pela Universidade de Teerã, Mestre em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa.

Contato: [zekry.sabry@gmail.com](mailto:zekry.sabry@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-0560-4001>

# VÁRIAS GENTES E TERRAS, CAMÕES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p496-502>

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva <sup>1</sup>

I.

leio  
de revés  
como quem flana ou  
sonha  
vasta campa  
citadina e  
acorda ao chamado das  
crônicas de teu país:  
imaginário

II.

vem de lá, e  
mesmo,  
da Taprobana,  
um sopro fugidio  
perdido de si  
cansado de  
nunca encontrar  
as Índias perfeitas,  
náufrago  
desilhado

---

<sup>1</sup> Universidade do Estado da Bahia, Conceição do Coité, Bahia, Brasil.

III.

por vezes outras  
oiço:  
um grito desgarrado  
pobre de engenho  
vazio de arte  
desarmado  
desalmado  
de um qualquer  
barão esfumado  
sem terra  
sem lei  
sem fé

IV.

quem tu és, Camões  
navegante,  
distante de tuas parreiras e  
louros  
assaz pássaro  
para borrar nossa tinta.tinta  
vermelha  
sem se banhar  
em nosso mel Guarani, sem  
cantar Fulni-ô,  
sem se desorientar em  
nosso Madeira  
sem  
se  
Si

V.

quem e/ou o que sou eu,  
Camões,  
diante de teu Adamastor de







navegamos  
outras  
geografias, novos  
mares:  
entramos nos livros,  
nos comboios,  
nos cruzeiros,  
nos prêmios,  
Camões!

#### **XIV.**

navegamos:  
somos Medusa  
pluricontinental  
com ideias  
imorredouras,  
com punho em riste,  
com cabelos livres,  
sem vergonha de vergonhas.faca  
com mil Babéis na língua  
(e algumas lâminas mátrias)  
encenamos Shakespeare virtual  
entre o toucador e a  
balada

#### **XV.**

são outros os reis e os  
impérios,  
Camões,  
muito mais que cinco  
na matemática  
das (des)humanidades

#### **XVI.**

a lógica permanece a

mesma, porém, outra:  
de ponta-cabeça,  
sambamos novos balés;  
nossas regras,  
nossos eixos realinhados,  
nosso sul.norte  
de qualquer lado “do Equador”

Recebido em 30 de julho de 2022  
Aprovado em 1 de setembro de 2022

Licença: 

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva

Professora do curso de Graduação em Letras da Universidade do Estado da Bahia. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2009). Graduada em Letras Vernáculas - Língua Portuguesa e suas literaturas, pela Universidade do Estado da Bahia (1997). Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2003).

Contato: [marenhas@hotmail.com](mailto:marenhas@hotmail.com)

 <http://orcid.org/0000-0003-2842-2208>

# TRATADO SOBRE O CANSAÇO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p503-504>

Felipe Figueira <sup>1</sup>

Eu quero que o sol se ponha sobre o meu cansaço.  
Eu quero que o mormaço leve o meu suor  
para algum lugar que pingue alegria.

Eu sei que eu gosto de dizer “eu sei”.  
Eu sei que tudo se finda abruptamente  
e que a mente mais privilegiada que já existiu  
é menor do que o rio que se passa perto de minha casa.

Às leis da relatividade,  
às leis da gravidade,  
eu mostro a natureza em sua gravidade,  
o ir e vir dos pássaros, cantando,  
e o que se passa na mente humana.  
O que se passa na mente humana?  
Sim, não há abismo maior do que o ser  
que não sabe que é um verbo, que deve se mover  
e não se deter em ausências.  
Não há pássaros que anunciam a morte,  
há seres humanos que esquecem que ser é estar sendo  
e que, mesmo temendo a morte, a antecipam.

---

<sup>1</sup> Instituto Federal do Paraná, Paranavaí, Paraná, Brasil.

Eu sei que um poema não pode ser um tratado sobre o cansaço,  
mas o poeta é o que é:  
um espelho, um abismo, um eco, uma redundância.

Eu quero pegar as músicas não gravadas  
e testar as suas qualidades.

Eu quero ler os livros não premiados.

Eu quero não trabalhar nos feriados e falar aos quatro cantos  
que a qualquer tempo, e fora de tempo,  
o ser humano deve se habilitar ao ser e deixar de fazer  
tantas coisas.

Eu quero que “o sol se ponha sobre o meu cansaço”  
se torne um refrão,  
um cântico de vitória que supere a lamentação  
de quem só existe de corpo presente.

Que a minha mente guie o meu corpo  
e vice-versa, por meio de versos sem lógica, despretensiosos,  
que sirvam de descanso, ou, ao menos,  
que sirvam de pingos de paz.

