

CAMÕES IN THE WORKBOOK

JEAN PIERRE CHAUVIN¹

[...] *quem levanta muita caça, e não
segue nenhuma, não é muito
que se recolha com as mãos vazias*
(António Vieira)²

1 Professor de Cultura e Literatura Brasileira na ECA, USP.

2 “Sermão da Sexagésima” (VIEIRA, 2015, p. 60).

Resumo: Nos manuais sobre literatura portuguesa produzidos no Brasil, o autor empírico Luís de Camões continua a ser confundido com as *personae* poéticas que enunciam os versos atribuídos a ele. Neste ensaio, discute-se a construção e a fixação da imagem do poeta em alguns compêndios que pretendem sintetizar períodos históricos (tais como Renascimento e Classicismo) e gêneros literários, como a épica e a lírica.

Palavras-chave: Luís de Camões, lírica, manuais escolares.

Abstract: In several manuals of Portuguese literature, written in Brazil, remains the confusion between the empirical author Luís de Camões and the poetic *personae* that enunciate the verses attributed to him. In this essay, we discuss the construction and fixation of the poet's image in some compendia that intend to synthesize historical periods (such as Renaissance and Classicism) and literary genres, such as epic and lyric.

Keywords: Luís de Camões, lyric, school books.

DIAGNÓSTICO

Biografismo e anacronismo são dois vértices da leitura enviesada de poesia. Eles costumam pautar os autores de compêndios de literatura, produzidos entre os séculos XIX e XX (e continuam a pontilhar manuais didáticos dirigidos a vestibulandos). Não poderia ser diferente com Luís de Camões, poeta tão celebrado pela tradição e eleito como porta-voz da erudição e da bravura portuguesa. De um lado, os críticos pretendem ilustrar episódios vivenciados pelo soldado, homem letrado e cortesão, a partir dos versos (e vice-versa); de outro, desprezam os códigos de produção e recepção de poesia, vigentes em seu tempo, o que lhes permite ajuizar a suposta honestidade do poeta e o caráter sentimental que orienta sua obra.

Para além da dimensão particular do *homem* Camões, frequentemente sua poesia serviu ao propósito de reverberar as virtudes do espírito português – germinado no século XI e forjado, heroicamente, entre o final da Idade Média e a era das “conquistas”, entre os séculos XV e XVI. Por exemplo, no segundo volume de sua *História da Literatura Portuguesa*, Teófilo Braga disseminava a tese de que o “*ethos* luso” persistiu “através das crustas do castelhanismo: na poesia dramática de Gil Vicente, na sentimentalidade do lirismo de Sá de Miranda, de Camões e de Bernardes, na *paixão intensa mas terna* do Amadis de Gaula de Vasco de Lobeira, e da Diana de Jorge de Montemor [...]”. Quer

dizer, para Braga, o que unificaria o caráter luso ao castelhano seria o transbordar de sentimentos, revelados na produção em drama e poesia³ (BRAGA, 2005, p. 31 – *grifos meus*).

Os dados biográficos pautavam a interpretação da poesia camoniana, ainda quando eram deixados de lado. No primeiro volume de *Lições de Cultura Portuguesa*, publicado em 1933, Hernâni Cidade sugeria:

Não nos detenhamos na sua biografia. Além de que nela quase tudo são problemas por solucionar, desde o local e ano do nascimento às condições em que formou a sua cultura e lhe decorreu a vida atormentada, também sucede que bastam as suas *Rimas*, com *Os Lusíadas*, para com ele se conviver. Lendo estes e aquelas, seguiremos, despreocupados da anedota, os traços mais fundos de uma existência *dramática mas estimulante*, que é, afinal, a mais reveladora explicação de toda a sua obra, tão profundamente vivida (CIDADE, 1975, p. 245 – *grifos meus*).

Embora recomende ao leitor não se “deter” na biografia do poeta, devido às muitas lacunas, o antologista reitera a “vida atormentada” de Camões e, em seguida, propõe que a leitura de sua poesia épica e lírica permite “com ele se conviver”. Cidade supõe que o contato com os poemas permite passar ao largo “da

3 Lendo um poema de Catulo, que encena o reencontro de dois amigos, Francisco Achcar (1994, p. 26) mostrou que essa “Poesia do *eu*”, escrita em “linguagem emotiva, *cri du coeur* – essa efusão diante da chegada do amigo parece corresponder aos padrões da lírica mais simples e genuína. O texto dá impressão de fluência incontida, de entusiástico transbordamento afetivo; mas os elementos utilizados para produzir esse efeito, sua seleção e arranjo, estão bem longe da singeleza que o poema comunica”.

anedota”, já que a existência “dramática”, mas “estimulante”, seria a “explicação de toda a sua obra”.

