LUIZ EDUARDO RODRIGUES AMARO

A PRESENÇA DE CAMÕES NA REVISTA *COLÓQUIO LETRAS* (SEÇÕES "ENSAIOS/ARTIGOS" E "NOTAS E COMENTÁRIOS") E EM *WEBSITES* EM LÍNGUA PORTUGUESA.

ASSIS
2006

LUIZ EDUARDO RODRIGUES AMARO

A PRESENÇA DE CAMÕES NA REVISTA *COLÓQUIO LETRAS* (SEÇÕES "ENSAIOS/ARTIGOS" E "NOTAS E COMENTÁRIOS") E EM *WEBSITES* EM LÍNGUA PORTUGUESA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, para a obtenção do título de Mestre (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Rosane Gazolla Alves Feitosa

ASSIS
2006

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Amaro, Luiz Eduardo Rodrigues
A485p A presença de Camões na revista *Colóquio Letras* (Seções "Ensaios/Artigos" e "Notas e Comentários") e em *websites* em Língua Portuguesa
Luiz Eduardo Rodrigues Amaro. Assis, 2006
184 f. il. + anexo

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Periódicos portugueses. 2. Literatura portuguesa – Sec. XX. 3. Camões, Luís de , 1524? – 1580. 4. Renascimento português. 5. Crítica Literária. I. Título.

CDD 056.9
869.09

LUIZ EDUARDO RODRIGUES AMARO

A PRESENÇA DE CAMÕES NA REVISTA "COLÓQUIO LETRAS" (SEÇÃO "ENSAIOS"/"ARTIGOS") E EM "WEBSITES" EM LÍNGUA PORTUGUESA

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – UNESP para a obtenção do título de Mestre em LETRAS (Área: LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 17/10/06

BANCA EXAMINADORA

Presidente: PROFA. DRA. ROSANE GAZOLLA ALVES FEITOSA - UNESP/ASSIS

Membros: PROFA. DRA. ELÊUSIS MÍRIAM CAMOCARDI - UNIMAR/MARÍLIA-SP

PROFA. DRA. ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA - UNESP/ASSIS

DEDICATÓRIA

Dedico este estudo à memória de meus avós paternos, Pedra Artal Amaro e José Manuel Ferreira Amaro.

Pectus est quod disertos facit

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me agraciado com capacidade intelectual e um tempo a mais de vida.

Aos meus familiares, especialmente, aos meus pais Sirley e José, pelo suporte emocional, e a minha irmã Daiana. A Athena, Dafne, Apolo, Diana e Ísis, pelo companheirismo e poesia. A minha madrinha Ana Cristina Caroni Averoldi, aos meus tios Rogério e Liseth e aos meus avós Lázaro e Beatriz.

Àqueles que galgaram comigo nessa estrada, rumo ao conhecimento concebido nesse trabalho, e que acreditaram em meu potencial: Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, José Luiz Freire Bottino, Marcus Vinicius Garcia Triveloni, Dra. Tânia Celestino de Macedo, Dr. Rubens Pereira dos Santos, Dra. Cláudia Valéria Penavel Binato, Jacicarla Souza da Silva, Dra. Sandra Aparecida Ferreira, Dr. João Roberto Inácio Ribeiro, Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes, Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo, Lívia Turra Bassetto, Gustavo Ribeiro Croscato, Dra. Gisele Domingos do Mar, Helder da Rocha, Leia Patrícia Camargos, Paulo Mesquita, Maria Tereza Albani, Auro Mitsuyoshi Sakuraba e Dr. Odil José de Oliveira Filho.

A Abel Barros Baptista (Diretor-adjunto da *Colóquio Letras*) e Ana Barata (Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian).

Ao Dr. Pedro Barbosa (Universidade de Coimbra), pelas excelentes orientações de leitura e aconselhamentos sobre a *Literatura em Rede.*

Ao Dr. Aloíso Fávero (UEL), pelas indicações bibliográficas e esclarecimentos sobre Retórica e Filologia Românica, utilíssimos para várias análises dos ensaios de *Colóquio Letras*.

A banca, composta pela Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira, Dra. Elêusis Mirian Camocardi e Dra. Rosane Gazolla Alves Feitosa, minha orientadora, a qual devo agradecer pelo suporte metodológico e orientações científicas.

A CAPES, *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*.

A FAPESP, *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo*, pelo suporte financeiro e orientações acadêmicas.

Luiz Eduardo Rodrigues Amaro

Ignoti nulla Cupido

A Camões

Quando n'alma pesar de tua raça
A névoa da apagada e vil tristeza,
Busque ela sempre a glória que não passa,
Em teu poema de heroísmo e de beleza.

Gênio purificado na desgraça,
Tu resumiste em ti toda a grandeza:
Poeta e soldado... Em ti brilhou sem jaça
O amor da grande pátria portuguesa.

E enquanto o fero canto ecoar na mente
Da estirpe que em perigos sublimados
Plantou a cruz em cada continente,

Não morrerá, sem poetas nem soldados,
A língua em que cantaste rudemente
As armas e os barões assinalados.

(Manuel Bandeira)

RESUMO

O presente trabalho tem como tema a recepção Camões nas seções "Ensaios/Artigos" e "Notas e Comentários" da revista portuguesa *Colóquio Letras* (1971-2005) e dos *websites*, em Língua Portuguesa, sobre Luís Vaz de Camões. No caso de *Colóquio Letras*, a dificuldade de acesso à obra camoniana e aos textos que facilitam o seu estudo e a sua interpretação, pelo alto custo e por ser impresso, disponível apenas em poucas localidades e no caso do hipertexto, pela mídia em que se insere, acessível em domicílio a apenas 8,6% da população brasileira, segundo o I.B.G.E (tabela de valores absolutos e relativos de 2001-2004), levaram-nos a considerar que este estudo facilitará e colaborará, além de ser disponibilizado gratuitamente e estar presente em texto e hipertexto, para o estudo de Luís Vaz de Camões. Nossos objetivos finais são a catalogação e crítica dos textos da *Colóquio Letras* e seleção dos melhores *websites* sobre Camões, por meio de fichas catalográficas do programa Camões *on-line*. Para o primeiro tópico, as análises foram elaboradas de acordo com o texto ao qual se referem, visto que encontramos vários escritores, produzindo em décadas diferentes, inspirados por teorias distintas. Para o segundo, catalogar e indexar o conteúdo (hipertextual e textual), desenvolvendo uma tecnologia exclusiva para seu acesso e veiculação (*website* e programa *Camões on-line*); a partir deste conteúdo, traçar a recepção crítica de Camões, levando-se em consideração aspectos como ideário veiculado, teoria literária aplicada, abordagem do discurso, intertextualidade. Os escritores, cujas obras mais nos apoiaram teoricamente, foram Hernani Cidade, Jacinto do Prado Coelho, Carlos Reis, Antonio Freire, A.J. Saraiva e Oscar Lopes, para o primeiro e segundo capítulo e Pierre Lèvy, James Della Valle e Pedro Barbosa, para o terceiro. No primeiro e segundo capítulos, exclusivos para a análise do periódico *Colóquio Letras*, escrevemos sobre a história e descrição do periódico, para revelarmos o conteúdo pesquisado, por meio das fichas catalográficas e tecemos os comentários críticos para cada texto do conteúdo apresentado. No terceiro capítulo, abordamos aspectos teóricos sobre os hipertextos, indexamos o conteúdo pesquisado e, por fim, criticamos o conteúdo indexado. Os tempos modernos oferecem-nos recursos que nos auxiliam no estudo literário. Com o advento da Rede, nossas possibilidades de pesquisa se potencializaram: texto e hipertexto, livro impresso e eletrônico estão à nossa disposição. O presente trabalho trará esta característica: tanto no meio impresso, quanto no virtual, ele poderá ser consultado e utilizado para o estudo literário de Camões.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa; Camões; *Colóquio Letras*; hipertexto; Classicismo português, *websites* em Língua Portuguesa.

ABSTRACT

This paper has as theme the critical fortune about Luís Vaz de Camões in the sections “Essays/Articles” and “Notes and Comments” of the Portuguese magazine *Colóquio Letras* (1971-2005) and from the websites, in Portuguese, about the same author. In relation to *Colóquio Letras*, the difficulty to access Camões’ essays and texts that facilitate its study and interpretation is due to the high cost of this magazine and, being printed, it is only available in few localities. In the case of hypertext, which is inserted in the media, it is accessible in residences for only 8.6 per cent of Brazilian population, according to *IBGE* – an important Brazilian agency responsible for statistics and geographical researches – (chart of absolute and relative values of 2001-2004). These facts lead us to consider that this study will facilitate and collaborate for the studies about Luís Vaz de Camões, beside the fact of being availed for free and being present in texts and hypertext. Our final objectives are the catalogue and criticism of the texts present in *Colóquio Letras* and the selection of the best websites about Camões, through index cards of the program *Camões on-line*. For this first topic, the analyses were elaborated according to the text which is referred to, once we have met many writers, producing in different decades, inspired by different theories. Then, for the second topic, we catalogued and indexed the (hyper textual and textual) contents, developing an exclusive technology for their access and transmission (website and the program *Camões on-line*). Starting from these contents, our intention is to trace the critical fortune about Camões considering aspects such as transmitted idea, applied literary theory, discourse approach and intertextuality. The writers, whose works we base on more theoretically in the first and second chapter, were Hernani Cidade, Jacinto do Prado Coelho, Carlos Reis, A.J. Saraiva and Oscar Lopes. For the third chapter, Pierre Lèvy, James Della Valle and Pedro Barbosa. In the first and second chapter, exclusive for the analyses of the periodical *Colóquio Letras*, we have written about its history and description to reveal the researched contents through the index cards and to elaborate critical comments to each text of the presented contents. In the third chapter, we have approached theoretical aspects about the hypertexts, we have indexed the researched contents and, at the end, we have criticized the indexed contents. The modern times offer us sources that help us in literary study. With the advent of the Internet, our possibilities of research have got a greater potential: text, hypertext, printed and electronic books are at our disposal. This work will bring the following characteristic: as in printed environment as in the virtual one, it can be consulted and used for the literary studies about Camões.

Key-words: Portuguese Literature; Camões; *Colóquio Letras*; hypertext; Portuguese Classicism; websites in Portuguese Language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO 1 Revista *COLÓQUIO LETRAS*: história e descrição do periódico

1 História e comentários 16
1.2 Descrição do periódico 22
1.2.1 Sobrecapa 23
1.2.2 Capa 23
1.2.3 Folha de Rosto 24
1.2.4 Sumário 25
1.2.5 Miolo da Revista 26
1.2.6 Contracapa 27
1.2.7 Periodicidade 28

CAPÍTULO 2 Seções "Ensaios/Artigos" e "Notas e Comentários": textos selecionados sobre Camões

2. Camões: eterno 29
2.1 Índices remissivos 35
2.2 Comentários dos textos selecionados 52
2.2.1 *Jorge de Sena* e os números de *Os Lusíadas* 53
2.2.2 Os tempos verbais e a estrutura de *Os Lusíadas* 57
2.2.3 Permanência de *Camões* 68
2.2.4 Auto-retrato de *Camões*: o soneto *O dia em que eu nasci* 69
2.2.5 Auto-retrato de *Camões*: a hipertrofia do eu 73
2.2.6 Do *Adamastor* camoniano a *Sala de Armas* de *Nélida Piñon* 78
2.2.7 Sobre a cultura de *Camões* 83
2.2.8 O auto camoniano de *El-Rei Seleuco* 84
2.2.9 Celebrar *Camões* 87
2.2.10 *Camões* e *Góngora* 89
2.2.11 *Sôbolos rios*, uma estética arquitectônica 93

2.2.12 Uma versão francesa até hoje ignorada de *Os Lusíadas* 97
2.2.13 *Jorge de Sena*, camonista 98
2.2.14 *Os Lusíadas* e *Os Maias*: um binômio português? 103
2.2.15 *Camões* e a épica de um povo 109
2.2.16 Uma leitura antropológica do soneto de *Camões Sete anos de Pastor Jacó servia* 110
2.2.17 *Zé Povinho* e *Camões*: dois pólos da prototipia nacional 114
2.2.18 *Adamastor*, o pesadelo de um ocidental 117
2.2.19 Sobre o cânone lírico de *Camões* 122
2.2.20 Função e significado do maravilhoso n'*Os Lusíadas* 127
2.2.21 A mulher na obra camoniana 130
2.2.22 *Cesário* e *Camões*: uma leitura complementar de *O sentimento dum ocidental* 134
2.2.23 A insuperável modernidade de *Camões* 141

CAPÍTULO 3 A presença de Camões em *websites* em Língua Portuguesa: considerações teóricas e pesquisa em Rede sobre Camões

3.1 Real, digital e virtual 144
3.2 A virtualização do texto 149
3.3 Base de dados camoniana 151
3.4 Lista de w*ebsites* indexados 157
3.5 Apreciação crítica do conteúdo pesquisado 161

CONSIDERAÇÕES FINAIS 176

REFERÊNCIAS 180

ANEXO A Sobrecapas das edições do periódico *Colóquio Letras* 185
ANEXO B Biografia de Luís Vaz de Camões por *Pedro de Mariz* 199
ANEXO C Sumários da revista *Colóquio Letras* 206
ANEXO D Textos integrais de *Colóquio Letras* (referentes ao Capítulo 2) 237
ANEXO E Prefácio da primeira edição: "Duas palavras de apresentação" 414

ANEXO F Biografias dos diretores da revista *Colóquio Letras* 416

APÊNDICE A Carta da Polônia: Camões na cultura polonesa 426
APÊNDICE B Ferramentas desenvolvidas: *Website* Camões *on-line* 430
APÊNDICE C Ferramentas desenvolvidas: Programa Camões *on-line* 438

INTRODUÇÃO

Luís Vaz de Camões viveu durante o Renascimento, época de crise de valores de toda a ordem, traduzida em conflitos de ruptura e de continuidade. O movimento é entendido, em Portugal, como a época dos Descobrimentos, da grandeza imperial e fatídica, que transformou a face do mundo.

Dessas viagens decisivas, a empreita de Vasco da Gama é uma das mais admiráveis: o caminho para as Índias, tão desejado na Península Ibérica, somente poderia se eternizar na maior epopéia lusitana, por seu mais alto representante. Esse povo, guerreiro e desenvolvido – científica e literariamente, respeitando a realidade da época, atingira o ápice.

O Renascimento, que se consolidou como época cultural autônoma, apresenta tantas facetas que qualquer conceito simplificado que dele se queira dar será, necessariamente, insatisfatório. Diante desse mundo de difícil conceituação, dentre as manifestações artísticas do homem do Renascimento, a literatura pode explicitar as diversas fases do processo cultural.

Para podermos ter uma compreensão mais completa dessa época é preciso buscar entre os vários gêneros literários aquele que, pela própria natureza, melhor se ajuste ao conceito de totalidade. Lukács (1962, p.63) esclarece: "*É no verso épico que se ordena a totalidade da vida na qualidade de existência feliz, segundo uma harmonia pré-estabelecida*;[...]".

Era o momento do grande poema épico, que exaltaria a magnitude "diva" dessa civilização. Era o momento de surgir, sustentado pelas mãos sempiternas das Tágides, O Poeta, aquele ser capaz de sintetizar o passado e a cultura do seu povo, de forma singular, artística e engenhosa. Era o momento de Luís Vaz de Camões e de sua obra prima, *Os Lusíadas*.

Em *Os Lusíadas,* cantar as descobertas é cantar suas origens, e elas estão ligadas a um mundo que se transforma, subvertendo a ordem feudal; é cantar o homem, agente da história e transformador do universo. Camões viveu e escreveu *Os Lusíadas* em uma época em que já se tornam visíveis os sintomas de declínio da expansão ultramarina e a experiência lhe demonstrava a precariedade histórica dos valores que exaltou. *Os Lusíadas* não são, exclusivamente, o canto do nacionalismo - que então se estruturava, como também uma meditação sobre os valores. Camões duvida das possibilidades ilimitadas do homem e é por isso que verificamos,

concomitantemente, uma euforia antropocêntrica com o *worm-like-feeling* ("[...] *bicho da terra tão pequeno*" I, 106).

O momento de euforia e riqueza pelas novas rotas de comércio não está refletido na lírica camoniana, que se apresenta em contradições, paradoxos, tensões e visões de mundo antitéticas: seus poemas tradicionais na medida velha (redondilhas, canções, pastorelas e outras formas) e os renascentistas na medida nova (sonetos, odes, éclogas, elegias, em que aparece a idealização da mulher petrarquista; expressão autobiográfica; efemeridade das emoções e da vida; predomínio de paradoxos, antíteses, hipérboles).

Nesse sentido, poderíamos dizer que a época camoniana é uma totalidade, por abranger a problemática do pensamento do Homem de Quinhentos. As contradições do poema são as contradições do seu século, e, deste prisma, podemos inferir a marca de sua universalidade, pois no seu "[...] *lirismo há uma sondagem em torno dos paradoxos interiores ao homem. Há uma dramática reflexão sobre os mistérios da condição humana* [...]" (ABDALA JR., 1982, p.39)

A presente dissertação tem como objetivo principal analisar a recepção de Camões no periódico português *Colóquio Letras* e em *websites*. No Capítulo 1, descreveremos o periódico estudado; no Capítulo 2, faremos uma apreciação biobibliográfica de Camões e indexaremos os textos de *Colóquio Letras*, para fazermos, por fim, as devidas análises; no Capítulo 3, discutiremos sobre o texto virtual, indexaremos a pesquisa sobre Camões na Rede e, como fizemos anteriormente com os ensaios de *Colóquio Letras*, faremos o mesmo para apreciarmos o conteúdo hipertextual indexado. A valorosa produção ensaística sobre Camões revelará a sua importância para a Literatura Portuguesa, portanto, será desnecessário nos estendermos em considerações sobre o valor de Camões. O próprio *corpus* desempenhará nitidamente esse papel.

Os textos críticos sobre *Camões*, encontrados em periódicos, são uma fonte de pesquisa de grande utilidade na bibliografia de qualquer pesquisador. Em vista disso, consideramos que a crítica encontrada na revista *Colóquio Letras* é uma preciosa fonte de acesso ao estudo de *Camões*, ressaltando-se o fato de este material ficar disponibilizado *on-line*, por meio do nosso estudo.

O periódico *Colóquio Letras* foi criado em março de 1971, em Lisboa, pela *Fundação Calouste Gulbenkian*, tendo sido publicado até o presente momento o número 161/162- jul./dez.- 2002 (publicação regular, não incluindo edições

especiais). Seus artigos versam sobre teoria e crítica literária de literaturas de várias nacionalidades, predominando as de literatura portuguesa, o que tem possibilitado a divulgação desta de maneira universal. São textos de excelente qualidade literária, a que poucos estudantes têm acesso.

A coleção está completa e em ótimo estado de conservação na biblioteca "Acácio José Santa Rosa", da Faculdade de Ciências e Letras "*Júlio de Mesquita Filho*". Disponibilizá-la-emos, como um resultado prático de nossa pesquisa, por meio de nossos textos críticos, no *website* desenvolvido, especialmente, para esse fim: *Camões on-line*, hospedado no endereço eletrônico http://www.camoesonline.com. Disponibilizar tal conteúdo é, sobretudo, democratizar o acesso ao conhecimento e incentivar o estudo da Literatura Portuguesa.

Após tecermos considerações sobre a revista *Colóquio Letras,* explicitaremos o nosso *corpus* para, em seguida, elaborarmos os comentários sobre cada um dos textos indexados. Essa pesquisa será disponibilizada *on-line*.

Pensando no público que acessa a Internet e na dificuldade de saber o que há nos sites, que têm como tema a fortuna crítica e literária de Camões, foi realizada uma pesquisa, para auxiliar na busca de informações sobre Camões, em nível de Iniciação Científica, "A recepção crítica e literária de Literatura Portuguesa na Internet: catalogação de sites (em Língua Portuguesa) sobre *Camões*", financiada pela FAPESP e que se encontra disponível para consulta no site http://www.assis.unesp.br/camoesonline/. O programa *Camões na Internet v.1.0*, os bancos de dados e informações podem ser acessadas pelo *hyperlink* supracitado.

A partir das constatações de dificuldade de acesso à obra camoniana e aos textos que facilitam seu estudo e sua interpretação, consideramos que o impresso se tornou, sob determinado ponto de vista, um complicador no acesso à obra de *Camões*, na medida em que o alcance do texto impresso é reduzido, se o compararmos com o eletrônico.

Partindo desta premissa, achamos imprescindível que as pesquisas, na medida em que respeitem as leis de direitos autorais, sejam divulgadas na Rede, possibilitando uma democratização do acesso a tais textos e, conseqüentemente, do conhecimento.

Antes de entrarmos na apreciação do conteúdo hipertextual camoniano, é necessário que nos questionemos sobre as significações teóricas de crucial

importância para a compreensão desses hipertextos indexados: o que é o virtual? O que é potencialização, digitalização, virtualização? As respostas para estas questões ajudarão no entendimento dos comentários, que teceremos quando analisarmos os *websites* indexados.

Isso posto, revelaremos o conteúdo indexado e o analisaremos. Somente após estas considerações, poderemos estabelecer uma apreciação crítica do conjunto, da totalidade.

A metodologia empregada para a análise das críticas foi estabelecida de acordo com os seguintes procedimentos: tornar o ideário nelas presente o mais acessível possível ao receptor, clarificar os termos estritamente literários e propor um diálogo crítico entre a bibliografia deste trabalho com a cosmovisão emanada dos textos resenhados.

Por que esta preocupação em tornar o texto crítico o mais abrangente possível?

A crítica literária não faz parte dos gêneros, ela é a ferramenta para o estudo destes. Exige capacidade de análise por parte do crítico, muita atividade reflexivo-intelectual, seguindo o raciocínio lógico-interpretativo, por meio de um rigoroso método preestabelecido. Esta interpretação nos revela quão laborioso e metódico é o fazer crítico.

A crítica sempre estará em segundo plano, segundo T.S. Eliot, em relação à obra literária, que é a cosmovisão de um escritor, inserido em uma sociedade que se representa no texto, geralmente, ou pensamentos, hábitos, acontecimentos, inerentes àquela, em tempo determinado (para a maioria dos textos em prosa) ou um tempo determinado que possa ser universalizado, sempre visando o leitor. Se nos lembrarmos de Saussure, diríamos que o emissor é aquele que escreve a mensagem (a obra) e o destinatário, o leitor. É, portanto, uma comunicação escrita em que há a veiculação de um sentido ou, no caso, vários sentidos (plurisignificação).

Nesse aspecto está inserida uma das principais colaborações do crítico: ajudar os leitores a interpretar melhor os signos e, desta forma, haver uma apreciação adequada da obra literária ou, ao menos, mais abrangente.

Para tanto, o crítico se mune de armas poderosas: a metodologia, a ideologia e a argumentação para observar a obra, interpretá-la e, por fim, construir uma

análise. Análise esta que, muitas vezes, constitui-se em um juízo de valor, ou seja, em um julgamento.

Nossas análises seguem o seguinte padrão: as críticas são interpretadas, uma a uma, sempre que possível, acompanhadas pelas palavras do próprio autor. A fim de respeitarmos a lei dos Direitos Autorais, os textos integrais de *Colóquio Letras*, por nós indexados, estarão contidos no Anexo D do presente trabalho, mas apenas os nossos comentários estarão disponíveis para consulta *on-line* em www.camoesonline.com. Sempre que nos depararmos com aspectos que necessitem de melhores explicações ou que conflitem com os ideários, que serviram de base teórica para a nossa análise, as inserções críticas e direções alternativas para leitura serão realizadas.

Há, ainda, aspectos muito técnicos e informações pesquisadas que não estão presentes neste estudo, por motivo de coesão, coerência e relevância ao campo das Letras, mas que fazem parte e podem ser acessadas por um dos produtos desse projeto: o *website Camões on-line* (http://www.camoesonline.com) e o seu subsidiário, *Biblioteca Camões on-line* (http://biblioteca.camoesonline.com).

Outro de nossos objetivos principais é colaborar com o estudo da Literatura, especificamente de Luís Vaz de Camões, por meio do desenvolvimento de duas ferramentas tecnológicas: o *website* e o programa *Camões on-line*.

O *website* trará informações sobre o projeto, desde a Iniciação Científica até a pesquisa de Mestrado, além das críticas produzidas, do texto completo que nessa dissertação se encontra, glossário sobre os termos herméticos e passagens em língua estrangeira, que os ensaios de *Colóquio Letras* possuem, além de opções de acessibilidade e pesquisa, como e-mail, motor de busca e índices analíticos.

O programa é, essencialmente, um indexador. Poderá ser atualizado, diretamente, pelo *website*, como também, manualmente, pelo usuário. Não só a pesquisa sobre Camões: quem o usa, pode adicionar pesquisas próprias, o que aumenta, potencialmente, a capacidade indexatória do mesmo.

CAPÍTULO 1 Revista COLÓQUIO LETRAS: história e descrição do periódico

1 História e comentários

A revista Colóquio Letras é uma publicação da Fundação Calouste Gulbenkian, voltada para o estudo da literatura em Língua Portuguesa, em que o caráter crítico e ensaístico prevalecem, além de comentários, recensões críticas e informações literárias. Iniciado em 1971, o periódico conta com um riquíssimo acervo de ensaios, no qual grandes nomes da crítica portuguesa estão presentes, tais como Hernani Cidade e Jacinto do Prado Coelho, que foram os seus primeiros diretores, inclusive.

Com a queda de D. Manuel, em 1910, começa a república em Portugal, que adota leis liberais e anticlericais. A instabilidade econômica se estende até 1926, ano em que o golpe militar instaura a ditadura. Em 1932, Salazar toma o poder como "primeiro ministro". Inspirada no fascismo italiano, a Constituição de 1933 institui a União Nacional como o único partido político do país. É a primeira fase do Salazarismo.

Em 1955, Portugal passa a integrar a ONU, que o pressiona para libertar as colônias africanas, as quais já se manifestavam por meio de movimentos guerrilheiros de libertação em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau.

A resistência colonial provoca a intensificação da presença militar portuguesa na África, em 1961, gerando vários conflitos armados. O governo se desgasta e a aceitação do ditador, por parte da nação portuguesa, torna-se mais tênue. É a segunda fase do Salazarismo.

Em 1968, Salazar, devido a uma queda, que o levou ao derrame e, por conseguinte, ao óbito poucos anos depois, foi substituído por Marcelo Caetano, ex-ministro das Colônias, agora dono do poder, que permitiu o funcionamento dos partidos de oposição. Há uma abertura na rígida censura da ditadura portuguesa. É a terceira fase do Salazarismo, que compreende os fins da década de 60, até a morte do ditador, em 1968. Colóquio Letras inicia-se, justamente, durante o governo provisório de Marcelo Caetano, mas já a partir de 1962, quando os estudantes começaram a se opor ao regime (estudantes estes da Universidade de Lisboa) o descontentamento crescia na população. Não é por acaso o nascimento de uma revista de cunho artístico-literário neste período. Aqueles alaridos libertários, até

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

certo ponto, criaram condições para que ela pudesse ser publicada: com a censura já desgastada, novos horizontes se abriram. A divisão em dois periódicos com dois focos distintos era inevitável.

Segundo o prefácio da primeira edição, o periódico julga concorrer com mais um poderoso instrumento para a realização dos seus fins culturais na sociedade portuguesa. Está de acordo com as diretivas essenciais da Fundação: fomentar iniciativas ou auxiliar empreendimentos suscetíveis de dilatar as fronteiras do espírito humano – atividades humanísticas, já comentadas parágrafos acima. A revista, em tese, como veremos no prefácio da primeira edição, de Hernani Cidade, procura ser independente de escolas, de sectarismos ou proselitismos, tornando-se uma espécie de "espelho da sociedade do tempo", refletindo ideários e preocupações de várias gerações, cuja síntese representa o momento histórico vivido.

Colóquio – Artes e Letras é mais voltada para as artes em geral. Os primeiros números de Colóquio Letras não possuem, praticamente, nenhuma ilustração. A partir do número 127/128, esse aspecto artístico da revista antecessora retornou, com belíssimas ilustrações, interferindo na estrutura do periódico. A partir do número supracitado, eles possuem a sobrecapa artística.

Colóquio – Artes e Letras cindiu-se, como dissemos, gerando a Colóquio Artes, bimestral, cujo conteúdo está relacionado às artes audiovisuais e a Colóquio Letras, cuja maior periodicidade foi bimestral, dedicada à literatura. Segundo Hernani Cidade, em prefácio da primeira edição do novo periódico:

> "As razões do desdobramento são óbvias: por um lado, a necessidade de consagrar maior atenção às artes que a Fundação tem fomentado num ritmo crescente, como o teatro, o cinema, a música e o bailado; por outro, o desejo de acompanhar e estimular o dinamismo da nossa vida literária, a traduzir-se pela existência dum público cada vez mais numeroso e exigente. Colóquio Letras vem, com efeito, preencher uma lacuna que se tornava sensível: será, em Portugal, a única revista especificamente literária - com textos de poesia e de ficção, mas, na maior parte. destinada ao estudo da literatura de modo não puramente erudito, não polemico, não meramente divulgativo, antes serenamente reflexivo. problemático. ensaístico. Naturalmente vinculada ao Colóquio dos últimos doze anos, cuja ação se propõe prolongar, obedecerá às mesmas diretrizes gerais: sem dependência de escolas, de sectarismos ou de proselitismos, apenas fará uma discriminação: a de qualidade; apenas imporá uma norma: a da tolerância, do respeito mútuo. Aberta assim a todos, procurará no entanto ser uma revista viva, em que o passado, como o presente, seja encarado à luz duma problemática de hoje, em que a literatura seja analisada e interpretada segundo perspectivas atuais, com métodos atuais. O pensamento dos seus diretores busca os mais novos, aqueles onde germina o futuro, no estudo e na criação." (CIDADE, 1971, p. 08)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Elaborou-se uma ordenação original, a saber: ensaios (filosofia e teoria da literatura; literaturas estrangeiras; literatura brasileira; literatura portuguesa, seriados os artigos pela ordem cronológica dos temas tratados), documentos (inéditos de escritores notáveis ou documentos ignorados para o estudo da sua vida ou obra), ficção, poesia, crônicas de teatro (considerado não tanto do ponto de vista espetáculo como do ponto de vista literário), notas, comentários e inquéritos; cartas do Ultramar, do Brasil e do estrangeiro; crítica de livros; informação literária.

Os interesses veiculados abrangem os valores e problemas portugueses, principalmente, além de espanhóis e de países que têm a língua portuguesa como idioma, temáticas, discussões e inserções críticas acerca da literatura produzida nesses países, desde os tempos remotos até o presente. A revista é constituída pela colaboração e ideologia de cada escritor, português, brasileiro ou lusófono, constituindo-se em uma publicação cuja ideologia não pode ser definida, pois aquilo que a guia é justamente a plurificação de textos sobre vários conteúdos, escritos por vários autores. Como bem finalizou Hernani Cidade, no mesmo prefácio da primeira edição:

> “A revista será o que dela fizerem os seus colaboradores - portugueses. brasileiros, lusófilos estrangeiros-, a quem desde já agradecemos cada pedra que trouxerem para a construção da obra comum.” (CIDADE, 1971, p. 09)

Segundo Clara Rocha, em seu trabalho Revistas literárias do século XX em Portugal, uma publicação periódica coletiva surge devido a duas razões principais: para afirmar uma geração ou grupo (sociologia da criação) ou para preencher uma lacuna, satisfazendo uma necessidade cultural do público (sociologia da recepção). No primeiro caso, temos Orpheu como exemplo; no segundo, encontramos o nosso objeto de estudo como referência.

Diferentemente do que ocorre com revistas como Orpheu e Presença, Colóquio Letras não possui uma tendência estética (ideológica) definida: por esta razão, encontramos textos que, em teoria, seriam conflitantes, bem como autores de variadas linhas e escolas.

> “Mas pode ainda verificar-se nas revistas e nos jornais um fenômeno a que vamos chamar a marcação ideológica ou literária. Queremos com isto dizer que há certas revistas marcantes e certos colaboradores de revista marcados. Autores menos motivados ideologicamente, como por exemplo Antonio de Sousa, David Mourão-Ferreira, Vitorino Nemésio, Luís Amaro

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> ou Matilde Rosa Araújo, colaboraram em revistas de tendências diversas. Há outros mais marcados ideologicamente que só colaboraram em algumas" (ROCHA, 1985, p.60-61)

Depreendemos que Luís Amaro e David Mourão-Ferreira, nomes importantes para o periódico Colóquio Letras, pelo fato de serem "menos motivados ideologicamente", tenham contribuído para a construção de uma marcação ideológica volátil, ou seja, que muda de acordo com os textos que a compõem, representando, dessa forma, uma ideologia individual, de cada texto, e não da revista em sua totalidade, não integrada, direta e explicitamente, a movimentos sócio-políticos, diferentemente do observado em revistas como Orpheu, cujo caráter é sócio-político, não estritamente literário, segundo Clara Rocha.

As ideologias existem, porém, estão distribuídas ao longo do periódico, como dissemos. Colóquio Letras é eclética na seleção de seus textos: eles são escolhidos de acordo com o tema e com a qualidade em si. Cada um se manifesta como um diálogo entre o leitor e o artigo. Não se ouve nela uma voz uníssona, que prega uma determinada vertente literária ou posição política, pelo contrário, plurificam-se idéias e variam-se os diálogos.

Esta intimidade entre as idéias manifestadas oferece ainda, radiada pela leitura da revista em pauta, uma espécie de blindagem ao autor do artigo, devido à autoridade consagrada que Colóquio Letras possui. Consagrada e incontestável, segundo Clara Rocha:

> "Mas a publicação periódica coletiva pode ainda oferecer vantagens de protecção e publicidade ao jovem autor que se estréia nas letras, quando é uma revista com autoridade, consagrada. É o que acontece, por exemplo, com Colóquio/Letras: conseguir publicar na Colóquio (e isto vale tanto para os criadores como para os críticos literários) é uma espécie de <garantia de valor>, um <visto> para o reconhecimento público..." (ROCHA, 1985, p.92)

Posto que o periódico literário estudado não se engaja, explicitamente, em nenhum movimento sócio-político específico, qual a importância que ele teria para a literatura e crítica literária em sentido lato?

Primeiramente, resgatando o pensamento anterior, sobre a valoração e consagração de autores, Colóquio Letras exerce, exemplarmente, essas funções. Percebemos que, desde o primeiro número, e já confessadamente admitida por Hernani Cidade no prefácio da primeira edição, citado anteriormente, a preocupação

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

em resgatar o velho (tradição, escritores canônicos) e abrir espaço ao novo (contemporâneo), é uma característica importante da revista. Peguemos, como exemplos, três periódicos, um de cada década: 70, 80 e 90.

No número 05 de janeiro de 1972, temos um texto de Maria Vitalina Leal de Matos, Jorge de Sena e os números de Os Lusíadas, outro de Eduardo Lourenço, Literatura e interioridade/A propósito de Peregrinação Interior de Antonio Alçada Baptista, ao lado de um conto inédito de Urbano Tavares Rodrigues, Mesmo na água estagnada e poesias de Natália Correia, Materna matemática e Mãe acto único absoluto.

No número 67, de maio de 1982, a seção Ensaio é totalmente dedicada ao conceituadíssimo crítico literário Jorge de Sena. Na parte literária, temos o conto de Jorge de Melo, A formação da terra e poetas que não pertencem (ou não pertenciam na época da publicação) ao cânone, como Maria da Saudade e Nuno Júdice, ao lado do consagrado poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto.

No número 125/126, de julho/dezembro de 1992, temos Massaud Moisés em Serão inquieto: anti-Nietzsche?, A mulher na obra camoniana, de Olga Ovtcharenko, e na seção Artigos (equivalente à seção Ensaios), encontramos críticos menos conhecidos, como Christine Zurbach, em M. Teixeira-Gomes: um universo do teatral e Anna Klobucka, em Teoricamente phalando.

Outra função relevante exercida por Colóquio Letras é o arquivamento, diretamente relacionado à abertura dada aos escritores contemporâneos e à produção crítica realizada nas seções Ensaios (Artigos) e Notas e Comentários.

Grande parte dos exemplares traz textos, poesias ou contos, até então inéditos ou recentemente veiculados, formando um acervo que, perfeitamente, poderia ser agrupado em uma ou duas antologias. Tais textos, de excelente qualidade literária, demonstram que a revista não se preocupa, exclusivamente, com a crítica literária, o que nos leva a uma terceira grande função do periódico: a recreação.

Se, por um lado, os textos críticos são, majoritariamente, densos e herméticos, seções como Poesia, Contos (Ficção) e Cartas, por exemplo, são lúdicas, essencialmente. Têm o caráter de registro, sim, ao mesmo tempo em que possuem a característica de entreter o leitor, principalmente na ficção.

Por fim, uma quarta função, informativa, em menor intensidade, é encontrada. As seções Informações Literárias e Críticas de Livros, principalmente a primeira, são

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

intencionalmente elaboradas para manter o leitor de Colóquio Letras atualizado sobre as produções artístico-literárias e obras lançadas recentemente.

Observamos, desta forma, que a revista, pluralística em seu conteúdo, busca não somente intelectualizar, problematizar, como também entreter o leitor. Ao mesmo tempo em que informa, forma conceito novo, retifica ou reitera os antigos.

Um dado importante foi constatado por nós durante a pesquisa: Luís Amaro, desde o primeiro número até a edição 142, de outubro/dezembro de 1996, foi um assíduo colaborador da revista, como secretário, consultor adjunto e, posteriormente, diretor adjunto, quando Abel de Barros Baptista assumiu. Em contrapartida, nunca esteve no cargo de direção do periódico.

A revista não possuiu muitos diretores. De março de 1971, quando foi lançada, até o número 07/08, os editores eram Hernani Cidade e Jacinto do Prado Coelho. Do número 09/10 até o número 23/24, Hernani Cidade como diretor e Jacinto do Prado Coelho passou a ser “Diretor Adjunto”. A partir do número 25, a revista ficou a cargo somente de Jacinto do Prado Coelho, até julho de 1984, quando David Mourão-Ferreira assume o posto. Ele permanece na chefia da revista até o número 142, de outubro/dezembro de 1996, sob a direção de Joana Morais Varela.

Hernani Cidade nasceu em 1887, em Redondo, distrito de Évora e faleceu em 1975. Professor, historiador, ensaísta, biógrafo, crítico literário. Foi aluno exemplar no Seminário de Évora, onde completou a primeira etapa de sua formação. Seguiu os estudos na Universidade Gregoriana de Roma. Em 09 de novembro de 1914, Cidade tomou posse do cargo de professor efetivo no Liceu de Leiria, ministrando as aulas de Língua e Literatura Portuguesa. No ano de 1919, Cidade inicia a docência na Faculdade de Letras do Porto, até 1930, data fatídica em que Salazar silenciou as vozes inovadoras, libertárias e realistas, emanadas por aquela instituição. Ele era colaborador na Revista Águia e no movimento Renascença Portuguesa. Após sua estada no Porto, lecionou na Faculdade de Letras de Lisboa e, a partir de então, afastou-se da luta política. Em 1934, a condenação, no Diário Liberal, gerou, por parte de amigos e de alunos, a publicação do livro Homenagem a Azevedo Gomes, Hernani Cidade, Joaquim de Carvalho (Universidade de Coimbra). O professor Cordeiro Ramos interveio, solicitando que Salazar retirasse o nome de Hernani Cidade da lista dos professores universitários demitidos. O apelo surtiu efeito e, a partir desse momento, Cidade consagrou-se inteiramente à vida acadêmica. O que

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

mais impressiona na obra desse crítico é a modernidade que nela se revela, o estudo e a reflexão singular, a manifestação sociológica, características tão evidenciadas em Tendências do Lirismo Contemporâneo (1939), Conceito de Poesia como Expressão de Cultura (1945), Portugal Histórico-Cultural (1947) e Literatura Autonomista sobre os Filipes (1848). Além destas obras, destacamos as duas grandes produções sobre Camões: Camões Lírico e Camões Épico.

Jacinto do Prado Coelho nasceu em 1920 e faleceu em 1984 em Lisboa. Licenciou-se em Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Por quarenta anos, exerceu o magistério. Doutorou-se com menos de 27 anos, com um estudo sobre a obra de Camilo Castelo Branco. Em 1951, para o concurso de Professor Extraordinário, apresentou um amplo trabalho sobre Pessoa, demonstrando a riqueza da fortuna literária que ele, já naquela época, detinha; em 1953, ascendeu a Professor Catedrático. Foi integrante da Sociedade Portuguesa de Escritores, Academia das Ciências, Academia Brasileira de Letras, Real Academia Galega, Hispanic Society, Associação Internacional de Críticos Literários, além de colaborar na publicação de várias obras e inúmeros estudos.

David Mourão-Ferreira, a exemplo de Prado Coelho, é natural de Lisboa, professor (técnico, do liceu e universitário), poeta, crítico, romancista e ensaísta. Licenciado em Filologia Românica em 1951, manteve-se afastado das atividades acadêmicas entre 1963 e 1970, por motivos políticos, retomando as atividades em 1990. Durante esse período, no qual esteve afastado, dirigiu o jornal A Capital, após o 25 de abril, foi Secretário da Cultura entre 1976 e 1978 e responsável pelo Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas, da Fundação Calouste Gulbenkian, a partir de 1981.

Como vemos, em termos de equipe, o periódico é conservador. Pouca variação de diretores e de colaboradores. O que, geralmente, nos veículos de mídia impressa, garante a coerência da linha redacional e o bom nível dos textos que compõem o exemplar.

1.2 Descrição do periódico

A revista segue a seguinte estrutura: a partir do número 127/128, foram inseridas sobrecapas (artísticas), os números anteriores possuem somente a capa; folha de rosto; sumário; corpo da revista e contracapa.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

1.2.1 Sobrecapa

As sobrecapas são em papel couchè, com impressão em off-set colorida. Eis um modelo:



Todas as ilustrações foram catalogadas e indexadas. Elas se encontram disponíveis no Anexo A dessa dissertação.

1.2.2 Capa

As capas (duras) são confeccionadas em variadas cores e seguem um padrão preestabelecido: elas contêm o nome da revista, os autores que fazem parte daquele exemplar, o número e a data. Estas informações estão dispostas segundo a ilustração que segue:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Na orelha desta capa, há dados biográficos de cada autor do número referente. Estes dados foram transferidos às nossas fichas catalográficas, para que os pesquisadores tomem conhecimento dos autores, sem a necessidade de consultar o exemplar.

Possuem sobriedade, poucas cores, menos tecnologia, são essencialmente informativas.