Recebido em 15 de dezembro de 2021

Aprovado em 14 de fevereiro de 2022

Licença: 

Felipe Figueira

Professor no Instituto Federal do Paraná, campus Paranavaí. Licenciado em História pela UNESPAR, em Pedagogia pela UNINTER, e Bacharel em Direito pela UNIPAR (campus Paranavaí). Mestre em Educação pela UEL, Doutor em Educação pela UNESP de Marília. Fez pós-doutorado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

Contato: [figueiraflg@hotmail.com](mailto:figueiraflg@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-8362-6196>

# TROVAS DA FDRP/USP

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p505-507>

Maicon Melito de Souza <sup>1</sup>

## I

Se na USP existe balbúrdia,  
lá queremos balburdiar  
sem qualquer tipo de estúrdia.  
Pesquisar sem tripudiar.

## II

O campus de Ribeirão  
da nossa Universidade  
pulsa como um coração  
grande como uma cidade.

## III

Seja qual for dos caminhos,  
verei de alguma maneira  
três murais de tijolinhos,  
bandeiras, letreiro e poeira.

## IV

Mas onde é que está a razão  
da tua grande alegria?  
— No campus de Ribeirão,  
nesta nova Academia...

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil.

**V**

Aluno, não te aborreças,  
não temas ser seu calouro,  
se põem na tua cabeça  
um par de ramos de louro.

**VI**

Esta árvore na fachada  
é da turma e pro planeta,  
lembra que o peso da enxada  
é maior que o da caneta.

**VII**

Quem joga na Casa Sete  
tem força de um grande touro,  
quando a Atlética compete  
é com som forte de Estouro.

**VIII**

A grei desta Academia  
também cultiva a verdade,  
pois ama a filosofia,  
a justiça, a ciência e a arte.

**IX**

A FDRP que o diga,  
e lá estudei tributário:  
quem paga tributo ao fisco  
fomenta a ciência no Estado.

**X**

A razão sempre me diz  
que após ser do bem e honrado  
a melhor coisa que fiz  
foi sempre ter estudado.

Recebido em 30 de março de 2022  
Aprovado em 1 de setembro de 2022

Licença: 

Maicon Melito de Souza

Advogado. Pesquisador nas áreas de direitos humanos e direitos fundamentais. Especializando em direito tributário pela Faculdade de Direito de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FDRP/USP), com bolsa integral da Fundação para o Desenvolvimento do Ensino e da Pesquisa do Direito (FADEP). Bacharel em direito pela Faculdade de Direito de Franca (FDF).

Contato: [maiconmelito@usp.br](mailto:maiconmelito@usp.br)

 <http://orcid.org/0000-0003-2663-7387>

# CAMINHOS E AJUSTES, TRÊS CIDADES DA GRANDE VITÓRIA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p508-510>

Marcelo Calderari Miguel <sup>1</sup>

## I. VILA FAMÍLIA, CANELA-VERDE RAJADA



Vila Velha

Município do litoral Sudeste

Pertence à Região Metropolitana de Vitória

A vegetação original predomina a Mata Atlântica

Segundo maior centro comercial do estado, depois da Capital

Fundada em 23 de maio de 1535 por português Vasco Coutinho

A cidade é a mais anosa do estado, possuindo várias construções históricas, Limítrofes do município são: Vitória, Cariacica e Viana, Guarapari e Atlântico Oceano. Elevado índice de jardinagem e paisagismo, recortado por praias e relíquias admiráveis. Em 1890, foi criado o município, deixando de se designar Vila para ser a "Vila Velha". Vila Velha chegou a ser anexada a Vitória, foi recriada, anexada e recriada novamente.

Aventa a região Geográficas Intermediária e Imediata de Vitória.

A ponte da Madalena, as bandas de congos, o ferroviário museu.

Balneário da Barra do Jucu e da Ponta da Fruta, histórica Prainha Conta com a variedade e outros atrativos de arquitetônicos valor.

Morro da Penha, 154 metros de altura e é um dos locais mais visitados. Plano relevo, a altitude média de 4 metros acima do nível do mar. Feriado é o 23 de maio (a Colonização do Solo Espírito-santense); o Museu Casa da Memória, os bondinhos, o memorial santuário. Já o Farol de Santa Luzia é de 1870, atinge 17 milhas marítimas. Acoroça raia turística, dormitório não mais, presencial audácia! Vila Velha, velha vila, vias de docas e tocas.