Trinta anos depois, António José Saraiva (2014, p. 82), sustentava que as palavras podem “expressir uma realidade interna, psicológica, um sentimento, uma emoção. É o que sucede na canção ‘Vinde cá, meu tão certo secretário’, em que Camões explica a dificuldade de comunicar ao papel a intensidade do sentimento que o aflige”. Repare-se que o estudioso atribui a Camões, e não à *persona* poética, a “dificuldade” em traduzir o “sentimento” que efetivamente o “afligiria”. Ou seja, ele acata o teor dos versos como se se tratasse de um ato de contrição: em sua franqueza e humildade, o poeta teria admitido a incapacidade de transpor o extravasamento para a página, recorrendo, por isso, à competência do secretário. Basta ler o poema atentamente para perceber todos os artifícios que vão nele:

Canção 10

Vinde cá, meu tão certo secretário
Dos queixumes que sempre ando fazendo,
Papel, com quem a pena desafoço!
As sem-razões digamos que, vivendo,
Me faz o inexorável e contrário
Destino, surdo e lágrimas e a rogo.
Deitemos água pouca em muito fogo;
Acenda-se com gritos um tormento
Que a todas as memórias seja estranho.
Digamos mal tamanho
A Deus, Ao Mundo, à gente e, enfim, ao vento,
A quem já muitas vezes o contei,

Tanto de balde como o conto agora;
Mas, já que pera erros fui na[s]cido,
Que, pois já de acertar estou tão fora,
Não me culpem também se nisto errei.
Sequer este refúgio só terei:
Falar e errar, sem culpa, livremente.
Triste quem de tão pouco está contente!
(CAMÕES, 2008, p. 322).

A canção é extensa. Contém duzentos e quarenta e nove versos – quase todos decassílabos, alternados com raros hexassílabos, obedecendo a um complexo esquema de rimas, como se vê acima (ABCBACCBDD, nos primeiros dez versos; BEFGFEEHH, nos seguintes). O que pode ter escapado a António José Saraiva é que a aparente “dificuldade” do poeta em “transmitir” o sentimento para o papel é contradita pela eloquência e qualidade com que o poema avança... Eis um dos problemas em se acatar o teor dos versos, em sentido unívoco, como se se tratasse de um atestado pessoal imbuído de “honestidade”, esquecendo-nos de que estamos diante de versos planejados, metrificadas, ritmados, produzidos por um perito nas técnicas do poeatar.

Talvez fosse mais produtivo sugerir que o enunciador (e não o autor empírico) expressa, em meio à profusão de palavras, a impossibilidade de traduzir o que sente. Para expressar tal dificuldade, ele recorre aos versos. Nesse sentido, interpretar o poema como se fosse declaração sincera de Camões (e não como

um episódio ficcional protagonizado pela *persona*⁴, também inventada por ele) implica subestimar a habilidade composicional do autor. Leva a supor que os versos consistissem em uma declaração de inabilidade, quando, na verdade, trata-se de um diálogo fantasioso que imita os efeitos do transbordamento, acarretando fingida inépcia em modéstia afetada.

Se *Os Lusíadas* serviram ao propósito de resgatar a bravura e a temperança do *soldado* Camões⁵, a sua produção lírica permitiu aos biógrafos e especialistas relacionar os versos à trajetória acidentada entre o palácio da corte e as moradias humildes de Lisboa; uma existência pautada pela “diversão” constante e pelos “excessos” fruídos pelo homem⁶ – embora haja

4 Paulo Sérgio de Vasconcellos (2016, p. 19-20) adverte que “até mesmo filólogos de notável saber e experiência com os textos se deixavam levar por uma concepção biografista do *eu* expresso na poesia subjetiva da Antiguidade, extraíndo do texto poético, imprudentemente, o que seriam informações sobre o autor de carne e osso. Certamente, nesse tipo de consideração da poesia lírica, tão comum até recentemente, pode-se ver a influência das considerações de Hegel sobre a subjetividade da lírica em oposição à objetividade da épica”, a associar “o eu lírico ao autor empírico”.

5 Cleber Vinicius do Amaral Felipe (2018, p. 36) demonstra que, em *Os Lusíadas*, “O aedo, dotado de ‘honesto estudo’ e ‘longa experiência’, presta serviço ao rei por meio do canto e das armas, da pena e da espada. A interação entre ambos os atributos lega ao poeta a possibilidade de ver, aprender e ensinar. Assim, sua fala prudente requisita o apreço de homem experimentado que, apesar da dissimulada rudeza, ensaja o aceite e a aprovação real. Esta tópica, comum à educação cortesã, prima pela possibilidade de atender ao chamado do rei e, em seguida, a partir da experiência adquirida, educar os homens discretos, ensinando-lhes a maneira adequada de servir ao reino”.