1.2.3 Folha de rosto

Na folha de rosto temos o nome do periódico, o número e a data. No verso, novamente o nome do periódico, seguido pela equipe que o compõe e, logo abaixo, dados de marketing e distribuição. Veja a ilustração:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



COLÓQUIO | Letras

1.2.4 Sumário

Pelo sumário, temos acesso ao conteúdo da revista. Indexamos todos e verificamos algo semelhante aos hipertextos: eles são mutáveis. No entanto, algumas seções permanecem as mesmas, o que nos leva a uma divisão categórica com estas seções mais recorrentes: Ensaios (ou Artigos); Notas e Comentários; Crítica de Livros (ou Recensões Críticas) e Informação Literária.

Além das seções fixas, supracitadas, temos as variáveis, que são: Documentos; Ficção; Poesia; Cartas; Textos; Livros sobre a mesa; Letras em Trânsito; Revista de revistas. Estas classificações variam de periódico a periódico, ou seja, ocorrem no número 67, mas não necessariamente estarão presentes no número 68.

A seguir, a ilustração de um dos sumários:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



1.2.5 Miolo da Revista

Caracterizamos o miolo da revista como os textos que a compõem, dos quais os Ensaios ou Artigos formam o nosso corpus, focado em Luís Vaz de Camões.

O predomínio é justamente dos Ensaios ou Artigos, parte mais densa e de maior valor conteduístico, tanto pela sua natureza textual quanto pela extensão ocupada no impresso. Observamos que essa parte da revista não se prende a uma determinada categoria: temos teorizações (os textos de Maria Vitalina Leal de Matos, por exemplo); análises semântico-lingüísticas de textos camonianos (Uma leitura antropológica do soneto “Sete anos de pastor Jacó servia”); análises morfológicas e estruturais (Os tempos verbais e a estrutura de Os Lusíadas); textos de cunho laudatório (Permanência de Camões), textos que comentam trabalhos realizados –

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

essencialmente informativos, com inserções críticas ou sobre grandes nomes da crítica camoniana (como, por exemplo, Jorge de Sena, camonista), dentre outros.

Isso nos leva à conclusão de que não podemos estatizar ou traçar um perfil para esta parte da revista, se pensarmos no conteúdo abordado, que é deveras variável. Há, por outro lado, alguns instantes em que um artigo retoma ou complementa o outro, como no caso de Auto-retrato de Camões: o soneto “O dia em que eu nasci” e Auto-retrato de Camões: a hipertrofia do eu. Atentar-nos-emos a cada um destes ensaios, detalhadamente, páginas adiante.

1.2.6 Contracapa

A contracapa tem o caráter mercadológico, de divulgação. Ela anuncia o conteúdo da revista sucedânea, de forma objetiva e clara.



PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

1.2.7 Periodicidade

Separamos, para melhor visualização, a periodicidade da revista em três décadas: 70, que corresponde do nº 01 ao número 57/58; 80, do número 59/60 ao número 117/118; 90, do número 119 ao número 157/158.

Observamos que, metodicamente, são lançados 03 exemplares por ano. A partir do número 161/162 houve uma paralisação (temporária, ao que tudo indica) na impressão dos exemplares.

Não computamos aqui as edições comemorativas, com tiragens específicas, como a revista dedicada a José Saramago e o exemplar de Colóquio Letras, totalmente escrito em francês.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

CAPÍTULO 2 Seção “Ensaios/Artigos” e “Notas e Comentários”: textos selecionados sobre Camões

2 Camões: eterno

Um oceano, quinhentos anos depois. O mesmo oceano, a mesma língua, imortalizados por uma das mais perfeitas, engenhosas e grandiosas mentes literárias da história humana. Luís Vaz de Camões, o vate que, por mérito, conduziu as caravelas vascaínas pelos tempos, singrando os mares revoltos e vencendo gigantes enevoados, autor de Rimas, primorosas composições líricas, de autos, do misterioso Parnaso, de sonetos imortalizados.

A exemplo de Homero, Aristóteles, Gil Vicente e Shakespeare, a biografia de Camões não é muito segura: poucos são os registros que a sustêm: as cartas e o mais antigo texto biográfico, escrito por Pedro de Mariz, anexado a esse trabalho, além de algumas referências históricas.

Sabemos que, em 1563, foram publicados os “Colóquios simples das drogas da Índia” (Garcia da Horta) em Goa. Nesse livro, há uma ode de Camões ao autor. Os Lusíadas, obra responsável pela aquisição da “tença” imperial, uma espécie de salário, que a realeza passou a pagar para Camões, foram publicados em 28 de julho de 1572. Por fim, em 1576, houve o lançamento de História da Província de Santa Cruz, de Pedro Magalhães Gândavo, obra em que Camões escreveu um soneto e alguns tercetos.

Provavelmente, sua árvore genealógica descende de uma família galega, assentada em Portugal durante o reinado de D. João I. Seus pais seriam Simão Vaz de Camões e Ana de Sá (Macedo), habitantes de Mouraria, em Lisboa.

Sua obra, cuja maior parte foi publicada postumamente, compreende, além da epopéia Os Lusíadas, três peças teatrais (Auto de Filodemo, Anfitriões e Auto de El-Rei Seleuco), quatro cartas e alguns fragmentos, 130 composições em lírica de tradição medieval (trovas e redondilhas – vilancetes, cantigas e glosas) e 260 composições (sonetos, elegias, sextinas, canções, éclogas, odes, oitavas).

A obra que o projetou para a imortalidade literária foi o poema de exaltação do povo português, Os Lusíadas, termo que tem sua origem no século II a.C., na Grécia (Deipnosofistas, de Ateneu) e, em 1531, por André de Rezende, em sua obra Erasmi encomium, é introduzido em terras portuguesas.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Sob o signo do movimento maneirista e inspirado no clássico greco-latino, Os Lusíadas nasceram da necessidade de exaltar as glórias alcançadas pela nação portuguesa. A construção adequada para tal empreita, como nos ensina Aristóteles, é a epopéia.



Luis Vaz de Camões (1524?-1580)

Segundo a História, que analisou as cartas do humanista italiano Ângelo Poliziano ao rei D. João II, a idéia do poema épico, que exaltaria, em Latim, os feitos dos portugueses, já existia desde 1481. E foi, justamente, o delírio ufanista dos Descobrimentos, que criou no âmago português a grandeza e o orgulho necessários para a promoção da obra máxima de autoria camoniana. Não é por acaso a escolha do tema: foram as navegações e as suas descobertas, que colocaram os lusitanos em posição privilegiada na Europa.

Durante séculos, os árabes dominaram o comércio marítimo com o Oriente. O caminho alternativo, descoberto por Gama, retratado epicamente em Os Lusíadas, abriu novas perspectivas comerciais.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

A história já dera à mente do poeta subsídios e fatos suficientes para conceber o que o Cancioneiro Geral (1516), de Garcia de Resende, ensaiara: a celebração dos lusos e de seus feitos heróicos e bélicos, os combates contra os mouros, as lutas contra Castela (Aljubarrota, 1385) e as apoteóticas incursões marítimas, que resultaram na formação de um império transcontinental, só para citar alguns exemplos.

Estes feitos heróicos foram encarnados em uma personagem metonímica: Vasco da Gama, comandante da esquadra lusa na famosa viagem em busca da rota marítima para a Índia, que é a substância temática do poema cantado. A estrutura segue o padrão clássico da Eneida de Virgílio e das obras de Homero, A Ilíada e a Odisséia. Temos, portanto, a divisão da obra em Proposição, Invocação, Dedicatória e Narração.

Na Proposição, o poeta apresenta o assunto do canto que consiste, no caso, em glorificar os feitos dos portugueses e levar a fé cristã pelas terras visitadas.

Na Invocação, há o apelo do poeta aos deuses, para que eles dêem engenho e arte à voz que se manifesta no poema. Camões rejeita as divindades antigas e cria, em seu auxílio, musas inspiradoras nacionais: as Tágides, ninfas do rio Tejo.

A Narração (fabulação) é a parte mais extensa da obra, cuja característica principal é a ação. Ela começa in media res (no meio do assunto), com os portugueses navegando pelo canal de Moçambique e termina na paradisíaca Ilha dos Amores, ou Ilha Enamorada, onde Tétis mostra a “Máquina do Mundo” ao Gama.

Os metros escolhidos por Camões, já praticados por Ariosto em Orlando Furioso, são a oitava rima, composta por estrofe de oito versos, sendo os seis primeiros com rimas alternadas e os dois últimos, paralelas, e o decassílabo heróico, com acentuação nas 6ª e 10ª sílabas poéticas.

Basicamente, as fontes inspiradoras (moldes clássicos em que bebeu Camões) para Os Lusíadas são Virgílio, Ovídio, Homero, Petrarca, Sanazzaro e Ariosto. Sabemos que, segundo estudos de Antonio José Saraiva e Segismundo Spina, a História Geral de Sabélico (Enneades), a Genealogia deorum (Boccacio) e as crônicas de Fernão Lopes, Rui de Pina e Duarte Galvão, serviram de suporte cognitivo para o autor de Os Lusíadas.

O grande desafio de Camões foi transformar a história de Portugal em epopéia, sem perder o horizonte real que tais acontecimentos carregavam. Para

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

tanto, utilizou-se da seleção exata de fatos e personagens, um assunto principal (a viagem) e um único herói (Gama), que, por um processo metonímico, personifica a nação portuguesa (coletividade).

Os aspectos mitológicos ultrapassam a mera ornamentação retórica, que compactua com o estilo grandíloquo, exaltado na Invocação, dinamizando e embelezando as ações, pois estão intrinsecamente relacionados à história e interdependentes na narrativa: realidade histórica e mitologia se aliam para dar aOs Lusíadas o primor de escritura que nos remete aos mais Belos e perfeitos versos que o espírito português conseguiu exprimir.

É pela voz das entidades míticas e das personagens secundárias, que o narrador épico nos oferece a descrição, em uma perspectiva de agouro e de infortúnios, da verdade sobre as navegações, que atinge o ápice por meio de um nítido discurso antiépico, representado nas palavras retumbantes do Velho Venerando que, na praia de Restelo, levantou seu canto.

Atentemo-nos a esta passagem, que expressa a verdade histórica, mesmo à mercê da engenhosidade inventiva de Camões, por meio da verossimilhança aristotélica. A força negativa de Os Lusíadas, a racionalidade humana, o contraponto narrativo, o antiépico, o Velho do Restelo.

Essa personagem, que antecipa a ação, que vê além, projeta, critica; essa personagem que, repentinamente, surge na narração aos olhos do leitor, quando levanta sua “voz pesada, que nós no mar ouvimos claramente”, ao refletir com profundidade sobre o valor das coisas, a despeito de toda a exaltação épica, expressando um subjetivismo tão intenso que nunca antes havia sido representado em uma epopéia.



Figura ilustrativa do Velho do Restelo

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

O discurso que é a perfeita antítese à apoteose divinizante do relacionamento com as ninfas, por parte dos navegantes, na Ilha dos Amores, ornamentado pelas figuras retóricas e pelos revérberos da narrativa mitológica, sobreposta à narrativa do real humano, bicho da terra tão pequeno, mortal, sofredor, sem destino conhecido.

A passagem começa com a descrição que o narrador épico faz do Velho, “com saber só de experiências feito”. É um homem sábio e experiente, que vê as conseqüências, analisa, racionaliza, é, portanto, um humanista. Tal constatação pode ser reforçada pelo seu conhecimento da história, da mitologia e pelo próprio discurso, que se aproxima da tragédia grega.

Um homem criado aos moldes clássico-humanísticos. Uma espécie de alter-ego camoniano, um recurso estilístico engenhosamente elaborado, para que o poeta pudesse, sem sofrer censura inquisitiva, expressar sua opinião, esta compactuada por parte da população, não da elite (realeza), que é recriminada nesse trecho, devido ao gosto pelo poder, “a vã cobiça desta vaidade a quem chamamos fama!”, em um nítido resgate da passagem virgiliana, auri sacra fames, “a que nos obriga tu os corações dos mortais, ó maldita fome de ouro!”, pois tal busca causará, como se vaticina, da mesma forma, no fim de Os Lusíadas, vários males, infortúnios e agouros.

A atitude do Velho, ao defender uma voz antimonárquico-expansionista, constatando a ruína da terra, amaldiçoando os navegantes, vaticinando a decadência de Portugal, para depois cair no desânimo, é a visão de uma pátria que se desgastou a ponto de estar preste a cair sob o domínio castelhano.

O valente povo lusitano que, ao mar se lançou e do Velho ouviu o alarido, em busca de fama e de riqueza, revela-se em queda livre, como Faetonte e Ícaro, em uma inquestionável alusão à queda do império português, também sugerida na Estância 104 do Canto X, perfeito vislumbramento do futuro e antecipação (histórica) dos fatos na narrativa.

O desespero e a incerteza tomam conta do Velho, na Estância 95 do Canto IV, quando ele exclama: “Que mortes, que perigos, que tormentas, que crueldades, neles experimentas!”, palavras de reprovação que continuam até o momento em que, indignado, lança ao ar várias interrogações: “Que famas prometerás? Que histórias? Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?”

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Aceitando como conseqüência do pecado adâmico (geração daquele insano) o gosto dos homens pela guerra, em um intertexto maravilhoso com a Idade do Ouro, descrita nas Metamorfoses de Ovídio, com o paraíso cristão (idade da felicidade), o Velho censura, na Estância 99, o desprezo pela vida, por parte daqueles que buscam a fama.

Na centésima estância, o ancião antecipa a ação: refere-se às futuras guerras contra os mouros (o ismaelita) e alude às terras e riquezas que Portugal almeja conquistar, condenando a religião dos muçulmanos, o Islamismo (lei maldita).

Alerta para o perigo de voltar às costas ao inimigo ("deixas o inimigo ser criado às portas"), enquanto Portugal busca "outro de tão longe", para depois amaldiçoar Ulisses, "o primeiro que, no mundo, nas ondas vela pôs em seco lenho!".

Utilizando-se de comparações mitológicas, a recriminação intensifica-se. O Velho busca, na Antigüidade Clássica, acontecimentos trágicos para prenunciar a queda de Portugal e reitera sua desaprovação aos "altos desejos", que movem os homens em busca de riqueza.

A derradeira estância, que cala a voz do Velho, é o perfeito vislumbramento para a queda do império lusitano, episódio singular, em que Faetonte, desobedecendo as ordens de Apolo, apodera-se do carro de sol e, perdendo o controle, aproxima-se demasiadamente da terra, queimando o solo e abrasando as pessoas do continente africano (por este motivo, segundo a mitologia, os africanos têm a pele escura, pois o calor do carro do sol fez o sangue deles precipitar à superfície da pele) e, ainda, alude ao episódio de Ícaro, quando, ao desobedecer as ordens do pai, Dédalo, mune-se de asas de cera e, fascinado pelo sol, tenta alcançá-lo, mas o astro em chamas as derrete e ele, em queda livre, precipita-se à morte certa no fatídico mar Egeu.

Dessa forma, o ancião se vê amargurado, desiludido por todo aquele vão esforço e ilusão, deixando registradas na história suas duas últimas exclamações: "Mísera sorte! Estranha condição!".

Após tais considerações, voltemo-nos para a obra lírica camoniana, que se divide em medida velha e medida nova. A primeira, de tradição medieval, a segunda, clássica. Mesmo versando os temas tratados pelos trovadores medievais, Camões consegue aprofundá-los, inovando-os.

As redondilhas possuem, muitas vezes, uma vivência pagã, no plano da alegria e do prazer dionisíaco, que o poeta consegue transcender, elevando-a a uma

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

expressão dramática platônica, como é o caso de Sôbolos rios. Há espaço tanto para o sentimento, quanto para a racionalidade.

Na poesia clássica, sua visão paradoxal e antitética prenuncia o barroco e busca respostas sensíveis para o homem e sua condição. A poesia, dessa forma, transborda dúvidas, questionamentos, angústias, desilusões, inconformismos, desencantos.

Munido de erudição, experiência, memória, engenho e imaginação, Camões analisa e dramatiza o "eu", de si próprio, da mulher, da pátria, da Providência, da condição humana, da vida. Análise reflexiva da razão, utilizando-se de um artifício lingüístico interessante: aproximar a dor do "eu" da dor do "eu coletivo", no qual se inserem todos os homens.

Justamente nesse ponto reside um motivo central da imortalidade da lírica camoniana, que consegue conjugar sentidos, sem estar presa a um tempo único: partindo do particular para o coletivo, o poeta versa sobre temas universais, o amor, a dor, a beleza, a angústia, a permanente dúvida, a constante incerteza, não só de um homem, mas de toda a Humanidade.

"Andando em bravo mar, perdido o lenho,
Mas, conquanto não pode haver desgosto
Onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se vê;
Que dias há que na alma me tem posto
Um não sei quê, que nasce não sei onde,
Vem não sei como e dói não sei porquê"

2.1 Índices Remissivos

Fizemos uma triagem em todo o conteúdo dos exemplares da Colóquio Letras que existem na biblioteca Acácio José Santa Rosa, do campus da Unesp de Assis. Todos os sumários foram indexados. Desse corpus, que totaliza o conteúdo camoniano contido na Colóquio Letras (relação abaixo explicitada), recortamos os textos críticos, artigos e resenhas, dispensando as notas informativas que, por seu conteúdo, não haveria necessidade de serem comentadas.

A relação que segue, segundo a ordem em que aparecem nos exemplares, contém toda a produção sobre Camões, feita na revista Colóquio Letras, desde 1971 até hoje.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Maria Vitalina Leal de Matos
Jorge de Sena e os números de Os Lusíadas

Maria Strzalkowa
Lettre de Pologne, Camões dans la culture polognaise

Hernani Cidade
Permanência de Camões

José Adriano de Carvalho
La lyrique de Camões

Antonio José Saraiva
Os tempos verbais e a estrutura de Os Lusíadas

Joel Pontes
Camões de Cordel

Maria Vitalina Leal de Matos
Auto-retrato de Camões: o soneto “O dia em que eu nasci”

Maria Vitalina Leal de Matos
Auto-retrato de Camões: a hipertrofia do eu

José Filgueira Valverde
Bibliografia del centenário camoniano

Vilma Arêas
Do Adamastor camoniano a Sala de Armas de Nélida Piñon

M.H. Rocha Pereira
Lês Lusiades de Camões, confession d’um poete.

Maria Vitalina Leal de Matos

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Ars combinatória e álgebra delle proposizioni in uma lírica di Camões

Lucilia Gonçalves Pires
José de Macedo, um crítico de Camões

Vitor Manuel de Aguiar e Silva
“... um Camões bem diferente”

Américo da Costa Ramalho
Sobre a cultura de Camões

Francisco Casado Gomes
O auto camoniano de El-Rei Seleuco

Jacinto do Prado Coelho
Celebrar Camões

Eduardo Lourenço
Camões e Gongora

Maria Antonieta Soares de Azevedo
Um manuscrito quinhenta de Os Lusíadas

Maria Vitalina Leal de Matos
Sôbolos rios: uma estética arquitectônica

Vitor Manuel de Aguiar e Silva
Amor e mundividência na lírica camoniana

Francisco Maciel Silveira
Interpretação de Camões

Gilberto Mendonça Teles
Ser tão Camões

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Américo da Costa Ramalho
Studi camoniani 80, contributo alle celebrazioni del centenário di Camões

Graça Almeida Rodrigues
Camões e a sociedade de seu tempo

Francisco Manuel Silveira
Lirismo e epopéia em Luís de Camões

Manuel Simões
Re-Camões

Yara Frateschi Vieira
Camões e a viagem iniciática

Luís de Sousa Rebelo
Camões e a divina proporção

José Alberto Osório Mateus
Camões-Seleuco: nomes próprios

Roger Bismut
Uma versão até hoje ignorada de Os Lusíadas

Vitor Manuel de Aguiar e Silva
Jorge de Sena, camonista

Alberto de Lacerda
Os Lusíadas e Os Maias: um binômio português?

Alfredo Margarido
Uma leitura antropológica do soneto “Sete anos de pastor Jacó sevia”

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

João Medina
Zé Povinho e Camões, dois pólos da prototipia nacional

Iara Frateschi Vieira
Os Lusíadas e Polifemo

Leodegário A. de Azevedo Filho
Sobre o cânone lírico de Camões

Antonio José Saraiva
Função e significado do maravilhoso em Os Lusíadas

Antonio Cirurgião
Camões e Miguel Leitão de Andrade

Olga Outcharenko
A mulher na obra camoniana

Maria Ema Tarracha Ferreira
Os Lusíadas

David Mourão-Ferreira
Os Lusíadas e o Sentimento dum Ocidental

Antonio Cirurgião
Lês Lusiades

João Camilo dos Santos
A insuperável modernidade de Camões

Nadiá Paulo Ferreira
Homenagem a Leodegário A. de Azevedo Filho e a edição camoniana em curso

João Ricardo Figueiredo

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Os Lusíadas e a vaidade da poesia

Yara Frateschi Vieira
A viagem de Os Lusíadas: símbolo e mito

Emanuel Paulo Ramos
Micrologia camoniana

José Adriano de Carvalho
Camoniana itálica

Giacinto Manuppella
Cameos e il Rinascimento italiano

Carlos Drummond de Andrade
O Poeta

Antonio Gedeão
Soneto

Manuel Simões
Réplicas a redondilhas camonianas e outras poesias avulsas

George Monteiro
Camões de Burton: uma carta social sobre o design de um livro

Mario Vieira de Carvalho
A música na obra de Camões

Vergílio Alberto Vieira
Três poemas

Angel Crespo
Invocacion y oda a Luis de Camoens

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

A produção mais freqüente é de Maria Vitalina Leal de Matos e Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Eles são os escritores que mais produziram sobre Camões na Colóquio Letras.

Foram encontrados dois textos em língua estrangeira, que mereceram nossa atenção: de Maria Strzalkowa, em francês, Camões dans la culture polonaise; de José Filgueira Valverde, em espanhol, Bibliografia Del IV centenário camoniano. Fizemos as traduções. Disponibilizá-las-emos, por meio do website Camões on-line (www.camoesonline.com), visto que os textos em língua estrangeira não fazem parte do nosso corpus de pesquisa.

As críticas recolhidas do periódico Colóquio Letras possuem qualidade superior à maioria das revistas literárias portuguesas da atualidade. As construções sintagmáticas, os desencadeamentos do pensamento crítico nelas executados, o tratamento da linguagem e outros aspectos tornam os textos deste periódico herméticos àqueles que não são do ramo das Letras.

A indexação e o arquivamento de tais textos propiciam a outros pesquisadores a economia de tempo na construção do corpus e, dessa forma, maior tempo para a análise será liberado, o que, em tese, definiria uma qualidade estética maior à crítica literária desenvolvida pelos pesquisadores. Para indexarmos e catalogarmos o periódico, utilizamos os recursos do CEDAP, Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa, da Unesp de Assis. Para mais informações, consulte http://www.cedap.assis.unesp.br/home.htm.

A ficha catalográfica, na qual nos baseamos, para indexar a revista Colóquio Letras, bem como a base de dados referente à revista no programa Camões on-line, pertence ao Centro. Essa ficha nos serviu de padrão para indexarmos a base de dados da pesquisa, feita no periódico Colóquio Letras, por meio de um programa, cuja tecnologia foi desenvolvida por nós, especificamente, para este projeto.

Abaixo, encontramos as fichas que especificam o conteúdo pesquisado. Como foi proposto, para cada artigo escrito, acompanhar-se-á uma ficha catalográfica, que resume o texto criticado e orienta o leitor.

Tais dados servirão para a busca no banco de dados pelas críticas originais, funcionando como palavras-chave para os spiders do website. Além disso, estarão disponíveis no programa Camões on-line.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Número: 5
Mês: janeiro
Ano: 1972
Título: Jorge de Sena e os números de Os Lusíadas.
Páginas: 58 a 63
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas
Síntese: o autor trata do estudo matemático da estrutura de Os Lusíadas, feito pelo estudioso Jorge de Sena, que faz interpretações simbólicas dos números da obra, ligando-os a fatos históricos portugueses.
Palavras-chave: Os Lusíadas; História; Jorge de Sena
Autor: Maria Vitalina Leal de Matos
Informações: Licenciada em Filologia Românica com uma tese sobre A Vivência do Tempo em Fernando Pessoa. Assistente da Faculdade de Letras de Lisboa, possui uma tese de doutoramento sobre a lírica de Camões.

Número: 8
Mês: julho
Ano: 1972
Título: Os tempos verbais e a estrutura de Os Lusíadas.
Páginas: 32 a 48
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas
Síntese: O uso incomum que Camões faz dos tempos verbais em Os Lusíadas, dando a estes versos um outro valor gramatical que marca a atemporalidade da epopéia. Um texto muito reflexivo, que demonstra a capacidade analítica do autor e seu domínio sobre a obra de Camões.
Palavras-chave: Os Lusíadas; atemporalidade; pintura-falante
Autor do artigo: Antônio José Saraiva
Informações: crítico literário e autor de uma das melhores histórias da Literatura Portuguesa, juntamente com Oscar Lopes.

Número: 8
Mês: julho
Ano: 1972
Título: Permanência de Camões.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Páginas: 67 e 68
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas
Síntese: A riqueza intelectual e sentimental de Camões contribuindo para o enriquecimento do homem; a importância de Camões para a sociedade portuguesa e sua imortalidade literária.
Palavras-chave: Os Lusíadas; Camões; Lírica.
Autor do artigo: Hernâni Cidade
Informações: Um dos primeiros diretores do periódico Colóquio Letras, crítico literário português, eminente camonistas, que escreveu várias obras, entre as quais se destacam: O conceito de poesia como expressão de cultura (1945), Luís de Camões I – o lírico e Luís de Camões II – o épico (1952); Luis de Camões – a obra e o homem (1956). Redigiu também vários verbetes para o Dicionário das Literaturas. As melhores edições modernas de Os Lusíadas devem-se a Epifânio da Silva Dias e Hernani Cidade.

Número: 19
Mês: maio
Ano: 1974
Título: Auto-retrato de Camões: o soneto "O dia em que eu nasci"
Páginas: 23 a 27
Obra(s) comentada(s): O soneto "O dia em que eu nasci"
Síntese: Análise do soneto no qual Camões faz um retrato de si, segundo a autora, deixando claro o papel do Destino na sua vida e obra.
Palavras-chave: Camões; Camões-sujeito; Camões-objeto; Camões-poeta; Camões-personagem.
Autor: Maria Vitalina Leal de Matos
Informações: Licenciada em Filologia Românica com a tese A vivência do tempo em Fernando Pessoa. Assistente da Faculdade de Letras de Lisboa, possui uma tese de doutoramento sobre a lírica de Camões.

Número: 20
Mês: julho
Ano: 1974
Título: Auto-retrato de Camões: a hipertrofia do eu.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Páginas: 13 a 21
Síntese: A luta de Camões contra o Destino que o sufoca, tirando-lhe a liberdade e permitindo o choque entre o seu interior e o seu exterior.
Palavras-chave: Os Lusíadas; heroísmo; Lírica; Platonismo.
Autor: Maria Vitalina Leal de Matos
Informações: Licenciada em Filologia Românica com a tese A vivência do tempo em Fernando Pessoa. Assistente da Faculdade de Letras de Lisboa, possui uma tese de doutoramento sobre a lírica de Camões.

Número: 27
Mês: setembro
Ano: 1975
Título: Do Adamastor camoniano a Sala de Armas de Nélida Piñon.
Páginas: 32 a 39
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas e Sala de Armas
Síntese: Comparação entre o gigante Adamastor de Os Lusíadas e o pequeno Adamastor de Sala de Armas, de Nèlida Piñon.
Palavras-chave: Os Lusíadas; Sala de Armas; Adamastor.
Autor: Vilma Arêas
Informações: Nasceu em 1936, no Brasil. É assistente de Literatura Portuguesa na Pontifícia Universidade Católica (P.U.C.) e na Universidade Federal Fluminense. Obteve mestrado com a dissertação A Cicatriz e o Verbo: Análise da Obra Romanesca de Augusto Abelaira.

Número: 47
Mês: janeiro
Ano: 1979
Título: Sobre a cultura de Camões.
Páginas: 70 a 73
Síntese: Questionamento da erudição de Camões feito por José Hermano Saraiva, já que o autor de Os Lusíadas não freqüentou, segundo documentos, nenhuma universidade.
Palavras-chave: Camões; Língua Portuguesa; Erudição.
Autor: Américo da Costa Ramalho

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Informações: Professor catedrático jubilado. Áreas de investigação: Língua e Literatura Clássicas; Latim renascentista; Renascimento e Humanismo. Professor da Universidade de Coimbra, faculdade de Letras. Escreve para o Boletim de Estudos Clássicos.

Número: 48
Mês: março
Ano: 1979
Título: O auto camoniano de "El-Rei Seleuco".
Páginas: 64 a 67
Síntese: O autor trata da estrutura do auto camoniano, baseando-se nos números dos versos.
Palavras-chave: Humanismo; Maneirismo; Amor; Razão.
Autor: Francisco Casado Gomes

Número: 55
Mês: maio
Ano: 1980
Título: Celebrar Camões
Páginas: 5 e 6
Síntese: A necessidade de celebrar os grandes artistas como Camões que foram "casos excepcionais de superação do homem pelo homem". Constrói figuras, baseado no pensamento estruturalista, para comprovar as suas contatações.
Palavras-chave: Camões; Universalismo; Humanismo.
Autor: Jacinto do Prado Coelho
Informações: Foi ele o último presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores, extinta pelo salazarismo em 1965. Diretor da revista Colóquio Letras, planejou e coordenou um Dicionário de Literatura que abrange todos os países de língua portuguesa e galega e onde se incluem inúmeros artigos seus. Principais livros dados a lume: Introdução ao Estudo da Novela Camiliana; Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa, Ao Contrário de Penélope, Originalidade da Literatura Portuguesa. Se a literatura portuguesa dos séculos XVIII-XX constitui o seu campo de trabalho predileto, também se tem ocupado de literatura brasileira, teoria da literatura, literatura comparada e lingüística.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Número: 55
Mês: maio
Ano: 1980
Título: Camões e Gôngora.
Páginas: 7 a 13
Síntese: O autor do artigo questiona o motivo pelo qual os críticos espanhóis não estudam as fontes portuguesas nas obras espanholas fazendo um paralelo entre Camões e Gôngora.
Palavras-chave: Espanha; Portugal; Polifemo; Os Lusíadas.
Autor: Eduardo Lourenço
Informações: Ensaísta português, natural da região da Guarda. Cursou Ciências Histórico-filosóficas na Faculdade de Letras de Coimbra, lugar em que lecionou como professor assistente. Colaborador de diversas revistas, como Vértice. Desgostoso com a vida acadêmica portuguesa, optou pelo exílio voluntário. Lecionou em Hamburgo, Montpellier, São Salvador da Baía, dentre outros.

Número: 55
Mês: maio
Ano: 1980
Título: Sôbolos rios, uma estética arquitetônica.
Páginas: 24 a 32
Obra(s) comentada(s): Sôbolos rios
Síntese: Dialética da lírica camoniana, enfocando o poema Sôbolos rios, que é a "expressão má, de uma poética que só pode ser apreendida a partir de uma visão de conjunto".
Palavras-chave: Lírica; Dialética; Sôbolos rios.
Autor: Maria Vitalina Leal de Matos
Informações: Licenciada em Filologia Românica com a tese A vivência do tempo em Fernando Pessoa. Assistente da Faculdade de Letras de Lisboa, possui uma tese de doutoramento sobre a lírica de Camões.

Número: 65
Mês: janeiro

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Ano: 1982

Título: Uma versão francesa até hoje ignorada de Os Lusíadas.

Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas

Síntese: O autor fala da importância excepcional de uma tradução francesa manuscrita de Os Lusíadas em fins do século XVII.

Palavras-chave: Os Lusíadas; Manuscrito; Século XVIII

Autor: Roger Bismut

Informações: Professor da Universidade Católica de Lovaina, tem publicado numerosos estudos sobre a literatura portuguesa, sendo os mais notáveis os consagrados a Camões: La Lyrique de Camões (1970) e Les Lusiades de Camões: confession d'un poete (1974). Também lhe devemos a melhor versão de Os Lusíadas em língua francesa (3a edição, 1980).

Número: 67

Mês: maio

Ano: 1982

Título: Jorge de Sena, camonista.

Páginas: 45 a 52

Síntese: São levantadas questões sobre os estudos camonianos, feitos pelo estudioso Jorge de Sena durante 30 anos, dando destaque à inovação metodológica utilizada na análise da obra de Camões.

Palavras-chave: Camões; Maneirismo; Crítica.

Autor: Vítor Manuel de Aguiar e Silva

Autor: Vítor Manuel de Aguiar e Silva

Informações: Professor doutor da Universidade do Minho, crítico literário português, autor de obras como Competência lingüística e competência literária. Sobre a possibilidade de uma poética gerativa (Almedia, 1977) e Teoria da Literatura, da mesma editora, de 1969. Recebeu distinção pela Universidade de Évora, com o prêmio Vergílio Ferreira, ao lado de Oscar Lopes, Eduardo Lourenço, Almeida Faria, Maria Judite de Carvalho, Maria Velho da Costa, Agustina Bessa Luís, Mia Couto e Manuel Gusmão.

Número: 72

Mês: julho

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Ano: 1983
Título: Os Lusíadas e Os Maias: um binômio português?
Páginas: 29 a 40
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas e Os Maias
Síntese: O artigo é desenvolvido a partir da seguinte frase de Gaspar Simões sobre Os Maias: "é a mais perfeita obra de arte literária que ainda se escrevera em Portugal depois de Os Lusíadas".
Palavras-chave: Os Lusíadas; Os Maias.
Autor: Alberto de Lacerda
Informações: Poeta, natural de Moçambique, onde viveu até aos dezoito anos, Carlos Alberto Portugal Correia de Lacerda veio para Portugal em 1946, a fim de concluir estudos secundários. Vive em Lisboa durante cinco anos e trava amizade com Ruy Cinatti, Raul de Carvalho, Luís Amaro e António Ramos Rosa, tendo sido um dos co-fundadores e secretário de Távola Redonda (1950). Em 1951 toma a decisão de expatriar-se, fixando-se em Londres, onde a BBC o contrata como jornalista. Além de poeta, é autor de "colagens", tendo exposto individualmente (1987) na Sociedade Nacional de Belas Artes, de Lisboa. Vive em Londres desde 1951.

Número: 74
Mês: julho
Ano: 1983
Título: Camões e a épica de um povo.
Páginas: 68 a 69
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas
Síntese: O autor focaliza as inovações feitas por Camões na epopéia, como, por exemplo, a visão crítica sobre o fato narrado.
Palavras-chave: Os Lusíadas; História; Linguagem.
Autor: Carlos Nejar
Informações: É um poeta que se afirma no plano nacional, com uma obra marcada pelo vigor e originalidade da linguagem. Soube abrir o seu canto às motivações do mundo, aos ventos decisivos da história, alcançando uma dimensão épica quase sem paralelo na poesia brasileira.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Número: 81
Mês: setembro
Ano: 1984
Título: Uma leitura antropológica do soneto de Camões "sete anos de pastor Jacó servia"
Páginas: 16 a 23
Obra(s) comentada(s): Sete anos de pastor Jacó servia
Síntese: É proposta no artigo a leitura do soneto à luz da nova interpretação bíblica feita por Camões. Há uma inter-relação entre o texto bíblico e o texto de Camões, procurando aspectos de congruência e divergência, devido às ideologias inerentes a cada um.
Palavras-chave: Soneto; Jacob; Labão; Lia; Raquel.
Autor: Alfredo Margarido
Informações: Escritor e jornalista português. Freqüentou a Escola de Belas-Artes do Porto. Funcionário público em África, regressou a Portugal, foi para Paris onde veio a lecionar como professor universitário.

Número: 92
Mês: julho
Ano: 1986
Título: Zé Povinho e Camões: dois pólos da prototipia nacional
Páginas: 11 a 21
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas
Síntese: Neste ensaio, o autor trata da bipolaridade Zé Povinho e Camões (1880), em que o primeiro, criado pelo setecentista Rafael Bordalo Pinheiro, representa o pólo negativo da sociedade portuguesa, e o segundo, criado por Teófilo Braga, representa o pólo positivo, de exaltação do povo português.
Palavras-chave: Os Lusíadas; Teófilo Braga; Rafael Bordalo Pinheiro.
Autor: João Medina
Informações: Nasceu em Lourenço Marques em 1939. Viveu algum tempo em Joanesburgo (África do Sul) e em Moçambique. Freqüentou um colégio em Lisboa, concluiu o liceu na terra natal e, depois de ter iniciado estudos de direito, licenciou-se em Letras em Lisboa. Representado na Antologia da poesia universitária (1964) e

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

colaborador do Grande Dicionário da Literatura Portuguesa, é atualmente professor na Universidade de Aix-en-Provence.

Número: 98
Mês: julho/agosto
Ano: 1987
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas e Polifemo
Título: Adamastor: o pesadelo de um ocidental.
Páginas: 25 a 37
Síntese: O autor fala da criação e da multiplicidade de caráter e função dos gigantes na literatura, enfocando aqui o gigante Adamastor de Os Lusíadas e fazendo uma analogia entre o gigante de Os Lusíadas e Polifemo de Ovídio.
Palavras-chave: Os Lusíadas; Polifemo; Adamastor.
Autor do artigo: Iara Frateschi Vieira
Informações: Professora ensaísta brasileira, doutorou-se em 1972, pela Universidade de São Paulo, com a tese Significados e Tranformações: um Estudo do "Jogo da Cabra Cega", editada em livro.

Número: 99
Mês: setembro/outubro
Ano: 1987
Título: Sobre o cânone lírico de Camões.
Páginas: 10 a 19
Síntese: Há no ensaio uma série de questões a respeito da constituição do cânone lírico de Camões como, por exemplo, a metodologia usada no estudo dos textos e a autenticidade dos mesmos.
Palavras-chave: Lírica; Cânone; Manuscrito
Autor: Leodegário A. de Azevedo Filho
Informações: Titular emérito da UERJ, titular da UFRJ e presidente da Academia Brasileira de Filologia.

Número: 100
Mês: novembro/dezembro
Ano: 1987

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Titulo: Função e significado do maravilho n'Os Lusíadas
Páginas: 42 a 50
Síntese: A diferenciação entre o "maravilhoso cristão" e o "maravilhoso pagão", com uma sucinta análise do gigante Adamastor.
Palavras-chave: Épica; maravilhoso cristão; maravilhoso pagão; gigante Adamastor.
Autor: Antonio José Saraiva
Informações: Crítico literário e autor de uma das melhores histórias da Literatura Portuguesa, juntamente com Oscar Lopes.

Número: 125/126
Mês: julho/dezembro
Ano: 1992
Título: A mulher na obra canoniana.
Páginas: 9 a 13
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas; A Divina Comédia; Auto dos Anfitriões; EI-Rei Seleuco; Auto de Filodemo.
Síntese: Os dois tipos de imagens femininas presentes na obra de Camões (lírica e épica), com a citação de exemplos.
Palavras-chave: Renascimento; Petrarquismo; Realismo.
Autor: Olga Ovtcharenko
Informações: Nasceu em Moscovo. Doutorou-se em Ciências Filológicas pela Universidade de Moscovo. Publicou traduções russas de Os Lusíadas (1988) e de Eurico, o Presbítero (1992), coordena atualmente a edição da Obra Escolhida de Pessoa.

Número: 135/136
Mês: janeiro/junho
Ano: 1995
Título: Cesário e Camões: uma leitura complementar de O sentimento dum ocidental.
Páginas: 83 a 94
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas e O sentimento dum ocidental.
Síntese: O articulista faz uma "leitura transversal, complementar à leitura vertical" feita por Helder Macedo do poema de Cesário Verde.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Palavras-chave: Camões; Poeta-pai; Os Lusíadas.
Autor do artigo: David Mourão-Ferreira
Informações: A última edição (especial) de Colóquio Letras traz poesias de David Mourão-Ferreira, que foi diretor do periódico. Além de poeta, é crítico literário, nascido em 1927. Licenciou-se em Filologia Românica, é professor da Faculdade de Letras de Lisboa e Secretário-geral da Sociedade Portuguesa de Autores, além de presidente da Associação Portuguesa de escritores e responsável pelo Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian.

Número: 142
Mês: outubro/dezembro
Ano: 1996
Título: A insuperável modernidade de Camões.
Síntese: O autor fala da atemporalidade da obra camoniana citando e comentando um soneto cujo tema é o amor. É digna de nota a seguinte observação: "a realidade que Camões fixou neste soneto todos nós a conhecemos, todos nós temos dela experiência direta".
Palavras-chave: Modernidade; Linguagem; Poesia.
Autor: João Camilo dos Santos
Informações: Nasceu em 1943. Licenciado em Filologia Românica, foi leitor de Português nas Universidades de Oslo e Rennes, e leciona na Universidade de Aix-en-Provence. Publicou em livro o Retrato Breve de J. B., 1975.

2.2 Comentários dos textos selecionados

Os comentários das críticas catalogadas, sempre acompanhados de suas respectivas fichas catalográficas, seguem a ordem em que se manifestam na revista Colóquio Letras. Abaixo temos a divisão dos textos, segundo as seções.

Ensaios/Artigos: Os tempos verbais e a estrutura de Os Lusíadas; Auto-retrato de Camões: o soneto O dia em que eu nasci; Auto-retrato de Camões: a hipertrofia do eu; Do Adamastor camoniano a Sala de Armas de Nélida Piñon; Sobre o cânone lírico de Camões; Celebrar Camões; Camões e Gongora; Sôbolos rios: uma estética arquitectônica; Jorge de Sena, camonista; Os Lusíadas e Os Maias: um binômio

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

português?; Uma leitura antropológica do soneto de Camões Sete anos de pastor Jacó servia; Zé Povinho e Camões: dois pólos da prototipia nacional; Adamastor: o pesadelo de um ocidental; Sobre o cânone lírico de Camões; Função e significado do maravilhoso nOs Lusíadas; A mulher na obra camoniana; Cesário e Camões: uma leitura complementar.

Notas e Comentários: Jorge de Sena e os números de Os Lusíadas; Permanência de Camões; Sobre a cultura de Camões; O auto camoniano de El Rei Seleuco; Uma versão até hoje ignorada de Os Lusíadas; Camões e a épica de um povo; A insuperável modernidade de Camões.