<sup>1</sup> Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

## II. RAJADAS DE VENTO, MAGNÉTICA E COSMOPOLITA VITÓRIA



Vitória é um município e capital do estado do Espírito Santo se limita ao com a Serra, ao sul Vila Velha, ao oeste Cariacica. ao leste há o Atlântico Oceano, situa area de restinga e mangue. no passado disputada por tribos de Goitacazes, Aimorés e Tupiniquins ataques indígenas e holandeses movem a capital para a Guanaani Ilha nova capital, Vitória, em partes altas construída, estreitas escadas e ruas diversos aterros, redesenha seus becos, morros, bairros, fortes e casarões. a cidade que apresenta as menores amplitudes térmicas de todo o Espírito Santo litoral bem recortado pelo mar e, 136 metros de altura, Penedo é o seixo dessa baía várias áreas verdes há no município, o ano de 1912 inaugurado é o Moscoso Parque. a Pedra da Cebola implantado em 1997, antiga Pedreira torna-se um belo Parque verde Terra essa de personalidades: Aguiar Salles, Vivácqua Campos, Castello de Mendonça! A capital capixaba conta com esplêndidas praias, é uma cidade presépio assim marcada:

Orla de Camburi e,  
das Castanheiras,  
e a Praia Grande.  
Praia da Direita,  
e praia do Canto.  
Curva da Jurema  
a ária Guarderia,  
deck de madeira.

Grande Vitória, mais de 2 milhões de habitantes, influenciando bilhões de vidas e luzes. Museu do Pescador, a vida dos moradores das Ilhas das Caieiras, o mar e o manguezal; Museu Capixaba do Negro, Mucane, centro de resistência e referência à cultura negra; Museu Solar Monjardim acervo e objetos de fazenda e família abastada do século XIX

### III. CARIACIQUENSE HEXAGONO, NAS VIAS DE SÃO JOÃO BATISTA



Cidade do ‘maior’ porto seco da América Latina.  
Na arte de aventurar, a cidade se separou de Vitória  
“Tá ligado” a cidade é receptiva e cordial, ar de interiores  
Cariacica é lugar festeiro e sensual para se viver, vias múltiplas  
Cariaciquense carrega mala, na Estação Pedro Nolasco viaja de trem  
Vê muitas bandas passar, lacônico Congo de Máscaras de Roda D’Água  
Se orgulha do passado histórico e do padroeiro dessa mágica comunidade.  
Salve São João Batista, independente município, primeiro núcleo urbano da Vila  
Essa é a certeza para mim e para você, uma Cariacica gigante, expressão de rara beleza  
A imponência do Mochuara se destaca ao longe, um monte que designa ‘pedra irmã’.  
Cariacica é Região Metropolitana da Grande Vitória e tem poeta, caubóis e funkeiros  
Venera o sol, o mar, a maresia, a roda de água e a chegada do homem branco.  
Cariaciquense é fenomenal, temática punk e playboy - cultura jovem de rua!  
Terra essa tropical, ameno clima típico. É liberdade, canto e alto-astral.  
O município é grande campo, uma bela aurora de portos e jardins  
Amo, essa paixão não é de agora, a serenidade de quem a adora  
Forte movimento de contemporânea cultura e underground  
Humilde ‘porta de entrada’ de Vitória, torre de recursos.  
Cariacica tem de tudo um pouco, pode crer.

Recebido em 10 de janeiro de 2022

Aprovado em 14 de fevereiro de 2022

Licença: 

Marcelo Calderari Miguel

Mestrando em Ciência da Informação na Universidade Federal do Espírito Santo. Bibliotecário e Arquivista pela Universidade Federal do Espírito Santo. Membro do Grupo de Pesquisa Tabularium (DGP CNPq. Nº: 8448/2017) - Políticas de Arquivos do Espírito Santo.

Contato: [marcelocalderari@yahoo.com.br](mailto:marcelocalderari@yahoo.com.br)

 <http://orcid.org/0000-0002-7876-9392>

# 7 POEMAS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p511-517>

Paulo César de Toledo <sup>1</sup>

a láp  
ide é lap  
idad  
a num lap

so  
de si  
lênci  
o

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

o  
nde se ou  
ve no espe  
lho

o  
que em ali  
ce não ho  
uve

al  
va péta  
la

o  
rva  
lho

ál  
gido  
lá

grima in  
vern  
al

nã

o pas  
sa de  
al

go que  
pas  
sa e ao

pas  
sar pas  
sa al

go

des

equili  
broop

ésob  
reoq  
ualo

ovose  
equili

bra

o  
u  
tros

sim  
o  
mes

mo  
nã  
o

de n

ovo

g

ora ag

ora o ar

den

tro do n

ovo

Recebido em 23 de outubro de 2021

Aprovado em 14 de fevereiro de 2022

Licença: 

Paulo César de Toledo

Mestre e doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Poeta, publicou os seguintes livros: *Torrão e outros poemas* (Ed. Patuá, 2018), *A Rubrica do Inventor* (Ed. Multifoco, 2011) e *51 Mendicantos* (Ed. Éblis, 2007; Ed. Amotape, 2013).