6 “Nos poetas portugueses do século XVI encontram-se estes dois estilos poéticos: nuns, como em Sá de Miranda, Bernardes, Caminha, resultou isso de terem começado a versejar em um estilo, e terem abraçado o novo gosto italiano, desde que o conheceram; em outros, como em Camões, a sua situação entre as damas, que o provocavam aos improvisos, obrigava-o a adaptar-se à preferência delas, fazendo trovas ou redondilhas,

consideráveis dúvidas sobre a autoria desses poemas, coletados e publicados apenas postumamente⁷.

Em leitura rente à de Teófilo Braga, Hernâni Cidade e António José Saraiva, Massaud Moisés afirmava, em 1960, que “Camões empresta ao velho popularismo ingênuo, o das cantigas de amigo, dimensões mais vastas, fruto de suas experiências e do singular talento que possui”. Para ele, “resultam quadros de alician-te beleza em torno de *cenias da vida diária*, protagoni-zadas, não raro, por *alguma mulher do povo*, a quem o poeta *conhecia muito de perto*” (MOISÉS, 2006, p. 54 – *grifos meus*). Assinale-se as especulações que faz o crítico, sem lastro em documentos ou evidências. A seu ver, os poemas conteriam “cenias da vida diária” que envolveriam “alguma” mulher humilde, íntima do poeta. Os poucos dados biográficos sobre Luís de Camões parecem ter sido amplificados, transformados em objeto de especulação e ajuizamento moral por parte da crítica – de maneira similar ao que sucedeu a Gregório de Matos, quando passou a ser relido (e biografado), na segunda metade do século XVIII.

Como se percebe, esse modo de ler irradiou-se para além do Atlântico. Publicada originalmente em

que resgatava do desprezo dos outros poetas pela sua extrema perfeição” (BRAGA, 2005, p. 16).

7 “A poesia épica foi a única a ser publicada enquanto ele ainda era vivo, em 1572. Quando sua poesia lírica foi impressa pela primeira vez, em 1595, havia 15 anos que ele tinha falecido. Talvez devido à vida tumultuada, com tantos deslocamentos pelo mundo, ele não deixou um manuscrito com a sua obra organizada (...) àquela altura já não havia papel algum com a letra de Camões, ou seja, nenhum manuscrito autógrafa para atestar a verdadeira autoria dos poemas” (HUE, 2018, p. 26).

1963, a edição brasileira da *Obra Completa* de Luís de Camões contém uma sinopse da vida e obra do poeta em que se ressaltam algumas facetas “do seu lirismo inicial”. Reverberando Hernâni Cidade, o organizador dispensa o “apoio biografista” (SALGADO JÚNIOR, 2008, p. LXXXI) mas sugere que a terceira faceta do Camões “lírico” seria “aquela em que se vê o Poeta a braços com uma luta dramática travada entre a teoria de amor que se impôs e as exigências duma forma de amar que não tolera ser dominado[a] por essa teoria”. De modo geral, ajuizar o caráter do poeta, a partir de lances de sua trajetória como solado e frequentador da corte, é tão imprudente quanto supor que o teor do que escreveu resultaria, necessariamente, de episódios vivenciados. Porém, Salgado Júnior (2008, p. LXXXII) reitera supostos vínculos entre biografia e obra, formulando a máxima de que “Não há lirismo sem caso pessoal”.

No *Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira*, publicado quatro anos depois⁸, Celso Luft (1979, p. 74) supunha que, “Na sua poesia, vivência e arte a um tempo, estão moldados para sempre os pensamentos, sonhos, alegrias e tristezas, ideias e sen-

8 No mesmo ano (1967), saiu a primeira edição de *Estilos de Época em Literatura*, de Domício Proença Filho. Após breve análise de *Os Lusíadas*, ele sugere que “Camões é grande, o seu poema vive. Por tudo isso, as palavras de seus versos ainda nos entusiasma e Portugal cresce de dentro delas e nós acreditamos cada vez mais na poesia, oxigênio do espírito, no homem e na sua capacidade, na literatura, arte indispensável. E olhamos confiantes para o futuro, enquanto os navegantes continuam por espaço [sic]”, “nunca dantes navegados” a procurar o caminho das estrelas” (PROENÇA FILHO, 1984, p. 122).

timentos não só de um homem inteiriço, mas em grande medida, do Homem da Renascença”. A seu ver, “trata-se de uma poesia que se realiza em plenitude, síntese genial de pensamento e emoção, ideia e experiência vital, vasto saber e excepcional poder de expressão”.

Mais uma vez, reverberam as hipóteses formuladas por Teófilo Braga, Hernâni Cidade e António José Saraiva: o cerne da poesia camoniana estaria na manifestação de “ideias e sentimentos” de “um homem inteiriço”, ou seja, íntegro. Nesse caso, o moralismo está com sinal positivo. As lentes do pesquisador combinam subjetivismo (“excepcional poder de expressão”) e ética. Disso resulta que o poema só pode ser interpretado como registro pessoal de um homem que se declara pleno ou derrotado, por conta dos êxitos e fracassos em aventuras bélicas ou amorosas.