2.2.1 Jorge de Sena e os números de Os Lusíadas

Número: 5
Mês: janeiro
Ano: 1972
Título: Jorge de Sena e os números de Os Lusíadas.
Páginas: 58 a 63
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas
Síntese: o autor trata do estudo matemático da estrutura de Os Lusíadas, feito pelo estudioso Jorge de Sena, que faz interpretações simbólicas dos números da obra, ligando-os a fatos históricos portugueses.
Palavras-chave: Os Lusíadas; História; Jorge de Sena
Autor: Maria Vitalina Leal de Matos
Informações: Licenciada em Filologia Românica com uma tese sobre A Vivência do Tempo em Fernando Pessoa. Assistente da Faculdade de Letras de Lisboa, possui uma tese de doutoramento sobre a lírica de Camões.

Maria Vitalina Leal de Matos começa a crítica, definindo o conteúdo do livro a ser resenhado. Observe:

"O livro de Jorge de Sena A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI[1] é, como o título indica, uma colectânea de trabalhos centrados na obra de Camões e que, tendo sido quase todos publicados dispersamente, são aqui reunidos em volume. De fôlego e temática muito díspar, compreende-se que façamos incidir a nossa atenção no estudo que o próprio título destaca, «A Estrutura de Os Lusíadas».” (LEAL DE MATOS, 1972, p. 58)

Credita e valoriza a colaboração de Sena aos estudos camonianos, mas repreende a obra “A estrutura de Os Lusíadas”. O fato questionado é a formação-base que fundamenta o estudo da obra em questão: a matemática que, para Jorge de Sena, é algo incompreensível aos letrados.

> “Essa atitude é a que ele próprio revela ao formular o voto de «que o facto de, hoje, a maior parte dos 'letrados' o serem por terem falhado em matemáticas os não impeça de compreenderem épocas e estruturas estéticas que tinham em fascínio mágico o que eles têm em supersticioso horror...» (em nota ao cap. II, p. 102). Isto é: uma atitude de sobranceiro desdém pelos que habitualmente e por profissão se ocupam de literatura, os quais acusa de falta de preparação ou, antes, aptidão para trabalhar com números. De tal deficiência poderão sofrer os «letrados», mas não decerto o próprio J. de Sena. Engenheiro, comprovou cabalmente as aptidões na matéria. Esta diferente formação de base explica que tenha instituído, ao menos entre nós, os estudos numéricos da obra literária. Números em Uma Canção de Camões[2], números n'Os Sonetos de Camões, números ainda n'A Estrutura de «Os Lusíadas», embora diversamente dos outros estudos: aqui os números valem sobretudo pelo seu simbolismo, que muitas vezes se encontra na filosofia -esotérica - o que, diga-se desde já, é como hipótese perfeitamente admissível. Mas não será contestável que os números ocupem no estudo da obra literária um lugar predominante e quase exclusivo?” (LEAL DE MATOS, 1972, p. 59)

A principal questão é: este estudo satisfaz o objetivo de compreensão estrutural que, por ele mesmo, foi proposto? Veja como Leal de Matos responde a esta questão:

> “O objectivo do estudo é a estrutura de Os Lusíadas. Visa-se a «compreensão estrutural» (p. 57) da obra. Ora esta estrutura e a compreensão dela é reduzida surpreendentemente à análise dos números das estâncias dos cantos (ou dos números dos versos). Números, bem entendido, interpretados à luz da aritmosofia e relacionados com o conteúdo do poema. (...) Por outro lado, é necessário ter em conta que Sena não pretende esgotar o tema e que declara que a «estruturalidade» visada não será pretexto de «exibição de metodologias modernas», mas «revelação de preocupações antigas, inerentes à concepção estética de Camões» (p. IV). Isto é - não se trata de estudar Os Lusíadas com instrumentos

[1] Portugália Editora, Lisboa, 1970.
[2] Jorge de Sena, Uma Canção de Camões. Portugália Ed., Lisboa, 1966.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> do estruturalismo actual, trata-se sim de patentear a estrutura aritmética (ou aritmosófica) que teria servido a Camões para organizar a obra épica. Pois «aqui, o estruturalismo é dele» (p. IV). Isto justificaria então que a atenção de J. de Sena se concentrasse de preferência nos números das estâncias ou dos versos." (LEAL DE MATOS, 1972, p. 59)

A conclusão é a de que o estudo levanta e desenvolve apenas dados subsidiários, matemáticos, enquanto as análises carecem de elementos capitais. Trazemos uma passagem da crítica para ilustrar essa conclusão:

> "Todo o ensaio se organiza à volta de uma nova interpretação de Os Lusíadas: «um poema que visa a simbolizar objectivamente a Redenção humana (através do Heroísmo português e do Amor)» (p. 80). Eis uma afirmação típica de J. de Sena - uma intuição brilhante, renovadora da visão que se tem da obra, carregada de conseqüências. Mas, infelizmente, não mais do que apontada; carecida de desenvolvimento, insuficientemente apoiada, de modo nenhum demonstrada." (LEAL DE MATOS, 1972, p. 60)

A metodologia aplicada por Sena, muito bem explicitada por Leal de Matos, é patente.

> "Atentemos nessas análises, que são de dois tipos: ora se relacionam os números das estâncias (ou das suas diferenças, ou somas, ou conjuntos...) com datas e números de significado histórico, ora se relacionam estes números (e ainda os números de ordem dos cantos) com o conteúdo simbólico que lhes atribui a aritmosofia." (LEAL DE MATOS, 1972, p. 60)

A constatação sobre a arbitrariedade dos números utilizados por Sena, seguindo o raciocínio de Leal de Matos, é convincente. No entanto, ao perguntar ao leitor sobre tal aspecto, o crítico demonstra o seu ponto de vista, a intencionalidade de seu texto, o que se torna desnecessário. Comprove:

> "Ora, efectivamente, Sena trabalha os números que lhe são dados o mais livremente possível; pergunto-me mesmo se não é arbitrariamente que o faz. Propõe constantemente determinadas operações cuja necessidade não é patente. Porquê essas e não outras? Porque hei de somar «aos numeradores das duas fracções [...] os seus respectivos denominadores:»?" (LEAL DE MATOS, 1972, p. 60)

> "Evidentemente, para obter, a partir de 1039, 1139, a «data do nascimento da Monarquia Portuguesa [...] na batalha de Ourique» (p. 83). Mas essa operação é tão arbitrária como a simples soma de 100 a 1039 (que Sena também propõe). Não há nenhuma necessidade na sua efectuação. A não ser o objectivo de encontrar o número pretendido." (LEAL DE MATOS, 1972, p. 60)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

O acometimento ao crítico Jorge de Sena parece-nos exacerbado. Há, todavia, subsídios para isso. A maneira como Leal de Matos conduz o discurso nos dá uma grande visão sobre a obra de Sena e nos faz pensar sobre essa matemática que a subsidia "literariamente". Vejamos outro trecho, onde se evidencia tal aspecto:

> "Sem a explicitação da relação em cada caso, e dada uma temática tão vasta (que contém desde o mistério cristão até à história do mundo vista segundo a Bíblia e a sabedoria antiga), vale tudo, tudo cabe, desde o dia da criação do homem, 6, até à idade do mundo segundo Plutarco, 7777. Observemos agora o outro tipo de aproximações, as que são feitas entre datas históricas que Camões teria tido em conta e números do poema. Dois exemplos, entre outros: descobre Sena, com acerto, que Camões coloca o início da história de Portugal em 1073, que é exactamente metade de 2146 número de anos que na contagem tradicional dos tempos (atestada entre nós por Fernão Lopes) estaria reservada à era cristã. Verifica também que o tempo histórico narrado no poema é de 522 anos, pois conta-se de 1039 a 1561, data que nenhum acontecimento narrado ultrapassa. Como relacionar então estes números com o 1102, totalidade das estâncias do poema? Através da fabricação de um 29, idade que o Poeta teria em 1561... acrescida dos sete primeiros anos (que não contam, pois não são de experiência, mas de inocência). Assim se obtém a relação desejada (cf. pp. 83-86): 1102= 2 x [(1561-1039)+29] que significará o quê? Que o poema «equivale» ao tempo histórico destinado a Portugal – dobro do passado decorrido, 522, mais os anos de experiência do Poeta (a que propósito?), e que o poema se situa precisamente a meio da história portuguesa? Seria interessante, mas não é possível, uma vez que 1039 é o início do tempo histórico narrado e não da história de Portugal Mas Sena encontra outra fórmula: 1073+29=1102."
>
> (LEAL DE MATOS, 1972, p. 61)

Apesar de as constatações feitas por Leal de Matos serem mais que plausíveis, o crítico esquece suas argumentações e parte para a ironia, que deixaria qualquer apreciador da obra de Sena, indignado. É desnecessária uma ironia como essa, pois as argumentações levantadas por Leal de Matos, muito bem formuladas, já evidenciariam os erros contidos na obra.

> "Um dos exemplos mais notáveis do delírio interpretativo e arquitectônico de J. de Sena é o que diz respeito à construção da cruz feita com 03 números de ordem dos diversos cantos, começando no menos extenso e acabando no maior (cf. pp. 91-94). Esta cruz seria uma explicação possível das «considerações aritméticas» do Poeta, uma vez «que não seria natural a um leigo em ciências matemáticas a simplificação algébrica», nesse tempo."
>
> (LEAL DE MATOS, 1972, p. 62)

Conclui-se que a crítica, elaborada por Jorge de Sena em A Estrutura de Os Lusíadas e outros estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI, é

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

impressionista, por utilizar números aleatórios, escolhidos sem base argumentada, por livre escolha, segundo Leal de Matos, sem explicar o motivo pelo qual foram apresentados para a compreensão da obra. A matemática não interpreta a literatura. Usá-la como ferramenta não a torna a essência de uma análise literária. No caso do engenheiro Sena, nessa obra, é a essência, segundo Maria Vitalina Leal de Matos.

2.2.2 Os tempos verbais e a estrutura de Os Lusíadas

Número: 8
Mês: julho
Ano: 1972
Título: Os tempos verbais e a estrutura de Os Lusíadas.
Páginas: 32 a 48
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas
Síntese: O uso incomum que Camões faz dos tempos verbais em Os Lusíadas, dando a estes versos um outro valor gramatical que marca a atemporalidade da epopéia. Um texto muito reflexivo, que demonstra a capacidade analítica do autor e seu domínio sobre a obra de Camões.
Palavras-chave: Os Lusíadas; atemporalidade; pintura-falante
Autor do artigo: Antônio José Saraiva
Informações: crítico literário e autor de uma das melhores histórias da Literatura Portuguesa, juntamente com Oscar Lopes.

> "Os Lusíadas estão concebidos como uma mensagem do Poeta ao Rei. Segundo o velho modelo da epopéia, o Autor começa por enunciar o seu tema e por invocar as ninfas inspiradoras: despende com isto 5 estrofes. Seguidamente, subindo o tom, dirige-se ao Rei pedindo-lhe atenção para o que lhe vai contar e para ele próprio, Poeta: «Inclinai por um pouco a majestade /.../ vereis um novo exemplo. De amor dos pátrios feitos valerosos/...» (I, 9). E após algumas considerações, das quais parte diz respeito a ele mesmo («Vereis amor da pátria, não movido I De prêmio vil, mas alto e quase eterno»), parte às façanhas que vai narrar («As verdadeiras, vossas, são tamanhas/ Que excedem as sonhadas, fabulosas») e parte à situação particular de D. Sebastião e do reino, convida o seu ouvinte a estar atento." (SARAIVA, 1972, p.32)

O velho modelo, ao qual Saraiva se refere, é o modelo clássico latino, no qual a epopéia se divide em Introdução, Invocação, Dedicatória e Narração. Observe que,

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

por duas vezes, na citação acima, o verbo “ver” apareceu. O crítico português nos dá maiores esclarecimentos:

> “O Poeta convida, portanto, o jovem Rei a «ver» a narração. Em três versos seguidos aparecem ao todo três formas do verbo ver: «vereis», «vejam), «são vistos». Os Argonautas portugueses estão já sulcando o mar, algures no Índico, Camões aponta-os como se ele e o Rei estivessem diante de um grande mapa-múndi ou de uma esfera terrestre. Esta address, que é mais do que uma simples dedicatória, como se vê, ocupa 13 estrofes. Na conclusão do poema o Autor volta a dirigir-se ao seu real ouvinte, tirando a moral da história e incitando-o a novos feitos. É quase um pequeno regimento de príncipes, em 10 estrofes. No início desta conclusão novamente se ouve o apelo a ver o que fazem os vassalos: OIhai que ledos vão por várias vias/ Quais rompentes leões e bravos touros/ De vós tão longe sempre obedientes/ A quaisquer vossos ásperos mandados/ Sem dar resposta, prontos e contentes/ Só com saber que são de vós olhados. (X, 147-148) Olhar está aqui usado no sentido de ver. O Autor acaba de mostrar como Vasco da Gama e seus companheiros, para obedecer ao mandado do Rei, enfrentaram os trabalhos e perigos por meio dos quais chegaram à Índia, e como, posteriormente, outros se bateram em memoráveis combates.”(SARAIVA, 1972, p.33)

Camões, segundo o texto, costuma usar o tempo verbal narrativo, ou seja, da fábula, o pretérito perfeito, além do futuro contínuo e do presente do subjuntivo. Quando as caravelas estão ao mar em 1497 (acontecimento), são vistas em 1572 (tempo presente). Quanto ao uso do presente, Saraiva nos explica:

> “(...) Quanto ao uso do presente, não são necessários muitos comentários. Mas é interessante notar que ele é usado não apenas para referir acções que são passado em relação ao Autor e ao destinatário da mensagem (mas que podem supor-se estarem a ser «vistas» por eles actualmente) mas que também o são relativamente aos protagonistas da história.” (SARAIVA, 1972, p.35)

No canto IV, após a tempestade, a intervenção das Nereidas, Camões faz uma pausa na narrativa. O fio da história somente volta no Canto VII. Novamente, o poeta chama a atenção do leitor com o uso do verbo “ver”. Além disso, há uma interessante construção da ação. Caracterizemos as ações como Ação 1 e Ação 2. Teremos:

E vejamos, entanto, que acontece (AÇÃO 1B)
Àqueles tão famosos navegantes,
Depois que a branda Vênus enfraquece (AÇÃO 1A)
O furor vão dos ventos repugnantes,
Depois que a larga terra lhe aparece, (AÇÃO 2A)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Fim de suas perfias tão constantes,
Onde vêm semear de Cristo a lei (AÇAO 2B)
E dar novo costume e novo Rei.
(VII, 15)

As constatações de Saraiva são excelentes. Leia a transcrição abaixo:

> "O primeiro verso desta estrofe denota a atitude já nossa conhecida de chamar a atenção para a acção em curso: «vejamos o que acontece». Está dentro do tempo (ou não-tempo) iniciado com a primeira estrofe da narração. Do mesmo modo «vêm» no verso 7. Mas «enfraquece» e «aparece» referem-se a uma acção já narrada e cuja conclusão é necessária para a acção que vai seguir-se. Neste momento a costa, da Índia já apareceu, e Vênus já amainou ou enfraqueceu a tempestade. Este uso do presente para denotar um acontecimento já referido na narrativa - depois «que acontece», «despois que enfraquece» - repugna violentamente à gramática da língua, e por isso mesmo muito significativo de uma tendência constante em todo o poema." (SARAIVA, 1972, p.35)

O imperfeito aparece como uma forma alternativa do presente. Tal equivalência temporal chega a chocar a sensibilidade lingüística do leitor. Essa equivalência contamina a relação entre presente e condicional, resultando no mesmo efeito.

> "Trazia vale aqui, evidentemente, por trago, como na estrofe 64; e, do mesmo modo, devia vale por deve. O segundo caso ilustra particularmente bem a infracção à regra, porque quando se lê que a Lei devia andar escrita na alma entende-se que devia andar mas não anda. No entanto é o contrário disto que o Gama diz: ele não traz os livros da Lei, porque ela está escrita na alma, como deve. Notemos ainda que a equivalência presente-imperfeito acarreta a equivalência entre presente e condicional. «Cumprido esse desejo te seria» significa «esse teu desejo será cumprido», como o mostra o contexto." (SARAIVA, 1972, p.37)

Porque o poeta vive em tempo posterior ao da narrativa do épico que concebeu, a tendência natural é evitar o modo narrativo e, conseqüentemente, a variedade de planos temporais. O passado serve, em muitos casos, para destacar o presente; é um background.

Camões domina com excelência as passagens temporais e as coordena de acordo com as intenções do discurso. Para trazer os fatos à mente do leitor, facilitando a assimilação do conteúdo e aproximando este da vivência daquele que lê, usa o presente. A passagem é tão sutil que somente por uma análise atenta, como essa elaborada por Saraiva, detectamos tal interferência do gênio do poeta na construção do texto. Veja:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> "«Aqui a cidade foi»: estamos no passado concluso. E é com este «foi» que concorda o «se chamava», o «adorava» e o «naquele tempo estava». Tétis está falando «naquele tempo» passado, e usa o imperfeito segundo a regra normal. Mas já então a Fé «se pubrica» no mundo: entramos no presente. E é com este presente que concorda agora o imperfeito na forma durativa, com que começa a história de Tomé: «Tomé vinha pregando». É verdade que o «já passara» e o «ensinara» supõem novamente o passado como forma determinante. Mas o presente denotado pelo «pubrica» e anunciado pelo «vinha pregando» emerge, afinal como tempo definitivo do episódio: Chegado aqui, pregando e junto dando/ A doentes saúde, a mortos vida/ Acaso traz um dia o mar, vagando,/ Um lenho de grandeza desmedida.(X,110)" (SARAIVA, 1972, p.38)

Há, portanto, em Os Lusíadas, uma hierarquia de tempos verbais, independente da categoria temporal. A parte da história que é posterior à viagem, só poderia ser contada por personagens visionárias, ou seja, que tivessem o privilégio de ver o futuro. Segundo Saraiva, nesses casos, Camões usa o futuro, mas um futuro que é apenas um presente inactual, invisível aos homens, mas visível aos deuses.

> "O tempo a que chamamos presente é reservado aos acontecimentos importantes; o tempo narrativo, aos que os Poetas consideram acessórios, episódicos, de ligação, ou preparatórios do acontecimento em que a vista (...)as além das acções visíveis aos homens há, dentro do poema, aquelas que são só visíveis aos deuses. (...) Nesses casos, usa Camões o futuro, mas um futuro que é apenas um presente inactual, invisível aos homens, mas visível aos deuses. O futuro é também, portanto, um tempo verbal que denota, como o presente, a intemporalidade; por isso acontece que na voz dos deuses presente e futuro são interpermutáveis, como se vê nas estrofes consagradas por Tétis a Afonso de Albuquerque" (SARAIVA, 1972, p.39)

A explicação de Saraiva para o motivo pelo qual há esse jogo de tempos verbais para abolir a noção temporal está no fato de que o narrador épico, no começo da epopéia, coloca-se na atitude de quem mostra, sobre uma superfície visível, acontecimentos que o olhar abrange. É como um quadro, uma pintura. Segundo o próprio texto, "Feitos dos homens, que em retrato breve, a muda poesia ali descreve" (VII, 76).

> "No seu conjunto Os Lusíadas são uma ilustração desta idéia da poesia. Camões põe ou procura pôr em verso uma visão espacial, e o processo usado por Paulo Gama, o dos quadros explicados cada um por sua vez, é no fundo o de toda a história contada pelo Gama ao rei de Melinde e pelos deuses a diversas personagens, como já notei em estudos anteriores sobre a estrutura d'Os Lusíadas. Não existe entre eles relação temporal, ou unidade narrativa, mas apenas contigüidade espacial. É uma relação sincrônica e não diacrônica.

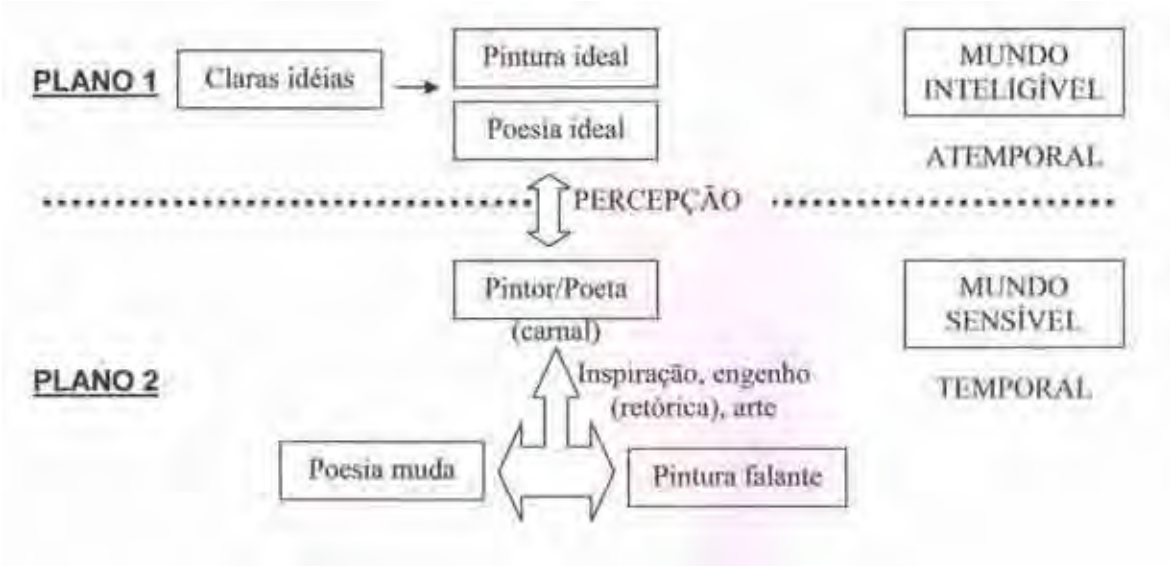
PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> Não é excepção a exposição da história de Portugal feita por Vasco da Gama ao rei de Melinde, visto que se trata de uma sucessão de «pinturas-que-falam», ou seja retratos em verso de reis e descrições de batalhas, sem unidade narrativa, cada um presente por sua vez, embora expostos por sucessão cronológica, como numa galeria de antepassados. Exactamente como as tapeçarias descritas por Paulo da Gama, que também se ordenam cronologicamente, embora tanto possam ser vistas a começar pela primeira como pela última."
>
> (SARAIVA, 1972, p.41)

Saraiva faz uma interessante constatação para um episódio ocorrido na Ilha dos Amores. Observe:

> "Mesmo quando, na Ilha dos Amores, os episódios futuros são evocados pela «doce voz da bela Ninfa», a ligação entre eles só aparentemente é musical; porque Tétis pretende fazer-nos presentes as «claras idéias [que] viu Proteu/ Num globo vão, diáfano, rotundo». As «claras idéias» não são acontecimentos. Estão na mente divina como arquétipos, e segundo um ideal do Renascimento cabe ao pintor tornar sensível a sua natureza intemporal. O «globo» é uma forma mais perfeita de organizar espacialmente as «pinturas» do que as tapeçarias ou o baixo relevo, porque é imediatamente acessível à percepção global. É o modelo por excelência da exposição sincrônica, a única forma de abolir totalmente o tempo. Por isso os homens conceberam o Deus despersonalizado como uma esfera infinita." (SARAIVA, 1972, p.41)

Para melhor compreendermos essa idéia, elaboramos o seguinte esquema:



A Ilha dos Amores é o episódio em que convergem e se desatam os fios da intriga divina e humana. Elevados à condição divina, recebem o privilégio de ver através do tempo, o que era apenas algo possível aos deuses, durante toda a narração. Por este motivo, Tétis é capaz de mostrar ao Gama a Máquina do Mundo, que outros mortais só podem alcançar por especulação intelectual.

A apresentação da Máquina do Mundo é assim definida por Saraiva:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> "O globo reproduz «o Arquétipo que o criou», ou seja, é uma imagem de Deus, não do Deus judaico, antropomórfico, mas do Deus helênico, o Logos. E não é arriscado supor que este mesmo globo, que reaparece no globo mágico, «diáfano», onde Proteu viu as «claras idéias» que são os feitos dos Portugueses, é, por sua vez, o próprio arquétipo d'Os Lusíadas. Camões está mostrando a D. Sebastião o que se vê numa esfera em que tudo está igualmente visível, passagem como o presente e o futuro. Desde o princípio, a história está livre da contingência do tempo, porque, como anuncia Júpiter no concílio tudo está já determinado pelo «Fado eterno/ Cuja alta lei não pode ser quebrada» (I, 28). Todo o movimento do poema gira em volta de um centro imóvel, e as intrigas dos deuses, com as suas alternações, não são mais do que o movimento do globo que na terra traz a sucessão dos dias e das noites, da tempestade e da bonança. Podemos supor neste globo várias esferas ptolomaicas. A primeira, imóvel como o empíreo, é o discurso do Poeta a D. Sebastião; a segunda é a narração do Poeta, cujas personagens são os deuses e os heróis; a terceira são as narrações feitas por estas personagens a quarta, enfim, são as narrações de personagens destas segundas narrações. Não seria difícil construir uma figura geométrica a partir desta hipótese. (...)" (SARAIVA, 1972, p.42-43)

Atentemo-nos, pois, à figura sugerida por Antonio José Saraiva. Segundo ele,

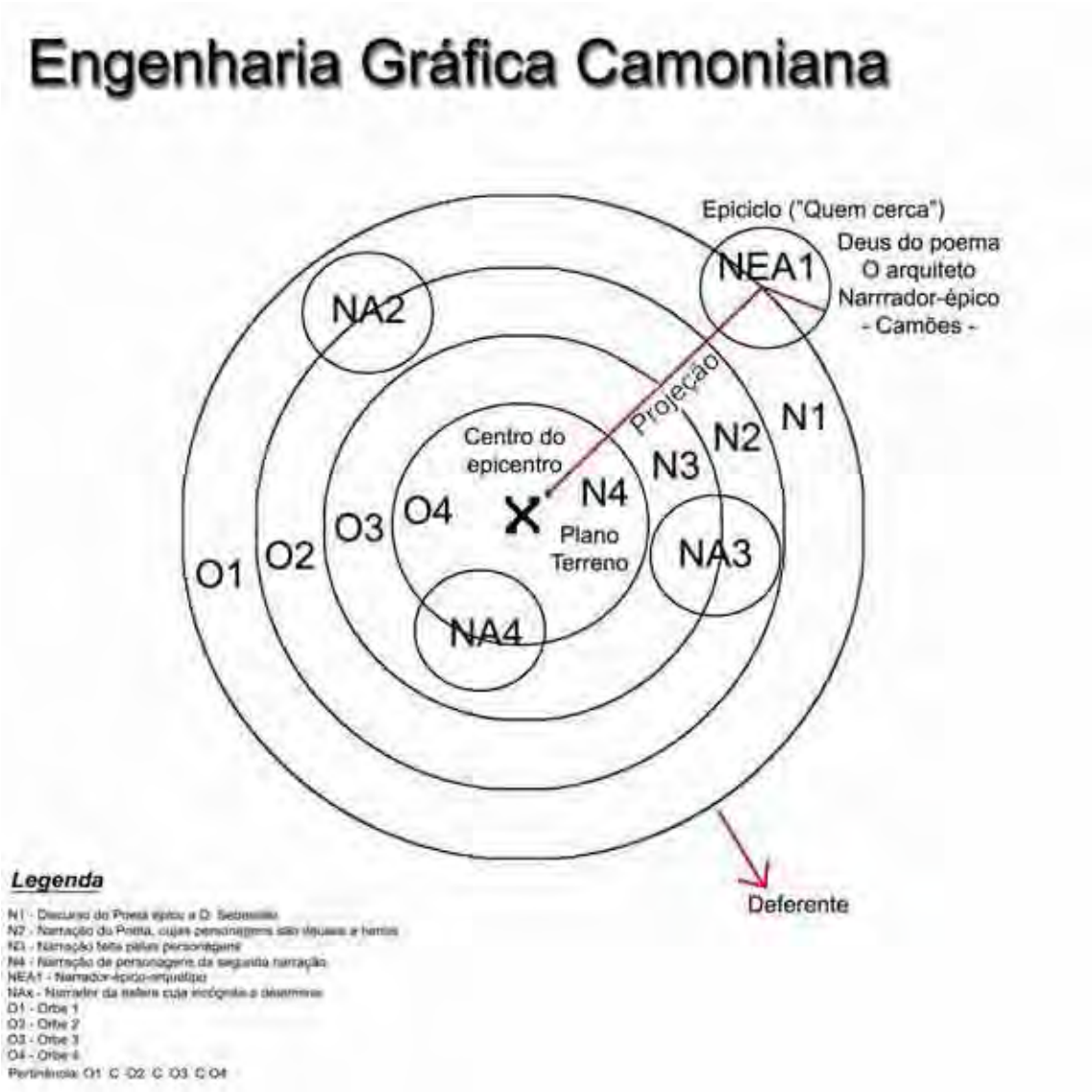
> "Podemos supor neste globo várias esferas ptolomáicas. A primeira, imóvel como o empíreo, é o discurso do Poeta a D. Sebastião; a segunda é a narração do Poeta, cujas personagens são os deuses e os heróis; a terceira são as narrações feitas por estas personagens; a quarta, enfim, são as narrações de personagens destas segundas narrações. Não seria difícil construir uma figura geométrica a partir desta hipótese". (SARAIVA, 1972, p.43)

O ilustre crítico português propôs a criação de uma figura geométrica para ilustrar suas afirmações. Embasados nessa figura, desenvolvemos a nossa representação para a estrutura de narrativas sobrepostas, a qual acima mencionada foi. Como o vate humanista utilizou o Sistema Geocêntrico proposto por Ptolomeu, convém resgatarmos em nossa memória tal conceito. Abaixo, temos uma representação simplificada dele.



PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Era complicada a explicação para o movimento observado dos planetas, utilizando-se o ponto de vista geocêntrico (que consiste em colocar a Terra no epicentro, com os demais astros em órbita deste ponto). Cláudio Ptolomeu, o construtor do modelo geocêntrico mais aceitável e funcional, explicou o movimento dos planetas pela combinação de círculos: o planeta se move ao longo de um menor, chamado epiciclo, cujo centro se move em um círculo maior, chamado deferente. A Terra fica em posição ligeiramente afastada do centro do deferente (que é um círculo excêntrico em relação à Terra). Para ajustar o movimento não uniforme dos planetas, Ptolomeu introduziu o equante, que é um ponto ao lado do centro do deferente, oposto à posição da Terra, em relação ao qual o centro do epiciclo se move a uma taxa, desta vez, uniforme. Basicamente, esta é a relação ptolomáica. Vejamos como isso se manifesta pela mente renascentista do nosso Poeta:



PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Eis a passagem em que está descrita tal estrutura em Os Lusíadas:

"Não andam muito que no erguido cume
Se acharam, onde um campo se esmaltava
De esmeraldas, rubis, tais que presume
A vista que divino chão pisava.
Aqui um globo vem no ar, que o lume
Claríssimo por ele penetrava,
De modo que o seu centro está evidente,
Com a sua superfície, claramente.

Qual a matéria seja não se enxerga,
Mas enxerga-se bem que está composto
De vários orbes, que a divina verga
Compôs, e um centro a todos só tem posto.
Volvendo, ora se abaixe, ora se erga,
Nunca se ergue ou se abaixa, e um mesmo rosto
Por toda a parte tem; e em toda a parte
Começa e acaba em fim, por divina arte;

Uniforme, perfeito, em si sostido,
Qual, enfim, o Arquétipo que o criou.
Vendo o Gama este globo, comovido
De espanto e de desejo ali ficou.
Diz-lhe a deusa: _ O trassunto, reduzido
Em pequeno volume, aqui te dou
Do mundo aos olhos teus, para que vejas
Por onde vás e irás, e o que desejas.

Vês aqui a grande máquina do mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do saber, alto e profundo,
Que é sem princípio meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende".
.
(CANTO X, 77-80)

Interpretemos a passagem do Canto X, em que é desenvolvida a representação geocêntrica. Em itálico, os versos camonianos, entre parênteses, nossas intervenções.

Aqui um globo (totalidade) vem no ar (não se prende a lugar algum; é etéreo), que o lume claríssimo (as claras idéias) por ele penetrava (Camões usa aqui um anacoluto que, estilisticamente, tem a função de ressaltar a idéia da penetração da luz), de modo que o seu centro (centro do ecêntrico: plano terreno) está evidente, como a sua superfície (deferente), claramente. Qual a matéria seja não se enxerga (não pode ser vista porque tal matéria é "idéia"), mas enxerga-se bem que está

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

composto de vários orbes (tal composição é o esquema ptolomáico-narrativo arquitetado pelo narrador, por este motivo é visualizado na composição de vários orbes, pois são várias esferas de narração, concêntricas) que a divina verga compôs (a força divina compôs, ou seja, a "clara idéia", canalizada na engenharia do narrador épico, "Deus" do poema, Camões) e um centro a todos nós tem posto (colocando todos – homens e deuses – em um só lugar – no mesmo plano, o que implica elevar os portugueses à condição divina, episódio do canto em questão), volvendo, ora se abaixe, ora se erga, nunca se ergue ou se abaixa (não importa o sentido do movimento, não há elevação, nem depressão: é plano), e um mesmo rosto por toda a parte tem (é um conjunto visto em totalidade); e em toda a parte começa e acaba em fim, por divina arte (começar e acabar – movimento circular – não em um ponto zero, mas em um ponto ômega, o que resulta em sentido anti-horário, decrescente: do orbe maior, ou "elevado", para o menor, ou "projetado" – sombra do orbe magno). Uniforme, perfeito, em si sostido (que segue a perfeição clássica à risca e que se sustenta por si só, ou seja, é distinto, eterno, auto-sustentável), qual, enfim, o Arquétipo que o criou (da mesma forma que o modelo genitor existente na mente divina, ou seja, na lumino-engenhosidade do criador do orbe: Deus, que interpretamos, por ser literatura, como o narrador épico, Camões). Vês aqui a grande máquina do mundo, etérea e elemental, que fabricada assim foi do saber, alto e profundo, que é sem princípio e meta limitada (atente para o adjunto adverbial de lugar, forte e irrefutável indício de que os portugueses foram elevados ao plano dos deuses, além de o fato de uma visão "etérea e elemental" não ser visível a humanos, apenas por deuses, o que indica um plano existencial comum a Tétis e ao Gama). Quem cerca em derredor este rotundo globo é Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende, que a tanto o engenho humano não se estende (como o epiciclo "cerca" o centro do epicentro, ou seja, em nossa representação, "Deus" corresponderia ao narrador épico e, desta forma, caracterizaria-se por "Deus do poema épico", no caso, Camões-dino, elevado à condição divina por seu feito tão heróico quanto o de Gama-Portugal). É interessante observamos que tal modelo geocêntrico, em validade nos séculos XV e XVI, foi utilizado por outros poetas e em outras artes, somente para efeito ilustrativo, por Dante Alighieri e por Michelangelo, respectivamente. Observe como no espaço de A divina comédia, este modelo é, exponencialmente, melhor visualizado.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



(Mapa do Inferno, segundo Botticelli, Consulta em 25/03/06, http://www.stelle.com.br/pt/inferno/inferno.html)



(Inferno, segundo Helder da Rocha, consulta em 25/03/06, http://www.stelle.com.br/pt/inferno/inferno.html)

A exceção à regra está no Canto V. O Gama, quando descreve ao rei de Melinde os feitos dos portugueses, muda a pessoa e tempo verbal, ao narrar a

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

experiência marítima das naus portuguesas, usando a primeira pessoa do singular e do plural, no perfeito narrativo (pretérito perfeito).

Nos dois episódios existentes, a história de Veloso e a primeira parte do discurso de Adamastor, o narrador deixa de falar na primeira pessoa e no verbo narrativo e vai à terceira pessoa do presente (ou do futuro), isto é, à objetividade intemporal. Após isso, quando se encontra no mar com os seus, o poeta volta ao tempo usual do canto. Este canto é o que nos oferece, segundo Saraiva, as passagens mais realistas.

> "(...) As descrições das batalhas «pintadas», bem como a do globo terrestre, são «objectivas» na medida em que não exprimem a experiência vivida pelo Poeta mas são artefactos construídos a partir de uma matéria intelectual ou imaginária por ele aprendida. O globo terrestre está em Ptolomeu, as batalhas e a própria tempestade são tópicos cujos modelos se encontram na literatura épica, do mesmo modo que os deuses, inspirados por Homero, Vergílio e Ovídio. São «claras ideias», que o Poeta_viu num mundo imaginário e científico. Pelo contrário, a objectividade das descrições da natureza no canto V é garantida pela experiência do sujeito narrador; a experiência é aquilo que alguém experimentou, e por isso mesmo necessariamente subjectiva.(...)" (SARAIVA, 1972, p.45)

No canto V, Camões fala no pretérito, porque ele nos conta de maravilhas passadas, vistas; há tempo, subjetividade e experiência (vivência). Além destes fatos, a própria personagem mítica, Adamastor, adota uma atitude típica do homem: amar alguém. Esta subjetividade carrega a narração e obriga a utilização do tempo pretérito. Podemos perceber, claramente, pelas palavras do Gigante, a noção de que a arte literária bebe a sua existência na realidade circundante e na vivência humana. Veja:

> "Se os antigos Filósofos, que andaram/ Tantas terras, por ver segredos delas,/ As maravilhas que eu passei, passaram,/ A tão diversos ventos dando as velas, Que grandes escrituras que deixaram!" (SARAIVA, 1972, p.46)

Sobre esta passagem singular de Adamastor, observemos o que Saraiva nos tem a dizer:

> "(...) Ele não pertence a esse universo apolíneo, radiante, objectal, limitado como o universo grego, acima do tempo e da morte, que o Poeta fabricou; mas sim a um outro que corre como um rio sem regresso, onde há sofrimento e morte, que «passa» e onde há uma desmesura irreprimível. O fim não é aqui o retorno ao princípio, mas

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> um perder-se; o ritmo marca um movimento horizontal, o tempo que nos afasta constantemente da origem. Os dois mundos não são contrastados no conjunto da obra. Não se complementam. O mundo do tempo é um mero parêntesis do mundo espacial; um canto num total de dez. E o episódio lírico do Adamastor parece uma excrescência incongruente, abusiva, dentro da «fábrica». O tempo corre quase clandestinamente no interior do poema, mas não deixa de ser perigoso para o universo apolíneo na medida em que aderimos a este canto por vias diferentes das que nos relacionam com o conjunto da obra; é aí, parece-nos, que a nossa subjectividade se identifica por momentos com a do Poeta, fora do universo épico que ele fabricou para nós e para si mesmo – essa subjectividade sem limites que ninguém sabe o que é, «que cerca em derredor este rotundo/ Globo e sua superfície tão. limada». É nela que reencontramos, fora da «fábrica», o tempo. (...)" (SARAIVA, 1972, p.47)

A "fábrica" das "claras idéias", simbolizada pelo globo etéreo, situado fora do tempo, no mundo inteligível, está envolta pelo mundo fenomenológico. Em seu interior, o tempo, que lhe é externo, penetra e progride, no Canto V. O crítico português, ao finalizar o seu artigo, faz-nos uma advertência, a respeito da idéia supracitada:

> "(...) O perigo para a arquitectura d'Os Lusíadas é que o universo ptolomaico das sete esferas, arquétipo de toda a obra, é hoje um destroço que o rio do tempo levou para longe; e o que permanece é o rio fluindo, para nós como para Camões. Por isso me parece que o canto V (o mais interessante, para mim, d'Os Lusíadas) desafia e ameaça todo o prodigioso artefacto dentro do qual ocupa tão pequeno lugar." (SARAIVA, 1972, p.48)

2.2.3 Permanência de Camões

Número: 8

Mês: julho

Ano: 1972

Título: Permanência de Camões.

Páginas: 67 e 68

Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas

Síntese: A riqueza intelectual e sentimental de Camões contribuindo para o enriquecimento do homem; a importância de Camões para a sociedade portuguesa e sua imortalidade literária.

Palavras-chave: Os Lusíadas; Camões; Lírica.

Autor do artigo: Hernâni Cidade

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Informações: Um dos primeiros diretores do periódico Colóquio Letras, crítico literário português, eminente camonistas, que escreveu várias obras, entre as quais se destacam: O conceito de poesia como expressão de cultura (1945), Luís de Camões I – o lírico e Luís de Camões II – o épico (1952); Luis de Camões – a obra e o homem (1956). Redigiu também vários verbetes para o Dicionário das Literaturas. As melhores edições modernas de Os Lusíadas devem-se a Epifânio da Silva Dias e Hernani Cidade.

O primeiro parágrafo é essencialmente laudatório, saudosista até. O segundo parágrafo, ao contrário, traz uma visão crítica a respeito do tratamento dos heróis em Os Lusíadas, sobre a situação da criatura humana e o preço pelas navegações. Ei-lo:

> "N'Os Lusíadas os análogos contrastes das realidades vivas: o ideal da dilatação da lei da vida eterna destaca da sombria denúncia realista dos epígonos dos heróis, que ele se recusa a cantar, apesar de serem quem poderia pagar as lisonjas que do Poeta recebessem, ao mesmo tempo que a glória com que ele havia perpetuado a memória de seus antepassados. Mas, sob estas realidades de superfície, sente-se a profunda humanidade do Poema: a glória do Português e o preço em naufrágios, perdições de toda a sorte por que ela se obtinha; os triunfos do Homem contra as forças da Natureza que lhe impedem a Plenitude da realeza universal, coroados na Ilha dos Amores, mas a dramática inquietação da alma e da vida, amaldiçoada pelo saber de experiências feito do Velho do Restelo..."(HERNANI CIDADE, 1972, p. 67)

Segundo Hernani Cidade, a obra camoniana, que aviva o sentimento nacional português, tem mais valor autônomo que todos os castelos que eriçavam a fronteira. Subtextualmente, podemos observar nesta passagem que ele não se refere apenas ao grande épico português, mas sim à linguagem e, desta forma, ao grande "império" que a Língua Portuguesa construiu, que permanece, enquanto os castelos estão em ruínas.

Este texto nos parece ter um sentido que compactua com os acontecimentos históricos portugueses: quatro anos após a morte de Salazar e dois anos antes da Revolução dos Cravos; uma época em que Portugal se volta para o seu passado glorioso, em busca de afirmação.

2.2.4 Auto-retrato de Camões, o soneto O dia em que eu nasci...

Número: 19

Mês: maio

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Ano: 1974

Título: Auto-retrato de Camões: o soneto "O dia em que eu nasci"

Páginas: 23 a 27

Obra(s) comentada(s): O soneto "O dia em que eu nasci"

Síntese: Análise do soneto no qual Camões faz um retrato de si, segundo a autora, deixando claro o papel do Destino na sua vida e obra.