Contato: [paulodtoledo@uol.com.br](mailto:paulodtoledo@uol.com.br)



podia ajudar com o enterro. Tava com a cara toda inchada: parecia que tinha levada uma puta surra. Eu fiquei pensando que só faltava o marido ter batido nela, e ela ir pedir ajuda logo na minha casa. Então ele explicou que o cara tinha ido bater um lero com São Pedro, falei meus pêsames e já ia fechando a porta quando ela perguntou se eu não podia ajudar a preparar o velório e o enterro, que ele gostava muito de mim, parari parara. Porra! Nem falava com o homem. A verdade é que era uma mulher que não trabalhava (*traga*): só ficava cuidando da casa o dia todo. Não fazia porra nenhuma: não sabe fazer nada. Acho que mulher que vive das custas do marido não merece respeito. Porra, essa tinha até empregada: era praticamente a puta do cara. Foi por isso que me separei da minha mulher (*traga, se o cigarro acabar durante o diálogo, na rubrica de tragar o ator deve acender outro e tragar*). Foi por isso. (*Levanta*) Minha mulher até trabalhava, mas não fazia nada sozinha. Se ia no mercado eu tinha que ir junto; se ia lavar uma louça eu tinha que estar na volta; se precisava ir buscar algum documento, lá ia eu. Porra. PORRA CARALHO! (*Vai até a boca do palco e cai de joelhos debulhado em lágrimas, violentamente esbofeteia a própria cara. De caixas de som, ou do fundo do palco, vem um barulho de briga, a mulher anuncia que vai embora, que não vai viver com um machista, gritos discussões, barulho de coisas quebrando, mais e mais brigas diferentes vão se juntando no mesmo som, até ficar incompreensível, até ser apenas barulho enorme, enquanto isso o ator se bate, chora, arranha o chão do palco, grita, desesperado. Silêncio total*). Luísa, volta pra mim, volta. Eu faço tudo: eu não entendo. Eu prometo. Eu lavo toda a louça sozinho se for preciso. Eu me importo com as coisas da casa. Eu mudei, juro, não deixo você fazer nada mais sozinha, prometo, estarei presente, prometo, prometo, prometo, porra, PORRA, PORRA, PORRA, PORRA! (*joga o cigarro longe*). A gente morre Luisinha, sempre morre, morre um pouco, porra, por favor (*começa a se arrastar no palco, se levanta e vai até a cadeira, sobe nela, abre os braços em forma de cruz*). ME PERDOA, EU NÃO SABIA O QUE EU ESTAVA FAZENDO! (*Desce da cadeira lentamente*). Gente morre todo dia. (*Cai o pano e assim que o palco se fecha se ouve um tiro*).

Recebido em 4 de janeiro de 2022  
Aprovado em 14 de fevereiro de 2022

Licença: 

Pedro Antônio Matias da Silva

Professor de Língua Portuguesa e Literatura há mais de uma década e Doutorando em Letras na  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Contato: [pmatiass@gmail.com](mailto:pmatiass@gmail.com)

: <https://orcid.org/0000-0001-6400-3399>

# POSSO TE BEIJAR NO TEMPO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p521-525>

Raeltom Santos Munizo<sup>1</sup>

E ser a vida além de uma, posso te olhar agora na minha carne minando em jaz, colhendo a lua de nossa casa de animais. Vejo seus velhos medos correndo no tempo da luz que arde quando perdemos a tarde, e se escapando em meu corpo derramado em amor. Queria estar ao seu lado, dentro de seu vapor, bebendo amor, suor e dor, para além de meu sabor de ser só.

Depois do sempre dia engatinhar sobre minha mão, eu vi nascer um alado estrangeiro andorim nas costas de meu coração. Era o ar em matéria e forma passarinha, que tremia as duras asas dentro de meu miúdo corpo, alargando meu íntimo até o meu particular além e aquém. Eu era a grandeza. Eu era o espaço dele maior que o tempo.