Avançando algumas décadas, observemos como a poesia lírica é descrita, de maneira que a imagem resultante (embora fragmentária) do poeta adere ao teor dos versos e pretende explicar o chamado Classicismo: “Em ambos [os textos], percebem-se as emoções controladas pela razão, uma das características fundamentais do Classicismo” (OLIVEIRA; REIS 2010, p. 112). Como se sabe, a periodização das “escolas” ou “movimentos” literários foi uma providência adotada tardiamente (provavelmente, no final do século XIX), com o propósito de classificar e ordenar as tendên-

cias e “estilos de época”⁹, com vistas a enaltecer o critério didático, no contato com a literatura. A questão é que, para além do uso anacrônico desses e outros termos (que traduzem uma concepção teleológica da cultura em geral, e das artes em particular), exercer o “controle das emoções” seria uma das características do “Classicismo”¹⁰. Ao mesmo tempo que atribuem “controle” racional *ao poeta*, as autoras reiteram que essa habilidade seria um dos traços fundamentais de um momento histórico, vagamente situado. Ainda, de acordo com as autoras do *compacto manual*¹¹,

9 O mesmo Domício Proença Filho oferece uma explicação parcial de outro “ismo”, com que costumamos nos referir anacronicamente àquele período: “*Humanismo*: o termo pode provocar equívoco; esclarecemos: significa interesse pelo homem, por tudo que ele pode realizar de alto, profundo e glorioso, como *Os Lusíadas* nos demonstram. Mas traduz também primazia do homem, expansão universal da civilização cristã, incorporação da cultura clássica greco-romana” (PROENÇA FILHO, 1984, p. 125 – grifo do autor).

10 Aplica-se ao termo “Classicismo” o que João Adolfo Hansen afirma sobre “Barroco”: “A fantasmagoria do ‘barroco’, que nunca houve, ressuscita, depois de três séculos em que as ruínas assim classificadas estiveram recalçadas e excluídas nos programas iluministas e pós-iluministas, como ‘neobarroco’. Agora que o nacionalismo vindo do século XIX se dissolveu no fluxo global da mercadoria e suas versões etapistas são ruínas que persistem em uma inércia da falta de teoria de si mesmas em regressões fundamentalistas, a noção reafirmada de uma unidade ‘barroca’ transistórica do país decreta a naturalidade da conciliação harmônica de todos os interesses, como se a federação das diferenças correspondesse à de um metafísico corpo místico subordinado como ‘bem comum’” (HANSEN, 2008, p. 214).

11 O livro promete oferecer “Todo o conteúdo curricular da Literatura Portuguesa”; considera-se “Essencial à preparação para concursos, vestibulares e Enem”; afirma conter “exercícios resolvidos e comentados” e ter sido preparado “em conformidade com os PCNs e PCNEM” (OLIVEIRA; REIS, 2010, p. 1 – capa). Como adverte Marcelo Lachat (2019, p. 47), “as concepções de época e de estilo literário são historicamente determinadas e seu emprego, tendo em vista as práticas letradas dos anos Quinhentos, Seiscentos e Setecentos, mostra-se frequentemente anacrônico, classificando-se autores e obras segundo critérios epocais e estilísticos que se almejam atemporais. O descompasso entre os estilos literários e as varia-

As características predominantes da lírica camoniana (todas elas interdependentes e complementares) são: a) racionalismo: o amor é mais pensado que sentido [...]; b) idealização: interessa ao poeta mais a Mulher (conceito) do que a mulher (matéria) [...]; c) neoplatonismo: essa idealização remete-nos a Platão, cujas ideias influenciaram toda a produção artística do Clasicismo [...]; d) desconcerto do mundo: a conscientização da desarmonia do mundo leva ao sofrimento (Idem, *ibidem*, p. 113-114).

Reproduzindo muito parcialmente algumas das cláusulas constantes dos manuais escolares tradicionais, parece haver confusão entre (A) *um dos aspectos* que as autoras atribuem à poesia lírica camoniana (“racionalismo”), (B) *um dos conceitos* atribuídos à filosofia de Platão (“idealização”) e (C) *uma das numerosas tópicos* (portanto, não se trata de concepção de mundo) aplicadas pelo poeta (“desconcerto do mundo”). Ou seja, aspecto, conceito e tópica são nivelados como se se tratasse de “*características predominantes da lírica camoniana*”.

Finalmente, consideremos o modo ainda mais superficial com que biografia do poeta e obra foram abordadas em um material didático do curso de Licenciatura da UEPB, editado em 2011. O preparador da apostila recorreu, por diversas vezes, ao portal *Wikipedia* como principal referência para o conteúdo da unidade IV (“A Poesia Épica de Camões”). Sua

das contexturas por eles classificadas gera períodos literários estilizados, que desistoricizam as especificidades históricas dos textos, lidos fora do tempo porque apreendidos de acordo com características supostamente universais”.

breve “Apresentação” ao capítulo se resume a dois ou três parágrafos, sendo que um deles copia um longo excerto extraído do referido portal. A imprecisão se evidencia logo às primeiras linhas, repletas de afirmações vagas, quando não controversas:

A Europa viveu um período característico, que efetivou a transição da Idade Média para a Idade Moderna. É o que se chamou de Renascimento, em função da redescoberta, da revalorização de aspectos da antiguidade clássica, que direcionaram as mudanças desse período para um ideal humanista e naturalista (COSTA, 2011, p. 52).