Palavras-chave: Camões; Camões-sujeito; Camões-objeto; Camões-poeta; Camões-personagem.

Autor: Maria Vitalina Leal de Matos

Informações: Licenciada em Filologia Românica com a tese A vivência do tempo em Fernando Pessoa. Assistente da Faculdade de Letras de Lisboa, possui uma tese de doutoramento sobre a lírica de Camões.

O dia em que eu nasci moura e pereça,
Não o queira jamais o tempo dar.
Não torne mais ao mundo e se tornar,
Eclipse nesse passo o sol padeça.

A luz lhe falte, o sol se [lhe] escureça,
Mostre o mundo sinais de se acabar
Nasçam-lhe monstros sangue chova o ar
A mãe ao próprio filho não conheça.

As pessoas pasmadas de ignorantes,
As lágrimas no rosto a cor perdida,
Cuidem que o mundo já se destruiu.

Ó gente temerosa, não te espantes,
Que este dia deitou ao mundo a vida
Mais desgraçada que jamais se viu!

O texto de Leal de Matos afirma que este soneto é aquele em que Camões entra com o poeta que havia em si, devido à estreita relação Camões-poeta e Camões-personagem, Camões-sujeito e Camões-objeto, pela situação de desespero do eu lírico, pelo tom de ira e furor, por temas característicos e definidores da cosmovisão camoniana.

Ao iniciar a análise, afirma que o soneto não é um dos mais conhecidos de Camões. Realmente, não é. Após definir a estrutura do soneto, encontra um efeito, que é dado, segundo o texto, por uma série de imprecações paralelas e ritmicamente equivalentes.

Comprove:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> “(...) o texto formado nas duas quadras, por uma série de imprecações paralelas e ritmicamente equivalentes, que se acumulam num crescendo de emoção. Além disso, as repetições de sentido quer no interior dos versos (moura e pereça), quer entre os três primeiros versos – que são afinal equivalentes –, produzem um efeito de ira, de fúria incontrolada.” (LEAL DE MATOS, 1974, p. 24)

Observe que nada pode comprovar, com exatidão, essa conclusão para o efeito proposto: nada embasa ou foi teorizado para embasar o artifício da repetição ao efeito constatado. Quanto à afirmação de uma gradação crescente de emoção, não só neste, mas em outros vários sonetos de Camões, há essa peculiaridade.

Continuando a análise, explicita que o nascimento do ente em questão é maldito, há o voto de morte e uma punição apocalíptica, caso esta vontade não se cumpra. Afirma ainda, categoricamente, que tal maldição é o mesmo que “maldizer-se a si próprio” e desejar não ter nascido. Ao nosso ver, nada mais evidente que o desencanto com o mundo, outra particularidade da lírica camoniana.

A definição para a força superior, que é classificada como Destino ou Fortuna, proposta por Maria Vitalina Leal de Matos, é muito convincente. Veja:

> ”Estando atentos, verificamos que esta força adquire uma enorme presença na obra camoniana. É difícil dizer exactamente o que ela é, e como se concilia com a visão cristã da vida (o que de certo modo não constitui grande problema num tempo em que se tentava conciliar filosoficamente tudo, e em que a astrologia fazia parte da bagagem cultural de todos os intelectuais). O que podemos dizer a respeito dela é que aparece por vezes como num acaso cego, mas mais frequentemente como entidade malévola, empenhada no sofrimento do poeta, no seu fracasso, na sua desgraça, e conduzindo não só a própria vida mas toda a sociedade para um desconcerto angustiante que tem por denominador comum o sem-sentido, a «sem-razão», aquilo a que chamaríamos – o absurdo. Ora esta forca aparece frequentemente relacionada com elementos astrológicos. Tanto que Camões substitui de vez em quando a expressão meu destino por minha estrela.” (LEAL DE MATOS, 1974, p. 25)

O primeiro terceto aponta para uma multidão que assiste, aterrorizada, ao cataclismo apocalíptico. Esta multidão funciona como uma platéia, aqueles a quem ele se dirige e fala, os seus interlocutores.

Uma excelente explicação foi feita para o segundo terceto, sobre a formulação do voto, pois o subjuntivo é o tempo da possibilidade, do desejo, como a gramática bem nos ensina; da mesma forma, a força realística dos verbos no

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

imperativo. Traçada esta análise, a autora do artigo define a sua teoria, a qual chama hipertrofia do eu.

Vejamos, pelas palavras do texto, como se caracteriza tal teoria:

> "Camões fala só de si. É ele o centro e a causa do que deseja e imagina passar-se. Camões distingue-se nitidamente da multidão: frente a essas «pessoas pasmadas, de ignorantes» está um homem só, contrabalançando o número e muito maior em importância. A multidão é ignorante. Camões sabe e esclarece-a. A multidão é passiva. Camões fala, explica e é, até certo ponto, o autor do cataclismo, o agente. A multidão é temerosa, chora, amedronta-se. Camões desesperado, não teme. a situação, deseja-a, encara-a de frente. Esta multidão, se serve a Camões como ouvinte dos últimos versos e como hipérbole dos primeiros, tem sobretudo a função de salientar o carácter heróico do sujeito: o herói que se destaca sobre a multidão. Herói desgraçado; herói desesperado; mas herói. Portanto, se o poema é uma maldição, um voto de destruição e morte, é também uma afirmação hipertrofíada do eu do carácter desmesurado, excessivo, da personagem-Camões." (LEAL DE MATOS, 1974, p. 26)

É aludida a imagem da "personagem-Camões". Portanto, trata-se de uma "pessoa de papel", ou seja, um ente literário. No entanto, poucos parágrafos depois, Leal de Matos faz uma referência apenas a Camões, como se o autor real fosse a personagem cantada: saímos da ficção para uma realidade (física, histórica), hipertrófica. Observe atentamente a passagem:

> "Façamos agora incidir a atenção sobre o que chamei a hipertrofia do eu. Porque é que Camões se concebe como um ser único, excepcional, imenso? O soneto só aponta uma resposta: a desmesura do sofrimento, o carácter excepcional da desgraça fazem de Camões um ser à parte." (LEAL DE MATOS, 1974, p. 27)

Poderíamos supor que tal assimilação entre o sujeito lírico, fictício, criado, literário, com o sujeito real, carnal, histórico, fosse um lapso escritural ou algo que o valha.

Poderíamos, se tal idéia não fosse retomada na conclusão do texto.

> "(...) Este soneto não nos permite ir mais longe. Mas outros passos da lírica confirmam esta impressão: de facto o poeta concebe-se um ser humano decaído porque privado de liberdade, e portanto abúlico, incapaz de vencer o destino; falhado e desgraçado; mas por outro lado um ser superior, porque marcado por uma estrela excepcional (ainda que o preço seja o sofrimento), responsável – essa estrela – pela genialidade da sua obra."(LEAL DE MATOS, 1974, p. 27)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

2.2.5 Auto-retrato de Camões: a hipertrofia do eu

Número: 20
Mês: julho
Ano: 1974
Título: Auto-retrato de Camões: a hipertrofia do eu.
Páginas: 13 a 21
Síntese: A luta de Camões contra o Destino que o sufoca, tirando-lhe a liberdade e permitindo o choque entre o seu interior e o seu exterior.
Palavras-chave: Os Lusíadas; heroísmo; Lírica; Platonismo.
Autor: Maria Vitalina Leal de Matos
Informações: Licenciada em Filologia Românica com a tese A vivência do tempo em Fernando Pessoa. Assistente da Faculdade de Letras de Lisboa, possui uma tese de doutoramento sobre a lírica de Camões.

Desde um nome ao conceito abstrato, Camões contrapõe a imagem de si próprio à imagem do desconserto ou do Destino. Imagem no sentido de consciência de si.

O valor do verdadeiro herói é dado, em Os Lusíadas, pelo autodomínio, característica que o propicia a vencer as adversidades, cujo principal representante é o Destino.

> "Ora se a heroicidade reside, no seu cerne, no poder que o homem tem de se libertar da Fortuna (ou Destino), e se Camões é o herói por excelência, ou pelo menos um herói exemplar, não podemos deixar de concluir que se trava aqui – n'Os Lusíadas – uma luta entre o Destino e o herói-Camões, da qual este sai vencedor." (LEAL DE MATOS, 1974, p. 14)

> "E não deixaremos também de compreender que Camões não é apenas o autor d'Os Lusíadas. Ele próprio é uma das suas personagens mais ilustres e o canto tem, entre outros objectivos, o de fazer sobressair a nobreza, a virtù e o génio deste varão insigne: Luís de Camões. Como disse Jorge de Sena, «Camões escreveu para cantar e glorificar o seu mundo e para celebrar-se a si mesmo, compensatoriamente». Decerto.(...)" (LEAL DE MATOS, 1974, p. 15)

Colocado como personagem (?) de Os Lusíadas, Leal de Matos afirma que tal engrandecimento perde seu relevo em muitos poemas de amor. O que nos sugere entender que Camões também é personagem (?) de sua lírica. O amador aceita a

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

ação subterrânea do Destino. Esta tenção se resolve, temporariamente, pela atitude de entrega à fatalidade de amar, imposta pelo próprio Destino. Nestes casos, ocorre o desdobramento do autor em sujeito e objeto de análise. Estaríamos falando de uma espécie de lirismo freudiano? A falta de dados teóricos nos abre um leque de possibilidades.

> "Notemos entretanto que freqüentemente é nestes poemas descritivos das subtilezas da vida amorosa, introspectivos, que se desenvolve a atitude de desdobramento do autor em sujeito e objecto da análise psicológica. Por outro lado observarei também, de acordo com António Sérgio, que a mulher ou as mulheres amadas importam relativamente pouco nos poemas de amor (por paradoxal que pareça): é muito difícil extrair um retrato físico, ou mesmo um perfil moral da amada: para além dos tópicos provenientes da poesia petrarquista (aliás manejados com arte insuperável), aquilo de que o poeta se ocupa e que consegue especificar é a sua reacção ao amor, o estado de espírito apaixonado em todas as suas tonalidades, variações e subtilezas." (LEAL DE MATOS, 1974, p. 16)

Isto é válido, segundo a autora, para os poemas apolíneos, ou seja, os sonetos. Ao nos aproximarmos das vivências típicas do amor, as atenções dobram-se ao sujeito amante. E tal sujeito seria o próprio Camões, ou seja, Camões-real, Camões-autor, Camões-histórico.

Quando disserta sobre a auto-admiração do eu lírico, ou melhor, de Camões a si mesmo (devemos seguir a lógica que o texto nos impõe), Leal de Matos acaba por explicitar o ideário católico:

> "Não se trata duma brincadeira galante. De acordo com a concepção platônica, o amor é (com a dialéctica) a função da alma que mais pode elevar o ser. Depurá-la, libertá-la, reconduzi-la à sua primordial perfeição. «Sofrer» o amor é uma dignidade a que só poucos acedem, e o orgulho disso di-lo o poeta no soneto «Julga-me a gente toda por perdido», que também dá conta da misantropia, do afastamento dos outros, da indiferença pelas questões que ocupam o «profario vulgo»." (LEAL DE MATOS, 1974, p. 17)

O amor, elevando a alma humana a Deus, pelo sofrimento e abdicação, é um pensamento católico, não platônico. A sublimação, para o platonismo, é alcançada pela contemplação da beleza, não pelo sofrimento ou pelo amor, como afirma o texto. O pensamento de Maria Vitalina, ao invés de nos conduzir a uma interpretação que afirmaria o teor cristão presente no ideário representado, conduz-nos à ideologia pagã, psicológica e oriunda do mito grego de Narciso. Há uma confusão na origem do pensamento platônico, ao que tudo indica. Tal fato não interfere, diretamente, para a teoria desenvolvida no texto, no entanto, se a usássemos para compreender

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

o todo, deveríamos ter a ciência de que o neoplatonismo camoniano, nada mais é que uma reinterpretação do platonismo grego pela ideologia cristã. (cf. Babel e Sião)

> "Tal como o herói, no citado passo do Canto VI, olhava «como de alto assento, / o baxo trato humano» – por efeito do heroísmo que eleva e distingue –, indiferente até à recompensa que por mérito próprio conquistou, também agora, por efeito do amor, o poeta subiu a um grau semelhante e igualmente se afasta da multidão e se desinteressa dos seus objectivos. Juntemos esta autoconsideração à indiferença pelo ambiente, pelos outros, à consciência da superioridade, ao comprazimento no alto estado assumido; relacionemo-la com a aguda e incurável insatisfação, com o sofrimento excessivo; e finalmente com a instabilidade emotiva (do desespero à esperança imortal; da lucidez à complacência do engano; da auto-admiração sobranceira ao sentimento de miséria extrema) –e teremos um quadro típico de narcisismo." (LEAL DE MATOS, 1974, p. 17)

Narciso e Acteon, mitos aproximados pela imagem do espelhamento, podem servir de sustentação à idéia de que Camões-histórico quis representar o Camões-sujeito lírico como disforme, desgraçado e infeliz.

Esta hipertrofia do eu, ou seja, consciência de si próprio, encontra-se melhor evidenciada, segundo a autora, no Canto X de Os Lusíadas e no soneto decassílabo O dia em que eu nasci.

No primeiro caso, a canção se interpreta de modo singularmente rico à luz da oposição entre o poeta e o Destino. A luta entre os dois é assim definida:

> "(...) Privando-o de liberdade, o Destino instala-se no íntimo do sujeito e orienta-o: não são duas entidades que se defrontem em terreno neutro, porque o campo de batalha é o próprio sujeito, e o conflito um conflito interior. Outro aspecto de relevo é o carácter enganador desta luta. Um combate com o Destino está previamente perdido: esta é a sombria certeza que subjaz a todo o poema: vai longe a confiança eufórica nas possibilidades heróicas do homem.(...)" (LEAL DE MATOS, 1974, p. 18)

O Destino sempre sairá vencedor, por esse motivo, o desencanto faz sentido. Conclui-se, segundo o texto, que a canção X é o avesso de Os Lusíadas, porque acaba sob o signo da insatisfação. Não só insatisfação, como também alerta (melancólico) e desilusão. O sujeito está estafado, a voz, rouca e o canto, sem força.

Novamente, a autora do artigo insiste em sua teoria, encontrando o Camões-histórico no trecho em questão:

> "Citarei, para terminar, o trecho com que, no termo da análise da Canção X, penso ter definido com rigor e fundamentadamente a imagem que Camões dá de si próprio: «O mundo, a Natureza, aquilo que ao homem é dado

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> conhecer, no tempo e no espaço, pela experiência, é regulado por essa força incompreensível [a Fortuna]. Dela, a impressão que resta como traço dominante é a variabilidade: obriga o poeta a mudar constantemente, a trocar o ser, a vida, a deslocar-se numa vagabundagem sem sentido que cria o sentimento de dispersão e da dissolução da personalidade." (LEAL DE MATOS, 1974, p. 19)

Temos a divisão clara pelo exemplo dado por Leal de Matos: fora, lágrimas e suspiros (descontentamento, frustração, infelicidade); dentro, o mal.

> "Este carácter de passividade e de desagregação da personalidade provocado pela mudança e pela frustração constantes são os traços mais salientes na personalidade do poeta no que se refere ao comportamento. Mas ele próprio distingue em si exterior e interior: Quem me dará, sequer, que fora mande Lágrimas e suspiros infinitos, iguais ao mal que dentro na alma mora" (LEAL DE MATOS, 1974, p. 19)

Acertadamente, esclarece que há a divisão entre os dois setores do eu: a psique e a ação. Mas, ao nos revelar que há um homem que se define pelo extraordinário, na qualidade de poeta, não nos fornece subsídios ou esclarecimentos para que possamos afastar dúvidas referentes a este fato.

> "Há uma profunda divisão entre os dois sectores do eu: a psique (onde residem os factos, o pensamento, o sofrimento...) e a acção. Já observamos a propósito da privação da liberdade que esta privação não afecta o conhecimento. Nesta esfera e na criação poética se refugia a autonomia da personalidade. Portanto, se do lado da acção encontramos um ser vencido, sujeito ao destino, privado de liberdade, falhado e descrente de si mesmo, do lado da vida interior e como poeta encontramos um homem que se define pelo extraordinário, pelo excepcional." (LEAL DE MATOS, 1974, p. 19)

Observemos a seguinte interpretação:

> "É esse também o sentido do estranho nascimento e das enigmáticas afirmações relativas à infância: 'Foi minha ama a fera; que o destino / não quis que mulher fosse a que tivesse / tal nome pera mi; nem a haveria'. Será que o poeta procura dar-se a conhecer como um ser selvagem, criado de forma anormal? Ainda que não se vá tão longe, é inegável a intenção de atribuir a si as qualificações de extraordinário e anormal, além de infeliz."(LEAL DE MATOS, 1974, p. 19)

As indagações propostas tencionam uma resposta (prevista por aquele que as manifesta), de forma a fazer com que o leitor concorde com a lógica resposta dada ao questionamento. No entanto, se analisarmos os principais semas das

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

orações, perceberemos que o eu lírico tenta justificar o destino amargurado e não o caracterizar, como foi proposto. O poeta não procura dar-se a conhecer como um ser selvagem, ele explica ao destinatário como foi a sua infância e que, justamente porque o Destino quis, sua ama foi uma fera. Atentem para o fato de que o vocábulo fera (severa, rude, ser ferrenho) é oposto ao sentido de mulher (mãe, genitora, amorosa), tensões típicas da lírica camoniana. Ou seja, esta oposição sintagmática de sentidos gera a tensão na poesia e comunica ao leitor que, ao invés de uma mãe, o eu lírico teve uma ama, uma fera, uma pessoa que não tinha nome, ele não a conhecia, porque assim o Destino decidiu.

Veja como esta interpretação destoa da afirmação de Leal de Matos, porque o crítico busca a significação partindo do eu-lírico-Camões-histórico e não daquilo que a poesia, o sentido, a intencionalidade buscam emanar. Ao dizer

> "(...) que o destino não quis que uma mulher fosse a que tivesse / tal nome para mim'. O sentido da última afirmação parece ser antes a de que o poeta é um ser tão estranho que se subtrai à norma humana. Para o monstro que é, não havia mulher que pudesse criá-lo. Só outro ser monstruoso." (LEAL DE MATOS, 1974, p. 20)

busca o sentido de monstro para fera e, desta forma, utiliza os versos camonianos para sustentar tal sentido; se pensarmos em abstração, pois se trata de uma poesia, fera poderia resgatar outras significações, como já foram citadas por nós. Se o poeta é um monstro, então só um monstro poderia ser seu genitor, é mera especulação, porque o eu lírico não se classifica como monstro, a questão aqui é a submissão deste eu à força do Destino e as tensões resultantes desse embate. O sentido é do exterior para o interior, da força externa (Destino) que molda o sentimento do eu lírico. Como o crítico resenhou, a força está oposta!

Concluímos que a teoria da hipertrofia do eu, proposta por Maria Vitalina Leal de Matos, carece de melhores elaborações teóricas para nos convencer. Várias interpretações não são aceitas por nós. Para finalizarmos este texto, façamos uma última confrontação entre a interpretação proposta pelo crítico e a proposta por nós. A passagem camoniana em questão é a seguinte:

> "A piadade humana me faltava, a gente amiga já contrária via, no primeiro perigo; e, no segundo, terra em que pôr os pés me falecia, ar para respirar se me negava, e faltava-me, enfim, o tempo e o mundo."
> (LEAL DE MATOS, 1974, p. 20)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Interpretação proposta por Leal de Matos:

> “O ser agiganta-se à medida do mundo e do tempo. O mundo e o tempo oprimem-no ainda. São pequenos para ele. Estreitos. Escassos. E a escassez da parte do mundo e tempo implica a idéia de imensidade da parte do sujeito. Se este carácter excepcional é lamentado como uma desgraça no início do poema, não deixa também de ser assumido com orgulho, pois está na base duma obra excepcional e justifica-a.” (LEAL DE MATOS, 1974, p. 20)

Temos um outro posicionamento a acrescentar, uma leitura opcional: pelos fatos presenciados e praticados, a misericórdia (piedade) não mais existia em sua alma; ele não reconhecia as pessoas que outrora eram amigas, duvidava daqueles que o cercavam – não havia mais confiança; e a terra que conhecia, antes da aventura marítima, agora falece, morre, oprime-o: ele perdeu os dias, o tempo, o mundo, a longa viagem trouxe de volta um homem que não era capaz de reconhecer nem sua própria gente, tão menos sua terra natal. Interpretemos, verso a verso: A piedade humana me faltava (não tem mais misericórdia); a gente amiga já contrária via (via, de forma contrária, a gente amiga; duvidava daqueles que o cercavam); no primeiro perigo; e, no segundo, terra em que pôr os pés me falecia (primeiro, a desconfiança no ser humano, depois, a suspeita acerca da terra, antiga, desolada, não a reconhece e nem acredita no que vê); ar para respirar se me negava (ofegante, oprimido, não consegue respirar); e faltava-me, enfim, o tempo e o mundo (o tempo passou, o mundo mudou, a memória do eu lírico, não; este confrontamento da visão do que era (sujeito lírico) com o que é (realidade), do passado (memória) com o presente (mundo), gera este descontentamento patente que percebemos pelo teor dos versos, sentimento de ausência, falta de ar, sufocamento, desilusão).

2.2.6 Do Adamastor camoniano a "Sala de Armas" de Nélida Piñon

Número: 27
Mês: setembro
Ano: 1975
Título: Do Adamastor camoniano a Sala de Armas de Nélida Piñon.
Páginas: 32 a 39
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas e Sala de Armas

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Síntese: Comparação entre o gigante Adamastor de Os Lusíadas e o pequeno Adamastor de Sala de Armas, de Nelida Piñon.

Palavras-chave: Os Lusíadas; Sala de Armas; Adamastor.

Autor: Vilma Arêas

Informações: Nasceu em 1936, no Brasil. É assistente de Literatura Portuguesa na Pontifícia Universidade Católica (P.U.C.) e na Universidade Federal Fluminense. Obteve mestrado com a dissertação A Cicatriz e o Verbo: Análise da Obra Romanesca de Augusto Abelaira.

Vilma Arêas procura, para a etimologia da palavra invocação, uma interpretação que contradiz o termo da retórica. A invocação é uma parte integrante do texto épico (epopéia), segundo a retórica clássica, e serve para autenticar a voz do poeta (narrador épico) que, para contar os fatos heróicos e míticos aos interlocutores, seu canto deve ser inspirado pelos próprios seres divinos (mitológicos). Além deste fato, temos uma ornamentação imprescindível ao estilo. Observe como o crítico caracteriza a “invocação” e como esta não pactua com o sentido ensinado pela Retórica:

> “O caminho que traça qualquer epopéia é o duma viagem, resolvendo-se não numa chegada, mas numa volta. Isto é, a viagem separa o que na origem supõe-se estar junto, por uma razão qualquer natural; portanto, ela reúne, ao final, o que se supõe ter sido separado por um capricho ou impulso irresistível, de chamamento de voz: vocação. Que se torna in-vocação quando o homem sente, dentro, a voz (duma moral ou consenso que se reveste, às vezes, da divindade) a indicar o caminho da volta, dá reintegração, religação. Reinstaura-se uma ordem que faz da História ou «estória» um eterno retorno, dentro dum modelo ideológico que no natural defende a imobilidade e a morte da História, pois que a transformação – uma forma que ultrapasse tal modelo – se faz impensável. (Mesmo o mock-epic – estou pensando em Pope – perfaz zombando roteiro igual.)”(AREAS, 1975, p.32)

Devemos respeitar a opinião de Arêas, porque ela é perfeitamente integrada ao texto que se desenvolve a seguir, no entanto, é aconselhável que reiteremos como a invocação é comumente entendida: em sentido teórico, é parte da estrutura da epopéia, uma das divisões da Introdução. A epopéia, forma fixa, costuma ser dividida em Introdução e Narração. A Introdução, por sua vez, subdivide-se em Proposição (o que será cantado); Invocação (a quem o poeta busca as forças, o engenho, a arte, para enobrecer e elevar o seu canto) e Dedicatória (para a pessoa

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

a ser homenageada). A Dedicatória pode ser omitida, as demais partes, não; em sentido semântico, VOCARE = CHAMAR, IN = PARA, (IN)VOCARE = CHAMAR PARA; CHAMAR A SI. Portanto, invocar as musas do Tejo (Tágides), significa chamar as deusas PARA o poema épico, a fim de que as mesmas DIVINIFIQUEM o canto, para que ele possa alcançar a PERFEIÇÃO CLÁSSICA; em sentido filológico, IN+VOCACIONE = INVOCACIONE - inUocacione > inVocacione > invocacion (espanhol); invocação (português). Explicação: o "U" vocaliza-se em "V", o "ONE", transforma-se em "ON" no espanhol, "ÃO" em português.

Em todos os casos, não se constata a afirmação de "chamamento de voz, que se torna in-vocação quando o homem sente, dentro, a voz (duma moral ou consenso que se reveste, às vezes, da divindade) a indicar o caminho da volta, da reintegração, da religação". INVOCAÇÃO não significa sentir a voz dentro, significa CHAMAR A VOZ PARA; ela não se reveste às vezes da divindade, ela SEMPRE se reveste de divindade, mesmo que sejam divindades estéticas, "chamadas para" o poeta: o sentido é da divindade para o humano.

Fizemos estas ressalvas para que o sentido empregado neste texto, por Vilma Arêas, não seja empregado fora dele, porque se o for, entrará em conflito com a teoria específica para a análise do clássico: a Retórica.

Segundo o texto, o tema da viagem consola a divisão do homem e seu término concilia contrariedades. Em Os Lusíadas, a coerência deste projeto é evidenciada:

> "(...) os navegantes portugueses, assinalados como Cristo, recebem a missão de purificar as terras viciosas de África e Ásia, diz-nos o poema, traduzindo em linguagem religiosa a dominação política; filhos dilectos do Pai (portanto a Ele ligados), triunfam da tarefa e retomam a Lisboa, cidade também assinalada pelo porto de Belém, marca de origem do representante da divindade, que pelo dogma da encarnação se faz indissoluvelmente unido a ela; o casamento das ninfas (deidades) com os nautas (humanos) sela tal triunfo e reencena o dogma: o humano é divino e o divino habita o humano.(...)" (AREAS, 1975, p.32-33)

Observemos, atentamente, a última afirmação: o humano é divino e o divino habita o humano. Poderíamos fazer a leitura de que há a superação dos homens (cristãos) aos deuses (mitos antigos) e, desta forma, os homens são elevados à condição divina. No âmago das personagens, não há dúvida quanto à humanização das figuras mitológicas, no entanto, o que há de tão heróico, por exemplo, em Gama,

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

que o faz merecer uma divinização? No Gama em si, não há. Mas na figura metonímica de Gama, o Gama-Portugal, sim.

Há um “casamento” entre o enredo e o discurso, ou seja, entre a história e a mitologia. Ao escrever “ao contrário da altura habitada pelos portugueses”, entendemos o motivo pelo qual ela escolheu esta frase, pois desejava a contrapor com o local onde se situava o gigante, na terra, ou seja, altura-homem x terra-gigante. No entanto, quando os portugueses encontram Adamastor, eles ainda não tinham sido elevados, não havia acontecido nem sequer o episódio da Ilha dos Amores. Devemos atentar para o fato de que é mero recurso estilístico o emprego desta frase. Vejamos o texto:

> “Ora, se abandonarmos este nível de leitura e nos fixarmos no sentido da intrigado poema, verificamos que o episódio do Adamastor repete, homóloga e inversamente, o roteiro dela. Ao contrário da altura habitada pelos Portugueses, situa-se o gigante na terra, enredado no pó (...) Em vez da claridade, da luz, da liberdade (signos definidores dos navegantes), expõe-se o Adamastor em sua força aprisionada (robusto = de roble, de carvalho), em sua disformidade (perdida a imagem e semelhança do Pai), em seu desalinho, na cor negra e pálida da terra que o acorrenta, transformado ele em sua imagem (...) Portanto, o gigante é mareado com um sinal contrário, o que não o autorizaria a tentar a empresa que tentou, empresa esta já destinada aos Lusos – a de dominar os mares, simulando a subversão das esferas; simulação, sim, pois o conceito da omnipresença da divindade equilibra o sistema e elimina 11 transgressão, reduzindo-a a um permitido. Assim é que os nautas obtêm a vitória e ascendem a deuses (o que vem simbolizado no casamento com Tétis, rainha das águas), e o Adamastor, fracassando no desejo de possuir a mesma Tétis, assume à força o sinal de sua derrota: a terra.” (AREAS, 1975, p.33-34)

É justamente na recolocação da lógica binária apresentada nas linhas antecedentes, a qual garante a integridade do homem na epopéia, o ponto congruente mais relevante entre o episódio apresentado de Os Lusíadas com um dos contos de Sala de Armas de Nélida Piñon. Há outros, como a problemática da viagem e a referência explícita às navegações. Observe um trecho do conto em questão e, a seguir, sua interpretação:

> “Todas as formas eu assumi, quando a vaidade ainda me alimentava. Girassol, guerreiro, amante, senhor de terras. Agora aprofundo-me em actos remotos e os perdoo. Ter abolido o amor me assegurou a solidão, a coragem de eliminar estandartes, cavalgadas e exibições musicais. [...] Me preparei minucioso para esta viagem. Não vencerei mares, nem vou sobressaltar meu coração com prováveis naufrágios. À coisa mais delicada, intransigente, eu me dedico: olhar o tecto e deleitar-se. Resguardo-me assim das tentações sonoras, o império da luz, as criaturas. Minha segurança está espetada no tecto, a forma que inventei para meu conforto um dia de imortal.” (AREAS, 1975, p.35)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> “No tecto estão os caixões fabricados pelo personagem para si e a família, com os respectivos nomes escritos em baixo; caixões que parecem «escudos de guerreiros monopolizadores de sombras e actos heroícos», que são «escudos mágicos, a aristocracia da madeira». Aparentemente o conto apenas inverte, como um infeliz Adamastor, a ordem a que pertence: em vez da vida, a morte; em vez da luz, a escuridão; em vez do Céu, a Terra; em vez do sinal da divindade, o estigma (o dinheiro, a avareza, a mesquinharia são «campanhas sinistras» na Terra). O conto instala, porém, um terceiro estado: nem vida nem morte, mas «uma vida duvidosa»; nem luz nem escuridão, mas sombra (...) E constrói um terceiro espaço: o tecto, entre o Céu e a Terra, voltado para o homem, onde este vê o seu trabalho (...)” (AREAS, 1975, p.35)

A sala, construída por mãos humanas, abriga as armas, que não são enviadas pelos deuses, como na epopéia. Rompe-se a integridade do esquema binário. O sujeito dividido, tão bem representado no episódio do Adamastor, dá nome a este conto do livro que, segundo o crítico, coincidentemente, também é o quinto texto da obra.

O Adamastor de Piñon é um ser de um metro e meio, sócio de um boteco à beira-mar, um prostíbulo. Além disso, possui uma peculiar maneira de as tratar.

> “Neste primeiro momento surpreendemos o personagem «atento ao ruído secreto dos enredos de fada», traduzindo todas as suas acções segundo uma lógica religiosa, cujo verbo ele pronuncia fazendo-se, assim, semelhante a Cristo: se gosta de mulher, chama ao desejo fervor e a compara a Nossa Senhora. De bom coração, compra às mulheres vestidos com rosas vermelhas e enfeita-lhes a boca com pivô de ouro; diverte-se com elas («punha na vitrola um samba antigo...»), mas, como nenhuma chegava em bom estado, providenciava um médico. Tais acções, de ordem humana, são revestidas do carácter de missão, o que o discurso bíblico sanciona(...)” (AREAS, 1975, p.36)

Todas as ações acontecem segundo esta caracterização lingüística da personagem. Como Adamastor épico, ele também vaticina e utiliza um estilo elevado, ocasionalmente. Seu lado negativo, seu ponto antagônico, é João Manco, o amigo com quem divide o negócio do meretrício.

> “O rosto que nos apresenta Adamastor é, pois, neste primeiro momento, o dum tipo de moral e um consenso («coisas assim que se façam no quarto») da exemplaridade do provérbio, dos gestos repetidos (chora ao abandonar o lar porque «muito antes dele outros homens obraram deste jeito»); sua identidade se funda na do outro: ele e João Manco (que não possui nenhum defeito físico) são a formiga (cuidando da provisão) e a cigarra («chegando o inverno sem o que fazer»), cabem na mesma fábula (...)” (AREAS, 1975, p.36)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Um marinheiro revela a Adamastor a origem heróica de seu nome e, desta forma, a protagonista do conto desvenda o mistério do Gigante, perde a inocência e se enche de raiva. A ordem é desfeita, deslocada, quebrada em seu fascínio imaginário.

A personagem torna-se rebelde, aquilo que o agradava já não agrada mais. A fuga ultra-romântica não lhe serve e, desta forma, desatina.

> "Adamastor atingira o real e o discurso rejeitava o enredo. Não há retomo, não há volta, há tensão, portanto não será o possível a epopéia. Adamastor II chega a um outro lugar e é obrigado a repensar, com raiva embora, o valor de todos os valores antigos, «escondendo-se atrás da caixa registradora». Podemos dizer que muitos outros contos de Sala de Armas fazem a mesma reflexão: a «viagem» a que todos os personagens: se lançam será uma descese (não mais uma ascensão) em busca do elo mais remoto do sentido humano, rejeitando a fuga, denunciando a evasão, sem nenhuma transcendência, aqui na Terra (o que não significa a execução dum ritmo «natural»), a colher as «pérolas do quotidiano», a obedecer «ao rumo do outro, cada mapa eu não fiz»" (AREAS, 1975, p.38)

2.2.7 Sobre a cultura de Camões

Número: 47

Mês: janeiro

Ano: 1979

Título: Sobre a cultura de Camões.

Páginas: 70 a 73

Síntese: Questionamento da erudição de Camões feito por José Hermano Saraiva, já que o autor de Os Lusíadas não freqüentou, segundo documentos, nenhuma universidade.

Palavras-chave: Camões; Língua Portuguesa; Erudição.

Autor: Américo da Costa Ramalho

Informações: Professor catedrático jubilado. Áreas de investigação: Língua e Literatura Clássicas; Latim renascentista; Renascimento e Humanismo. Professor da Universidade de Coimbra, faculdade de Letras. Escreve para o Boletim de Estudos Clássicos.

> "(...) «é natural que... tenha adquirido o melhor da sua cultura, na língua sábia do tempo, aquela em que a Europa de então fazia a maior parte das suas leituras, o latim. A existência de uma língua comum do saber contribuía para a formação de uma comunidade internacional de homens

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> cultos entre quem as novidades do espírito circulavam relativamente depressa. (...)" (RAMALHO, 1979, p. 70)

Acima, temos uma inferência sobre a cultura de Camões. Há, do mesmo modo, a certeza de que a Língua Latina era de conhecimento do homem culto daquela época, além das línguas irmãs, o português, o espanhol e o italiano que, segundo o texto, veio a conhecê-las também com perfeição.

Em Vida ignorada de Camões, José Hermano Saraiva atribui-lhe apenas o conhecimento superficial do Latim. Mas, tempos depois, em reportagem televisiva, o autor desfaz este equívoco, afirmando que Camões não saberia grego. Especulações, não há como provarmos. Principalmente pelo fato de que, tanto o grego quanto o latim, eram essenciais ao homem culto do período renascentista. Principalmente no aspecto mitológico, o que Camões demonstrou dominar com muita sabedoria.

> "Quer Isto dizer que o grego era totalmente Ignorado pelos estudantes de Artes? Certamente que não, mas a esmagadora maioria tinha, quando muito, uns rudimentos da língua. E esses rudimentos não deviam faltar a alguém com a curiosidade intelectual de Camões" (RAMALHO, 1979, p. 72)

> "Está claro que a literatura grega era acessível ao homem culto dessa época sobretudo nas traduções latinas que Já então existiam, feitas, há muito, em Itália, desde o século XV. E o intercâmbio de Portugal com a Itália no último quartel deste século, e depois, foi intenso. Lamento não poder entrar aqui em pormenores. Já no século XVI, o mundo das versões do grego alargou-se. Tenho, há muito, esboçado um estudo sobre a tradução do Pluto de Aristófanes em versos latinos, publicada em Paris, em 1547, pelo setubalense Miguel de Cabedo." (RAMALHO, 1979, p. 72)

Sobre as fontes, nas quais Camões foi buscar o conhecimento, temos, segundo o texto, as seguintes inferências:

> "Outro ponto, Já antigo, das objecções à cultura de Camões é o do seu conhecimento directo dos autores greco-latinos. Há muitos anos que se pergunta se ele não teria utilizado enciclopédias, correntes no seu tempo, de informações várias, referências e citações, em vez da leitura dos escritores que mostra conhecer." (RAMALHO, 1979, p. 72)

2.2.8 O auto camoniano de El Rei Seleuco

Número: 48

Mês: março

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Ano: 1979

Título: O auto camoniano de "EI-Rei Seleuco".

Páginas: 64 a 67

Síntese: O autor trata da estrutura do auto camoniano, baseando-se nos números dos versos.

Palavras-chave: Humanismo; Maneirismo; Amor; Razão.

Autor: Francisco Casado Gomes

O autor defende a idéia inicial e central de que O Auto d'El-Rei Seleuco está enquadrado no Humanismo, porque o homem-amador é a figura central, inserido em uma obra com função sociopedagógica, em uma história dramática em que os conflitos e pontos de vista das personagens são evidenciados, drama este regido pelo Amor (platônico, superior). Há, deste modo, o entrechoque de códigos antagônicos: ordem e desordem, felicidade e infelicidade, plenitude e vazio interior.

Tudo isto está contextualizado e, segundo o autor, as personagens mimetizadas possuem uma harmonia psicossocial (entre o príncipe necessitado e os criados que o auxiliam).

> "Mas naquela sociedade alienada desconcertante, maneirista, as criadas se interessam peles «males de Príncipe» desejam auxiliá-lo e conseguem-no, graças aos músicos e principalmente ao Físico que, pela cilada, desencadeou a função cardinal, salvadora. Esta harmonia psicossocial bem se coaduna com e equilíbrio quantitativo das falas, nas quais só os aristocratas merecem menções nominais em ausência, feitas por elementos de seu grupo e/ou por criados." (GOMES, 1979, p.64)

Tal equilíbrio, acima mencionado, localizando-se o fidalgo Alexandre da Fonseca e Frolalta, está sintetizado na relação abaixo, por nós desenvolvida:

- Igualdade entre o número de personagens de cada grupo (cinco pessoas);
- cinco estâncias no Prólogo;
- a soma dos versos ditos pelos cinco aristocratas atinge 364; a dos cinco criados, 367, ao longo dos cinco atos em que o Auto se divide, e que correspondem às cinco cenas em prosa;
- nove cenas tanto para os três primeiros atos (com 370 versos) quanto para os dois restantes (com 361 versos).

Segundo Gomes, baseando-se nas unidades mínimas dos diálogos, é possível concluir que as médias de versos usados por momentos decrescem, do

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Príncipe, para a Rainha e para o Rei, e estas superam as das outras personagens, com exceção da Moça. Além disso, as médias por momentos confirmam-se no uso dos esquemas de rimas das quintilhas (dos aristocratas).

Isto o leva a deduzir a intencionalidade de Camões ao elaborar o texto, ou seja, uma conclusão sobre o fazer poético camoniano.

> "Os dois factos referidos comprovam que o Autor atribui aos aristocratas capacidade de explanar mais amplamente os temas e motivos, dando todavia realce aos criados pelo maior uso de estrofes e versos heterométricos. Ainda caracteriza as manifestações estilísticas dos dois grupos pelo uso, maior ou menor, de determinados esquemas rimáticos."(GOMES, 1979, p.65)

Camões (clássico) prioriza a forma e equilíbrio, típicos do Renascimento, almeja a perfeição, a estética, o Belo. Revelar o esqueleto do objeto artístico, para demonstrar que este ou aquele escritor se insere nesta ou naquela escola, é a proposta do autor para ajudar na interpretação semântica do texto ou mesmo nos conceitos (idéias) que ele procura exprimir.

Observe os cálculos matemáticos desenvolvidos:

> "No Auto d'El-Rei Seleuco há uma série de cinco factos, relacionados com sua estrutura, que reaproveitam o número cinco, que lembra a pentalfa, a estrela hexagonal, símbolo do macrocosmo, e o pentágono, emblema de sua incomensurabilidade. Estas figuras geométricas foram estudadas por Platão no Timeu e multo aproveitadas por arquitectos e pintores do Renascimento, cuja estética Insistia em que «tudo é proporção» e que a arte é «cousa mental». Aproveitando as lições de Ângelo Guido em Símbolos e Mitos na Pintura de Leonardo da Vinci (Porto Alegre, 1969), desenhámos uma cruz, símbolo da fé cristã mas também do sofrimento redentor, e inscrevemos na sua parte superior o total de versos do 3.º acto (128); na trave horizontal, os totais do 1.º e 2.º actos (136 + 106 = 242) e na parte inferior os números de versos dos actos 4.º e 5.º (303 + 58 = 361). Assim fazendo, obtivemos, grosso modo, uma pequena série «fibonaciana», ou seja: 12(8), 24(2), 36(1). Além disto, 24 está para 36 assim como 12 está para 24, ou seja: a quantidade menor está para a maior assim como esta para o todo. Estas colocações das quantidades e correlações dos actos não são arbitrárias, pois o 1.º acto opõe-se, pelo conteúdo e pela estrofação, ao 2.º, e o 3.º é a síntese do pensamento dos dois. A localização destes três actos na parte superior decorre do facto de terem íntima correlação com o estado do Príncipe, um abnegado e lírico amador «platônico-cristão», que exige sublimação e transcendência para o seu amor. Estes três primeiros actos também formam uma pequena série fibonaciana: 1 + 2 = 3. O 4.º acto é o que estabelece a imanência, a terrealidade do amor, tornando-o humano e imanente. E o 5.º festeja esta solução. Além disto, o triângulo formado pela união das extremidades dos braços ao vértice da cruz relaciona-se directamente com o «ante» das «agnórises» fundamentais, resolutivas da Rainha e do Rei, e o pé da cruz diz respeito ao que acontece «depois» do conhecimento das «verdades» relacionadas com as três personagens do triângulo amoroso. Nele, aproveitando outra sugestão do Timeu, localizámos a Rainha no ápice, como termo médio a ligar dois

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> termos extremos, já que ela é o laço que vincula, se bem que antagonize, o Rei e o Príncipe." (GOMES, 1979, p.65)

Gomes parte de uma observação sobre Da Vinci, elege uma cruz e começa a inserir os atos. Isto resulta em uma seqüência fibonaci, que realmente era um lugar-comum na arte Renascentista, no entanto, a racionalidade empregada força um resultado mais que desejado. Após esta conclusão, afirma que os três atos (na parte superior da figura) formam outra série fibonaciana (1+2=3). Mas por que não os cinco atos? Ou o primeiro e o último ato? Por que eles têm ínfima correlação com o estado do Príncipe (...) que exige sublimação e transcendência para seu amor?