De onde caiu essa deidade semente açoitadora? A carne de mulher suporta muita eternidade; aguenta todo o peso da felicidade em vermelho. Pediu-me para chamá-lo de Narcismo, e para ouvir as vindouras palavras de si: “corri pela terra branqueada pela pele da areia de São Francisco de Chumbo, aquando de desde criança; não tive colo de pais de barriga e umbigo, tive amor de negra Beta que me ergueu como menino até o colher do tempo homem grande. Eu que levei Beta até o Rio da vida segunda, segurando sua mãozinha com meu beijo metamorfoseado em solidão durante a caída do couro de seus olhos. Ela era minha terra firmada. Não vi mais nada naquele lugar depois de ida de seus dias. Tive que sair pelo sol buscando terra onde despejar minha voz. Eu fui o esquecimento da

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, Bahia, Brasil.

minha vida nessa andança. Senti o sentimento da morte dentro da vida. Na terra varredeira, eu vi suas linhas render uma lua a cada vida, comendo a dor no ar. Então, cê me ensina a catar luz para o céu eu sustentar? Cê me ensina a voar dentro de seu olho de nácar? Ensina para eu ser um homem firme, porque eu sei ver a fúria do anseiado ensinamento cansando você.”

O meu amor por Narcismo já era flor nascida de instante derramando suor de cheiro sobre todos os nossos planos futuros. A voz dele me apresentou esse sentimento que queima peito mimoso e distraído.

Nos casamos um ano a mais depois de nossa primeira primavera da seca. Fomos então para a sua perdida São Francisco de Chumbo, sem nada nas mãos, com muito de tudo nos corações e um pedaço do que se chama de sonho. Narcismo era feito ali de tropeiro pela necessidade. Arrebatava o sertão com sua pisada distante de mim. Eu dava limites à substância mais bruta do mundo, a qual suportou a mão e o fundo sopra de Deus. Eu desmenbrava e remendada o corpo do mundo primitivo. Uma oleira me fiz pela matéria da terra que me come.

Os anos caíram do céu, e nós soltamos um menino no mundo quente. Damião foi nome engolido por ele, pois reza as mulheres de alma grande que esse palavreado quer dizer aquele que pede choroso os caldos de amor e força à vida que pariu o tempo. Damião era feito homem em menino ser pelo seu pai, durante os quando estava pelas redondezas perto de nós. Meu eternamente filho se tornava braço de cavalo, se abria em pote para buscar água nos limites do longe, tornava-se guerra para revirar a terra para ela parir o milho e feijão, vomitava pelas mãos e olhos flechas para pender o vô das pombas alvinhas, derramava-se na lagoa minguante da terra baixa para colher os voadores que embebiavam no fundo. Ele conheceu o deus da estrada, orando na costela mais larga do cavalo. Esse mesmo deus desmoronou suas fantasias inventadas dentro das noites de família. Isso ao ritmo bagunçado de suas orações.

Numa viagem ao longe, aonde meu conhecimento não chegou, Narcismo levou Damião na poeira pela primeira vez. Cada dia um pedaço de meu umbigo caia. Nesse dia, meus olhos buscavam não deixar meu menino escapar pelo espaço do mundo. É tempo de sumir pelos atrás da serra e acima do canto. Ele foi levando meu medo duro em suas costas e seu pai em sua frente guiando seus pisamentos pelos sem rumo, esperando o beijo da sorte sadia. Soube tempos depois pelas vozes inventivas do povo que encontraram-nos pelos caminhos de seus pés, que Damião há muito

passos fugidos dos meus, encontrou com seu pai uma moça de brancura morta, vivendo com uma mulher cega constantemente sentada num buraco doce no meio de uma casa de abandonos. Não tinha nada de muita coisa naquela casa. Somente a noite que logo ali caiu rapidamente que parecia filha daquela casa de duas mulheres de carne das alvuras. A moça falou para os homens de braços meus fugirem da “noitura”, entrando na presença delas em sua casa, pois lá fora vivia os estrangeiros do descobrimentos que devem continuar gemendo no estranho. Jantaram ouvindo as musicadas histórias dali. Após de tanto escutar, Damião apareceu para a noite aberta e andou pelos azuis do tempo apagado. Sentou o menino homem de processo em uma árvore morta pela vida da terra, e começou a viver o fim. Segundo o que me dizem, ele gritou rompendo a carne da noite, em razão do beijo de cobra de hora perigosa. Seu corpo geou ali, pendendo junto com o último sorriso e buscando a luz de ver seu amando pai. Mas ele mergulhou para longe do alvo, caiu no fundo do azul.

Narcismo era só gritos de homem com o seu menino derramado em seus braços. Ele arrastou o nosso pesado amor Damião vazio de vida até a porta da casa da moça loura, buscando protegê-lo da ida ao eterno distante. A alva dona da casa esperava com ervas transadas nas mãos e dançando ao balanço e som das rezas. Narcismo, no porvir, disse-me que a voz dela era como um anjo parindo um filho. Voz que descobre a pele e invade nosso ar. Mas o movimento sonoro dela não conseguiu buscar de volta o ser de Damião meu.