A sentença atribui a um sujeito próprio, mas abstrato (“Renascimento”), a “transição da Idade Média para a Idade Moderna”. Como se isso não bastasse, o conteudista justapõe os termos “humanista” e “naturalista”, ao final do período, sem explicitar a razão de tê-los empregado. O que o aluno deve entender por “ideal naturalista”, aplicado ao mundo cultural do século XVI? O autor da apostila se referia ao elogio da natureza, celebrada pelos filósofos e poetas daquele tempo?

As lacunas prosseguem. Na página seguinte, constatamos que um dos objetivos, ao final da seção, será “Relacionar aspectos da vida de Camões à produção de sua obra” (COSTA, 2011, p. 53). Adiante, o autor transcreve outro parágrafo do portal da *Internet*, onde aprendemos que o poeta tivera uma “vida boêmia e

turbulenta”, o que não impediu ser reconhecido como um soldado de “valor”. Em que medida esses dados biográficos, desprovidos de documentação ou referência mais confiável, auxiliam o consulente a analisar e interpretar os versos de Camões? No entanto, o pior está por vir. Após um amontoado de citações, extraídas do *Wikipedia* e de dois manuais escolares (que o autor sequer se deu o trabalho de parafrasear), vejamos como a “Atividade I” está formulada:

- a) De que forma você acha que essa vida¹² atribulada de Luís de Camões contribuiu para a excelência de sua poesia? Ou acha que nada tem a ver?
- b) Pode-se verificar sua bravura como soldado ou sua frustração ao não ser reconhecido, em vários trechos de “Os Lusíadas”. O que você acha de o poeta transpor para sua obra características e pensamentos de si próprio? (COSTA, 2011, p. 55-56).

12 Correlacionar vida e obra resvala em outro senão, já que a biografia também é um discurso reconstituído: “Pode-se dizer que a biografia de Camões é um gênero literário, contando já com mais de 400 anos de idade. Conhecemos apenas dez documentos oficiais sobre a vida do poeta, e oito deles versam sobre um mesmo assunto, a modesta tença (pensão) que recebia da Coroa portuguesa. A insuficiência dos papéis não impediu a reconstituição minuciosa de sua acidentada trajetória. Ao contrário. Diretamente proporcional aos poucos documentos são os muitos episódios de sua vida detalhadamente imaginados por biógrafos e estudiosos ao longo dos séculos” (HUE, 2018, p. 31). Em grande medida, aplica-se à “vida” de Luís de Camões o que Marcelo Lachat (2018, p. 25-26) constatou sobre a biografia de um homem letrado que viveu no século seguinte ao dele: “na *Biblioteca Lusitana*, a representação das ações políticas da *persona* histórica Bernardo Ravasco mostra-se decorosa e verossímil, seguindo convenções antigas e modernas. Surge diante dos olhos ou ouvinte dessa *uita* [vida] a imagem do Ravasco *uir uirtutis* católico, cuja excelência é digna de imitação para preservar-se a perfeita saúde do *corpus mysticum* do Antigo Estado português, que tinha como cabeça o rei”.

O item A induz o estudante a estabelecer relações entre as circunstâncias pessoais e a maior ou menor qualidade da obra camoniana. A segunda sentença do enunciado (“Ou acha que nada tem a ver?”), além de mal formulada, transfere para o aluno o caráter especulativo que embala a seção da apostila. Por sua vez, o item B da “atividade” agrava o problema, pois o conteudista arrisca a hipótese de que “frustrações” pessoais do soldado teriam sido transportadas sem mediação para os cantos de *Os Lusíadas*. Do modo como foi formulada, a questão sequer dá margem para o consulente propor outro modo de ler e interpretar o poema, que não seja pelo viés biografista e anacrônico, o que em nada colabora para a fruição do leitor e a tomada de consciência de que a poesia do século XVI era composta em conformidade com critérios que, evidentemente, não são os nossos.

O segundo texto da “Unidade IV” evidencia que falta referencial teórico. O autor se dirige ao graduando em linguagem familiar: “Encontramos na internet um texto que faz um comentário interessante sobre este trecho de *Os Lusíadas*. Leia-o, compare com o episódio, e tire suas conclusões” (COSTA, 2011, p. 59). Veja-se que o texto sugerido não resultou de uma pesquisa, menos ainda da reflexão por parte do conteudista: a atividade soa como um achado aleatório. Sem receber quaisquer subsídios ou aportes teóricos, caberá ao aluno “ler” o texto, “comparando-o com o episódio”, para “tirar suas conclusões”.