Continuemos com as fatorações camonianas:

> "Se dividirmos o total de versos do 1.º e 2.º actos pelo total do 3.º, obteremos: 242 ÷ 128 = 1,89. Se dividirmos o total de versos do 4.º e 5.º actos pelo total da soma dos actos 1 e 2, teremos: 361 ÷242 = 1,49. Ora, a média dos resultados das duas divisões é 1,69 e... o phi é 1,618, o número da divina ou áurea proporção tão usada pelos artistas do Renascimento. Estas operações comprovam a tese: o Auto divide-se em cinco actos, já que a aurea proportio só é encontrável nas correlações dos totais de versos dos actos." (GOMES, 1979, p.66)

Relacionam-se, portanto, os autos com a aurea proportio, símbolo da perfeição, o que nos leva a inferir que também é perfeita a composição camoniana.

Para finalizar, o autor da crítica nos apresenta uma correlação, que fecha o pensamento: a existência do equilíbrio e da harmonia arquitetônica presentes na obra de Camões.

> "Pode afirmar-se que o Autor demonstra ter o instinto ou o desejo de bem arquitectar a obra, de bem construir o autodrama, equilibrando e/ou harmonizando quantidades a usar conforme uma disciplina interior que se impõe em todos os níveis da macro- e microestruturas, e que bem soube evidenciar vivências epocais maneiristas." (GOMES, 1979, p.66)

2.2.9 Celebrar Camões

Número: 55

Mês: maio

Ano: 1980

Título: Celebrar Camões

Páginas: 5 e 6

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Síntese: A necessidade de celebrar os grandes artistas como Camões que foram "casos excepcionais de superação do homem pelo homem". Constrói figuras, baseado no pensamento estruturalista, para comprovar as suas contatações.

Palavras-chave: Camões; Universalismo; Humanismo.

Autor: Jacinto do Prado Coelho

Informações: Foi ele o último presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores, extinta pelo salazarismo em 1965. Diretor da revista Colóquio Letras, planejou e coordenou um Dicionário de Literatura que abrange todos os países de língua portuguesa e galega e onde se incluem inúmeros artigos seus. Principais livros dados a lume: Introdução ao Estudo da Novela Camiliana; Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa, Ao Contrário de Penélope, Originalidade da Literatura Portuguesa. Se a literatura portuguesa dos séculos XVIII-XX constitui o seu campo de trabalho predileto, também se tem ocupado de literatura brasileira, teoria da literatura, literatura comparada e lingüística.

Celebrar Camões é celebrar o passado de glórias da nação Portuguesa. Segundo Prado Coelho é um dever, algo que está na alma do português. Enobrecimento do espírito e fortalecimento do sentimento patriótico, conscientização dos valores nobres, contemplação da beleza, da estética poética, reatando o diálogo com as obras-primas enformadas por esses valores.

Palavras de Prado Coelho:

> “Camões, tema problemático e até polêmico, solicita-nos por múltiplas razões. Um centenário permite, por exemplo, mostrar como se têm servido do poeta empobrecendo ou falseando a sua imagem, fazendo d’Os Lusíadas o breviário eterno de todos os «bons portugueses» e convertendo o poema, no fim de contas, em estandarte duma corrente ideológica. E, no entanto, com outra profundidade e outra largueza, Camões foi de facto expressão e intérprete incomparável da portugalidade, escreveu com o próprio sangue a mais nacional das epopéias e, embora com uma visão das coisas dependente, como não podia deixar de ser, das estruturas mentais do seu tempo (aliás um tempo de incerteza, de crise) e modelada pela condição de gentil-homem pobre, ainda hoje nos ensina em termos laPidares o civismo e o amor da pátria, exercendo o seu magistério de clerc, de humanista empenhado na acção, com um desassombro que não poupa ninguém. De tal modo que celebrar Camões, relendo-o, estudando-o, discutindo-o, difundindo-o, continua a ser imperativo da nossa consciência de portugueses.” (PRADO COELHO, 1980, p. 05)

Camões é posto como o maior poeta português e, portanto, representante destes valores mais elevados que a cultura e alma portuguesa conseguiram

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

produzir, pois, além de exaltar tais aspectos nobres, interroga-nos sobre a história, busca a perfeição da forma e possui uma riqueza inigualável quanto ao conteúdo. Observe a passagem que segue:

> “De há muito os comenta dores têm salientado, a par do portuguesismo do épico, o carácter universal da sua obra. E têm justamente posto em relevo que os dois aspectos não são incompatíveis. A gesta dos portugueses na devassa do mundo e nos contactos com povos longínquos, de outras raças e crenças e costumes, assume vários sentidos: animados pelo desejo de riqueza e de domínio, movidos também por um espírito de cruzada (conquanto, no Portugal do século XV, muitas dúvidas se formulassem sobre .re era justa a guerra levada aos infiéis para lhes impor o cristianismo), os portugueses agiram como europeus do Renascimento e como expoentes dos indefinidos poderes do Homem, «bicho da terra tão pequeno» capaz, por uma virtú heróica, de escalar o Olimpo merecendo «glória e fama» para sempre. Mas ainda aqui Os Lusíadas se singularizam pelo sentimento de humanidade (a «piedosa humanidade» que repassa as palavras de mães, esposas, irmãs que vieram à praia do Restelo quando ia partir a armada do Gama) e pela adopção de perspectivas complementares: coragem e medo, euforia heróica e tragédia ou elegia. Para o conhecimento de Camões, quer das suas virtualidades estéticas quer da complexidade, contrastes e grandeza da sua alma, da sua inteligência sensível e da sua lúcida sensibilidade, Os Lusíadas não importam menos que as Rimas, e até o teatro e as cartas parecem indispensáveis para uma exacta, não mutiladora compreensão. Apenas se poderá observar que na lírica a linguagem poética mantém qualidade mais homogénea, porque na épica se tornam, por vezes, evidentes os sinais dum longo, árduo trabalho. Não falando já no peso duma retórica recamada de alusões mitológicas. Seja como for, atenção: Camões elegeu-se como poeta, e em poesia não é lícito desligar o pensamento do que nela é específico: a forma.” (PRADO COELHO, 1980, p. 06)

É importante ressaltarmos como este artigo termina: justamente com o teor imperialista que havia na época de Camões. Como não relembrarmos este caráter da obra do vate seiscentista, também presente no moderno Pessoa?

> “Poeta que continua fascinante, perturbante, em leituras actuais. Comemoram-no este ano na Califórma e em Budapeste, em São Paulo e em Tóquio, em Madrid e em Bruxelas. Prova de que não pertence só a nós, portugueses – disso nos orgulhamos. No reino sem fronteiras da cultura, onde, respeitando as diferenças, se fomenta o diálogo, Camões pode ser uma das pedras para a construção da sociedade universal. A geografia das comemorações sanciona este projecto, «utópico» mas na zona do atingível.”(PRADO COELHO, 1980, p. 06)

2.2.10 Camões e Góngora

Número: 55

Mês: maio

Ano: 1980

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Título: Camões e Góngora.

Páginas: 7 a 13

Síntese: O autor do artigo questiona o motivo pelo qual os críticos espanhóis não estudam as fontes portuguesas nas obras espanholas fazendo um paralelo entre Camões e Góngora.

Palavras-chave: Espanha; Portugal; Polifemo; Os Lusíadas.

Autor: Eduardo Lourenço

Informações: Ensaísta português, natural da região da Guarda. Cursou Ciências Histórico-filosóficas na Faculdade de Letras de Coimbra, lugar em que lecionou como professor assistente. Colaborador de diversas revistas, como Vértice. Desgostoso com a vida acadêmica portuguesa, optou pelo exílio voluntário. Lecionou em Hamburgo, Montpellier, São Salvador da Baía, dentre outros.

Segundo Lourenço, os portugueses não receiam em admitir a influência de um espanhol na literatura nacional.

> "Se é possível escrever uma monumental resenha da influência de Góngora nas letras portuguesas, a de Camões nas de Espanha não suscitou tanto interesse e perspicácia." (LOURENÇO, 1980, p.07)

Mas os espanhóis, sim.

> "De qualquer modo, não está nos hábitos dos críticos literários do país vizinho imaginar que o autor de Polifemo possa receber do autor de Os Lusíadas algum reflexo que permita «situar» um pouco menos enigmaticamente a sua poesia." (LOURENÇO, 1980, p.07)

Da mesma forma que Camões se inspirou no épico de Virgílio, já comprovado tal fato por várias leituras genéticas, utilizando-se do mesmo método, o crítico parte para comprovar a sua afirmação: o autor do futuro Polifemo se inspira de uma passagem do episódio do Adamastor. A matriz do verso gongorino é, indiscutivelmente, camoniana.

Observe o que Eduardo Lourenço escreve a respeito:

> "Na linha de toda uma tradição admirativa, J. Luis Alborg celebra – e a justo título – um dos mais conhecidos sonetos de Góngora. Sobre o tema horaciano da carpe diem é o soneto que começa «Mientras que competir con tu cabello» e termina, escreve J. L. Alborg, «con dos maravillosos tercetos de desolado pessimismo, justamente famosos, nota ajena a los modelos italianos: goza cuello, cabello, lábio y frente, antes que lo que fue

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> en tu edad dorada oro, lilio, clavel, cristal luciente no solo en plata o viola troncada se vuelva, mas tú y ello juntamente en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.» Se a nota pessimista é alheia ou não aos costumados modelos italianos, abunda e superabunda naquele poeta que Don Luis admira e de quem, como suprema homenagem, transcreve no fecho do soneto um dos mais célebres finais de estrofe camoniana. Talvez não seja por mero acaso que o autor do futuro Polifemo se inspira de uma passagem do episódio do Adamastor. O facto de Góngora não respeitar, como Camões, a gradação descendente, Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada, terá apenas motivos de música interna, mas pode também ser lido já como anúncio da «barroca» indiferença de Góngora ao ideal de coerência psicológica que Camões deseja exprimir nessa escala descendente do ser em que o Gigante desdenhado pelo amor se imagina. Seja como for, a matriz do verso gongorino é indiscutível." (LOURENÇO, 1980, p.07-8)

A conclusão encontrada é a de que Camões seria o elo principal, canal central, que veicularia a poesia petrarquizante, entre os poetas da Península Ibérica, da segunda metade do século XVI. Tal aspecto está particularmente concentrado em Os Lusíadas.

> "O Camões a que nos referimos é, sobretudo, o autor de Os Lusíadas. É bem sabido que o poeta lírico foi apreciado pela maioria dos grandes poetas do país vizinho. Mas Os Lusíadas suscitaram um outro grau de admiração, por não terem paralelo Península e encamarem com incomparável «tecnicidade» poética o gênero, excelso por definição, da epopéia"(LOURENÇO, 1980, p.08-10)

Quando pensamos no sentido do canto camoniano como poema heróico, Góngora é, segundo o texto, o anti-Camões, pois a subversão do sentido amoroso em Góngora o aproxima de um realismo que Camões sequer almejou.

> "(...) Num certo sentido – e porventura no essencial – Góngora é o anti-Camões, na medida em que subverte, como ninguém mais fará no seu tempo, o pathos característico do canto camoniano enquanto poesia heróica. Como Robert Jammes mostrou com tanta pertinência, Don Luis é um realista, digno filho da Espanha desencantada e mãe de burlas picarescas, cuja vida de clérigo, sem misticismo nenhum, nada tem a ver com o destino violento, heróico e amargo de Camões." (LOURENÇO, 1980, p.10)

Continuemos nossa análise com outra noção, proposta por Eduardo Lourenço. Segundo ele, Góngora subverte o universo de Camões por meio de uma metamorfose realista, quando há o cruzamento do hemisfério camoniano e a sua não menos evidente e substancial subversão (pelo poeta espanhol). É possível elaborar uma compreensão do poema em questão, Fábula de Polifemo y Galatea, sem o proposto cruzamento:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> "(...) O eco homérico, a versão de Teócrito dos amores de Ácis e Galateia, retomada e fixada nas Metamorfoses de Ovídio, a cada passo presentes, ao mesmo tempo que a competição com o mesmo tema tratado pouco antes por Don Luis Carrillo de Sottomayor, são suficientes para explicar, se não a forma, ao menos as peripécias essenciais dessa fábula do grotesco e trágico ciúme (e do extasiado amor) do Ciclope monstruoso e da «mais bela Ninfa». Como esquecer, porém, que o mito da Adamastor, tão seu familiar, é igualmente o da contradição grotesca e trágica entre o amor do monstruoso Gigante e a pura e inacessível Beleza?" (LOURENÇO, 1980, p.11)

O Ciclope monstruoso e da mais bela ninfa e a contradição grotesca e trágica entre o amor do monstruoso Gigante e a pura e inacessível beleza: mesmo tema. Além desta constatação, o crítico atenta para o efeito idêntico entre as passagens, com a diversidade apenas na expressão. Observe:

> "(...) Com a clarividência que só o sonho e o mito permitem, é o drama da Natureza enquanto espírito subjectivo, para falar à maneira hegeliana, realidade obscura que tende em vão para si mesma, quer dizer, para o Espírito, que no célebre episódio de Os Lusíadas é plasmado. Ao mesmo tempo, através da história do Adamastor, Camões dá corpo à mais funda Stimmung do Renascimento, a essa Natureza Amorosa que como o Gigante aspira e morre à beira de um Amor que na sua mesma morte ou metamorfose atroz o continua embalando." (LOURENÇO, 1980, p.11)

> "Se deixarmos de lado o retrata da Gigante, ande não seria difícil descobrir os traços de barroquismo que Dámaso Alonso releva em Polifemo, a par do seu perfil rústica e antiépico, para nas concentrarmos no essencial, não podemos deixar de reparar na efeito idêntico que ambos os poetas extraem do contraste entre a monstruosidade e rudeza das seus gigantes, e a ternura, a delicadeza infinitas do amor que os subjuga. É a expressão delas, lírica num, toda em vivos e rústicos gestos no outro, que marca a diferença de inspiração e de vivência amorosa." (LOURENÇO, 1980, p.11)

A contemplação da Beleza dá-se de forma igualmente diversa:

> "É manifesto que a romântica e quase romanesca visão amorosa de Camões é em Góngora domesticada contemplação de uma Beleza que não existe como Idéia, mas se concentra ou dispersa nas metáforas-metamorfoses sensíveis onde a colhemos." (LOURENÇO, 1980, p.12)

Um movimento continuo e todo interior é o que coordena o contraste entre a monstruosidade e a beleza no episódio do Adamastor. A intersecção dos episódios está na deformidade exterior e na ascensão à fruição da Beleza, com uma salvaguarda: o que em Camões resume uma visão idealista e trágica do Amor e da Vida, no escritor espanhol torna-se uma visão burguesa, em um drama bem humano

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

(mundano).

Lourenço termina sua crítica reforçando a idéia de diálogo entre os dois grandes vates, apesar de suas explícitas diferenças.

> "Entre Camões e Góngora algo de muito profundo se deve ter passado (lá onde a trama do tempo se faz e se desfaz) para que entre um e outro haja este parentesco no interior de uma diferença consumada. Talvez o fim da idade heróica já ferida de melancolia em Camões mas alimentando o claro-escuro da sua poesia e animando a fluência oceânica do seu verbo. Que de súbito, contemplado por um dos olhares. de medusa da poesia européia, já não se agita, mas repousa em si mesmo. O «cristal puro» camoniano torna-se puro cristal. Não é a paixão nem o sentimento que nele cintilam, é a Linguagem. Góngora será o herói e o nauta deste oceano imóvel. O outro, aquele onde se naufraga, todos sabemos de quem é."(LOURENÇO, 1980, p.13)

2.2.11 Sôbolos rios uma estética arquitectônica

Número: 55

Mês: maio

Ano: 1980

Título: Sôbolos rios, uma estética arquitectônica.

Páginas: 24 a 32

Obra(s) comentada(s): Sôbolos rios

Síntese: Dialética da lírica camoniana, enfocando o poema Sôbolos rios, que é a "expressão má, de uma poética que só pode ser apreendida a partir de uma visão de conjunto".

Palavras-chave: Lírica; Dialética; Sôbolos rios.

Autor: Maria Vitalina Leal de Matos

Informações: Licenciada em Filologia Românica com uma tese sobre A Vivência do Tempo em Fernando Pessoa. Assistente da Faculdade de Letras de Lisboa, possui uma tese de doutoramento sobre a lírica de Camões.

Como podemos verificar pelo estilo do crítico, comparando este texto com outros arquivos que ela publicou no periódico Colóquio Letras, o começo contém uma apreciação da obra a ser analisada, neste caso, a poesia Sôbolos rios.

> "É forçoso admiti-lo: Sôbolos rios separa-se da restante obra camoniana por uma certa secura, um esquematismo predominante; o ritmo da redondilha tem aqui qualquer coisa de quebrado ou de duro; e a adesão do leitor não

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> pode dar-se imediatamente: estabelece-se como que um distanciamento homólogo da distância sintagmática que separa elementos actuantes ao longo do texto." (LEAL DE MATOS, 1980, p. 24)

Segundo o artigo, o esquema orientador é construído na base simetria e antítese, com a oposição inicial entre Babel e Sião, desdobrada em passado e presente; presente e futuro; amor humano e amor divino; submissão à ventura e libertação; cantares d'amor profano e versos d'amor divino; desespero e esperança; ordem do ser e ordem do parecer; confusão e visão da paz; exílio e pátria; presença e ausência, dentre outros.

Ao longo da poesia se desdobram as noções de memória ou saudade, engano; terra e desterro; felicidade; carne; beleza; sobressaindo a análise das noções de amor e canto. Nesta última noção, o canto velho é substituído pelo novo, como podemos constatar pela passagem abaixo transcrita:

> "Com o canto passa-se algo de semelhante: abandona-se a poesia que serve «para assentar / o que sente o coração» (quint. .36), de desabafo e consolo («descanso», quint. 30), e opta-se por um canto novo que fará «voar / a memória em Sião» - uma poesia que eleva o homem acima do horizonte desesperante da vida determinada pela aventura (quint. 16), e que descobre uma via de salvação." (LEAL DE MATOS, 1980, p. 26)

Existem três disjunções básicas em Sôbolos rios, assim apresentadas por Leal de Matos:

> "(...) uma primeira parte que vai até à quintilha 20 (onde se executa uma apreciação da vida passada e se declara um estado de espírito de desespero e abulia, concretizado na renúncia ao canto);. uma segunda parte intermédia ocupada na actividade de meditação e análise que vai até à quint. 53, inclusive (embora esta actividade extravase pare lá dos limites apontados); e uma terceira parte que constitui a palinódia (o canto de sentido contrário) «do que já mal cantei» (quint. 55)." (LEAL DE MATOS, 1980, p. 26)

Afirma que essa divisão expressa no plano do número, possui função simbólica no texto camoniano. Isto nos leva a crer que a estrutura funciona como parte integrante para a cosmovisão, transmitida pelo texto literário.

> "Esta divisão e organização exprime-se com grande clareza no plano do número, que assume sem dúvida importante função simbólica. O poema conta 365 versos, o que certamente remete para o significado de totalidade; e a palinódia é composta pelas 20 últimas quintilhas, 100 versos, simétricos da primeira parte, também constituída por 20 quintilhas ou 100 versos, os primeiros. Deve ainda observar-se que uma das disjunções fundamentais, se não a fundamental, se opera na quintilha 36, praticamente na metade do

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> poema: a distinção dos vários sentidos de pena, o que possibilita a orientação do texto no sentido da libertação pela invenção dum novo canto."(LEAL DE MATOS, 1980, p. 26)

A reflexão que o poema revela, compreende uma teoria que se relaciona a diversos planos, relacionada ao conhecimento, à metafísica, à condição humana (peculiar a Camões), à ética, à autobiografia e à teoria poética.

Para o plano do conhecimento, metafísica, natureza e condição humana, Leal de Matos elabora a seguinte argumentação:

> "Procurando estabelecer a homologação deste sistema com os dos outros planos; verificamos as seguintes correspondências: Babel: confusão; mundo visível; condenação; vício. Hierusalém: entendimento; mundo inteligível (ou Céu); libertação; virtude. Nos subcontrários serão as seguintes correspondências: sofistas; ventura; carne (dominando a alma); paixão (amor-cativeiro e passividade); reminiscência; graça; alma (dominando a carne); vôo (com o significado de «acção libertadora») 4. Comprova-se, assim, a observância de regras de disposição e de correspondência dos elementos dependentes de um plano de conjunto, quer segundo a linha sintagmática (ou, metaforicamente, horizontal), quer segundo a linha paradigmática (ou vertical), estruturando a significação sempre segundo relações de simetria e antítese. Uma catedral do sentido. Como é evidente, toda a complexa organização que acabamos de expor e os efeitos estéticos que dela dependem não são apreensíveis a uma simples leitura do poema. Só um estudo demorado, atento e - digamos - iniciado nos segredos duma tal composição. pode ter acesso à compreensão proposta." (LEAL DE MATOS, 1980, p. 27)

O platonismo, segundo o artigo, além de constar no plano da idéia do texto literário camoniano em questão, fornece um esquema de desenvolvimento formal para o mesmo. A palinódia, para Leal de Matos, é assim definida:

> "Depende de duas operações sucessivas; pela primeira, abrange-se o objecto numa visão de conjunto de modo a poder formular uma definição; pela segunda, procede-se à análise do objecto, análise que o vai dividir nas suas diversas partes e acaba por descobrir que, sob a mesma palavra, se encontram diversos sentidos, tal como no corpo humano as partes direita e esquerda têm o mesmo nome. A palinódia consiste na descoberta desta duplicidade, o que lhe permite rejeitar e «injuriar» [7] o amor «errado», bem como fazer a escolha e o louvor do amor «bom». Como vimos, é este o esquema orientador do poema, que nas primeiras 20 quintilhas procura dar uma visão global da vida subordinada ao destino; a partir daí exerce a actividade analítica ou metalingüística; e nas últimas 20 quintilhas canta a palinódia." (LEAL DE MATOS, 1980, p. 28)

O esquema orientador constitui-se por rejeitar e injuriar o amor errado e louvar o amor bom. A composição é justificada pela filosofia empregada, neoplatônica, em que só através da matemática, o terreno arbitrário e incerto da

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

opinião pode dar lugar à realidade, à exatidão, ao saber. Exemplificamos tal sentido pelo trecho abaixo:

> "Nas redondilhas Sôbolos rios assistimos à construção dum objecto poético todo baseado no sentido da proporção, do número, da medida e do seu valor simbólico, como alternativa à desorientação do espírito que incessantemente discute consigo a vida sem encontrar solução, na angústia do desnorteamento." (LEAL DE MATOS, 1980, p. 28)

As relações estabelecidas entre a arquitetura do poema e os símbolos nele contidos são a água e a terra; os rios e as cidades. A água conota a fluência da poesia confessional, que se derrama e já não se controla. Uma idéia fluídica, que emana sentidos temporais, esquecimento e morte, propondo novos símbolos ligados a novas formas poéticas: pena, vôo, libertação, pedra.

A matéria pétrea, incomum no simbolismo recorrente na época, é assim interpretada pelo artigo da revista Colóquio Letras:

> "Em vez da música ou da escrita, prefere-se aqui a escultura («a pena deste desterro / que eu mais desejo esculpida / em pedra, ou em duro ferro», quint. 38): uma arte baseada no esforço e na medida, proveniente da, luta contra a resistência da matéria – matéria-linguagem: o poema representa a criação duma língua nova; e matéria-carne: é necessário «esculpir» um novo homem. Nas quint. 13 a 16 o poeta relembra o mito de Orfeu, entre todos maravilhoso pelo que evoca da capacidade transformadora e reversiva da poesia; mas esta foi obrigada a deter-se perante o grande obstáculo, o abismo que mesmo o canto órfico não, pode transpor: a Ventura («pois não pudeste mover / desconcertos da Ventura» (quint. 16). O novo canto terá de transpor esta barreira definitiva, e para isso irá buscar a sua força ao Verbo-Canto, origem de toda a palavra e pedra angular sobre a qual a Igreja se edifica. Ele inspirará as imagens pétreas da «alta torre de Sião» (quint. 56) (designativa do objectivo a alcançar), do «muro», do «alicerce» e da «fortaleza» (quint. 59-62) (referentes ao próprio sujeito em luta) e por fim da «pedra do furor santo» (quint. 67). A pedra representa uma manifestação – endurecida, consolidada, estável até ao limite – do arquétipo da terra, o que não impede que um dos motivos com ele relacionado (o regresso) desempenhe no texto uma função de grande relevo. Toda a poesia de Camões exprime o anseio do regresso à terra; aqui esse regresso far-se-á mas não voltando atrás, à infância ou à juventude [10]. O poeta descobriu uma outra terra, a verdadeira pátria; as recordações do passado servem, afinal, para desencadear a reminiscência dessa terra descoberta; tal como o desejo, à medida que se vai esvaziando do seu objecto pela decepção, fica apenas como apetência para um novo bem a encontrar."(LEAL DE MATOS, 1980, p. 30-31)

Por fim, a última análise se debruça sobre a questão da intertextualidade. Há muitas influências que podem ser encontradas no texto camoniano: uma glosa do salmo Super flumina Babylonis, a teoria do amor e a dialética de Fedro de Platão, o soneto de Boscan, além do petrarquismo neoplatônico e o molde das bem-

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

aventuranças (Novo Testamento).

Posto isso, Leal de Matos termina seu artigo com uma síntese interpretativa do poema que, aos nossos olhos, é válida, bem argumentada e representa uma análise adequada ao texto literário em questão.

> "Tentando apreender o texto estudado no contexto da lírica camoniana, relembraremos que esta manifesta de preferência uma atitude passiva perante o destino (ou ventura); e a poesia assume um estatuto de confissão, de desabafo, impotente contudo para mudar a vida. Este poema quer ser a expressão da vitória do homem. E representa o momento da reacção violenta: o poeta arma-se duma estratégia mental profundamente calculada e que implica domínio, contenção, esforço. Mas, no momento da confrontação, a violência irrompe numa linguagem militar, com uma agressividade vingativa, cruel; «os pensamentos recentes» assimilam-se a crianças cujas cabeças se esmagam contra as pedras da fúria; é preciso retribuir à carne o mal que ela fez em termos de flagelação. Sente-se nesta violência, simultaneamente, a desforra contra a passividade demasiado tempo sofrida e que se volve agora em fúria destruidora, e também a amargura do ser que de mutila, ao renunciar à beleza sensível, ao amor dum ente concreto, e que só na rigidez do ascetismo encontra o refúgio para a sua renúncia." (LEAL DE MATOS, 1980, p. 30-31)

2.2.12 Uma versão francesa até hoje ignorada de Os Lusíadas

Número: 65

Mês: janeiro

Ano: 1982

Título: Uma versão francesa até hoje ignorada de Os Lusíadas.

Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas

Síntese: O autor fala da importância excepcional de uma tradução francesa manuscrita de Os Lusíadas em fins do século XVII.

Palavras-chave: Os Lusíadas; Manuscrito; Século XVIII

Autor: Roger Bismut

Informações: Professor da Universidade Católica de Lovaina, tem publicado numerosos estudos sobre a literatura portuguesa, sendo os mais notáveis os consagrados a Camões: La Lyrique de Camões (1970) e Les Lusiades de Camões: confession d'un poete (1974). Também lhe devemos a melhor versão de Os Lusíadas em língua francesa (3a edição, 1980).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Não há muito que se comentar sobre esse texto, por seu caráter essencialmente informativo e descritivo. No entanto, as constatações explicitadas são interessantes e pertinentes:

> "(...) A versão em pauta é caracterizada por ser francesa, o manuscrito in extenso, datado do século XVII, tradução de autor desconhecido, abundantemente comentado, com exemplar encadernado. É um artigo essencialmente informativo, o que nos dispensa maiores considerações. Damos destaque aos trechos que particularizam tal edição: a principio três trechos do Poema (a est. 45 e os primeiros 4 versos da 46 do Canto III; a est. 35 do Canto V; as estâncias 109-118 do Canto X) não apareciam; mas afinal estavam, sim, transcritos em nota, bem como a tradução. A razão deste tratamento especial dá-no-la o A.: considera tais estâncias apócrifas, a do Canto V por indigna da majestade da epopeia, em que risos e brincadeiras não têm lugar, as outras porque seriam obviamente impostas ao Autor pela Inquisição – ou até, quem sabe?, escritas pelo próprio Inquisidor-mor – , já que o tradutor se recusa a pensar que uma capucinade como o discurso de Tétis e a referência ao milagre de Ourique pudessem ter sido da lavra de Camões. Como se vê – e isto constitui, na minha opinião, terceira prova a confirmar a hipótese da data de transcrição – só um tradutor da era Jacobina podia apocrifar passos do Poema sob o pretexto de que a religião cristã, o maravilhoso cristão, não eram molas da epopeia renascentista. O mesmo podemos dizer acerca da omissão da oitava do Canto V: a vaga romântica ainda não rebentara e os poetas e críticos dos fins do séc. XVIII continuavam a recusar a mistura dos géneros; a epopeia é coisa séria, majestosa, triste até, não pOdendo alegrar-se sequer com um sorriso." (BISMUT, 1982, p.63)

Sobre a origem do manuscrito e observações sobre o proprietário, temos:

> "Duas palavras, para acabar, sobre o proprietário do ms.: um ex-líbiris ostenta o nome de Alfred Péreyre, conhecido coleccionador francês dos anos 1920-1940, falecido há pouco, e que deixou muitos legados à Bibliothèque Nationale, segundo me disse o Sr. Pierroto. Como é que tão valioso manuscrito foi parar ao Rio? porquê? quando? A hipótese mais verossímil é que os bens do Sr. Péreyre foram total ou parcialmente sequestrados durante a ocupação alemã da França, como acontecia aos Franceses de confissão ou origem israelita. Não se podem excluir actos de pilhagem da parte dos ocupantes ou dos seus lacaios, muitos dos quais se escaparam, fugindo para a América do Sul. Tal parece ter sido o destino deste manuscrito, que, roubado, transpôs o Atlântico e acabou por aparecer numa livraria carioca, donde regressou para a sua pátria de origem, passando a ser propriedade do Estado francas, a quem tantas dádivas outorgara o falecido coleccionador." (BISMUT, 1982, p.64)

2.2.13 Jorge de Sena, camonista

Número: 67

Mês: maio

Ano: 1982

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Título: Jorge de Sena, camonista.

Páginas: 45 a 52

Síntese: São levantadas questões sobre os estudos camonianos, feitos pelo estudioso Jorge de Sena durante 30 anos, dando destaque à inovação metodológica utilizada na análise da obra de Camões.

Palavras-chave: Camões; Maneirismo; Crítica.

Autor: Vítor Manuel de Aguiar e Silva

Informações: Professor doutor da Universidade do Minho, crítico literário português, autor de obras como Competência lingüística e competência literária. Sobre a possibilidade de uma poética gerativa (Almedia, 1977) e Teoria da Literatura, da mesma editora, de 1969. Recebeu distinção pela Universidade de Évora, com o prêmio Vergílio Ferreira, ao lado de Oscar Lopes, Eduardo Lourenço, Almeida Faria, Maria Judite de Carvalho, Maria Velho da Costa, Agustina Bessa Luís, Mia Couto e Manuel Gusmão.

Aguiar e Silva, nas linhas introdutórias, diz que elogiar Camões, como o maior escritor da Língua Portuguesa, pela boca de Sena, é dizer muito.

Ao comentar a obra Trinta Anos de Camões, o crítico aproxima Sena de Camões, encontrando como congruência Portugal. Separa, por conseguinte, dois marcos cronológicos na obra supracitada: 1948 e 1959.

O primeiro momento compreende a matiz e o fundamento da obra, que se manifesta como uma plenitude do crítico e do investigador. O segundo momento, ano em que Sena se fixou no Brasil, são anos de uma atividade febril e intranqüila, com alguns apoios leais e alguns desapoios e rasteiras nesse mundo cheio de sofismas e alçapões que é, em qualquer latitude, o mundo universitário. (AGUIAR E SILVA, 1982, p. 46).

A crítica impregna-se de caráter biográfico. Os parágrafos que seguem estão repletos de dados históricos e datas importantes para a história de Jorge de Sena. Consta que, a partir do ano de 1965, Sena recebe o reconhecimento por seu trabalho crítico, incluindo o desenvolvido em terra brasileira, nas universidades americanas de Wisconsin e Universidade da Califórnia (Santa Bárbara). Ressalta que grande parte dos estudos de Sena foi redigido em seu ciclo brasileiro. Além de revelar a inovadora e maior contribuição de Sena aos estudos camonianos por parte de Sena: a afirmação da existência de um período e de um estilo literários

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

designados por maneirismo. Além deste fato, inserir Camões como um poeta maneirista teve igual valor.

É interessante que o crítico não tenha comentado que tal "descoberta" de Sena foi concebida em um tempo muito posterior a Camões e que ele se muniu de definições escolásticas para tanto. Atente para a seguinte passagem:

> "(...) esta proposta de revisão de cristalizados esquemas historiográficos e interpretativos da obra de Camões e de grande parte da literatura portuguesa do século XVI, pois que, por essa época, ainda mal se iniciava a difusão e a dilucidação, em Portugal como noutros países, do conceito periodológico de barroco literário." (AGUIAR E SILVA, 1982, p.47)

A análise, portanto, é diacrônica, pois, anacronicamente, seria impossível um crítico enquadrar Camões em um movimento maneirista, precursor do barroco, se este último, ainda mal se iniciava em Portugal. E, mesmo que enquadremos Camões como maneirista, ainda é algo classificatório. Não estamos retirando o crédito para esta constatação, importantíssima, feita por Sena: estamos discutindo sobre como o crítico chegou a essa conclusão e que, atualmente, a crítica literária alça, ou ao menos deveria alçar, vôos mais libertários.

Mas Aguiar e Silva se redime no parágrafo posterior, ao revelar outra idéia importante para os estudos camonianos. Ele caracteriza como estilístico-periodológica a caracterização de Camões feita por Sena. Observe:

> "Outra relevante idéia seminal da conferência de 1948, aliás indissociável da caracterização estilístico-periodológica de Camões como maneirista, consiste na tese da natureza eminentemente dialéctica da poesia camoniana. Esta tese, parcialmente coincidente com a interpretação de Sérgio e de Régio sobre as características especulativas e metafísicas da poesia camoniana e polemicamente contraposta a todas aquelas interpretações (como as de J. M. Rodrigues, Lopes Vieira, Aquilino Ribeiro e Joaquim de Carvalho) que esvaziam de problemática e densidade filosóficas essa poesia, foi desenvolvida com profundidade e brilho em Uma Canção de Camões (Lisboa, 1966) e, sob alguns aspectos, também em A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI (...)." (AGUIAR E SILVA, 1982, p.47)

A rotulação que o texto concede à produção de Jorge de Sena é de uma crítica literária e científica. Sobre a metodologia empregada por ele, temos:

> "A metodologia e a instrumentação estatísticas manejadas por Sena, que permitem uma ostensiva proliferação de esquemas e quadros com números, percentagens, índices de variabilidade e invariabilidade, etc., só poderiam ter conduzido, como conduziram, a três categorias de resultados:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> um simples e improdutivo acervo de constatações numericamente expressas; um reducionismo devastador dos chamados «modelos estruturais» propostos para a descrição dos objectos ou dos corpora sob análise, podendo ser extraídas desta concepção estatisticamente «canónica» dos corpora as mais frustes ou as mais abusivas conclusões; enfim, uma manipulação ad libitum das próprias operações estatísticas, e não apenas das conclusões delas extraíveis, como acontece com o que Maria Vitalina Leal de Matos, numa lúcida crítica ao livro A Estrutura de «Os Lusíadas» [...], denominou o «delírio interpretativo e arquitectónico de J. de Sena»" (AGUIAR E SILVA, 1982, p.48)

Vítor Manuel de Aguiar e Silva não pactua com a definição de Sena para os cânones estatísticos, exemplificado pelas configurações tipológicas, alegando que são irrelevantes, pelo fato de refratarem um modelo mecanicista. E, no plano da análise da forma da expressão dos textos literários, acrescenta:

> "(...) no plano da análise da forma da expressão dos textos literários, os mesmos «cânones» estatísticos trivializam redutoramente ou bloqueiam a descrição e a interpretação; no plano da análise da dinâmica do sistema literário, esses «cânones» estatísticos geram conseqüências absurdas e resultados totalmente errôneos, porque essa dinâmica, comprovadamente, não se processa segundo o modelo mecanicista do real postulado por Sena.(...)" (AGUIAR E SILVA, 1982, p.49)

Nesse jogo de ataque e defesa, que têm início nesta parte da crítica, afirma que Jorge de Sena foi um dos responsáveis por uma viragem metodológica decisiva, quando ele demonstra a necessidade de estudo dos cancioneiros manuscritos.

> "Os problemas teóricos e metodológicos constituíram uma preocupação permanente do Jorge de Sena camonista. Não raro, esta preocupação é expressa sob forma virulentamente polémica, não ocultando Sena a sua hostilidade e o seu desdém para com outras orientações e outros princípios metodológicos." (AGUIAR E SILVA, 1982, p.49)

Tal posicionamento faz com que Sena condene a crítica impressionista e despreze, sarcasticamente, os catedráticos donos da erudição. A explicação mais plausível, encontrada pelo crítico Aguiar e Silva, é esta:

> "Estes sarcasmos têm na sua origem um mecanismo psicológico facilmente caracterizável: Sena-engenheiro civil, ao obter no Brasil os graus académicos em Letras que a legislação vigente não lhe permitia alcançar em Portugal, ao ascender à docência numa prestigiosa Universidade norte-americana, hostiliza e deprecia os professores que, nas Universidades portuguesas, possuíam os graus e ocupavam os lugares a que ele, Sena, se sentia com direito.(...)" (AGUIAR E SILVA, 1982, p.50)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

O autor da crítica Jorge de Sena, camonista, começa um ferrenho ataque aos textos de Sena, elucidando vários enganos por ele cometidos. São graves os erros apontados por Vitor Manuel de Aguiar e Silva, na obra de Jorge de Sena:

> "(...) A propósito da tradução para castelhano da Arcadia, publicada em 1547, informa Jorge de Sena que foi seu autor Jerónimo Urrea (cf. op. cit., p. 234). Na verdade, os autores da citada tradução foram Diego López de Ayala, homem de confiança do cardeal Cisneros e Vigário geral do arcebispado de Toledo, que traduziu as partes em prosa, Diego de Salazar, que traduziu as partes em verso, e Blasco de Garay, que passou una ligera mano pela tradução (não tão ligeira como isso no que toca às églogas, como o próprio Garay confessa no epílogo da obra). Jerónimo Urrea traduziu também a Arcadia, mas a sua ,tradução nunca foi editada, conservando-se no ms. 1469 da Biblioteca Nacional de Madrid" (AGUIAR E SILVA, 1982, p.51)

> "Em Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular, ocorrem erros numéricos mais graves. Um quadro estatístico de importância nuclear para toda a obra – o quadro com os esquemas rímicos dos sonetos do Canzoniere de Petrarca (cf. p. 73) – está errado de raiz! (...) apresenta 227 sonetos e não 222, como diz Sena. O esquema rimático CDE/CDE ocorre em 120 e não em 119 sonetos; o esquema CDC/DCD aparece em 113 e não em 109 sonetos; o esquema CDE/DCE manifesta-se em 69 e não em 68 sonetos; o esquema CDD/DCC surge em 3 e não em 4 sonetos. (...)"
> (AGUIAR E SILVA, 1982, p.51)

> "Apenas mais um exemplo de como a erudição de Sena nem sempre é um modelo de rigor e de escolaridade. Ao estudar o esquema rímico dos sonetos de Boscán, afirma Sena que na obra do poeta barcelonês existem 85 sonetos, com quatro esquemas de rimas nos tercetos, mas observando em nota que, segundo Menéndez y Pelayo, na edição de Boscán organizada por W. I. Knapp (Madrid, 1875), aparecem «mais sete sonetos que os habitualmente reproduzidos» (et. Os Sonetos de Camões [...], p. 85). Todavia, Sena não toma em conta estes sonetos – que, aliás, não conhecia –, aduzindo com autoridade uma razão que se lhe afigura irrespondível: «Boscán, na segunda metade do século XVI, funcionou de acordo com a edição príncipe, e alguns dos poemas que Knapp encontrou em seu nome devem ser apócrifos.» O problema é que, na editio princeps de Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quantro libros, impressa por Carles Amorós, em Barcelona, no ano de 1543 – rara edição de que existe uma reprodução fac-simile publicada, no ano de 1936, em San Sebastián – , se encontram mesmo 92 sonetos! O tomo I da edição crítica das Obras poéticas de Juan Boscán elaborada por Martín de Riquer, Antonio Comas e Joaquín Molas (Barcelona, 1957), que reproduz rigo-rosamente, salvo a emenda de alguns lapsos, a edição de Amorós, apresenta, como é lógico, 92 sonetos. Não sabemos onde e como – e se... –Menéndez y Pelayo terá produzido a informação que lhe atribui Sena, pois que, no volume XIII da sua Antologia de poetas líricos castellanos, consagrado a Boscán (Madrid, 1908), escreve o famoso polígrafo: «los noventa y dos sonetos y las diez canciones auténticas de Boscán que forman el segundo libro de sus Obras [...]» (p. 266). Neste total de 92 sonetos, os esquemas rimáticos dos sonetos ocorrem em números e percentagens muito diversos dos que apresenta Sena (e os erros cometidos por Sana não derivam, como facilmente se conclui pelas amplitudes numéricas, dos sete sonetos retirados ao computo geral): o esquema CDC/DCD ocorre em 28 sonetos e não em 41; o esquema CDE/DCE

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> aparece em 20 e não em 21 sonetos; o esquema CDE/CDE surge em 18 e não em 17 sonetos: o esquema CDC/CDC manifesta-se, não em 6, mas em 25 sonetos. Enfim, o soneto de Boscán que figura como a composição CXIV na edição de Carles Amorós, e cujo incipit é Otro tiempo llоré y agora canto, oferece um esquema único: CDE/DEC (um esquema que Petrarca cultivou também num único soneto e que foi utilizado com mais frequência por poetas como Bembo, Garcilaso e Cetina e pelos nossos António Ferreira e Andrade Caminha).” (AGUIAR E SILVA, 1982, p.52)

No começo da terceira transcrição, percebemos claramente o julgamento de valor, que o crítico tem a respeito de Jorge de Sena, ao afirmar que a erudição de Sena não se manifesta em modelo de rigor e de escolaridade. Verificamos as informações apresentadas por ele e, realmente, os equívocos cometidos por Sena, apresentados por Aguiar e Silva, ocorreram. Portanto, as indagações e correções apontadas têm fundamento.