Voltaram os dois. Um voltou sem ele dentro de si. Seu corpo balançava sob as varas de um carro de boi em cortejo, silenciosamente acompanhado por várias gentes. Reconheci Narcismo na frente e puxando os bois, descalço e chutando a vida. Aquilo parece que me buscava, mas eu, de estranha forma, queria repelir o que ainda não sabia ser. Tanta gente e nada de um pouco de Damião eu conseguia ver. O coração subia pelo peito. Vi manchas de lágrimas empoeiradas desenhando rios no rosto de marido meu. O outro mundo veio a mim.

Era só eu e Narcismo por várias eras de vida. Não tive mais filhos, mesmo recuperada da ida de meu menino de doce. Narcismo era então recepção de todo o amor que eu inventava. Viajava ele a trabalho quase sempre. O senhor Mariano, homem de grande pano de terras, contratou as labutas tropeiras de meu marido. Foi rumo às bandas de Além-de-Deus-

choroso, terra do mar de fúria de homens perdidos e daqueles vendedores de raios de sol.

Morreu lá, na porta de uma igreja abandonada de céu e homem. Disseram que ele bebeu numa venda de homens de guerra qualquer, onde avançou a vida contra a morte vivida nesses seres dali, os quais fizeram fina lâmina fria descer pela carne de Narcismo, até trazer o sangue de fogo às bordas do corpo do amor. Depois levaram seu corpo beijando chão até à igreja e pregaram os panos de sua pele e suas mãos e pés na porta aberta da casa de Deus fugido.

Soube desse rito da morte e não tive força no peito e pé para buscar Narcismo. Zé de Mariana, meu vizinho de tempo e terra, foi quem consultou a benzedeira de olhos faltosos, a qual rezou as palavras para ele cirandar a igreja maldita com flor de laranja e abraçar a igreja de madeira velha com fogo cruzado. A poeira quente do vermelho soprou tudo dali até onde o céu é ainda bebido pelo homem e por Deus.

Não consegui saber mais o que era ser um ser. Eu caía da vida a cada instante, com as mãos fugindo do firme do mundo. Era só a memória de Narcismo e o esquecimento de mim. O vento era o toque dele em todo meu corpo de uma só vez. Via seus olhos na água do riacho que meu beijo bebia e salvava no cume do morro de meus lábios e na planície de minha língua parada. Minhas mãos entravam na terra sentido o avanço da luta sob sua pele ardida e crua. Todo dia Deus me falava dele com a matéria vizinhando a mim. Eu recebia a visita dos anos sem a experiência e espaçamento do tempo. Estava nua de voz na vida, chorando pelo corpo, erguendo todo o tempo com os punhos trêmulos. Eu queria te dizer diante de seu ar jorrando amor em minha cara que estou morrendo com a saudade chutando meu peito. Joguei meus olhos ontem na cama da lua, mas ainda espio de dentro toda a sua forma. É uma persistência de ti em se tornar eu, que digo enfim ao sim do dia de nosso casamento. Há uma parte de mim voando dentro do seu espaço de alguém. Como você está? Queria comer a distância de nossos peitos, mas não há mais espaço entre nós. Não existe mais duas coisas do amor, só você dançando o tremor da solidão nesta carne. Deixe-me ver o sal, correr no suor, gritar para embaralhar a luz, pular no rio da água, cheirar a esperança e cantarolar com os vários semelhantes só mais uma parte de uma vez antes de ser tua e nada? Não sabia da noção de fim ou nascimento! Sou eu em estado de memória sua,

por isso posso lhe colher com meus soltos beijos no único coração do tempo.

Recebido em 14 de novembro de 2021

Aprovado em 14 de fevereiro de 2022

Licença: 

Raeltom Santos Munizo

Professor, graduado em Letras e pós-graduado em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Contato: [munizo\\_raeltom@hotmail.com](mailto:munizo_raeltom@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0009-0008-9248-1548>

# RECOMENDAÇÕES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p526-527>

Valeria Vicente Gerônimo<sup>1</sup>

Por que tens duas caras  
Se não tens dois corações?  
Será que tenhas vivido duas vidas  
Ou será uma temível fantasia?

Que se tenhas estranhado  
Tua antipatia sorridente  
Desde o primeiro bom dia  
De um mau dia de chuva.

Contendo nas veias  
O sangue frio da vaidade  
Onde até os últimos olhares  
Correspondem as últimas tentativas  
Daqueles que nunca desistiram  
De um único olhar frio  
E persistente teu.