À direita do texto há uma gravura, supostamente de Inês de Castro, também extraída do *blog* de onde o autor da apostila transcreveu o referido “segundo texto”. Os poucos livros referidos pelo conteudista foram *A Literatura Portuguesa através dos Textos*, de Massaud Moisés, e *Literatura Portuguesa – das origens aos nossos dias*, de José de Nicola. É impressionante que um material destinado à formação de futuros professores que atuarão na área de Letras tenha sido produzido e circulado dessa maneira.

OUTRO MODO DE LER

O que essa amostragem sugere? Que a partir do século XIX, a poesia de Camões passou a ser lida de modo incompatível com os protocolos que vigoravam em seu tempo. Descontada a evidente diferença de porte entre manuais de historiografia literária, dicionários e apostilas de literatura, os autores parecem ignorar (ou desprezar) o fato de que não havia espontaneidade ou sentimentos autênticos nos poemas atribuídos a Luís de Camões. Como alerta Sheila Hue (2018, p. 10):

Se, desde o século XIX, as artes passaram a se pautar na originalidade e no novo, condenando a cópia ou a imitação, no momento em que Camões escreveu sua obra, os processos criativos eram diferentes daqueles instaurados no Romantismo. A arte no século de Camões – e também no XVII e no XVIII – guiava-se pela

prática da imitação de modelos, como recomendado na *Arte poética* de Horácio¹³. Os modelos eram os grandes autores e obras da Antiguidade greco-latina – daí os historiadores do século XIX terem designado o período como “Renascimento”, significando um revival da cultura clássica.

De fato, seria menos impreciso e mais produtivo observar que nos versos havia projeção de outro *ethos*: o da *persona* lírica. Recordando o caráter persuasório da arte poética, a performance do autor seria considerada mais exitosa quanto mais os versos convencessem, comovessem e agradassem – como recomendavam Horácio (na *Arte Poética*)¹⁴ e Cícero (em *Dos Deveres*)¹⁵. Por sinal, Francisco Achcar (1994, p. 26) assinalou que:

A confluência de gêneros oratórios e poéticos não deve causar espanto, nem quer ela dizer que os gêneros poéticos se tenham originado das práticas oratórias. Os poetas, como todos os que se educavam, frequen-

13 Três séculos antes de Horácio, Aristóteles (1543b, 1-3) preceituava que o “poeta superior” poderia estimular “o temor e a compaixão”, tanto pelo “espetáculo”, quanto “pela própria estruturação dos acontecimentos”. Isso acontecia porque o poeta “é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens”. Como tal, ele “imita sempre necessariamente um de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser” (ARISTÓTELES, 2018, p. 97 – §1460b, 8-11).

14 “Todo poeta procura dar proveito ou deleite, / ou dizer num só tempo o que é belo e útil na vida” (HORÁCIO, 2020, p. 63, vv. 334-335).

15 “A ordem que colocamos nas nossas ações deve ser orientada no sentido de que – assim como na vida ou num discurso, que tem nitidez – sejam todas as coisas apropriadas umas às outras e que, além disso, se encontrem elas mesmas de acordo umas com as outras. É, com efeito, desonesto e constitui um erro grave introduzir como sendo assunto sério algo que seja mais apropriado para um convívio ou que constitua tema para conversas frívolas” (CÍCERO, 2017, p. 72 – §144, 1-8).

tavam escolas de retores, onde o treinamento incluía a prática frequente de diversos gêneros de discurso. Em poesia, encontram-se vários desses gêneros, chamados por isso retóricos.

Feitas essas considerações, detenhamo-nos em um soneto atribuído a Camões, para exercitar um modo de ler que leve em conta o gênero e o estilo empregado; permita localizar as tópicas utilizadas; e nos auxilie a detectar os artifícios a que o poeta recorreu:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar,
Não tenho logo mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.
Se nela está minh'alma transformada,
Que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
Pois consigo tal alma está ligada.

Mas esta linda e pura semideia,
Que como um acidente em seu sujeito,
Assi coa alma minha se conforma,

Está no pensamento como ideia:
O vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples busca a forma.
(CAMÕES, 2008, p. 301).

O gênero é lírico. O poema se distingue em relação à epopeia, dentre outras coisas, porque o enunciador se ocupa de si mesmo e não do destino coletivo: ele fala em nome de si; não em nome do povo. Não se trata de egocentrismo, mas de modalizar a voz do dis-

curso em acordo com o que o gênero pede. Ademais, o poeta não recorre à elocução grandiloquente, que seria incompatível com o assunto abordado pelo poema. O estilo, portanto, é medíocre (*mediocris stylus*), adequando-se à matéria de que trata. Ao compor o poema, Camões recorre a uma forma (ou espécie poética) muito popular na Itália, pelo menos desde o século XIV: o soneto.