2.2.14 Os Lusíadas e Os Maias: um binômio português?

Número: 72
Mês: julho
Ano: 1983
Título: Os Lusíadas e Os Maias: um binômio português?
Páginas: 29 a 40
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas e Os Maias
Síntese: O artigo é desenvolvido a partir da seguinte frase de Gaspar Simões sobre Os Maias: "é a mais perfeita obra de arte literária que ainda se escrevera em Portugal depois de Os Lusíadas”.
Palavras-chave: Os Lusíadas; Os Maias.
Autor: Alberto de Lacerda
Informações: Poeta, natural de Moçambique, onde viveu até aos dezoito anos, Carlos Alberto Portugal Correia de Lacerda veio para Portugal em 1946, a fim de concluir estudos secundários. Vive em Lisboa durante cinco anos e trava amizade com Ruy Cinatti, Raul de Carvalho, Luís Amaro e António Ramos Rosa, tendo sido um dos co-fundadores e secretário de Távola Redonda (1950). Em 1951 toma a decisão de expatriar-se, fixando-se em Londres, onde a BBC o contrata como jornalista. Além de poeta, é autor de "colagens", tendo exposto individualmente

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

(1987) na Sociedade Nacional de Belas Artes, de Lisboa. Vive em Londres desde 1951.

A duração de Os Maias, segundo o autor do artigo, vai além daquela apresentada na obra, do século XVII aos fins do século XIX: a origem se remete a um tempo mais recuado, que se encontra com o tempo mítico.

Após esta afirmação, o crítico parte para a caracterização de Afonso, atentando para a sua estirpe. Veja:

> "Estamos perante uma daquelas figuras poderosas, fulminantes, sereníssimas, históricas e intemporais, retratadas por Nuno Gonçalves nos painéis de S. Vicente. No parágrafo seguinte, e algures nesse mesmo primeiro capítulo do romance, Eça, sem qualquer ironia – pelo contrário, com ternura inusitada – , refere-se a Afonso da Maia como o «antepassado», naturalmente, como quem diz «o avô» ou «o tio». É bem estranho o termo «antepassado» quando nos lembramos que Afonso vive e se mantém elemento crucial até quase ao fim do volumoso romance. Eu diria que há uma figura crucial n'Os Maias: e essa figura são duas – Afonso da Maia e Carlos da Maia. A personagem heróica – o avô, e a sua sombra irónica, degradada, decadente – o neto. E contudo, a certos relances, e a determinadas perspectivas, Carlos poderia vir a ser, na arquitectura temporal do romance, a crítica do que Afonso, na sua juventude, prometeu – e não cumpriu. Menos heróico do que o próprio Eça nos leva a crer. Repito a citação: «lembrava, como dizia Carlos, um varão esforçado das idades heróicas, um D. Duarte de Meneses ou um Afonso de Albuquerque. E isto fazia sorrir o velho, recordar ao neto, gracejando, quanto as aparências iludem!» O pai de Afonso tinha-o expulso de casa devido à sua simpatia pelos ideais da Revolução Francesa." (LACERDA, 1983, p. 29-30)

Percebe-se que o mesmo diletantismo e ineficácia do antepassado prefigura o personagem (presente), ou seja, há uma espécie de predisposição para o trágico, que permanece e contamina as gerações futuras.

Uma constatação importante é revelada no momento em que o crítico argumenta sobre o ponto de vista de Afonso, que é compartilhado pelo autor real, Eça de Queirós, em uma espécie de amálgama personagem-autor, ficção-realidade.

> "Não creio que Eça se «empenhe fortemente» («takes great pains») em frisar o que há de «oco» em Afonso. Nem o patriarca nos surge como oco, nem é esse, jamais, o enfoque do autor. As contradições do personagem são-nos apresentadas, mas cedo o leitor as esquece, e Eça pretende esse esquecimento quase total, dado o desvelo singular, o nimbo de ternura quase mística com que a figura é tratada. Em mais de um lance do livro, o ponto de vista de Afonso é o ponto de vista do autor (exemplo: a superioridade da educação inglesa). Toda a leitura de romance é palimpsesto mental.(...)" (LACERDA, 1983, p. 30)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Afonso e Carlos são figuras representadas negativamente, imagens dispostas similarmente, em momentos históricos distintos: são rostos vistos de forma similar em épocas diferentes, o que revela o caráter anacrônico de Afonso.

> "(...) Afonso é, aliás, um anacronismo: pertence inteiramente ao ancien régime; nada tem a ver com as várias fases do séc. XIX. Isso permite ao autor dar uma luz muito mais contrastada, muito mais pungente, e até uma ironia misteriosa, às relações entre o avô e o neto. Permite ao autor manipular a arma que está na base do seu impulso criador: a crítica. Digo aqui crítica não confinada ao que a geração de Eça de Queirós entendia pela palavra, mas crítica no sentido valéryano de outro lado do espelho, de análise implacável contígua à criação, crítica no sentido em que Baudelaire dizia que todo o grande poeta continha em si um crítico. E Eça de Queirós, um pouco malgré lui, é um poeta. Os Maias é um grande romance sobretudo pela carga de poesia secreta que dele se solta como um perfume." (LACERDA, 1983, p. 31)

A ausência apresentada por Lacerda pode ser entendida como uma metonímia, algo que parte do particular, representado na personalidade da personagem, para o todo, ou seja, está presente no homem português daquele momento.

> "Não é bem diletantismo – é um vazio, é uma ausência. Essa ausência, essa morte em vida, é pessoal – e colectiva. É a ausência sonambúlica de um país decadente obcecado com as glórias do séc. XVI. Se a ausência fosse absoluta – isto é, sem o orgulho impertinente do passado –, talvez possibilitasse reconstruir a partir do zero. Mas não, o fantasma que é Carlos – sem vontade, sem vocação, inteligente mas destituído de profundeza e gravidade – é um fantasma opulento: árbitro de elegâncias, rico, viajado, belo, sedutor. Impossível partir do zero quando o que noutro país seria um ornamento banal dos círculos mundanos em Lisboa toma foros de um semideus." (LACERDA, 1983, p. 31)

Carlos é uma espécie de porta-voz de Eça de Queirós, que retrata com exímio conhecimento de causa, a falha da educação em Portugal e de sua regeneração, devido ao peso do passado de glórias, outrora cantado por Camões ou como Lacerda preferiu exprimir, "a metáfora da velha casa como carga do tempo acumulado até limites imemoriais é um dos triunfos do livro".

Vejamos como o artigo, que é objeto dos nossos comentários, define as duas personagens: Carlos e Afonso. Primeiramente, Carlos:

> "Carlos é infeliz – a infelicidade do Tédio, do vazio do Tédio, personagem gigante do livro – porque é um ser dividido, filho de uma época em que a análise ou conduz à lucidez e à acção, ou à desorientação estéril, à angústia ou, mais langorosamente, ao spleen. Carlos é um blasé, um

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> exilado em relação à época, um príncipe mimado e ocioso que estaria perfeitamente à vontade – ausente qualquer farpa interna de sentimento de culpa – no séc. XVIII ou na Renascença. Vejo-o facilmente na pele de William Beckford, amoral, dissoluto e excêntrico, multimilionário, que a Inglaterra expulsou e o séc. XVIII português recebeu de braços abertos com adolescentes acessíveis e uma cozinha incomparável e abundantíssima que nessa altura se praticava nos conventos. Típico de um personagem frívolo da alta sociedade do tempo, o grande desgosto do fim da vida de Beckfotd foi nunca ter conseguido ser apresentado na corte portuguesa: não estamos longe dos cómicos melindres e aspirações de ordem mundana, sofridos por vezes até à agonia, de alguns dos personagens d'Os Maias." (LACERDA, 1983, p. 31)

Passemos para Afonso da Maia:

> "Afonso da Maia não conhece o tédio, não é um ser dividido, não sofre de ansiedade. Porquê? É um homem que pertence inteiramente ao seu meio – o meio aristocrático – e à sua época, um séc. XVIII que ele arrasta, sem dar por isso, pelo séc. XIX. É tão naturalmente grand-seigneur de uma outra época, com uma tal simplicidade e ausência de snobismo – que essa nota, por assim dizer exótica, constitui um dos grandes factores da sua poderosa sedução. Inseguro, Carlos da Maia é desdenhoso e snob (o snobismo é sempre uma insegurança), e não resiste a uma certa ostentação. Não tem a bondade do avô, que, apesar do seu sentido inato da hierarquia, o faz tratar da mesma maneira o marquês de Souselas, o Vilaça, e o gato Bonifácio."
> (LACERDA, 1983, p. 31)

O Ramalhete é uma das maiores criações da Literatura Portuguesa, como representação de Portugal, para Lacerda, há uma mudança significativa entre a sociedade outrora glorificada, do período renascentista, para essa sociedade criticada por Eça. Esta é uma das razões pela qual Os Lusíadas serve como um poema épico de proporções didáticas e moralistas.

O Sebastianismo, que percorre todo o poema, tem seu caráter humanizado que, segundo o crítico, se aproxima daquilo que Eça produziu de sentido para Afonso da Maia. Observe:

> "(...) O poema assumiria – e assume – proporções didácticas e moralistas. A ironia é que o virtual, virtualíssimo, pedagogo do príncipe – Camões, um dos maiores poetas do mundo – possivelmente nunca pôs os pés na corte nem enxergou as feições jesuíticas e fanáticas, com uma certa beleza perversa, do jovem rei demente. Embora não seja o herói, a sombra de D. Sebastião atravessa quase todo o poema. Paira por sobre a narrativa um pouco como Afonso da Maia no romance queirosiano, três séculos mais tarde. A presença do jovem rei n'Os Lusíadas é das mais complexas; ao nível imediato, há o aspecto menos nobre da dedicatória do poeta à caça de umas coroas, aspecto aliás banalíssimo na época; mesmo assim consegue evitar a quase abjecção de Shakespeare nas dedicatórias ao Conde de Southampton. Há o aspecto mais importante de uma figura de carne e osso que é, em vida, o símbolo, a responsabilidade, embora não tenha provado ainda ser a garantia, do momento mais alto de um povo, momento que

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> apesar de relativamente recente começa a ser engolido pela expressão fatídica «passado glorioso». Há o terceiro aspecto, miasmático e mais difícil de definir, que dá a D. Sebastião não sei que halo sinistro desde aquela estância sexta do primeiro canto.(...)" (LACERDA, 1983, p. 34)

A presença do rei menino no épico camoniano pode ser analisada por três aspectos: o primeiro, banalíssimo, da dedicatória do poeta à caça de umas coroas; o segundo, como uma figura real, simbólica, representativa daquele excelso momento da nação portuguesa ("o desejado"); o terceiro, miástico e difícil de definir, é mítico ("o encoberto"): D. Sebastião transcendente, envolto em névoa, o que destoa da figura histórica do jovem rei, de acordo com as seguintes palavras de Lacerda:

> "A maravilha fatal da nossa idade, o Adónis virgem da Companhia de Jesus que se irá sacrificar como num rito pagão, em Alcácer-Quibir, é ele – semideus, semi-Cristo na superstição popular – que nos vai fazer perder a «Lusitana antiga liberdade» em 1.580, exactamente há quatrocentos anos. Este suicídio colectivo perpetrado obstinadamente pelo monarca tem uma origem: um homem que recusa enfrentar a realidade, que se recusa a «ver claramente visto», um homem que revolve «na mente pressurosa», como diria Camões, as figuras reais e imaginárias da Idade Média. Não é um imperador da Renascença, consolidando, fincando os novos horizontes territoriais e culturais que inauguraram realmente a Idade Moderna. Não: D. Sebastião é um demoníaco senhor feudal apostado numa cruzada totalmente egotista e anacrónica. Trata-se de um suicida que perpetra um crime colectivo. O país vai freudianamente expiar O seu fanatismo narcisista, a sua repressão sexual." (LACERDA, 1983, p. 35-36)

O confrontamento entre a imagem do rei em Os Lusíadas com o texto de Eça, está assim evidenciada:

> "D. Sebastião representa o contrário trágico e grotesco da lição realista de Camões. Portugal do séc. XIX, sobretudo o destrambelho, igualmente trágico e grotesco do último decênio, é o contrário do ideário realista de Eça de Queirós. Expressões como «ver claramente visto» e «saber de experiências feito» poderiam ter sido escritas pelo Eça." (LACERDA, 1983, p. 36)

Ao mesmo tempo em que celebrava, Camões criticava essa celebração e deixava evidenciado, no final de seu canto épico, o perigo que assombrava o povo português, após aquele período áureo. Critica o rei, por sua neurótica paixão pela caça, seu desinteresse por mulheres, pela falta de um sucessor ao trono português. Uma constatação interessante é revelada por Lacerda na passagem:

> "Poema épico: celebração de heróis, alçados a semideuses, e não meditação amarga sobre as fraquezas demasiado mortais de tais heróis ou semi-

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> deuses. Tanto mais inusitada e eminentemente moderna a justaposição de endeusamento e de crítica quanto Camões nos quer convencer – na sua exaltação poética – que o desinteressante Vasco da Gama é parecidíssimo com os heróis de Virgílio e Homero e que não pode cantar Sebastião porque, sublime rei como o poeta lhe chama, não se atreve a tanto."(LACERDA, 1983, p. 38)

Realmente, a representação do Gama é praticamente idêntica a dos heróis gregos e seu cuidado em não cantar D. Sebastião. O tom de aconselhamento e de desencanto com o futuro que percebemos no fim de Os Lusíadas comunga perfeitamente com este desvio no objeto do cantar e, segundo o crítico, aproxima-se da voz torturada de Afonso, direcionada a Carlos da Maia.

> "O poema acaba com uma série de conselhos cheios de apreensão, conselhos dirigidos ao Rei, mas que mais parecem os conselhos de um pai lúcido, afectuoso, perfeitamente cônscio das fraquezas terríveis do filho. Permitam-me ouvir nestas últimas estâncias[1] do poema como que a voz interior, torturada, de Afonso da Maia tentando dirigir-se ao irresponsável neto Carlos da Maia." (LACERDA, 1983, p. 38)

Um dos diferenciais do poema épico escrito por Camões, daqueles que o precederam, foi justamente o aspecto crítico da obra, muito bem caracterizado pelo discurso do Velho do Restelo, aqui lembrado pelo crítico:

> "Os Lusíadas assentam sobre uma obsessiva mitificação da história e do povo português. Há no poema de Camões, alternadamente, e por vezes abruptamente, um êxtase, uma exaltação mítica, e logo a seguir uma queda, ou elegíaca, ou acusatória, ou simplesmente lamentosa, ou uma combinação das três, como na singularíssima fala do Velho do Restelo, um dos mais enigmáticos trechos da literatura portuguesa. É que tudo quanto o Velho diz é uma destruição sistemática e irrespondível da base heróica do poema. Camões, dialecticamente e baudelairianamente, é o crítico mais feroz do seu entusiasmo épico." (LACERDA, 1983, p. 38)

Alberto de Lacerda termina o artigo com uma síntese das duas obras, ressaltando os aspectos de congruência e divergência existentes entre elas. Eis a transcrição do tópico frasal para as idéias contidas no texto:

> "(...) duas obras profundamente pessimistas sobre essa coisa esquisita, esquisita essa sensação intransmissível e incómoda que é ser português. E no entanto – à parte os méritos literários diversos de uma e outra obras, Os Lusíadas e Os Maias – à medida que as tenho relido, uma outra dimensão se tem erguido: são dois livros obcecados com a identidade de Portugal e da criatura portuguesa. Duas obras pessimistas? Sim e não. A curva d'Os Maias é menos dramática que a d'Os Lusíadas – além da razão óbvia que Camões é um génio superior a Eça – , porque parte de uma esperança e acaba numa desistência irónica e elegante, ao passo que Os Lusíadas vai

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> de um triunfo majestoso a uma série de meditações amargas disseminadas pelo poema, a começar logo no primeiro canto. As duas obras têm eminentemente a ver com o passado, com a ambiguidade terrível do tempo revolvido, perdido ou não, dependendo dos temperamentos, dependendo dos países.(...)" (LACERDA, 1983, p. 39)

2.2.15 Camões e a épica de um povo

Número: 74

Mês: julho

Ano: 1983

Título: Camões e a épica de um povo.

Páginas: 68 a 69

Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas

Síntese: O autor focaliza as inovações feitas por Camões na epopéia, como, por exemplo, a visão crítica sobre o fato narrado.

Palavras-chave: Os Lusíadas; História; Linguagem.

Autor: Carlos Nejar

Informações: É um poeta que se afirma no plano nacional, com uma obra marcada pelo vigor e originalidade da linguagem. Soube abrir o seu canto às motivações do mundo, aos ventos decisivos da história, alcançando uma dimensão épica quase sem paralelo na poesia brasileira.

> "A épica de Camões não foi apenas inovadora, quando surgiu. Estende os ditames que a substantivaram, influenciando e repercutindo nos princípios fundamentais da épica contemporânea ou em qualquer intento que a vislumbre. Como os navegadores lusos, o seu verso abarcou o mundo conhecido. «E se mais mundo houvera, lá chegara» (Lus., VII, 14). E tão fluente é o canto, como o mar que Vasco da Gama singrou ou percebeu na sua voz. E o destino se tomou linguagem, exercício de liberdade. Observa Eduardo Portella[1]: «O seu trabalho, fundamentalmente transformador, desloca-se da 1íngua para a linguagem. Até porque, no plano artístico, a língua é um exercício do poder; a linguagem, da liberdade». A partir daí, passou a existir Vasco da Gama (outro poderia ter sido) e não morreram mais as navegações." (NEJAR, 1983, p.67)

Para o autor da crítica, a real importância de Camões está na linguagem, exercício de liberdade. Por este motivo, a imortalidade da obra que canta as navegações, já passadas. A linguagem permanece.

Segundo Nejar, Camões fala por todos (nação portuguesa), por isso é

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

coletivo. É uma linguagem metonímica, onde a voz de Os Lusíadas (parte) se torna a voz do povo (todo). Ao mesmo tempo, sua visão da pátria é amorosa e crítica. A épica, ambígua.

Poeta cívico, como afirma na passagem abaixo:

> "E chegou ao político no sentido mais originário como «poeta público» ou cívico, porque alcançou a história, cujo pretexto é a acção humana, a façanha de um povo. Impôs a fatalidade entre a ordem e a força das coisas, uma fatalidade que chamou Adamastor e a consciência crítica, O Velho do Restelo." (NEJAR, 1983, p.67)

Tece, logo após, elogios ao fazer poético de Camões. Sua busca do passado no futuro (referência aOs Lusíadas); as "fusões sobrepostas" (convivência camoniana com outros textos e intertextualidade); a miscelânea entre o maravilhoso cristão e pagão; a desmitificação e dilaceramento do mito greco-romano, ou seja, a utilização deste como alegoria, rompimento de regras e conciliação entre o épico e o lírico; plasticidade pictórica e musical nas descrições e movimentos e, sobretudo, em relação à construção do herói em Camões, forte contraponto com as epopéias inspiradoras, a Ilíada, a Odisséia e a Eneida. Finaliza sua exaltação ao vate clássico lusitano, justamente com um elogio à concepção de herói idealizada por ele.

> "Por sua vez, os seus heróis são humanos, padecem da condição de «bichos da terra tão pequenos», amam e sonham, lutam, trabalham e morrem, são cheios de virtudes e vícios, capazes de dor ou alegria. Porque são vivos, relutam em viver. Mas os heróis individuais se concentram no grande herói colectivo, o povo português. Sua épica muda de gravitação e o destino é fatalidade conquistada." (NEJAR, 1983, p.69)

2.2.16 Uma leitura antropológica do soneto de Camões Sete anos de pastor Jacó servia

Número: 81
Mês: setembro
Ano: 1984
Título: Uma leitura antropológica do soneto de Camões "Sete anos de pastor Jacó servia"
Páginas: 16 a 23
Obra(s) comentada(s): Sete anos de pastor Jacó servia

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Síntese: É proposta no artigo a leitura do soneto à luz da nova interpretação bíblica feita por Camões. Há uma inter-relação entre o texto bíblico e o texto de Camões, procurando aspectos de congruência e divergência, devido às ideologias inerentes a cada um.

Palavras-chave: Soneto; Jacob; Labão; Lia; Raquel.

Autor: Alfredo Margarido

Informações: Escritor e jornalista português. Freqüentou a Escola de Belas-Artes do Porto. Funcionário público em África, regressou a Portugal, foi para Paris aonde veio a lecionar como professor universitário.

Alfredo Margarido constrói esse artigo inspirado pela leitura antropológica proposta por Leodegário A. de Azevedo Filho, proferida em um congresso lisboeta, e pela possibilidade de comparar, por meio da intertextualidade, dois aspectos distintos: o texto bíblico com o texto camoniano.

O soneto que intitula o artigo é pautado na fábula bíblica de Jacó. Dois problemas essenciais se instauram.

Primeiro problema:

> "(...)«Servir-te-ei sete anos em troca de Raquel, a tua filha mais nova». Dizendo isto, Jacob comete uma infracção ao código do casamento em vigor neste grupo: as filhas, como os filhos, casavam, como casam ainda hoje nas famílias que, na Palestina, seguem estritamente as regras, segundo a ordem de nascimento." (MARGARIDO, 1984, p.17)

Segundo problema:

> "(...) reside no facto de Jacob se encontrar numa situação de dependência total, visto ser exterior à família, e ter nela entrado a seu pedido. O seu estatuto é por isso o do dependente total, visto ser, na linha hierárquica, não só o estrangeiro, mesmo se sobrinho do dono da casa, mas também o mais novo no sentido da genealogia da casa, quer dizer, o último chegado. Digo genealogia da casa, levando em linha de conta todos os moradores da casa de Labão, que é simultaneamente uma unidade de produção e de parentesco, coincidindo os dois elementos da maneira mais apertada."(MARGARIDO, 1984, p.17)

O contexto é o de uma sociedade poligâmica, onde os homens devem respeitar os códigos do casamento, o que Jacó não fez, e por isso mesmo é punido e comprometido a trabalhar por sete anos na casa do sogro. Labão, astuto, além de

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

desposar duas filhas, reforça a capacidade de trabalho da casa. Margarido destaca o fato da intervenção divina na história, cuja significância é deveras importante. Veja:

> "Existe, neste caso, um elemento deveras significativo: a intervenção de Deus faz-se num sentido completamente diferente do que poderiam esperar a moral e a lógica do Renascimento português: vendo que Lia não é amada, Deus dá-lhe os filhos que nega a Raquel. Uma vez mais, encontramo-nos face às formas civilizacionais do Mediterrâneo e possivelmente de todas as sociedades a que teimamos em chamar «primitivas»: a esterilidade das mulheres constitui um elemento infamante, e suficiente para as marginalizar. Nenhuma sociedade pode aceitar a não reprodutividade das mulheres, que, considerada a ignorância dos mecanismos da reprodução, é apenas vista em termos de disjunção entre a mulher estéril e os espíritos ou a divindade. Prova por isso de uma situação pouco ortodoxa na relação com o Além." (MARGARIDO, 1984, p.18)

Para Camões, essa problemática não existe. No soneto camoniano, a manipulação desse processo desata o nó: ele elimina a condição de servidão, imposta pelo pai Jacob. Observe:

> "Com efeito, o primeiro elemento perturbador intervém na primeira quadra nos versos 3 e 4: 'Mas não servia ao pai, servia a ela, Que ela só por prémio pretendia;' o que constitui uma alteração radical das relações reais no quadro familial, onde Labão dispunha da autoridade total. Para reforçar a situação da paixão. Camões elimina a condição necessária da servidão, imposta primeiro pelo pai de Jacob, e aceite pelo próprio Jacob. Na situação antropológica normal, Jacob é o mais novo da casa e. por conseguinte, aquele que está no lugar mais baixo da escala familiar. Camões anula esta situação, mostrando que essa servidão funcional é completamente exterior ao sistema elaborado por Jacob: servindo Raquel, Jacob deixa de ser o servidor. Ou seja ainda: a servidão de amor não pode ser comparada a nenhuma outra servidão. Não só pelo seu carácter voluntário, mas porque o seu objecto está de certa maneira fora do espaço da prática social."(MARGARIDO, 1984, p.19)

Quando o eu lírico canta o contentamento apenas por ver o ser amado, ou seja, o sentido da visão que filtra o mundo e o estrutura, temos o ensinamento renascentista explicitado na poesia. Como descreveu, habilmente, Alfredo Margarido:

> "(...) Para compreender o mundo, o homem deve começar por vê-lo. Para viver plenamente o amor, o homem depende não já da consumação física, mas simplesmente, plenamente, da visão: a vista é a imagem do modelo eterno e, por outro lado, ela recebe a imagem do mundo." (MARGARIDO, 1984, p.20)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

O quadro neoplatônico revela a idéia de que o corpo, composto de matéria somente, transporta aquilo que lhe corrompe. Este justamente é o ponto em que o soneto camoniano mais se afasta do episódio bíblico.

> "(...) Camões, apoiando-se na lição platônica evita o escolho e contenta-se com ver Raquel, a amada perfeita. Podemos assim constatar a que ponto Camões se afasta da lição bíblica para, apoiando-se numa passagem do livro sagrado, reinterpretar as relações amorosas. A deslocação é tanto mais importante quanto restabelece o elemento fundamental das sociedades post-semitas, o casamennto monogâmico, que é também um dos dados novos do soneto. Se, no texto bíblico, estamos no quadro de uma sociedade semítica tradicional, o soneto de Camões integra-se já nas práticas do cristianismo monogâmico." (MARGARIDO, 1984, p.20)

Como nos revela o texto, a totalidade do soneto procede a uma desarrumação dos dados antropológicos do texto bíblico. Por um lado, a ingenuidade de Jacó às regras e, por outro, a astúcia e respeito de Labão pelas mesmas, possibilitam a intriga em questão.

Há mais sobre a manipulação do autor de Os Lusíadas em sua versão para o episódio de Raquel e Jacó:

> "Trata-se de um dos elementos importantes desta refacção do texto bíblico. Creio que o mais significativo reside contudo na rasura da consumação do casamento de Jacob com Lia. O soneto omite inteiramente esta fracção da narrativa, que naturalmente compromete a pura relação amorosa, pelo menos em dois planos: na realização do amor físico, que leva ao engendramento, e na força da poligamia. Sobretudo, passa-se do amor ideal, que é apenas o amor contemplado, e colocado por isso a uma distância que permite a afirmação do divino, ao amor banal, que mobiliza os corpos. Ora este encontro dos corpos, tendo em conta a certeza de que todo e qualquer corpo é portador da sua própria corrupção, só pode comprometer a divina idealização do amor." (MARGARIDO, 1984, p.20-21)

Com a finalidade de manter a integridade da filosofia neoplatônica e a coerência da história discursada no soneto, Camões escolhe apenas aquilo que lhe convém da fábula bíblica, eliminando todos os aspectos que poderiam prejudicar ou causar incoerência ao texto que escreve. Veja:

> "(...) Camões elimina a racionalidade das práticas antropológicas, substituída por uma elaboração que considera em primeiro lugar as teses neoplatónicas, adequando-as, em segundo lugar, às normas do casamento tal como ele fora imposto por via das novas formas sociais do cristianismo." (MARGARIDO, 1984, p.21)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Há outras diferenças entre os textos. No texto bíblico, Jacó é punido, não aceita, de imediato, as condições impostas por Labão e, quanto às mulheres, elas possuem uma certa autonomia na família; no texto camoniano, não há punição, apenas a astúcia de Labão, a decisão do pai das mulheres é aceita prontamente por Jacó e a mulher, objeto de contemplação, não possui vontade própria.

2.2.17 Zé Povinho e Camões: dois pólos da prototipia nacional

Número: 92
Mês: julho
Ano: 1986
Título: Zé Povinho e Camões: dois pólos da prototipia nacional
Páginas: 11 a 21
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas
Síntese: Neste ensaio, o autor trata da bipolaridade Zé Povinho e Camões (1880), em que o primeiro, criado pelo setecentista Rafael Bordalo Pinheiro, representa o pólo negativo da sociedade portuguesa, e o segundo, criado por Teófilo Braga, representa o pólo positivo, de exaltação do povo português.
Palavras-chave: Os Lusíadas; Teófilo Braga; Rafael Bordalo Pinheiro.
Autor: João Medina
Informações: Nasceu em Lourenço Marques em 1939. Viveu algum tempo em Joanesburgo (África do Sul) e em Moçambique. Freqüentou um colégio em Lisboa, concluiu o liceu na terra natal e, depois de ter iniciado estudos de direito, licenciou-se em Letras em Lisboa. Representado na Antologia da poesia universitária (1964) e colaborador do Grande Dicionário da Literatura Portuguesa, é atualmente professor na Universidade de Aix-en-Provence.

O Camões analisado neste artigo não é aquele renascentista e sim o Camões do Tricentenário (1880), adotado como idéia cívica. A personagem Zé Povinho, concebida por Rafael Bordalo Pinheiro, na revista Lanterna Mágica (junho de 1875), é outro foco a ser comentado.

Ambos possuem a raiz temporal e geracional pautada no Setentismo, definido como o espírito crítico-regenerador ou até francamente revolucionário da geração

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

que surge (fins do século XIX). “São Camões”, o novo Camões – mítico, como propôs Teófilo Braga em 1880 e o Zé Povinho são criações setentistas, com a finalidade

> “(...) de propor aos portugueses uma espécie de espelho nacional dos defeitos (Zé Povinho, o Labrego) e virtudes (Camões, o Bardo) dos próprios portugueses, da sua idiossincrasia, da sua «alma», do seu dasein colectivo, da sua peculiar e irredutível maneira-de-ser, pólos extremados do seu Imaginário: como Negativo, figura de caricatura realista (e o Realismo eram a ética e a estética basilares do setentismo, a sua «Ideia Nova»), expressão do português tal qual, e, como Positivo, figura transfiguradora, idealizadora e capaz de suscitar, como paradigma de valores excelsos e inultrapassáveis (o Génio, a Literatura, a Epopeia nacional, a Pátria em Palavras, Portugal feito Verbo, etc.), o melhor que apresentavam um povo, uma colectividade e uma História, cujo passado se pretendia destarte recuperar, reassimilar e, retomando-o, nele configurar o presente de esqualidez e o futuro de Esperança.” (MEDINA, 1986, p. 13)

Ambos são míticos, simbolizações coletivas, representativas de estruturas imaginárias na consciência coletiva portuguesa. O Camões de Teófilo define-se por possuir

> “(...) estas características sorelianas do mito como ideia-força geradora de atitudes, mobilizadora de massas e suscitadora de sentimentos e condutas concretas: é um catalisador de energias adormecidas, um revelador de sons abafados que se pretende acordar, tudo virtualidades a reunir e lançar na acção.(...)” (MEDINA, 1986, p. 13)

Quais as intenções de Teófilo Braga ao elaborar o São Camões? Medina nos esclarece:

> “O «papa» do Positivismo português pretendia assim, como claramente confessa nesta e noutras obras, apresentar Camões como um patrono cívico da ressurreição da Pátria, uma espécie de santo padroeiro do culto da Humanidade segundo a doutrina de Auguste Comte[1] – com toda a consciente religiosidade a que a Igreja positivista aspirava – e como uma ruptura com o horizonte ideológico-mitológico dum liberalismo outorgado (como ele mesmo se comprazia em sublinhar, aliás com razão, para mostrar que na nossa experiência liberal triunfara a dádiva da Carta em 1826, não o revolucionarismo burguês radical da revolução portuense de Agosto de 1820...), ou seja, «orleanista» (dizemo-lo nós, pois nunca Teófilo se lembrou deste símile, já o mesmo não acontecendo a A. Fuschini, que insistia na semelhança entre o 1830 francês e o 1834 luso)[1], portanto pervertido pela união espúria do princípio da soberania popular com o princípio oposto do direito divino dos reis e da sucessão dinástica...” (MEDINA, 1986, p. 14)

Esta figura serviria como padroeiro laico do republicanismo luso. O mito de Camões, nesta roupagem nova, serviria como propaganda político-nacionalista.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Agora, o Camões mítico do Tricentenário passa a ser o Encoberto aguardado pelo messianismo de barrete frígio, em evidente aproximação entre a figura de Camões com o rei D. Sebastião. Sua função era a de

> "(...) resgatar de vez a Pátria atolada na tavolagem, na corrupção e no grotesco offenbachiano da Monarquia Constitucional oitocentista Era esse o sentido profundo do Camões do Tricentenário: propor aos Portugueses um espelho mítico onde os homens da pavorosa mediocridade de Oitocentos podiam ver, por entre os reflexos doirados do Quinhentismo defunto, o rosto transfigurado dum Messias por vir, o segundo advento de Camões-Redentor, Encoberto-Descoberto. Assim, pois, o mito setentista do 10 de Junho apontava para a Parusia iminente, o segundo nascimento do Poeta-Pátria, Camões eterno e revitalizado pela fé revigorada dos oitocentistas. Aos veios católico-milagreiro e judaico-sebástico juntava-se deste modo a sugestão positivista do culto dos Grandes Homens. (...)" (MEDINA, 1986, p. 16)

E quanto a Zé Povinho? Como o poderíamos definir?

> "(...) Um mito no sentido transfigurador e palingenésico que acabámos de ver como presidindo aos rituais patriótico-republicanos da Missa nacional do Tricentenário? De modo nenhum. O mito criado pelo lápis de Bordalo Pinheiro pretende tão-só dar corpo, rosto, nome e vida, registo civil em suma, a um português «sociológico», real, o Português Tal Qual, o Português como ele na realidade é, no seu sofrido dia-a-dia, diante de todas as albardas e sobretudo da do Poder, o Português Sic, divisado no espelho da Caricatura resultou dos erros que no passado se cometeram e no presente se mantêm como instituições, vícios, hábitos e rotinas, aleijões sociais e políticos, como mentalidade e sociologia), visto negativamente, sem mitificantes transfigurações.(...)" (MEDINA, 1986, p. 16)

Há um acréscimo relevante a fazermos nas palavras de Medina, quando este se refere ao nome Zé Povinho. O caráter depreciativo do nome pode ser dado por esta impessoalidade emanada da contração evidenciada, bem como pelo diminutivo do vocábulo "povo". Vejamos como o crítico escreve acerca desta escolha para o nome da personagem criada por Bordalo Pinheiro:

> "(...) Eis Portugal ao espelho, parece dizer Rafael B. Pinheiro, eis como nós de facto somos, quem somos, o que somos. Antes de mais, menores: Zé é diminutivo de José, Zé significa que ele é um Zé-Ninguém, um Quidam, um Pobre-Diabo, uma espécie de novo Bertoldinho «à la mode de chez nous», um Bobo ou um Parvo de Gil Vicente, regressado ao Portugal do Sr. Fontes, dos Caminhos de Ferro, do Conselheiro Arrobas e da Água Circassiana, contemporâneo do Sr. Conselheiro Acácio e do Sr. Manuel Pinheiro Chagas. O seu apelido também é ironicamente significativo: este José, que é Zé, não é Povo, mas Povinho. Ou seja, não é o Soberano de que falam os filósofos do Direito e do Estado, é apenas uma contrafacção do Povo que as Constituições decretam como depositário (teórico) de todos os poderes. Numa Monarquia de Carta dada, de Liberalismo outorgado

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> pelos reis aos súbditos (subditos), o Povo não passa duma caricatura do verdadeiro Povo soberano, é pois mero «Povinho», habitante de Lilliput. Daí que o Zé, já diminuído no nome próprio, o seja também no apelido: ele é Povinho. Duplamente diminuído, duplo diminutivo: Zé, Zé Povinho... Ei-lo: rústico, rude, feio e pasmado, o nosso anti-Fausto." (MEDINA, 1986, p. 16-17)

As principais relações existentes entre as representações de Teófilo Braga e Bordalo Pinheiro, são assim resenhadas por Medina:

> "(...) São duas figuras extremas e opostas da figuração do povo, da colectividade nacional, da Pátria, de Portugal: dum lado, a visão realista, caricatural do Português de todos os dias, do português tributado, sovado, burlado e (des)governado, o Zé Povinho; do outro, o Português ideal, produto da reinvenção do melhor que o Passado pátrio produziu, o épico da Glória perimida, assim concitado, como Orfeu, a resgatar a amada Eurídice-Portugal metida nos Infernos pelos maus políticos, o Camões-transcendental que representa, no espelho mitológico dos Valores nacionais, o Português Absoluto, inexistente mas vindouro, impossível mas necessário, o eterno Outro adiado mas sempre esperado, sepulto mas vivo, esquecido pelos Governos mas lembrado pelo Povo – o Messias cujo rosto humano atravessou o mundo sublunar entre 1524(?) e 1580(?), que morreu exemplarmente com a própria Pátria cantada nas suas estrofes imorredoiras, Herança-Profecia deixada aos portugueses vindouros, os que conheceram a dominação castelhana e os que, desde 1640 a 1880, porfiavam em aguardar a chegada do prometido Encoberto. Parcialmente tingido de sebastiatismo, o Camões-1880, apesar dos seus ouropéis da cleresia comteana, aparecia aos portugueses da altura como o mito ao mesmo tempo familiar e renovado duma teimosa esperança de redenção: Camões era afinal Portugal, como melhor se veria ainda quando, por ocasião do Ultimato, em 1890, foram cobrir de crepes a sua estátua.(...)"(MEDINA, 1986, p. 17)

Essa foi a idéia de Guerra Junqueiro, que traduz a religiosidade luso-republicano-positivista do culto camoniano, como bem constatou Medina. É o São-Camões, "padroeiro da nação" republicana e nacionalista, que funcionou como uma espécie de falsa libertação, seu efeito foi usado para a cura da mácula e como apaziguador de espírito, enquanto o Zé Povinho representava o eterno descrente, cujo diminutivo, ligado à realidade, representava-o muito bem na arte pictórica na qual está inserido.

2.2.18 Adamastor, o pesadelo de um ocidental

Número: 98

Mês: julho/agosto

Ano: 1987

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas e Polifemo

Título: Adamastor: o pesadelo de um ocidental.

Páginas: 25 a 37

Síntese: O autor fala da criação e da multiplicidade de caráter e função dos gigantes na literatura, enfocando aqui o gigante Adamastor de Os Lusíadas e fazendo uma analogia entre o gigante de Os Lusíadas e Polifemo de Ovídio.

Palavras-chave: Os Lusíadas; Polifemo; Adamastor.

Autor do artigo: Iara Frateschi Vieira

Informações: Professora ensaísta brasileira, doutorou-se em 1972, pela Universidade de São Paulo, com a tese Significados e Tranformações: um Estudo do "Jogo da Cabra Cega", editada em livro.

> "Uma das manifestações do fascínio exercido pelas formas monstruosas sobre a imaginação é a sensação de vertigem, de imersão num mundo autónomo, regido por regras próprias e diferentes das que regulam o - mundo quotidiano; tal como o percebemos na sua «normalidade». As categorias familiares de apreensão e ordenação do real perdem a sua eficácia diante do monstro, e a tentação de entregar-se às categorias da desordem adquire a forma de uma voragem, pronta a tragar toda e qualquer tentativa de sobrevivência dos antigos esquemas interpretativos." (VIEIRA, 1987, p.25)

A dificuldade para comentarmos sobre o monstruoso fundamenta-se, segundo o texto, em dois movimentos de consciência: reconhecer que a normalidade e suas categorias e características são inadequadas para a análise e o perigo de contaminação, ou seja, a possibilidade de existência autônoma num universo monstruoso, ao qual corresponderia um discurso equivalente.

Entendamos como se caracteriza a vertigem do discurso criador de monstros:

> "A tendência a mimetizar a «regularidade do irregular» nos confins do próprio discurso que dele se ocupa .surge, assim, como tentação e ameaça e, mesmo. nos casos em que se revela sob a forma de «agudeza», como nos textos epígrafe, não podemos deixar de perceber nesse «discurso engenhoso» uma reacção intensa do espectador diante do monstruoso inquietante[1]. Decifra-me ou devoro-te:, diz a esfinge. Para alguns, porém, o terceiro excluído apresenta-se sob a forma da decifração pela devoração. E como esta implica interiorização, integração, transformação do Outro no Mesmo, mas também acréscimo, metamorfose, não é de admirar que o discurso que fala do monstro, ou que o cria, possa contaminar-se pela

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> «lógica interna da irregularidade» e proliferar de acordo com as suas regras de produção." (VIEIRA, 1987, p.25-26)

Este discurso é muito bem ilustrado pelo Adamastor. Vejamos agora outra definição, que diz respeito à lógica da irregularidade:

> "(...) Embora consciente das suas deficiências, Gilbert Lascault propõe a seguinte classificação para as formas monstruosas imaginárias: numa primeira classe, distingue os seres monstruosos, os quais podem ser criados por: confusão de reinos ou géneros; por modificação de tamanho; por deslocamento, hiperdesenvolvimento, adição ou supressão de órgãos; por composição; por determinação insuficiente ou indeterminação. Uma segunda classe, a do monstruoso dinâmico, incluiria metamorfoses, nascimentos e concepções monstruosos, transgressões de leis físicas, como o tempo, o espaço e a gravidade.(...)" (VIEIRA, 1987, p.26)

Adamastor insere-se em três classes: confusão de reinos (humano e mineral – 1ª classe); modificação de tamanho (2ª classe); e metamorfose (3ª classe). Esta tendência de aglomeração de classes é comum na criação dos monstros, formando um núcleo monstruoso. Podemos definir o gigante do Canto V de Os Lusíadas como

> "(...) o gigante que se transforma em acidente geográfico; sendo, porém, um acidente geográfico, pode ainda eventualmente exibir a sua forma anterior de gigante; e não só isso, pois mantém, mesmo transformado, as emoções e os sentimentos do ser anterior. Essa característica, aliás, é comum aos entes metamorfoseados: ocorre, por exemplo, nos seres humanos transformados em árvores na Divina Comédia (Inferno, XIII, 1-151) e em muitos romances populares, em que do cadáver do herói ou da heroína nasce uma planta que, batida pelo vento, faz ouvir os seus lamentos."(VIEIRA, 1987, p.28)

Um monstro bipartido: o primeiro Adamastor é aquele constituído por uma nuvem que os ares escurece e sua função é guardar os confins do mundo; o segundo é humano e funciona como um oráculo, profetizando as calamidades futuras.