Então pedimos que não tenhas  
Caridade conosco, nem aborrecimentos  
Somente entendas como uma  
Preocupação ao teu bem-estar  
Simetricamente lamentamos  
A tua perseverança.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

Recebido em 30 de julho de 2021  
Aprovado em 12 de dezembro de 2021

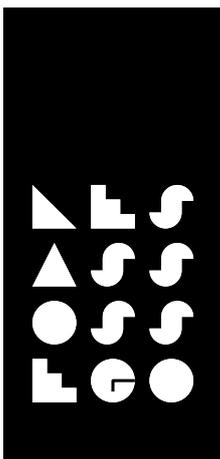
Licença: 

Valeria Vicente Gerônimo

Mestre em Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba e graduada em Letras Portugêsa na mesma universidade. O gosto pela literatura rendeu a publicação do poema “Obstáculo” também na *Revista Desassossego* em 2021.

Contato: [valeriavicentejp@gmail.com](mailto:valeriavicentejp@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-8948-1423>



**USP**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

 **fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**DLCV**

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

---

Desassossego – v. 15, n. 29 (2023.1) – Semestral  
São Paulo: USP /FFLCH /DLCV /Programa de Pós-Graduação em  
Literatura Portuguesa  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900  
ISSN: 2175-3180  
CDD 869  
Licença: BY-NC

1. Revista Desassossego. 2. Literatura portuguesa. 3. Literaturas de Expressão Portuguesa. 4. Estudos Literários. 5. Escrita criativa

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa

---

## **EDITORES-CHEFES**

FLAVIA MARIA FERRAZ SAMPAIO CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
HÉLDER GARMES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## **EDITORES RESPONSÁVEIS**

CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)  
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## **EDITORES CONVIDADOS E ORGANIZADORES DO NÚMERO**

MAURÍCIO MASSAHIRO NISHIHATA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ANA PAULA GOMES DO NASCIMENTO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ /UNIÃO DA  
VITÓRIA, BRASIL)  
ADMA FADUL MUHANA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## **EDITORA DE TEXTOS DE FICÇÃO E POESIA**

ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)

## **EDITOR DE ENTREVISTAS E RESENHAS**

CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)

## **EDITORA EXECUTIVA**

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## **PARECERISTAS DO NÚMERO**

ALESSANDRO BARNABÉ FERREIRA SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ALEXANDRE JOSÉ BARBOZA DA COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ALLEID MACHADO RIBEIRO (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)  
AUDE PLAGNARD (UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY MONTPELLIER 3, FRANÇA)  
BÁRBARA CECÍLIA KREISCHER (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
CAIO CÉSAR ESTEVES DE SOUZA (HARVARD UNIVERSITY, EUA)  
CIELO GRISELDA FESTINO (UNIVERSIDADE PAULISTA, BRASIL)  
CLARA BRAZ DOS SANTOS (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO  
/FRANCA, BRASIL)  
CLÉBER ARAÚJO CABRAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BRASIL)  
CLEBER VINÍCIUS DO AMARAL FELIPE (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, BRASIL)  
DANILO RODRIGUES BUENO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ELENA VASSINA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ELSA RITA DOS SANTOS (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO, ITÁLIA)  
FILIPA MEDEIROS ARAÚJO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
FLÁVIO ANTÔNIO FERNANDES REIS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA  
BAHIA, BRASIL)  
FLÁVIO RODRIGO PENTEADO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
GABRIEL CID DE GARCIA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
GABRIELA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE, BRASIL)  
GILDARIS FERREIRA PANDIM (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3, FRANÇA)  
GUSTAVO LUIZ NUNES BORGHI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
INARA DE OLIVEIRA RODRIGUES (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ, BRASIL)  
JANE TUTIKIAN (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL)  
JEAN PIERRE CHAUVIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
JERONIMO PIZARRO (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLÔMBIA)  
JOSÉ FRANCISCO DA SILVA QUEIROZ (UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DA AMAZÔNIA, BRASIL)