Todos os versos têm dez sílabas métricas. O esquema de rimas está configurado simetricamente, ABBA/ABBA/CDE/CDE: interpoladas nos quartetos; alternadas nos tercetos. Quanto à sonoridade, sobressaem as consoantes nasais (*m, n*) e as vogais *a, e* e *o*. Combinados, os fonemas reforçam a ductilidade sugerida pelo tema. Falar sobre o amor e a implicação dos envolvidos pede uma enunciação que traduza brandura e máxima sobriedade.

O primeiro quarteto introduz a tópica da transmigração das almas amorosas, que remonta, pelo menos, a Platão¹⁶. O quarteto seguinte questiona a manutenção do desejo, considerando que a *persona* poética carrega a “parte desejada”. A evocação do filósofo é relevante porque, nos versos posteriores, Camões encontrará uma solução formal, com vistas

16 Lê-se no sétimo capítulo da *República*: “as outras virtudes, denominadas virtudes da alma, parecem realmente aproximar-se das do corpo, pois, na realidade, quando não as temos de início, podemos adquiri-las em seguida, através do hábito e do exercício” (PLATÃO, 2010, p. 270 – diálogo 519a).

a aproximar, sonora e semanticamente, “semideia”¹⁷ e “ideia”. No terceto final, o enunciador sugere que a conjunção entre ele e “semideia” acontece apenas no âmbito do pensamento, o que explica a identificação, no plano das ideias, entre “amador” e “cousa amada”, segundo a analogia de que “vivo e puro amor” busca seu complemento, assim como a “matéria simples” (a alma) busca a “forma” (o corpo).

Em atenta leitura do poema, Sheila Hue contrastou a leitura de Manuel de Faria e Sousa com outra possibilidade, mais coerente e compatível com a *forma mentis* do tempo em que o soneto foi escrito. Ela salienta que “Faria e Sousa lê o poema biograficamente, imaginando Camões, pessoa física, lidando na vida real com os dois polos que alimentam sua poesia amorosa: o corpo versus a alma, o amor físico versus o elevado, espiritualizado” (HUE, 2018, p. 52). Para a estudiosa, o poema continha “sentido escondido”, ou seja, “O soneto figura como um pequeno enigma a ser desvendado pelos leitores cultos”, considerando que “a transformação referida no primeiro quarteto se dá na mente, no plano das ideias”. A seu ver, era um “conceito engenhoso: de tanto pensar nela, o próprio [enunciador] dá-se conta de que o que ama é, na verdade, algo que encontra nele próprio” (HUE, 2018, p. 53).

17 “Semideia” pode se referir à “imagem da mulher”, mas também ser empregada como forma variante “semideusa” (HUE, 2018, p. 54).

Justiça seja feita. Em que pese o viés biográfico de leitura, Massaud Moisés foi um dos primeiros historiadores de literatura em nosso país a admitir que os sonetos camonianos obedeciam ao “*princípio da imitação*” – fosse dos “escritores greco-latinos”, fosse dos “modernos que lhes seguiram as pegadas”. Por isso, não deve ser motivo de surpresa constatar que o soneto camoniano dialoga com o soneto de Petrarca¹⁸, iniciado pelo verso “*L’amante nell’amato si transforma*” (MOISÉS, 1969, p. 73 – grifos do autor). Esse dado reforça a importância de lermos os poemas atribuídos a Camões, sem perder de vista que, pelo menos, até o século XVIII, os homens como ele, dotados de “engenho e arte”, se comportavam como súditos dúplices em relação à vontade do rei e aos dogmas da religião.

Quando compunham versos, eles aplicavam os preceitos retórico-poéticos, legados desde a Antiguidade, e emulavam poetas (de Homero a Petrarca) sem almejar ao que parte de nós saudaria, hoje, como “originalidade”. Luís de Camões não era um produtor de conteúdo adepto do neoliberalismo, tampouco da revolução; não era um homem que transformasse sua frustração, perante o tratamento conferido a ele por D. Sebastião. Como soldado ou como poeta, ele ser-

18 De acordo com Rita Marnoto (2011, p. 679-680; 683), “O petrarquismo é, na obra de Camões, um código estruturante, com incidência na Lírica, na Épica, no Teatro e nas Cartas” (...) “Contudo, o petrarquismo de Camões caracteriza-se pelo engrandecimento dos motivos de fragmentação, que Petrarca trouxe para a poesia moderna, decorrente da coexistência de facetas aparentemente inconciliáveis”.

via aos propósitos do rei, desejoso de atuar em defesa da coroa e registrar uma versão favorável da história, condizente com a gloriosa e incorruptível ótica do reino.