Vencer o monstro não significa a eliminação dele e sim a desmitifcação, como bem apontou Vieira:

> "Passar o Cabo das Tormentas é assim também desmistificar os monstros que habitam as partes desconhecidas do mundo, expulsá-los para uma nova e mais distante fronteira, para um «Oriente ao Oriente do Oriente»; mas não implica eliminá-los, tarefa que nem mesmo o tecnológico século XX foi capaz de realizar." (VIEIRA, 1987, p.29)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Os prodígios, durante o século XVI, eram encarados como sinais da ira divina, algo milagroso que, segundo Montaigne, faz-se por cada homem e por cada nação, conforme a medida da sua ignorância. Camões é obrigado a quebrar a tradição clássica, para que a mimese da história, não fosse comprometida. Leia a explicação de Iara Frateschi Vieira:

> "O prodígio profético, ainda que de desmesurado tamanho e força, nem sempre é o próprio instrumento da vingança divina. Às vezes o seu papel é de servir meramente de sinal, constituindo o seu desarranjo formal, em relação à norma dos demais seres, uma alegoria do desarranjo dos tempos e das calamidades por vir. O monstro-sinal morre sem intervenção dos homens, ou simplesmente desaparece, depois de tomar manifesto o seu recado. Em outros casos, porém, o próprio monstro encarrega-se de executar o plano vingativo, desencadeando-se então uma luta entre o monstro e os homens. O Adamastor pertence a esta última categoria, ele é o próprio agente das desgraças que profetiza. Uma questão de verossimilhança histórica, contudo, impede Adamastor de tomar vingança contra Vasco da Gama, que adquire desta forma o estatuto de conquistador do gigante. Sendo Vasco da Gama o herói do poema, ou pelo menos o catalisador das propriedades heróicas do povo português na empresa da expansão do mundo conhecido, cabe-lhe perfeitamente o papel efabulado de vencedor do gigante, em que pese às observações indignadas do Pe José Agostinho de Macedo. Do ponto de vista da caracterização e da função do herói, o poema ficaria prejudicado se, naquele momento crucial da narrativa, o papel de «profanador daquela clausura dos mares» passasse para um acto realizado no passado e por outra pessoa."(VIEIRA, 1987, p.29)

O passado é a normalidade, pois é conhecido sem o sobressalto do perigo absoluto, é imutável; já o futuro é ruptura e, portanto, o Adamastor profético, ameaçador, o Adamastor-oráculo é diferente do Adamastor-épico, que conta uma história pretérita. Observamos, novamente, a bipartição dessa personagem.

Segundo as fontes clássicas,

> "(...) Américo da Costa Ramalho, por exemplo, observa que «este monstro horrendo lembra ao mesmo tempo o Polifemo de Homero e de Virgílio, pelo terror que inspira aos navegadores, e o ciclope de Teócrito, pela indiferença que lhe vota a ninfa Tétis, outra Galateia»[1]. Parece-me, contudo, que apontar duas fontes diferentes para a mesma criação literária não chega para a compreensão da nova realidade, e é indispensável colocar o problema da relação que esse objecto novo mantém com as fontes e com a sua própria identidade." (VIEIRA, 1987, p.31)

A descrição do Adamastor sugere a aproximação com o acidente geográfico que ele representa e com os traços dos habitantes do continente africano:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> "Adamastor não passa o tempo cantando à beira-mar idílios pastoris à sua ninfa. A sua disforme e grandíssima figura lança-se à conquista da ninfa e à obtenção pela força do que lhe negava o acordo dos desejos. Neste ponto, conviria talvez voltar à descrição das características físicas do gigante, pois, além da analogia, que imediatamente sugere com o acidente geográfico, há outra que também salta à vista: de facto, «a cor terrena e pálida, cheios de terra e crespos os cabelos» configuram uma aproximação da sua imagem com a do indígena africano[1]. Alguns versos antes, aliás, Camões comparara explicitamente um desses, ou, nas suas palavras, «um estranho... de pele preta», a Polifemo (...)" (VIEIRA, 1987, p.31)

Adamastor trai a voz lírica do narrador, não só no tema como também na métrica. Dois novos temas são apresentados: o primeiro, relacionado à metamorfose, opostamente ao ideário neoplatônico da transformação do amante na coisa amada. Neste caso, transforma-se o objeto na coisa amada, ou melhor, naquilo que ela aparenta ser. Esse engano amplia e modifica o poder do amor, à realidade dolorosa preferia o engano, para se submeter a este amor, contemplação da musa pelo homem, variação renascentista do tema de Hércules dominado por mulheres. A misoginia medieval, que via a mulher como perigosa à salvação do homem, é alterada na concepção petrarquista, sendo representada como o exemplo ideal do poder soberano do amor. Observe o esquema por nós elaborado:



PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> “O Adamastor aparece-nos, então, como simultaneamente a figuração das «prisões baixas» do amor e da impossibilidade de dele escapar; o carácter moralista do primeiro aspecto redime-se, portanto, no drama do gigante que representa, na sua forma extrema, a oposição absoluta entre a feiura e a beleza, o baixo e o alto, o corpo e a alma; o masculino e o feminino, e a angustiada ânsia do primeiro termo no esforço desesperado e quase sempre inútil de alcançar o segundo.” (VIEIRA, 1987, p.33)

Para finalizarmos, elaboramos uma tabela, que ilustra a lógica da composição do Adamastor. Ei-la:

DUPLICIDADE ANTITÉTICA DE ADAMASTOR

Projeção do temor do futuro (desconhecido)	Retrospecção ao passado (resíduo de experiências traumáticas)
Imagem do europeu conquistador e de seus desejos e sentimento de culpa	Imagem mítica (Gigante indomável e Polifemo-Hércules)

2.2.19 Sobre o cânone lírico de Camões

Número: 99
Mês: setembro/outubro
Ano: 1987
Título: Sobre o cânone lírico de Camões.
Páginas: 10 a 19
Síntese: Há no ensaio uma série de questões a respeito da constituição do cânone lírico de Camões como, por exemplo, a metodologia usada no estudo dos textos e a autenticidade dos mesmos.
Palavras-chave: Lírica; Cânone; Manuscrito
Autor: Leodegário A. de Azevedo Filho
Informações: Titular emérito da UERJ, titular da UFRJ e presidente da Academia Brasileira de Filologia.

A grande dificuldade com o cânone de Camões consiste na distribuição dos textos que o compõe pelos séculos. Os “livros de mão” daquela época, muitos dos quais são apócrifos, constituem-se na única fonte que a crítica pode beber, acerca das composições camonianas.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Tais cancioneiros manuscritos, segundo Leodegário,

> (...) foram utilizados pelos organizadores das duas edições quinhentistas, ambas póstumas, Rhythmas (1595) e Rimas (1598), constituindo-se assim o ponto de partida do primeiro ramo da tradição impressa, sem aceitável rigor ecdótico. O segundo ramo da tradição impressa, formado a partir da publicação das Rimas Várias de Luís de Camões (1685), edição preparada por Faria e Sousa, em que o corpus lírico do Poeta foi abusivamente dilatado, além dos conhecidos «aperfeiçoamentos» introduzidos nos textos, apresenta-se mais corrompido que o primeiro. Mas a partir desse segundo ramo é que se transmitiu a lírica de Camões, no séc. XVIII com Tomás José de Aquino e no séc. XIX com as edições do Visconde de Juromenha e de Teófilo Braga, responsáveis por novas e numerosas inclusões de textos inautênticos na obra lírica do Poeta." (AZEVEDO FILHO, 1987, p. 10)

Por quatro séculos, os críticos literários A. J. da Costa Pimpão e Hernani Cidade revisaram os textos impressos, mas não se ativeram aos textos manuscritos. Foi somente em 1967, com uma contribuição pioneira de Emmanuel Pereira Filho, uma nova visão sobre o cânone de Camões foi estabelecida.

> "Em sua erudita comunicação, já por duas vezes republicada (Estudos de Crítica Textual, 1972, e Rimas de Camões, 1974), Emmanuel Pereira Filho partiu da evidência de que, a despeito de quatrocentos anos de estudos e pesquisas, jamais foi possível estabelecer o Cânone Máximo da lírica de Camões, tendo naufragado pelos séculos afora a compreensível ambição de vários especialistas. Por isso mesmo, deixando de lado os métodos do passado, que a muito pouco resultado conduziram os editores, propôs o conceito de Cânone Mínimo, como base segura de futuras investigações de crítica autoral e de crítica textual. E já aqui se encontram os dois elementos que vão integrar o novo conceito de cânone: a crítica de autoria, para a segura constituição de um índice básico, e o estabelecimento dos textos desse índice.(...)" (AZEVEDO FILHO, 1987, p. 10)

Para que um texto lírico fosse creditado a Camões, este teria de ser produzido durante o século XVI, ter três testemunhos mínimos e não possuir qualquer contestação autoral. Este conjunto de quesitos, chamado de tríplice testemunho quinhentista incontroverso, foi a base para a análise de quatro textos manuscritos e quatro impressos, não apontados na crítica e, como conclusão, atribuíram-se ao Poeta 65 textos que, rigorosamente, seriam de sua autoria, em vários gêneros líricos. Concebeu-se, portanto, um cânone mínimo e modelar.

Qual a metodologia aplicada para a concepção de tal cânone mínimo, que serviria de base para o acréscimo de novos textos de Camões?

> "Para isso, em primeiro lugar, pusemo-nos à procura, nem sempre fácil, de novos manuscritos quinhentistas com interesse para a lírica de Camões,

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> reunindo mais de vinte fontes, em amostra altamente representativa da tradição manuscrita. Por certo o futuro revelará a existência de outros cancioneiros da época, que dormem em bibliotecas particulares ou públicas, com acervo ainda por catalogar, em hipótese muito desejada por todos nós. Mas, enquanto tais cancioneiros não aparecem, já se pode perfeitamente dar início ao trabalho, revendo-se metodicamente as conclusões iniciais e provisórias, à medida que forem surgindo outros documentos. O que se deve rejeitar, aliás inteiramente, é a presunção de que a pesquisa só pode ser iniciada com o aparecimento de todos os manuscritos da época, em hipótese fantasiosa. Com a respeitável soma de mais de vinte fontes manuscritas, é claro, já se dispõe da desejada amostra representativa, dando-se imediatamente início à pesquisa, que é sempre aberta, por força da dinamicidade interna do processo. Nem há a menor certeza de que o aparecimento de novos manuscritos venha prejudicar as conclusões a que já se tenha chegado. Pode até ocorrer que os novos códices venham, simplesmente, confirmar os resultados da pesquisa que até aqui tem sido feita. Em caso contrário, basta incluir os dados novos no corpus básico, remanejando-se todo o sistema, sempre em busca do seu contínuo aperfeiçoamento. Portanto, apenas a incompreensão do método é que tem gerado esse tipo de crítica, completamente insustentável à luz da própria flexibilidade do critério adoptado. Na verdade, se Emmanuel Pereira Filho, numa experiência ainda inaugural, pois dispunha de poucas fontes, chegou à conclusão por nós revista e rectificada, de que já podiam ser atribuídos ao Poeta 65 textos líricos, já nos coube, com maior número de fontes, ampliar de 65 para 133 textos o índice básico de autoria camoniana, como se pode ver no primeiro volume da nossa edição da Lírica de Camões (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985). E outros, no futuro, com o aparecimento de novos manuscritos da época, mas sempre com o mesmo rigor metodológico, poderão ampliar o corpus básico. Tudo isso sem pressa, pois a prudência é que é boa companheira.” (AZEVEDO FILHO, 1987, p. 12)

Esse cânone, baseado em um índice básico e provisório de autoria, não é fixo. Além deste fato, acrescentaram-se fontes manuscritas que Emmanuel Pereira Filho descartara, além de uma mudança no ponto fulcral de concordância textual.

> “Em nosso trabalho, por termos levantado um número de fontes manuscritas bem maior do que as que foram utilizadas por Emmanuel Pereira Filho, resolvemos substituir a exigência do tríplice testemunho pela exigência do duplo testemunho quinhentista incontroverso e com apoio em manuscritos, tornando o método mais produtivo, sem perda do seu rigor.(...)”(AZEVEDO FILHO, 1987, p. 13)

Ao que tudo indica, uma análise genética foi aplicada para a concepção de tal cânone. Tal constatação pode ser comprovada pelo seguinte trecho:

> “(...) já mostramos que, além dos 65 sonetos que integram o índice básico de autoria, há 46 outros que também podem ser atribuídos a Camões, com sólida argumentação, num total de 11 sonetos. O que não se pode fazer, desde logo, é incluir tais textos no cânone mínimo, quebrando-se o critério fixado e voltando-se à confusão que sempre reinou no território lírico do Poeta, ao longo de quatro séculos.(...)” (AZEVEDO FILHO, 1995, p.122)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Analisam-se as variantes, verso a verso, de todos os testemunhos trazidos à colação e, desta forma, encontram-se as concordâncias entre os vários textos. Somente após este trabalho, define-se a autoria de cada um. Vejamos o que Leodegário nos oferece quanto ao trabalho realizado com os manuscritos:

> "(...) Portanto, com a publicação dos textos que integram o índice de autoria, foi nosso objectivo trabalhar, intensamente, com os manuscritos da época. Não entender isso significa renunciar à compreensão do problema, persistindo no erro multissecular da leitura dos poemas em função apenas da dupla tradição impressa adulterada. pelo tempo. O Cânone Mínimo, é claro, servirá apenas de subsídio para a sonhada edição crítica acabada e perfeita, se é que isso algum dia vai ser possível. Aliás, no primeiro volume da nossa edição, para a consecução desse objectivo, procurámos estabelecer um amplo programa de actividades universitárias e científicas, a começar pela urgente edição diplomático-interpretativa dos grandes cancioneiros da época, com todos os rigores paleográficos e codicológicos exigidos pela ecdótica moderna." (AZEVEDO FILHO, 1987, p. 13)

Da importância para a preservação do acervo, temos a seguinte passagem:

> "(...) Para um pesquisador, por conseguinte, sem minimizar a importância da edição urgente que se deve fazer dos grandes cancioneiros da época, o que realmente importa é dispor dos manuscritos, em forma de microfilmes ou de outras reproduções mecânicas. Claro está que há problemas paleográficos e codicológicos a serem estudados exaustivamente, sobretudo quando os códices não são datados com a necessária precisão, como é o caso do Manuscrito Juromenha, feito nos fins do século XVI ou princípios do século XVII.(...)" (AZEVEDO FILHO, 1987, p. 13)

Tal consciência, explicitada por Leodegário, para a preservação do trabalho, é reiterada, parágrafos depois, mais enfaticamente:

> "Retomando ao amplo programa de trabalho, acima referido, se a edição diplomático-interpretativa dos grandes cancioneiros da época é altamente desejável, a sua falta não significa que a pesquisa seja eternamente adiada, desde que se disponha de microfilmes ou de fiéis reproduções fotográficas, trabalhando directamente com os textos, para neles analisar tudo, sem esquecer os próprios movimentos dias sistemáticos que revelam.(...)"(AZEVEDO FILHO, 1987, p. 14)

A necessidade da investigação dos textos é urgente, começando o trabalho imediatamente, com os dados que dispõe a crítica neste exato momento. Colocações expostas, partimos para outra questão, relacionada à estrutura e funcionamento da língua portuguesa no século XVI. Os Lusíadas são a obra paradigmática, de onde se retira o usus scribendi, que podemos interpretar como estilo do Poeta, para se comparar com os outros textos. Outro instrumento valoroso

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

para esta pesquisa canônica é o Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas, de A.G. Cunha.

> “Nesse sentido, muito melhor do que qualquer gramática, o Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas, em boa hora preparado por A. G. Cunha, nos tem sido um instrumento valiosíssimo de trabalho, exactamente porque não opina. Na realidade, esse Índice oferece ao pesquisador tudo o que é linguisticamente necessário para o desenvolvimento da pesquisa, sem esquecer as bases estatísticas que dali podem ser inferidas. E da pesquisa em si mesma é que nascem as teorias, sempre a posteriori e nunca a priori.”(AZEVEDO FILHO, 1987, p. 15)

Leodegário atenta para a importância da continuidade do trabalho, publicação de uma edição crítica dos dois exemplares quinhentistas e dos arquivos e da obra de Faria e Sousa. Pesquisamos sobre tais trabalhos, em várias editoras portuguesas e também na Rede e, ao que tudo indica, ainda não foram publicados.

Levando-se em consideração que não é possível a existência de um método analítico para todos os casos, pois cada texto apresenta a sua problemática específica,

> “(...) em face de cada texto, desde que integrado no índice básico de autoria camoniana, pois a elaboração desse índice é tarefa preliminar, o que se tem que fazer é trazer à colação todos os testemunhos manuscritos existentes, nesse conjunto elegendo-se um exemplar de colação, que bem possa funcionar como texto-base. Em seguida, as lições do texto-base devem ser discutidas e analisadas em face das lições divergentes encontradas em outros manuscritos, em busca de erros conjuntivos e separativos.(...)”(AZEVEDO FILHO, 1987, p. 17)

Mais outra questão é apontada no texto: a da possível intervenção da memória na transmissão oral que ocasiona uma variação textual, adquirindo os textos performances diversificadas, chegando mesmo a confundir-se com possíveis paráfrases. O resultado da busca de uma possível autenticidade textual pode ocasionar a marginalização de um texto, justamente por este ter sido, possivelmente, transmitido com a interferência da memória e não copiado diretamente de outra cópia. No entanto, tal possibilidade é minimizada, porque

> “(...) o que o exame atento dos manuscritos nos revela é que nem sempre os textos foram transmitidos de memória, pois o que se tem como evidência é que são cópias de outras cópias, com variantes de autoria talvez, mas com inequívocas variantes de tradição gráfica.(...)” (AZEVEDO FILHO, 1987, p. 18)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Este trabalho, conduzido por Leodegário há décadas, é de suma importância para o estudo do gênio chamado Luís Vaz de Camões. Temos uma breve explicação sobre ele, sua metodologia e a inequívoca dificuldade e imenso rigor crítico aplicado, neste artigo da Colóquio Letras. É, sem dúvida, um trabalho inacabado, por sua própria natureza, e que merece mais divulgação na mídia literária.

2.2.20 Função e significado do maravilhoso n'Os Lusíadas

Número: 100
Mês: novembro/dezembro
Ano: 1987
Titulo: Função e significado do maravilho n'Os Lusíadas
Páginas: 42 a 50
Síntese: A diferenciação entre o "maravilhoso cristão" e o "maravilhoso pagão", com uma sucinta análise do gigante Adamastor.
Palavras-chave: Épica; maravilhoso cristão; maravilhoso pagão; gigante Adamastor.
Autor: Antonio José Saraiva
Informações: Crítico literário e autor de uma das melhores histórias da Literatura Portuguesa, juntamente com Oscar Lopes.

Saraiva traz, nesse texto, uma interpretação diferenciada para o maravilhoso cristão e o maravilhoso pagão presentes em Os Lusíadas. Para ele, há uma incongruência estética entre os dois.

> "Um velho tema glosado pelos camonistas é o da incongruência estética dos dois maravilhosos, o maravilhoso cristão e o maravilhoso dito pagão. Estende-se por maravilhoso algo que sai fora da realidade natural, como sejam as entidades míticas da fábula greco-latina e o que há de sobrenatural na crença cristã. Tem-se notado como uma falta de gosto e como uma incoerência a mistura desses dois níveis de maravilhoso. E sem dúvida é incongruente que Vasco da Gama agradeça à Divina Providência a ajuda que lhe dá Vênus." (SARAIVA, 1987, p. 42)

Mais adiante, complementa:

> "(...) A Virgem Maria, a Providência divina eram manifestações sobrenaturais, mas não eram ficções poéticas, como o eram Júpiter ou Vênus. Não há nada n'Os Lusíadas a que se possa chamar maravilhoso

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> cristão. Maravilhoso há um só: é a ficção da fábula dos deuses greco-latinos." (SARAIVA, 1987, p. 42)

Realmente, maravilhoso nos remete à fabulação. Uma vez que a crença nas divindades católicas é real, descartando a possibilidade de, em um texto literário, tais divindades pertencerem à ficção, o maravilhoso seria apenas os deuses ornamentais, ou seja, os mitológicos. Portanto, não se pode falar de dois maravilhosos, que corresponderiam a duas ficções sobrenaturais.

Os ideários do cristianismo estão mesclados na narração. Observe a passagem abaixo:

> "Na descrição da Máquina do Mundo no Canto X, o primeiro orbe, o Empíreo, contém as almas que estão gozando a visão beatífica de Deus; designava-se assim um dogma cristão expressamente impugnado pelo Judaísmo". (SARAIVA, 1987, p. 42)

Essas almas seriam os anjos e os santos da doutrina cristã. Por intermédio dessas entidades, obtêm-se a graça divina, ou seja, o milagre. Para Saraiva, esses são os divos "verdadeiros" de Os Lusíadas. Os mitológicos, são os "fabulosos".

Deduz-se que a função dos deuses fabulosos é, além de ornamental, lexical e estilística, uma espécie de camuflagem para os divos verdadeiros, tendo função estrutural. Eis uma passagem de Os Lusíadas, que revelará tal pensamento:

> "E também porque à Santa Providência,
> Que em Júpiter aqui se representa,
> Por espíritos mil, que tem prudência,
> Governa o Mundo todo que sustenta".
> (X, 82)

A Divina Providência (Deus), verdade dogmática, imaterial, é representada por Júpiter, figura icônica, materializada, que governa o mundo por "espíritos mil", ou seja, por intermediários, que corresponderiam, na doutrina cristã católica, aos santos e aos anjos. Alguns destes espíritos são bons, guiando os homens (anjos), outros são maus, sendo-lhes desfavoráveis (demônios). Da mesma forma que Júpiter representa a Divina Providência, os espíritos mil são os deuses fabulosos que, na estrutura do poema épico, são as "causas segundas".

> "(...) É como se Camões, tendo estabelecido em teoria duas séries de causas segundas, as verdadeiras de que fala a profética ciência ou o sacro verso, e as fabulosas, só aproveitasse para o fingimento poético que são Os Lusíadas as segundas causas, fabulosas, que já tinham movido a guerra de

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> Tróia, as navegações de Ulisses ou as de Enéias, os deuses homéricos, que eram puras ficções literárias". (SARAIVA, 1987, p. 46)

Eis uma interpretação tipicamente católica. Para Camões, que não acreditava nos deuses do Olimpo, eles serviam de fingimento poético. O que não ocorre nas epopéias greco-latinas, pois tanto os gregos, quanto os romanos, acreditavam nas divindades, elas eram críveis no quotidiano desses povos. Portanto, além de ornamentos, eram crenças.

Os deuses mitológicos desempenham um importante papel para a ação do poema épico, como podemos comprovar pela passagem abaixo:

> "Para o poeta e para os seus leitores, quem obrava, quem era o agente real da acção, eram os deuses fabulosos. Esses é que puxavam efectivamente os cordelinhos que faziam dançar os homens. Desta maneira ele evitou as misturas incoerentes, que lhe atribuem os críticos, entre o sobrenatural cristão, verdadeiro, e o sobrenatural pagão fabuloso"(SARAIVA, 1987, p.46)

As personagens mundanas são vítimas de suas subjetividades, cada uma delas, de acordo com as próprias crenças, mas os deuses, que estão em um plano intemporal, sabem o passado e o futuro, pois são independentes da subjetividade, como entidades transcendentais que escapam à experiência humana.

Portanto, há como narrar o futuro, se o poeta o fizer pela voz de uma divindade, que tudo vê.

> "Do ponto de vista literário, estético, Os Lusíadas não são uma narrativa histórica. A história dos Portugueses, anunciada como tema nas primeiras estrofes do poema, é contada dispersa e fragmentariamente por várias personagens, umas humanas, quando se trata de factos passados (que cabem na memória dos homens), outras divinas, quando se trata de acontecimentos futuros, que os homens ainda não conhecem, mas que os deuses, por serem intemporais, têm presentes como se os estivessem olhando" (SARAIVA, 1987, p. 47)

As pessoas dramáticas de Os Lusíadas são invariáveis. A unidade de ação está, justamente, na intriga dos deuses e, segundo Saraiva, o significado do poema depreende-se do desenrolar dessa intriga.

Comprova-se este uso da mitologia pelo próprio texto camoniano:

> "Que as imortalidades que fingia
> A Antigüidade, que os Ilustres ama,
> .....
> Não eram senão prêmios que reparte,
> Por feitos imortais e soberanos,

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> O mundo c'os varões que esforço e arte
> Divinos os fizeram, sendo humanos"
> (X, 82, 4-5)

Atentemo-nos para a explicação de Saraiva, sobre a passagem acima:

> "Esta é a doutrina conhecida por Evchmero, para quem os deuses tinham sido realmente apenas homens mitificados e eternizados pela lenda. É nela que finalmente encontramos a chave da comédia dos deuses que dá unidade e significado a Os Lusíadas". (SARAIVA, 1987, p. 48)

Portanto, a mitologia não seria, em Os Lusíadas, apenas um ornamentação retórica, ela possui uma função estrutural que dá unidade de ação à narrativa alegórica, que consiste no conjunto do poema.

Nenhum dos deuses é visível aos humanos cristãos, apenas nos Cantos IX e X, quando os portugueses se elevam à condição divina, eles se materializam. Como seria possível, dessa forma, a visão de Adamastor aos olhos do Gama?

Saraiva explica que o Adamastor não é um dos deuses olímpico, mas um gigante da Terra que foi derrotado e rebaixado por eles. Pelos dados fornecidos por Camões no poema, é possível compreender que Adamastor é somente uma alucinação, causada pela passagem tempestuosa pelo Cabo das Tormentas. Ele está coberto em névoa. Quando a névoa se desfaz, o gigante desaparece. Além disso, ele não age, apenas fala, não podendo, deste modo, ser uma pessoa dramática da alegoria.

> "O Adamastor apenas fala. É uma voz trazida pelo medo. Não age com as mãos ou com o corpo, como fazem os deuses olímpicos. Não é uma persona dramatis da alegoria que constitui uma unidade de acção d'Os Lusíadas. Tem apenas uma existência fantástica, subjectiva, ilusória".(SARAIVA, 1987, p. 50)

2.2.21 A mulher na obra camoniana

Número: 125/126

Mês: julho/dezembro

Ano: 1992

Título: A mulher na obra canoniana.

Páginas: 9 a 13

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas; A Divina Comédia; Auto dos Anfitriões; EI-Rei Seleuco; Auto de Filodemo.
Síntese: Os dois tipos de imagens femininas presentes na obra de Camões (lírica e épica), com a citação de exemplos.
Palavras-chave: Renascimento; Petrarquismo; Realismo.
Autor: Olga Ovtcharenko
Informações: Nasceu em Moscovo. Doutorou-se em Ciências Filológicas pela Universidade de Moscovo. Publicou traduções russas de Os Lusíadas (1988) e de Eurico, o Presbítero (1992), coordena atualmente a edição da Obra Escolhida de Pessoa.

Essa crítica nos dá uma visão dualista da imagem da mulher em Camões: uma, realista, mundana; outra, petrarquista (idealizada). Fazemos uma ressalva importante sobre a afirmação inicial de que também se sabe que Camões, sendo realista, muitas vezes idealizava o seu cronotopo. Talvez fosse mais adequado pensarmos em Camões como um clássico tardio com forte tendência maneirista, a não ser que este "realismo" esteja intrinsecamente relacionado com a mimesis de Aristóteles ou à Arte Poética de Platão, referência que não há no texto. Assim, poderíamos entender perfeitamente o termo realismo no contexto renascentista.

A essência da crítica, que Ovtchgarenko irá trabalhar, já se elucida no segundo parágrafo:

> "É interessante o facto de a obra camoniana retratar dois tipos de mulher. O primeiro é uma imagem realista e aparece em algumas redondilhas e nos autos. Contém elementos de humor, relacionando-se assim, provavelmente, com a tradição vicentina. A segunda é uma imagem petrarquista: está presente nos sonetos, nos géneros líricos maiores, em Os Lusíadas e também nos autos." (OVTCHARENKO, 1992, p.09)

Segundo o crítico, as redondilhas são o lugar-comum para a imagem realista, sendo esta uma heroína apaixonada, alegre, animada, nem sempre honesta, pronta para lutar pelos seus interesses e pelos seus sentimentos.

Em sua oposição, a mulher petrarquista, ideário da beleza (platônica), de castidade, é a imagem harmônica, a medida contida, a unidade da beleza equilibrada (exterior e interior).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> "(...) É notável como Camões se atreve a «corrigir» o modelo petrarquista da beleza física e, além de cantar «a testa de ouro e neve, o lindo aspecto, a boca graciosa, o riso honesto, o colo de cristal, o branco peito», escreve sobre a menina dos olhos verdes e a escrava dos olhos «pretos e cansados, mas não de matar». A este retrato físico corresponde uma atitude bastante activa para com a vida, a vontade da mulher de ser a dona do seu próprio destino e de lutar pelos seus ideais." (OVTCHARENKO, 1992, p.10)

No caso da mulher idealizada, as heroínas são máscaras criadas conforme os cânones petrarquistas e cantadas com suprema arte poética. E não poderia ser diferente, pois a imitação do clássico é um dos pontos-chave do ensinamento veiculado pela Arte Poética. Atentemo-nos para o trecho abaixo:

> "(...) Contudo, até nestas poesias, Camões ignora por vezes as normas de harmonia e medida e mostra as paixões que transformam radicalmente a vida humana e sob alguns aspectos o próprio mundo. Referimo-nos sobretudo à écloga «As doces cantilenas que cantavam», onde às «angélicas donzelas», às «ninfas fugitivas», bonitas e virtuosas, se opõem as heroínas da mitologia antiga, Bíblis, Tisbe, Mirra, Fílis e outras mais que morreram de amor." (OVTCHARENKO, 1992, p.10)

Isto é uma inovação, já muito discutida e de comum acordo entre os grandes críticos: a mitologia, em Camões, é alegórica, parte de seu fazer poético, mas não é utilizada como na fonte em que bebeu. É justamente nestas paixões que transformam radicalmente a vida humana e sob alguns aspectos, o próprio mundo que reside um dos pilares do lirismo camoniano.

Constata-se, segundo a crítica em questão, que as figuras humanas, em Os Lusíadas, falam só daqueles traços que poderiam, de uma forma ou outra, influenciar a história. Importante ressaltar que não só nas figuras humanas encontramos a psique humana: os deuses mitológicos, basta resgatarmos a imagem de Adamastor, são humanizados.

Vejamos o que Olga Ovtcharenko escreve a respeito:

> "(...) A oposição de dois mundos, o ideal e o real, mantém-se n' Os Lusíadas, sobretudo nas suas digressões líricas, mas pouco abrange as figuras femininas, das quais as mais importantes são as três seguintes: Vênus, a «padroeira» dos portugueses, D. Maria de Portugal, filha de D. Afonso, e Inês de Castro. É admirável que num poema onde há poucos monólogos (e, quando há, são mais elementos de composição que meio de individualização do discurso – é o que acontece, por exemplo, com o

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> monólogo em que Vasco da Gama relata a história portuguesa ao rei de Melinde), os mesmos sejam pronunciados pelas três, sendo que cada uma delas tem a sua maneira própria de falar. Todas estas mulheres cabem dentro da imagem petrarquista de beleza, mas mostram um temperamento bastante firme quando lutam pelos seus objectivos. Vénus defende os seus amados portugueses junto do próprio Júpiter. A rainha D. Maria exorta o pai à batalha contra os mouros. E até Inês de Castro, a tímida donzela comparada com a bonina, tenta defender a vida e o futuro dos filhos junto do rei D. Afonso IV." (OVTCHARENKO, 1992, p.10-11)

Especula, logo após, que nos autos, Camões conseguiu contrapor, com maior clareza, os dois aspectos femininos explicitados anteriormente.

Ao analisar El-Rei Seleuco, aquela idéia de representar apenas os aspectos psicológicos que pudessem influenciar na história, constatada em Os Lusíadas e, pelo teor dos questionamentos, compactuada pela autora da crítica, agora transparece como uma estranheza, algo que não seria comum em Camões, particularmente, nos autos. Observe:

> "(...) Frolalta não é dotada de grande individualidade, mas compreende os sentimentos da rainha e do príncipe. É interessante que Camões não ache necessário encobrir o amor que a rainha sente por Antíoco: embora esposa virtuosa, o seu coração pertence ao enteado; esta atitude é, de uma ou outra maneira, apoiada por várias personagens femininas; não só femininas, pois até o próprio rei percebe que «por amor verdadeiro tudo se pode deixar." (OVTCHARENKO, 1992, p.12)

Se tal aspecto não interferir na trama, para que o autor encobriria o amor que a rainha sente por Antíoco? Esta passagem mereceria um melhor desenvolvimento, pois é importante para entendermos a trama em questão.

A crítica, em seu aspecto geral, é muito pedagógica: possui uma linguagem de fácil acesso, bem escrita e estruturada, ideal para uma leitura em que o assimilar é mais relevante que o questionar. Tanto que a conclusão dela é o resgate e reiteração da idéia central, como bem observaremos na passagem abaixo transcrita:

> "Devemos reconhecer que, em geral, na obra camoniana estão presentes os dois tipos de mulher. O primeiro é o tipo real da mulher renascentista que muitas vezes tem os traços de bathos, de certa inferioridade social, de humorismo, de baixo estilo de discurso. O segundo é o tipo petrarquista. O poeta procurou, em toda a sua obra, a síntese destes dois tipos, chegando mesmo a realizá-la na medida em que as normas estéticas da sua época lho permitiam." (OVTCHARENKO, 1992, p.13)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

2.2.22 Cesário e Camões: uma leitura complementar de O sentimento de um ocidental

Número: 135/136
Mês: janeiro/junho
Ano: 1995
Título: Cesário e Camões: uma leitura complementar de O sentimento dum ocidental.
Páginas: 83 a 94
Obra(s) comentada(s): Os Lusíadas e O sentimento dum ocidental.
Síntese: O articulista faz uma "leitura transversal, complementar à leitura vertical", feita por Helder Macedo do poema de Cesário Verde.
Palavras-chave: Camões; Poeta-pai; Os Lusíadas.
Autor do artigo: David Mourão-Ferreira
Informações: A última edição (especial) de Colóquio Letras traz poesias de David Mourão-Ferreira, que foi diretor do periódico. Além de poeta, é crítico literário, nascido em 1927. Licenciou-se em Filologia Românica, é professor da Faculdade de Letras de Lisboa e Secretário-geral da Sociedade Portuguesa de Autores, além de presidente da Associação Portuguesa de escritores e responsável pelo Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian.

O sentimento de um Ocidental, publicado em 1880, no terceiro centenário da morte de Camões, por Cesário Verde, tem duas alusões ao autor de Os Lusíadas, segundo David Mourão-Ferreira.

A ambigüidade de Cesário em relação ao poema é observada em carta dirigida ao jornalista Emílio de Oliveira:

> “Recebi em tempos as circulares de V. e só agora posso enviar alguma coisa para o excelente jornal projectado. O que remeto, desviando-se talvez do que outros escreverão, liga-se perfeitamente ao grande facto que pretende celebrar. Não poderia eu, por falta de aptidão, dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões; mas julgo que fiz notar menos mal o estado presente desta grande Lisboa, que em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade.” (MOURÁO-FERREIRA, 1995, p.83)

A seguir, temos as inferências conclusórias do crítico, ao trecho da carta de Cesário:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

a) que Cesário Verde terá recebido mais que uma circular («as circulares») convidando-o a enviar colaboração para o jornal projectado;
b) que foi já «em tempos» que isso aconteceu, o que subentende alguma demora na resposta, se é que não mesmo uma tal ou qual hesitação;
c) que o jornal referido, ainda que por então só em projecto, desde logo se capitula de «excelente», o que tanto pode ser uma fórmula de cortesia como a irónica expressão de quem no fundo receia o pior (e, na verdade, o jornal em causa, em matéria de colaboração, apenas veio tornar-se excelente por nele se incluir o poema de Cesário);
d) que o nosso poeta premonitoriamente manifesta a certeza de que a sua colaboração se desvia «talvez» (mas como não ver o eufemismo deste «talvez»?), não só das expectativas do próprio jornal e do respectivo organizador, como também – o que é muito mais forte – do que decerto «outros escreverão» (e impossível será não vislumbrarmos aqui uma aguda consciência quanto à singularidade do que ele mesmo escreveu);
e) que Cesário Verde, mau grado a certeza ou pelo menos a suspeita de tal «desvio», paradoxalmente se mostra seguro de que o texto enviado «liga-se perfeitamente» (e sublinho o perfeitamente) «ao grande facto que pretende celebrar»;
f) que talvez lateje uma insidiosa ironia, quem sabe se involuntária ou não, tanto no adjectivo «grande» como no verbo «celebrar», já que a esse «grande facto», in se, Cesário apenas consagrará cinco versos – ou, na realidade, não mais que dois – de entre os cento e setenta e seis do conjunto poemático, e já que a «celebração» fosse do que fosse, mormente a de «grandes factos», sempre pareceu repugnar à sua poética sensibilidade;
g) que o autor da missiva, ao invocar a sua «falta de aptidão» para «dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões» ou estará de novo recorrendo à antífrase (que sorte de «aptidão» reconheceria ele a muitos dos seus contemporâneos que a Luís de Camões estariam na altura dedicando «trabalhos artísticos especiais»?) ou, então, estará a socorrer-se desse tópico de modéstia para obliquamente exprimir mais uma inapetência que uma inaptidão;
h) que a síntese final que apresenta do próprio poema, centrada no contraste entre o que Lisboa foi e o que Lisboa é, só de raspão tem a ver com a figura e o tempo de Camões, mas praticamente nada com a sua obra, a qual assim expeditamente se escamoteia.

Duas suposições são apresentadas: Cesário Verde só teria enviado o seu poema sobre Lisboa àquele jornal do Porto, depois de, por vários modos, deixar assinaladas as suas distâncias em relação ao grande fato; o convite para colaborar naquela publicação extraordinária do Jornal das Viagens o tenha levado a intercalar, em fase já adiantada ou mesmo definitiva da leitura do poema, as tais duas referências a Camões.

Neste instante, cabe-nos perguntar: Quais alusões?

Primeira alusão:

"E evoco, então, as crônicas navais:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> Mouros, baixeis, heróis, tudo ressucitado!
> Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!
> Singram soberbas naus que eu não verei jamais!”1

Segunda alusão:

> “Mas, num recinto público e vulgar,
> Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
> Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
> Um épico doutrora ascende, num pilar!”

Constatações de Mourão-Ferreira: a disposição das estrofes em O sentimento dum Ocidental ocorre em lugar medial, sendo a primeira após a mediativa preambulação do sujeito lírico por entre espaços augustos e após ou durante a sua subseqüente errância por espaços já abertos sobre as águas do Tejo. Segundo Helder Machado, “os pequenos barcos atracados ao longo do cais renovam o desejo de fugir que, duas quadras antes, se manifestara na ‘ânsia de abarcar espacialmente o mundo real’: esse desejo exprime-se agora na ânsia pelo mundo do passado heróico, por uma viagem nostálgica no tempo”.

Eis a interpretação do crítico sobre a primeira alusão a Camões:

> “Claro que é por manifesto contraste com os confrangedores ‘botes’ do presente que se levantam e singram, na imaginação do ‘eu lírico’, as ‘soberbas naus do passado’; mas a pequenez do elemento detonador acusa uma excessiva desproporção com todo aquele ‘glorioso passado’ da Lisboa quinhentista que, segundo a breve carta de Cesário a Emílio de Oliveira, constituiria o contraponto do ‘estado presente’ da cidade, e que, afinal, só aqui, em não mais de quatro versos, apressadamente se esboça. Quanto à índole exclamativa destes quatro versos talvez as seja despiciendo assinalar que três de entre eles se rematam por pontos de exclamação, o que está bem longe de ser habitual na poesia de Cesário e, muito em particular, neste poema. Em mais nenhuma das outras quarenta e três estrofes algo de semelhante se verifica; (...) o carácter inflacionário dos pontos de exclamação, nesta sexta estrofe da primeira parte do poema, traduz uma ênfase que talvez disfarce uma tala ou qual carência daquela naturalidade que no resto do texto se manifesta (...) ao evadir-se em direcção ao passado, as retóricas muletas dos pontos de exclamação se lhe tivessem tornado indispensáveis”. (MOURÃO-FERREIRA, 1995, p. 86)

Pelos versos cesarianos, constata-se que a única alusão explícita a Camões está em “Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!”, que, segundo o autor, afasta geograficamente Camões do autor do poema, para se fixar em um incidente dubitável, lendário até, sobretudo biográfico, e não aos aspectos contundentes da obra camoniana.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> "Só a sortílega eufonia do verso nos tem feito esquecer que se trata de uma verdadeira image d'Êpinal, em que na aparência um tanto naivement se valoriza mais uma física façanha que uma proeza do espírito". (MOURÃO-FERREIRA, 1995, p.87)

É uma representação distante e reservada: a valorização do "nado" em detrimento ao "livro" é evidente, o que provoca os efeitos de uma autêntica perda de sua força espiritual e do seu valor fiduciário.

Teçamos, agora, algumas salvaguardas em relação aos comentários que seguem:

> "Note-se, por outro lado, como 'salvando um livro' – um livro, e não o livro -, além de estabelecer, pelo artigo indefinido, um certo rebaixamento ou distanciação do objeto, tão-pouco sugere a íntima relação entre o sujeito e o objecto da operação de salvamento; e não se pense que seja inocente o emprego do indefinido em vez do definido, já que Cesário, em outros textos seus, mostra possuir, no mais alto grau, a aguda consciência dessa mesma distinção" (MOURÃO-FERREIRA, 1995, p.87)

É comum o uso do indefinido quando o substantivo aparece pela vez no contexto. Usa-se, a partir deste ponto, o artigo definido para o indicar. Exemplo: "Vinícius comprou um carro. O carro é vermelho" (refere o mesmo). Segundo os estudos lingüísticos apresentados por Fávero, em seu livro Coesão e coerência textuais (Ática, 2002), existem duas regras básicas de coesão textual para o uso do definido e do indefinido:

> "a. Numa seqüência, um referente indefinido deve, para que se mantenha a identidade referencial, ser retomado por um definido; b. Para que se mantenha a identidade referencial, um definido só pode ser retomado por um definido. (...) É o que diz Marcuschi (1983, p.35): 'Um texto não pode manter o tempo todo suas entidades indefinidas, pois elas não seriam localizáveis no universo cognitivo'. O mais freqüente e uma proporção de três para um na relação entre os definidos e indefinidos; às vezes, o indefinido não aparece. O artigo permite a antevisão da informação e sua recuperação no texto: uma expressão introduzida por um definido tem um valor argumentativo bem grande; o autor cria um universo textual em que o referente determinado pelo artigo ganha existência." (FÁVERO, 2002, p.22)

Como vimos, é usual a forma empregada por Cesário no trecho apontado por David Mourão-Ferreira, sendo sugestiva a problemática apresentada, o "rebaixamento e distanciação do objeto pelo indefinido", estabelecidos pelo crítico português.