JOÃO OLINTO TRINDADE JÚNIOR (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
LENI RIBEIRO LEITE (UNIVERSITY OF KENTUCKY, EUA)  
LUIS MAFFEI (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
LUIZ EDUARDO RODRIGUES AMARO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA, BRASIL)  
MANUEL FERRO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
MARCIO RICARDO MUNIZ (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, BRASIL)  
MARIA CATARINA RABELO BOZIO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARIA FERNANDES DE CARVALHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MAURO DUNDER (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, BRASIL)  
MILTON PEDRO DIAS PACHECO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
MURILO CAVALCANTE ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, BRASIL)  
PATRICIA DE AQUINO PRUDENTE (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO TOCANTINS, BRASIL)  
PAULO ALBERTO DA SILVA SALES (INSTITUTO FEDERAL GOIANO, BRASIL)  
PAULO CÉSAR RIBEIRO FILHO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ROBERTO BEZERRA DE MENEZES (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BRASIL)  
ROSANA BAÚ RABELLO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ROSANGELA SARTESCHI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
SAULO GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
THIAGO BITTENCOURT DE QUEIROZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
WALESKA RODRIGUES DE MATOS OLIVEIRA MARTINS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO  
RECÔNCAVO DA BAHIA, BRASIL)

#### AUTORES DO NÚMERO

AGDA BARACY NETTO (UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL, BRASIL)  
ALLEID RIBEIRO MACHADO (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)  
ANDRÉ SOUZA DA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ANDRÉA DO NASCIMENTO MASCARENHAS SILVA (UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA, BRASIL)  
BÁRBARA CECÍLIA KREISCHER (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
BARBARA FARIA TOFOLI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, BRASIL)  
CHRISTINA RAMALHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE, BRASIL)  
DAVEES JOSEPH CHALAKKAL (UNIVERSIDADE DE CALICUTE, ÍNDIA)  
FELIPE FIGUEIRA (INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)  
FILIPA MEDEIROS ARAÚJO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
GIL CLEMENTE TEIXEIRA (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
IRENE SILVEIRA (UNIVERSIDADE DE GOA, ÍNDIA)  
JEAN PIERRE CHAUVIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
JOÃO LUIZ XAVIER CASTALDI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
JOSÉ FRANCISCO DA SILVA QUEIROZ (UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DA AMAZÔNIA, BRASIL)  
KAZUFUMI WATANABE (UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA, PORTUGAL)  
LENI RIBEIRO LEITE (UNIVERSITY OF KENTUCKY, EUA)  
LEONARDO ZUCCARO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
LORAINÉ ETHEL BARRETO ALBERTO (UNIVERSIDADE DE GOA, ÍNDIA)  
MAICON MELITO DE SOUZA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARCELO CALDERARI MIGUEL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, BRASIL)  
MARCUS DE MARTINI (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)  
MARIANA BARBIERI VASSOLER (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARTA GINÓLIA LIMA BARRETO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE, BRASIL)  
MIGUEL MARTÍNEZ (UNIVERSITY OF CHICAGO, EUA)  
PAULO CÉSAR DE TOLEDO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
PEDRO ANTÔNIO MATIAS DA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO  
GRANDE DO SUL, BRASIL)  
RAELTOM SANTOS MUNIZO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA, BRASIL)  
RAFAEL TSUKAMOTO OLIVEIRA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
SABRI ZEKRI ARABZADEH (UNIVERSIDADE DE GRANADA, ESPANHA; UNIVERSIDADE DE  
BOLONHA, ITÁLIA)  
SAULO GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
TIAGO CABRAL VIEIRA DE CARVALHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BRASIL)  
VALERIA VICENTE GERÔNIMO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, BRASIL)  
WEIMIN ZHANG (FUNDAÇÃO ORIENTE, LISBOA, PORTUGAL)

## CONSELHO CIENTÍFICO

ALEXANDRE SOARES CARNEIRO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE  
MESQUITA FILHO /ASSIS, BRASIL)  
ANA PAULA LABORINHO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
ANTÓNIO MANUEL FERREIRA (UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL)  
CLEONICE BERARDINELLI (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA /RJ, BRASIL)  
DAVID BROOKSHAW (UNIVERSIDADE DE BRISTOL, REINO UNIDO)  
DORA GAGO (UNIVERSIDADE DE MACAU, CHINA)  
FERNANDA MARIA ABREU COUTINHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)  
FERNANDO CABRAL MARTINS (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
FERNANDO JORGE DE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
IDA ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
MARIA HELENA NERY GARCEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARIA LÚCIA DAL FARRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)  
MATTEO REI (UNIVERSIDADE DE TURIM, ITÁLIA)  
PIERO CECCUCCI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ITÁLIA)

## REVISORES

CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)  
MAURÍCIO MASSAHIRO NISHIHATA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ANA PAULA GOMES DO NASCIMENTO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## DIAGRAMAÇÃO

EQUIPE EDITORIAL

## FONTES

FAMÍLIAS GOBOLD, PALATINO LINOTYPE, ORATOR STD E TYPO GROTESK

## PROJETO GRÁFICO, FOTOGRAFIA E CAPA

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)