Quanto aos poemas líricos, eles reproduziam cuidados ou males do amor, não necessariamente vivenciados pelo poeta. No século XVI, era comum haver disputas amistosas entre homens letrados e discretos, habilidosos na composição de cenas bucólicas ou em forjar diálogos que nada tinham de particulares; mas primavam pelo decoro, ou seja, pela conveniência. Como ensinava Horácio,

Tema cômico não se presta a trágicos versos;
é uma afronta também em cantos de foro privado
feitos para o tamanco narrar o jantar de Tiestes:
cada coisa sortida demanda um lugar adequado.
(HORÁCIO, 2020, p. 49, vv. 89-92).

Como qualquer súdito da coroa, Luís de Camões celebrava as ações do monarca, professava da fé católica e desejava a proteção de um homem poderoso para publicar seus versos¹⁹. Esses e outros dados, costumeiramente ignorados pelos autores de manuais didáticos, dão apenas uma pequena medida do hiato

19 "A partir de 1595, com a impressão das obras de Camões e Sá de Miranda, novos ventos passam a soprar e uma série de obras poéticas dos contemporâneos de Camões ganha as tipografias, como as de Diogo Bernardes, de António Ferreira e de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco. Este vigoroso movimento de impressão da poesia portuguesa quinhentista parece ter contado com o apoio de Filipe II" (HUE, 2011, p. 858).

que separa a produção camoniana do estudante brasileiro, em especial aquele do nosso tempo, em que a tela substituiu o livro e o não-verbal sobrepujou a palavra. Em que pese a feição panorâmica, o caráter sintético e a intenção pragmática de incertos livros ou apostilas, é fundamental que as obras literárias sejam abordadas de maneira mais consistente e com maior cautela, a fim de se evitar que esses manuais continuem a alimentar a indústria do vestibular ou a sabotar a formação escolar ou universitária.

É preciso estimular o aluno, amparando-o com maior repertório e modos de interpretar os textos literários, sem desprezar o contexto em que foram produzidos. O que não se pode é subestimar os leitores, em especial os futuros educadores: colegas de pesquisa e ofício. A quem interessa a má qualidade dos materiais ditos preparatórios?

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. 6ª ed. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 2018.

BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa*, vol. II – Renascença. Lisboa: INCM, 2005.

CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. 5ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CAMÕES, Luís de. *20 Sonetos*. Campinas: Editora Unicamp, 2018 (Introdução e Edição comentada por Sheila Hue).

- CÍCERO. *Dos Deveres*. Trad. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2017.
- CIDADE, Hernâni. *Lições de Cultura e Literaturas Portuguesas*, 1º vol. (séculos XV, XVI e XVII). 6ª ed. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1975.
- COSTA, Edson Tavares. *Licenciatura em Letras/Português: literatura portuguesa*. Campina Grande: EDUEPB, 2011.
- FELIPE, Cleber. *Heroísmo na singradura dos mares: histórias de naufrágios e epopeias nas conquistas ultramarinas portuguesas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Destiempos*, México, DF, Marzo-Abril, n. 14, p. 169-215, 2008.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020 (edição bilíngue).
- HUE, Sheila Moura. Introdução aos Sonetos de Camões. In: CAMÕES, Luís de. *20 Sonetos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 7-40.
- HUE, Sheila Moura. *Rhythmas* de Luís de Camões. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (coord.). *Dicionário Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011, p. 857-866.
- LACHAT, Marcelo. *Saudades de Lídia e Armido*, poema atribuído a Bernardo Vieira Ravasco: estudo e edição. São Paulo: Alameda, 2018.
- LACHAT, Marcelo. Letras e literatura: continuidades e descontinuidades. *Revista USP*, n. 121, p. 45-60, 2019.
- LOPES, Óscar; SARAIVA, Antônio José. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª reimp. Porto: Porto Editora, 1996.
- LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira*. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.
- MARNOTO, Rita. Petrarquismo em Camões. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (coord.). *Dicionário Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011, p. 679-688.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

OLIVEIRA, Ana Tereza Pinto de; REIS, Benedicta Aparecida Costa dos. *Manual Compacto de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Rideel, 2010.

PLATÃO. *A República*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de Época em Literatura* (através de textos comentados). 8ª ed. São Paulo: Ática, 1984.

SALGADO JÚNIOR, Antônio. A obra de Luís de Camões. In: CAMÕES, Luís. *Obra Completa*. 5ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. LVII-XCIII).

SARAIVA, António José. Camões e *Os Lusíadas*. In: VEIGAS, Ana et al. *Dossiê temático-pedagógico sobre a figura e a obra de António José Saraiva (1917-1993)*. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência/Direção-Geral da Educação, 2014, p. 146-180.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *“Persona” poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

VIEIRA, António. *Sermão da Sexagésima*. In: _____. *Obra Completa*, Tomo II, vol. II. São Paulo: Edições Loyola, 2015, p. 43-73 (Direção de José Eduardo Franco e Pedro Calafate; Coordenação de Aida Lemos e Micaela Ramon).