Para reiterar o problema semântico na frase, evoco a idéia abaixo transcrita:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> “Repito aqui as palavras de Brown e Yule já citadas no capítulo anterior: a informação nova é caracteristicamente introduzida por expressões indefinidas e subseqüentemente referida por expressões definidas”.(FÁVERO, 2002, P.21)

Tal como a primeira alusão, a segunda ocorre na sexta estrofe, neste caso, da segunda parte, exatamente em localização mediana. Temos dois pontos de vista apresentados: o de João Pinto de Figueiredo, que ressalta o “ar pelintra” do enquadramento da estátua de Camões e a vontade de dessacralizar o épico, e o do autor da crítica, que compactua a idéia da dessacralização, com uma ressalva:

> “(...) os motivos de Cesário, no entanto, parecem-me bem mais profundos que os de uma simples reação à banalidade ou ao ar pelintra do lugar em que se ergue a estátua, como terão muito mais a ver, quanto a mim, com um edipiano gesto ritual de mais ou menos diminuir o predecessor do que, em suma, com uma inconformidade perante as comemorações levadas a cabo por quem dizia admirá-lo e não o podia entender”. (MOURÃO-FERREIRA, 1995, p.88)

Neste segundo momento, Cesário evoca apenas uma estátua, um bronze, um monumento, representação escultórica que “ascende num pilar!” já que, sem esse pilar que serve de pedestal à estátua, adeus veleidades de qualquer ascensão!. Camões é somente “um épico”, “um épico de outrora” e não “o épico”.

Aqui sim, autentica-se a idéia do distanciamento, pelo uso do indefinido, pois o poeta, referindo-se ao substantivo (livro) já apresentado no contexto, deveria reiterá-lo com o uso do definido, via de regra, segundo os princípios lingüísticos apresentados nesse texto. Não o fazendo, podemos inferir a idéia do distanciamento pela violação intencional dessa regra. Isto é válido, possui alicerce teórico e se comprova na leitura. Ademais, tal noção de distanciamento, apesar de temporal, mas que se reflete no sujeito lírico, é mais bem evidenciada pelo advérbio “doutrora”.

> “Longas descidas! Não poder pintar
> Com versos magistrais, salubres e sinceros,
> A esguia difusão dos vossos reverberos,
> E a vossa palidez romântica e lunar!”

O foco é o ponto de exclamação do último verso da quadra, que funciona com particular intensidade, intencionalmente para intensificar o sentido, seguindo a lógica seqüência dos dois primeiros versos da estrofe anterior.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> "O efeito exacerbador do livro resultaria, assim, no avivar da consciência crítica do leitor, do ponto de vista dos valores 'salubres e sinceros' dos 'versos magistrais', para a realidade neles representada.»[1] Melhor não poderia exprimir-se, acrescentaria eu, o carácter metapoético do trecho em apreço. Em todo o poema são estes seis versos, aliás, os únicos que apresentam esse carácter; e o facto de quatro deles, que nitidamente desenvolvem o que há de programático nos dois anteriores, constituírem a matéria da tal sexta estrofe de que vimos falando acende-nos logo a suspeita de que por ali ronda ainda, se bem que fantasma inominado, a presença do único poeta de que o texto anteriormente falara. Mas, se esse poeta por ali ronda ainda, agora em estado gasoso, é apenas para ser esconjurado, contraditado, se possível anulado, definitivamente dissipado nos ares". (MOURÃO-FERREIRA, 1995, p.89)

Tal suspeita não corrobora a caracterização do suposto sujeito referido (palidez romântica e lunar) – pelo contrário, o clássico racionaliza, não há romantismo nisto. Para justificar tal idéia existem duas alternativas: tais características aludem á imagem-estátua-épica que, por sua vez, representa Camões-poeta-mito; ou, segunda hipótese, essencialmente impressionista, seria de uma alusão à idéia, ao mito, ao espírito camoniano, talvez este "fantasma inominado", o qual o crítico mencionou. No entanto, ele não comentou quais são os fatores detectados para tal inferência. Sua conclusão, por outro lado, parece-nos inquestionável: nada de mais oposto à poética camoniana.

As impressões de David Mourão-Ferreira para a passagem são:

> "Seja como for, o que nesta sexta estrofe da terceira parte se nos depara é a despojada e envolvente afirmação de uma poética pessoal, inovadora, moderna, adaptada a novas condições técnicas («a esguia difusão dos vossos revérberos») e a novos modos de sensibilidade («a vossa palidez romântica e lunar»), ainda que retoricamente condicionada por um tópico de modéstia («não poder pintar / com versos magistrais...») quando já é magistralmente (e ele o sabe) que essa própria impossibilidade se expressa e esta mesma mestria, avançada in dúbio, é afinal in actu que plenamente se confirma. «Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!»: o emprego do presente histórico, neste caso, deixava o «épico doutrora» a debater-se nas ondas ad aeternum. «Um épico doutrora ascende, num pilar!»: aí, congelada em bronze, mercê do emprego do presente actual, a ascensão de Camões já não poderia projectar-se no futuro. E, assim duplamente neutralizado enquanto ser humano, só faltava manifestar, diante dele, contra ele, os princípios de uma nova poética, susceptível de prospectivamente se lhe opor: esta a função, na terceira parte do poema, da sexta estrofe que vamos agora abandonar. Mas essas três sextas estrofes, que até aqui analisamos, já nos fazem supor que o poema admite, se é que não exige, uma leitura transversal, esta leitura transversal que apenas ambiciona constituir, repito, um complemento à exaustiva leitura vertical que do poema empreendeu, em quase trinta páginas do livro Nós. Uma Leitura de Cesário Verde, a alta competência exegética de Helder Macedo."(MOURÃO-FERREIRA, 1995, p.90)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

O fluxo crítico navega agora para a justificação da leitura transversal supracitada, que se verifica pela passagem da poesia de Cesário:

> “Ah! Como a raça ruiva do porvir,
> E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
> Nós vamos explorar todos os continentes
> E pelas vastidões aquáticas seguir!”

O que se constata é a projeção futurística que, a despeito da produção épica camoniana, toda voltada ao passado concluso, realizara, antogoniza os ideários épicos outrora exaltados. Segundo o crítico, esta estrofe constitui o fecho e o clímax dos oito versos das duas quadras anteriores. Observe suas argumentações:

> “No texto de Cesário, em contrapartida, reunindo-se o exemplo de um passado longínquo («as frotas dos avós») e de outro ainda mais remoto («os nómadas ardentes») à profecia da «raça ruiva do porvir», é de encontro a um distante horizonte futuro, tão desconhecido quanto improvável, que a acção imaginária se orienta: trata-se, em suma, do esboço e da promessa de uns anti-Lusíadas que, como tal, igualmente e definitivamente rasuram a presença tutelar de Camões.”(MOURÃO-FERREIRA, 1995, p.91)

> “Mas volvamos à quarta parte do poema de Cesário, na quarta estrofe em que há pouco o deixamos. Na subseqüente, a quinta, a futuração ainda vai mais além, a prolepse ainda mais se acentua («Ó nossos fIlhos! Que de sonhos ágeis, / Pousando, vos trarão a nitidez às vidas!») para, logo em seguida, o que era apenas previsão em volição se transformar: «Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas, / Numas habitações translúcidas e frágeis.» A prolepse abandona pois o terreno da mera profecia, tomando-se uma afirmação da vontade, uma expressão do desejo; e também isto terá o seu quê de poética reacção contra essa gigantesca analepse em que a epopéia camoniana essencialmente consiste.” (MOURÃO-FERREIRA, 1995, p.92)

Para finalizar as inserções críticas, Mourão-Ferreira retoma as interpretações a respeito da quarta parte, na quarta estrofe do poema de Cesário, apontando outras direções analíticas e interpretações transversais possíveis.

> “Indispensável me pareceu retomar a estrofe em que nos tínhamos detido. A respeito do que tal estrofe significa na seqüência do poema, já muito pertinentemente apontou Helder Macedo o essencial do que através dela se exprime; e, segundo creio, a minha própria leitura, na sua leitura se fundamentando, mais não fará que corroborá-la, nomeadamente quando Helder diz que, aqui, «o presente apenas pode sonhar com um futuro equivalente ao passado heróico de Camões»[1]. Pela minha parte, complementarmente perguntarei se nessa estrofe não latejará igualmente, em embrião extremamente condensado, um aceno do que será, em Fernando Pessoa, a mitificada ou mistificadora esperança no Quinto

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> Império; e se Pessoa, que tanto exaltava Cesário como precursor e como um dos fundadores da modernidade, não terá atentado, de modo especial, nesse mesmo pormenor. Mas o mais relevante é que Pessoa também decerto encontrou em Cesario, sem que todavia jamais o tivesse dito, alguém que de facto o precedeu naquela outra tarefa em que não menos se empenhou: a de proceder à eliminação de Os Lusíadas como parent-poem e, conseqüentemente, à edipiana execução ritual do próprio Camões."(MOURÃO-FERREIRA, 1995, p.93-94)

2.2.23 A insuperável modernidade de Camões

Número: 142

Mês: outubro/dezembro

Ano: 1996

Título: A insuperável modernidade de Camões.

Síntese: O autor fala da atemporalidade da obra camoniana citando e comentando um soneto cujo tema é o amor. É digna de nota a seguinte observação: "a realidade que Camões fixou neste soneto todos nós a conhecemos, todos nós temos dela experiência direta".

Palavras-chave: Modernidade; Linguagem; Poesia.

Autor: João Camilo dos Santos

Informações: Nasceu em 1943. Licenciado em Filologia Românica, foi leitor de Português nas Universidades de Oslo e Rennes, e leciona na Universidade de Aix-en-Provence. Publicou em livro o Retrato Breve de J. B., 1975.

A linguagem poética transparece por todos os parágrafos iniciais que compõem a crítica. Segundo estes parágrafos, a palavra é matéria e material que estão a nosso serviço. Uma relação com o irreal que é obscura e enigmática. E o ato de escrever é essencial para nós, humanos.

Para explicar a modernidade de Camões, o autor propõe uma leitura para o soneto "Quando o sol encoberto vai mostrando". Sua principal indagação é a respeito da utilidade da linguagem e do sentido que as palavras exprimem.

> "Se a linguagem não me faz ver a realidade como se eu não a conhecesse, fazendo-me compreender que o que me faltava eram as palavras para dizer o que tinha sentido, visto, entendido, para que servem as palavras e as frases? A linguagem torna aceitável a nossa experiência, define-a, confere-lhe sentido (que importa se errado); e integra-nos no mundo onde outros, como nós, procuram as portas a abrir para aceder àquilo a que se chama a existência." (DOS SANTOS, 1996, p.205)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> "A simplicidade com que Camões sabe dizer o essencial, o que de facto importava dizer, é o que mais nos surpreende e nos deixa cheios de admiração quando se lê este soneto. Em vez de discursos complicados sobre a dor que nasce do amor, em vez de um discurso sentimentalmente romântico sobre a ausência da amada e sobre o presente insuportável daquele que perdeu o amor, o soneto põe-nos diante da nua intensidade e simplicidade da experiência." (DOS SANTOS, 1996, p.205)

Já na interpretação da poesia proposta, temos a idéia que segue:

> "(...) Dominam o pudor, a nitidez e a clareza. A clareza e a nitidez a que temos direito significam que aquele que amava e sofria soube, no seu espírito, transcender a dor, e assim entendeu e pôde enumerar diante de nós as razões do sofrimento. E é certamente porque as grandes dores sempre acabam por deixar de ter relação directa com o objecto de amor que as provocou que a poesia amorosa raramente cita nomes (e quando os cita é para fazer de conta que a identidade da amada ou do amado têm alguma importância; na realidade não têm ou cedo deixaram de a ter)." (DOS SANTOS, 1996, p.206)

Essa é uma leitura. Em outra interpretação, teríamos que, para analisar e compreender a dor, o equilíbrio (razão) deve imperar, deve sobrepor o sentimento (lirismo). Porque sentir não leva à compreensão, pelo contrário. Somente pela análise racional, fria e imparcial, o sujeito lírico pode almejar alguma raiz no sentimento cantado.

Dos Santos afirma que é impossível saber se a amada era ou não era digna da atenção do amor que lhe dedicou o poeta. Racionalizemos acerca desta dúvida. Ora, se o eu lírico canta uma musa idealizada, de posse da informação contextual em que a poesia foi escrita (Humanismo; Renascimento), levando-se em consideração o teor que se veiculava na forma em que o texto se concebeu (soneto decassílabo; lírico; mulher petrarquista), não nos resta dúvida de que a amada era digna do amor que o poeta lhe dedicou, o que nos dá margem à questão: o poeta era digno deste amor cantado?

Continuemos com a interpretação do soneto:

> "A recordação inicia-se em ritmo lento, com o poeta a deter-se mais tempo na visão das primeiras duas imagens (ela concertando os cabelos; ela com a mão na face) que se lhe impõem ao espírito: por isso surge um único «aqui» no primeiro verso da segunda quadra, oposto a um único «ali» no verso a seguir (...)." (DOS SANTOS, 1996, p.206)

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Tal oposição entre os advérbios de lugar é muito usual na poesia camoniana. Não só este tipo de oposição, o que nos remete às fortes tensões e antagonismos que o aproximam do maneirismo que se instaura logo após o período clássico em Portugal. Maneirismo que Camões soube muito bem antecipar em sua lírica.

Acreditamos que essa modernidade esteja relacionada, uma vez que Dos Santos não a explicita diretamente, com a atemporalidade dos sonetos do autor de Os Lusíadas. Observe:

> "A grande questão da poesia é sempre a questão do SER, isto é, a poesia interroga-se em permanência sobre a possibilidade de transformar o tempo inútil e desumanizado da solidão absoluta, que é o da ausência total de sentido ou o da insignificância do sentido, em tempo de apropriação da existência plena.(...)" (DOS SANTOS, 1996, p.206)

É esta forma de encontro do ser, por meio do amor (ideal) que, até os tempos atuais, permanece como ponto de contato entre a lírica de séculos atrás e a lírica dos tempos modernos. Nessa direção, Camões não é apenas moderno, ele é eterno.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

CAPÍTULO 3 LITERATURA EM REDE: considerações teóricas e pesquisa em Rede sobre Camões

3.1 Real, digital e virtual

Segundo Pierre Lèvy, um computador se resume em uma montagem particular de unidades de processamento, de transmissão, de memória e de interfaces para entrada e saída de informações.

Desta forma, a Rede é baseada na concepção de interfaces que interagem, sincronicamente, com o emissor e o destinatário, por meio da transmissão digitalizada de dados, capturada pelas portas dualizadas de cada computador (entrada e saída, que se alternam, frenética e ininterruptamente, quando acionadas para receber e enviar dados).

De acordo com informações coletadas na bibliografia do presente trabalho, a primeira referência de poesia com computadores foi realizada pelo italiano Nanni Balestrini, no ano de 1961. O texto em questão, intitulado “Tape Mark 1”, é anterior à experiência que, comumente, temos como marco inicial: o trabalho de Louis Couffignal, publicado em versão portuguesa no impresso lisboeta Jornal de Letras e Artes, em dezembro de 1961.

De acordo com o ensaio elaborado pelo Dr. Pedro Barbosa, que fez seu doutorado na Universidade de Coimbra, responsável pelo Centro de Estudos sobre texto informático e Ciberliteratura de Portugal (CETIC, Universidade Fernando Pessoa):

> “(...) alguns poetas da Poesia Experimental, desenvolveram e levaram a um ponto crucial, contribuindo para uma indiscutível renovação da poesia portuguesa dos anos 60 e dos anos que se lhe seguiram, característica que aliada, e sem dúvida com importância igual, às experiências da poesia concreta, talvez em breve venha a concluir-se ser uma das traves mestras do pensamento poético português a partir dos anos 60”. (HATHERLY, 1977, p.76)

Destacam-se, quando pensamos nos primórdios da Poesia Experimental e concreta, os nomes de Norbert Wiener, Abraham Moles, Max Bense, Gilo Dorfles e Umberto Eco.

Sobre o texto de Ballestrini, ele foi concebido na IBM em 1961 e publicado em 1962 no Almanaco Bombiani, conforme informações coletadas diretamente com o autor de A literatura cibernética I, Doutor Pedro Barbosa. Após esta publicação, ele

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

ficou preso por vários anos, devido à participação na Brigate Rosse. Exilou-se na Suíça e nunca mais produziu literatura.

Encontramos o texto em questão, hospedado na Universitatea din Bucuresti (http://www.editura.unibuc.ro/) em 19/12/05. A data que consta no hipertexto (1935) é errônea, no entanto, o texto, em italiano, é confiável.

Ei-lo:

Tape Mark
(Milano, 1935)

La testa premuta sulla spalla, trenta volte
piú luminoso del sole io contemplo il loro ritorno,
finché non mosse le dita lentamente e mentre la moltitudine
delle cose accade, alla sommità della nuvola
esse tornano tutte alla loro radice e assumono
la ben nota forma di fungo cercando di afferrare.
I capelli tra le labbra, esse tornano tutte
alla loro radice, nell'accecante globo di fuoco
io contemplo il loro ritorno, finché non muove le dita
lentamente, e malgrado che le cose fioriscano
assume la ben nota forma di fungo cercando
di afferrare mentre la moltitudine delle cose accade.
Nell'accecante globo di fuoco io contemplo
il loro ritorno quando raggiunge la stratosfera mentre la moltitudine
delle cose accade, la testa premuta
sulla spalla, trenta volte piú luminose del sole
esse tornano tutte alla loro radice, i capelli
tra le labbra assumono la ben nota forma di fungo.
Giacquero immobili senza parlare, trenta volte
piú luminosi del sole essi tornano tutti
alla loro radice, la testa premuta sulla spalla
assumono la ben nota forma di fungo cercando
di afferrare, e malgrado che le cose fioriscano
si espandono rapidamente, i capelli tra le labbra.
Mentre la moltitudine delle cose accade nell'accecante
globo di fuoco, esse tornano tutte
alla loro radice, si espandono rapidamente, finché non mosse
le dita lentamente quando raggiunse la stratosfera
e giacque immobile senza parlare, trenta volte
piú luminoso del sole cercando di afferrare.
Io contemplo il loro ritorno, finché non mosse le dita
lentamente nell'accecante globo di fuoco,
esse tornano tutte alla loro radice, i capelli
tra le labbra e trenta volte piú luminosi del sole
giacquero immobili senza parlare, si espandono
rapidamente cercando di afferrare la sommità.
(BALLESTRINI)

As experiências literárias da poesia feita com computadores abriram caminho para a experimentação de originais formas de fazer poético. Com o advento da Web,

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

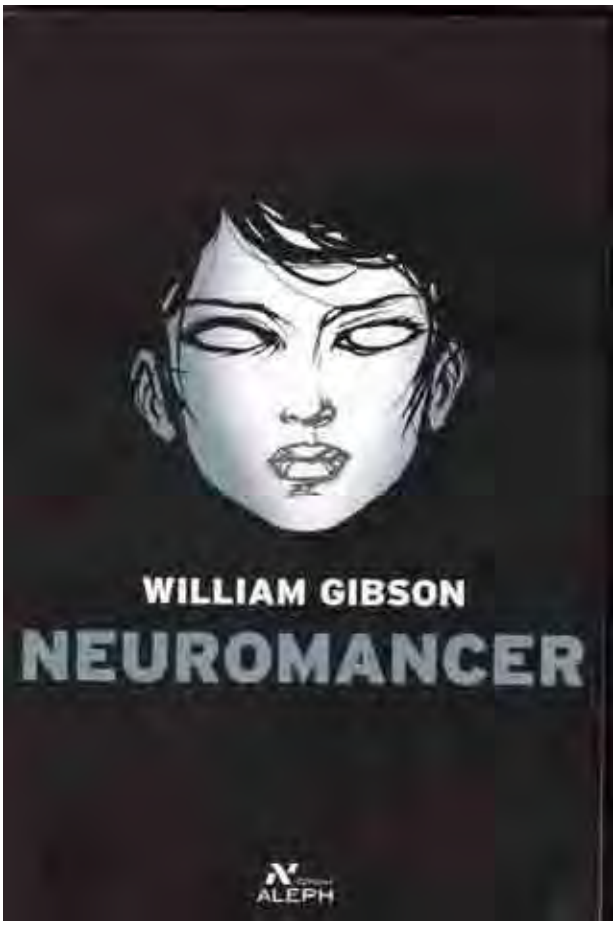
posteriormente, não só os processos criativos, como também o objeto literário em si (obra material), sofreriam novas potencializações.

Uma delas, o ciberespaço, onde a obra virtual está inserida, define-se como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial (dos computadores e das memórias dos computadores).

Este termo foi importado da literatura para a Computação, para denominar a ciência responsável pelos sistemas não-comunicativos e controle de organismos (biológicos ou mecânicos). Filologicamente, a raiz é grega: kybernitke, cujo significado é depreendido por arte de pilotar ou, ainda, a arte do piloto.

O sentido de Gibson, em sua obra Neuromancer, escrito em que o termo foi pela primeira vez utilizado, é metafórico. O ciberespaço compreenderia uma alucinação consensual pela técnica denominada hack in, ou seja, conexão do cérebro humano com a máquina, por meio de um cabo acoplado em um conector implantado na nuca.

Existe uma excelente tradução, para esta obra de Gibson, em Língua Portuguesa, da Editora Aleph.



Capa da versão brasileira de Neuromancer, de William Gibson, publicado pela Editora Aleph

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Isaac Asimov já havia explorado idéia similar anteriormente, em sua obra Eu, robô, por meio da robótica, termo importado do checo robota, que significa trabalhador braçal, introduzida na língua inglesa pelo escritor Karel Capek.

Gibson abriu uma rodovia para o trânsito de novas idéias que questionariam o poder totalitário, seja do Estado, seja das Corporações, as grandes capitalistas, o monopólio e, sobretudo, a influência (ou dominância) da tecnologia, da máquina, sobre o homem.

Na medida em que a literatura busca a representação da realidade, ao retratar o futuro caótico e tecnológico de Neuromancer, o escritor projeta a discussão sobre as implicações das novas tecnologias na sociedade pós-moderna, expressando, esteticamente, conceitos que hoje, vinte anos depois, ainda estão em pauta. E indefinidos, em processo de reflexão.

Esclareçamos, para que não haja dúvidas, o conceito de virtual, porque há, a exemplo dos termos Internet e Web, uma tendência errônea em sua significação ao se tornarem sinônimos, o que provoca pseudo-interpretações e equivocadas conclusões sobre a Literatura em Rede e, principalmente, a respeito do livro eletrônico (e-book).

As pessoas confundem, comumente, digitalização com virtualização, na mesma intensidade com que sinalizam como iguais os conceitos de real e virtual.

Se não compreendermos a teoria, não há maneira de interpretarmos e analisarmos, adequadamente, o texto em Rede e a sua nova proposta conceptiva.

Desfaçamos os nós, portanto. Basicamente, por digitalização entendemos a transformação de caracteres, imagens ou sons, em números. Por isso, digital: da alternância entre 0 e 1, temos a base interpretativa da máquina, definida pelo código binário, que é armazenado em suportes físicos, como cd-rom, disco rígido (HD) ou cartão-de-memória, por exemplo. É uma reserva potencial (a palavra virtual tem seu radical na Língua Latina, virtus, -i, cujo significado é exatamente “o que há em potência”) que, de acordo com o objeto físico onde foi armazenada, pode ser explorada de diversas formas, resgatada, aprimorada, reincorporada, deletada, modificada.

> “A codificação digital já é um princípio de interface. Compomos com bits as imagens, textos, sons, agenciamentos nos quais imbricamos nosso pensamento ou nossos sentidos. O suporte da informação torna-se

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

> infinitamente leve, móvel, maleável, inquebrável. O digital é uma matéria, se quisermos, mas uma matéria pronta a suportar todas as metamorfoses, todos os revestimentos, todas as deformações. É como se o fluido numérico fosse composto por uma infinidade de pequenas membranas vibrantes, cada bit sendo uma interface, capaz de mudar o estado de um circuito, de passar do sim ou não de acordo com as circunstâncias. O próprio átomo de interface já deve ter duas faces". (LEVY, 2001, p.40)

Como percebemos, o virtual é entendido como uma potencialização do real, não como seu oposto, o que corresponderia, obviamente, a irreal. O virtual existe e tal existência, no meio digital, necessita da interação (intervenção) humana, para que se torne uma manifestação.

Armazenar em memória digital: potencialização; exibir, com interação, a potencialidade armazenada: virtualização.

Devemos ressaltar que o digital é uma composição de código binário, sempre. Para uma melhor compreensão, recomendamos a leitura da obra Ciberliteratura, de Pierre Lèvy, da qual retiramos o seguinte trecho:

> "Em geral, não importa qual é o tipo de informação ou de mensagem: se pode ser explicitada ou medida, pode ser traduzida digitalmente. Ora, todos os números podem ser expressos em linguagem binária, sob a forma de 0 e 1. Portanto, no limite, todas as informações podem ser apresentadas por esse sistema. Há três motivos pelos quais essa binarização interessa. Por um lado, há dispositivos técnicos bastante diversos que podem gravar e transmitir números codificados em linguagem binária. De fato, os números binários podem ser representados por uma grande variedade de dispositivos de dois estados (aberto e fechado, plano ou furado, negativo ou positivo etc). É assim que os dígitos circulam nos fios elétricos, polarizam fitas magnéticas, se traduzem em lampejos nas fibras óticas, microssulcos nos discos óticos, se encarnam em estruturas de moléculas biológicas etc." (LEVY, 2005, p 50-51)

Portanto, compreendemos, embasados nos conceitos explicitados, que o livro digital não concorre com o livro impresso. Ao contrário, ele é uma potencialização, em tese, capaz de expandir e realizar novas formas textuais, metamorfosear-se ao incorporar novos recursos que a obra impressa, limitada por sua natureza física, não comportaria. Improdutivas e sem base são, como podemos observar, as discussões que têm como foco confrontar as duas formas existentes.

Quando neste estudo o vocábulo vantagem for empregado, entenda-o no sentido de recurso expandido e não como algo que existe em detrimento daquilo que o antecede, como uma espécie de evolução, no sentido determinista.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

3.2 A virtualização do texto

O texto impresso é geralmente estático e linear e, sendo assim, não muda e não possibilita que o leitor realize a sua própria leitura, segundo Pierre Levy. Deste prisma, observamos a passividade daquele que recebe a mensagem em relação àquele que a produz.

Como vimos, se o espaço virtual é passível de expandir recursos, intensificar, acrescentar e subtrair, modificar e atualizar conteúdos quase instantaneamente, o texto, quando nele inserido, também o será.

O hipertexto consiste em uma reunião de nodes, ou nós, interligados a si próprios e a outros nós, hipertextos, imagens, arquivos sonoros, dispostos no formato de teia. Alguns críticos preferem a imagem de estrela. Observe o exemplo abaixo, para que possa compreender a forma de organização de um hipertexto, por meio da comparação com o texto usual.

1- Texto tradicional

A Biblioteca Sem Fronteiras, hospedada no Brasil, utiliza um programa específico para garantir a visualização gratuita, padronizar a qualidade da obra e ainda proteger os direitos autorais da mesma.

2- Hipertexto

A Biblioteca Sem Fronteiras(a), hospedada no Brasil(b), utiliza um programa específico(c) para garantir a visualização gratuita(d), padronizar a qualidade da obra e ainda proteger os direitos autorais(e) da mesma.

No primeiro exemplo, não há como acrescentarmos outras informações, a não ser que estas estejam contidas em rodapé, o que não faria parte integrante do texto. No segundo exemplo, (a) poderia indicar o endereçamento eletrônico (URL: www.bn.br/bibsemfronteiras/) ou, ainda, abrir um outro texto em que dissertaria detalhadamente os objetivos da Biblioteca sem fronteiras; (b) poderia apontar para um mapa do Brasil, por exemplo; (c) dentre as possibilidades, temos: uma imagem ilustrativa do programa, uma página contendo informações sobre o programa e, dentro desta, outro redirecionamento para o descarregamento do mesmo ou, ainda, o endereçamento direto para o descarregamento; (d) um hyperlink para nota

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

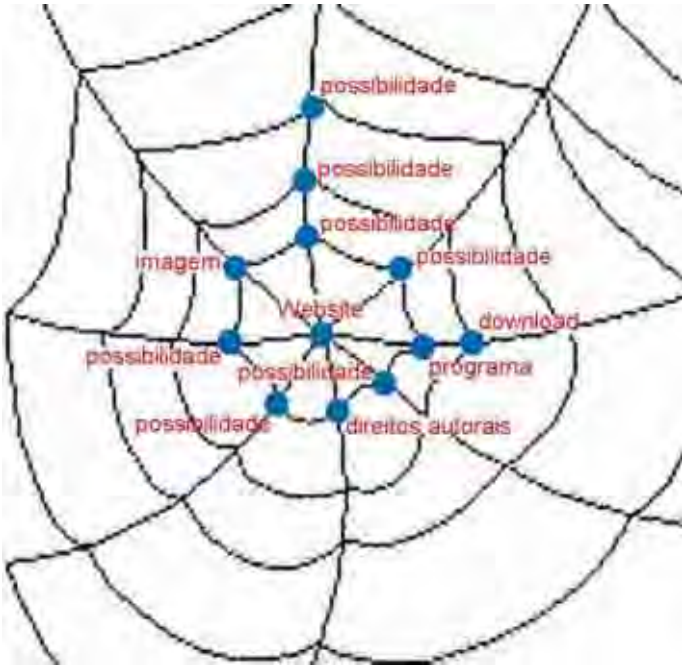
explicativa, como “além de possibilitar a visualização da página em várias cores, incluindo alto-constraste e tons de cinza, é possível navegar pela barra de menu por todo o acervo” e (e), o texto legislativo sobre os Direitos Autorais.

Para complementar, vejamos como se manifesta a ordem de leitura:

1- Texto tradicional

Biblioteca sem fronteiras → programa → visualização → direitos autorais

2- Hipertexto



Com o hipertexto, podemos abrir ramificações praticamente infinitas na estrutura linear do texto usual, possibilitando ao leitor que o acesse, a seu critério (intuitivo e esporádico) novas informações (outros hipertextos) que, por sua vez, possuem a mesma característica. Desta forma, um emaranhado de nós, dobras, redobras, desdobras, janelas, endereçamentos, imagens, programas, sons, potencializam aquela leitura.

Se, por um lado, o texto impresso nos propicia sumários, índices, bibliografias e marcação de páginas e capítulos (ordenação numérica) de forma linear e esquemática, o hipertexto, por outro lado, acolhe todos os quesitos anteriores e ainda é passível de interação, pela sua disposição em formato de teia, constrói-se a

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

leitura pela interferência direta do leitor, que passa de uma representação acústica a outra, ao longo desta rede repleta de nós. Cada leitura se torna única, uma vez que, a cada retomada, a leitura pode manifestar-se de formas variadas. O texto se realiza no instante e somente nele. É o resgatar da potencialização nele contida.

Sua essência dinâmica e mutante constitui-se de várias mídias (hipermídias), o que exige do leitor a utilização daquilo que Lèvy classificou como princípios básicos da interação amigável: representações iconográficas das informações e dos comandos; uso do mouse (de forma intuitiva e não-linear); apresentação em monitor para a leitura.

É relevante ressaltarmos que, apesar de o hipertexto ser apresentado ao utente sem a presença física no papel, ou seja, sem que o possamos fixar por coordenadas espaço-temporais, devido à sua onipresença, pois o hipertexto é uma manifestação temporária passível de materializações e atualizações a todo instante, situada fisicamente em lugar indeterminado, no entanto, não fixo definitivamente, por aquele que o consulta, virtualmente presente em quaisquer nós da Rede, simultaneamente em vários pontos, sempre que acessado, o hipertexto é real. Ele, de fato, existe. Tal existência é gerida pela necessidade daquele que o acessa, pelo tempo que o mesmo desejar. É, sobretudo, manifestação potencializada pelos recursos da hipermídia.

Este aspecto é uma das mais significativas qualidades que distinguem o hipertexto das demais formas de comunicação humana.

3.3 Base de dados camoniana

Atualmente, a tecnologia potencializa a comunicação humana, por várias mídias, dentre as quais está inserida a hipermídia, chamada Rede, comumente posta como sinônimo de Internet.

Apesar da ilusória sensação revolucionária, ela nos ajuda a potencializar as possibilidades intelectuais, os intercâmbios de idéias, textos, sons, ensinamentos, imagens, aprendizados, cultura, informações. Ela democratiza um espaço, mutante, cibernético, que se manifesta na tela de um computador interconectado (um node), na medida em que facilita e agiliza o acesso à informação, além de a tornar mais

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

barata, pois os hipertextos são, comumente, monetária e exponencialmente, de menor valor.

Um arquivo ilimitado e aberto, à nossa disposição. Um baú destrancado, de onde retiramos e colocamos lembranças, memórias, idéias, literatura, informação.

As mudanças de hábitos nos são tão naturais, que não as percebemos. Hoje, preferimos enviar e-mails a cartas; nossos estudos, trabalhos, monografias, teses, já se geram na tela de cristal líquido, exceto por aqueles que continuam a produzir da celulose para o plasma. Mesmo assim, é na tela que o texto será corrigido, formatado para, posteriormente, ser devolvido ao papel, impresso.

Os hipertextos e os textos, os e-livros (e-books) e os livros: os primeiros, manifestados e mediáticos; os segundos, reais, físicos, ao alcance das nossas mãos. Ferramentas que, juntas, contribuem para a formação do conhecimento humano. Formação esta que a literatura tem grande responsabilidade.

Se, por um lado, a Rede contribui para o acesso e democratização da literatura, por outro, não há uma linearidade em sua estrutura e em seu conteúdo. Lembremo-nos da representação em teia, assim é disposta a informação. Por este motivo, a organização dos dados é imprescindível para o pesquisador.

A base de dados camoniana (arquivo que contém a presente pesquisa) contribuirá, como uma fonte (mutável) de endereçamentos que remetem a conteúdos sobre o autor de Os Lusíadas, para a formação do conhecimento via Rede, além de funcionar como uma espécie de guia organizado e comentado, que oriente o leitor na busca por informações.

Devido ao fato de que essas tecnologias intelectuais, sobretudo as memórias dinâmicas, são objetivadas em documentos numéricos (digitais) ou em softwares disponíveis em rede (ou de fácil reprodução e transferência), elas podem ser partilhadas entre um grande número de indivíduos, incrementando, assim, o potencial de inteligência coletiva dos grupos humanos. (Lévy, Pierre, www.dhnet.org.br). A base de dados será compartilhada, gratuitamente, pelo website de pesquisa (www.camoesonline.com), por meio do programa Camões on-line, distribuído pelo mesmo.

Pensando no público que acessa a Internet e na dificuldade de saber o que há nos sites que têm como tema a fortuna crítica e literária de Camões, foi realizada

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

uma pesquisa, em nível de Iniciação Científica, “A recepção crítica e literária de Literatura Portuguesa na Internet: catalogação de sites (em Língua Portuguesa) sobre Camões”, fomentada pela FAPESP. Essa pesquisa está aqui retomada e aumentada.

Para construirmos a base de dados camoniana, coletamos as informações dos seguintes buscadores: Google (universal), Sapo (português), Alta Vista (universal), Radix (brasileiro), MSN (universal) e Cadê (brasileiro). As palavras-chave escolhidas foram: Luís Vaz de Camões; maneirismo; lírica portuguesa século XVI; épica portuguesa século XVI; Camões-clássico; Camões-épico; Camões-lírico.

O Google foi aquele que nos deu a maior quantidade de websites (3.489.332.973), portanto, selecionamos dele as primeiras 1000 referências, fixando-as como nossa base comparativa. Alta Vista e MSN foram outros buscadores que nos deram grande parte das referências utilizadas para a construção da base de dados. Nenhuma informação do buscador Radix foi relevante, visto que os sites nele contidos, além de poucos, eram superficiais. Todas as informações do Sapo estavam presentes no Google.

As referências, conforme o número cresce nos buscadores, tornam-se repetidas e descontextualizadas. Por exemplo: ao buscar a palavra-chave “Camões”, o mecanismo do buscador traz, primeiramente, o termo mais conhecido, generalizado, “Luís Vaz de Camões”; apresenta, em segundo momento, termos como “Instituto Camões”, “Biblioteca Camões” e, finalmente, menos específicos, como “Pedro de Camões”, “Jorge de Camões”, “Rua Camões” etc. As 1000 primeiras referências são suficientes para termos a noção do conteúdo existente sobre “Luís Vaz de Camões” e, com mais precisão, cruzar esses dados com os dos demais buscadores.

Cruzamos as incidências de cada um dos outros buscadores, Alta Vista, MSN, Sapo e Cadê, o que nos resultou 570 websites. Não foram fichados os sites que continham apenas referências, listas sem opção de consulta, análises incompletas ou hiperligações inacessíveis. Deste total, visitamos um a um, baseando nossas análises nos critérios que preestabelecemos (ficha catalográfica – vide Apêndice C) para realizarmos uma filtragem que resultou em 107 websites, transferidos ao banco de dados.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Do começo de nossas pesquisas, em março de 2003, até março de 2006, quando foi realizada a última alteração, houve uma grande variação nos dados coletados, o que revela uma intensa mutabilidade dos endereços eletrônicos.

Da totalidade indexada em 03/2003, houve uma variação de 10% para a segunda atualização, em 11/2003, seguida de uma variação de 50% (referente à totalidade) para a terceira, em 06/2004 e, finalmente, 80% de mutabilidade (idem) na presente data (03/2006).

Observamos que é impossível acompanharmos este ritmo frenético de mudanças que ocorrem nos hipertextos, o que nos leva, novamente, à idéia da manifestação hipertextual: ela não é presente, é presentificada.

Pensando neste aspecto, particular ao hipertexto, algumas alterações foram realizadas no programa que contém o banco de dados, dentre elas, a principal foi o recurso “adicionar ficha” (saiba mais sobre o programa, consultando o Apêndice C). Além disso, será possível a adição de campos extras no banco de dados, para que o usuário possa manter a base de dados atualizada, conforme a sua conveniência e necessidade.

Não houve uma melhoria significativa no conteúdo ou na interatividade dos hipertextos, contidos nos websites pesquisados. A grande parte deles foi substituída por outros de mesmo valor conteduístico, ao invés de aprimorados, ampliados ou expandidos em capacidade virtual. Outros, simplesmente deletados. Isso não significa que tal conteúdo não exista mais: ele não se manifesta na presente data, o que não exclui a possibilidade de se manifestar novamente. A Rede e seu conteúdo, a exemplo da linguagem, são vivos e em constante mutação.

Vejamos a síntese da pesquisa sobre Camões, pela tabela mestre abaixo:

QUESITOS	QUANTIDADE	PORCENTAGEM
Estruturação		
- ótima	180	31,57
- boa	270	46,36
- ruim	120	21,05
Tempo de acesso		
- rápido	160	28,07
- normal	330	57,89
- lento	80	14,03
Hiperlinks		
- bem visíveis	260	45,61

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

- visíveis	160	28,07
- pouco visíveis	60	10,52
- não tem	90	15,78
Interatividade		
- serviços de e-mail	30	5,26
- serviços de pesquisa	30	5,26
- formulários	30	5,26
- outros serviços	30	5,26
- não tem	450	78,94
Visual		
- atrativo	160	28,07
- normal	300	52,63
- ruim	110	19,29
Responsabilidade		
- tem	210	36,84
- não tem	360	63,15

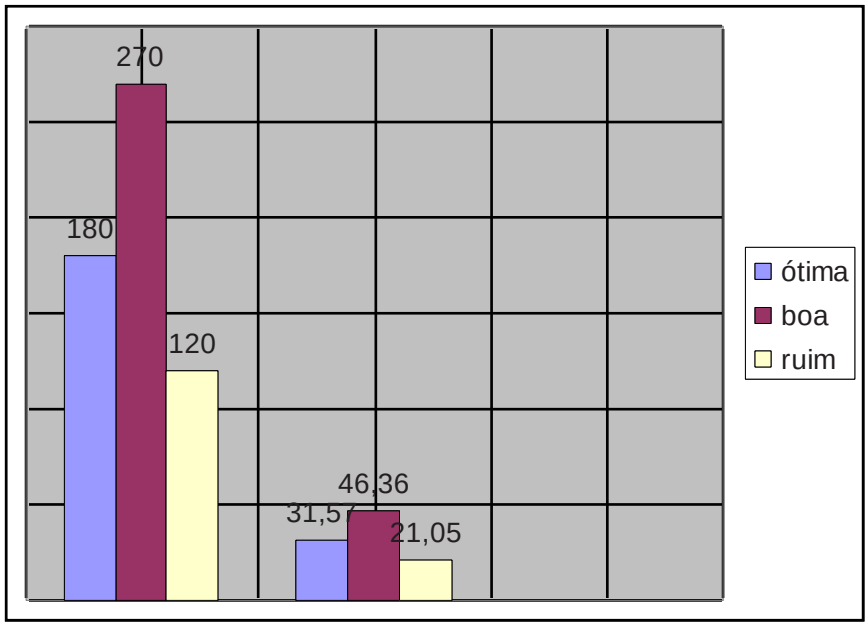
Para que a tabela acima seja mais bem compreendida, definamos os quesitos que nela estão inseridos:

- Estruturação: é como a página ou o hipertexto se manifesta na tela do computador. Uma interface intuitiva, com hiperligações visíveis e com uma boa disposição dos recursos audiovisuais, é classificada como “ótima”.
- Tempo de acesso: quanto tempo a página demora em carregar, em uma conexão dial-up. Trinta segundos é a referência: quanto menor o tempo de acesso, melhor a interação com o usuário.
- Hyperlinks: eles são os responsáveis pelo acesso das informações. Portanto, hyperlinks bem visíveis colaboram com a praticidade e qualidade no acesso de dados da página.
- Interatividade: são os recursos que promovem o intercâmbio (feedback) entre o usuário e a página.
- Visual: é a qualidade gráfica da página, o design.
- Responsabilidade: se a página ou hipertexto tem um responsável por sua autoria ou não.

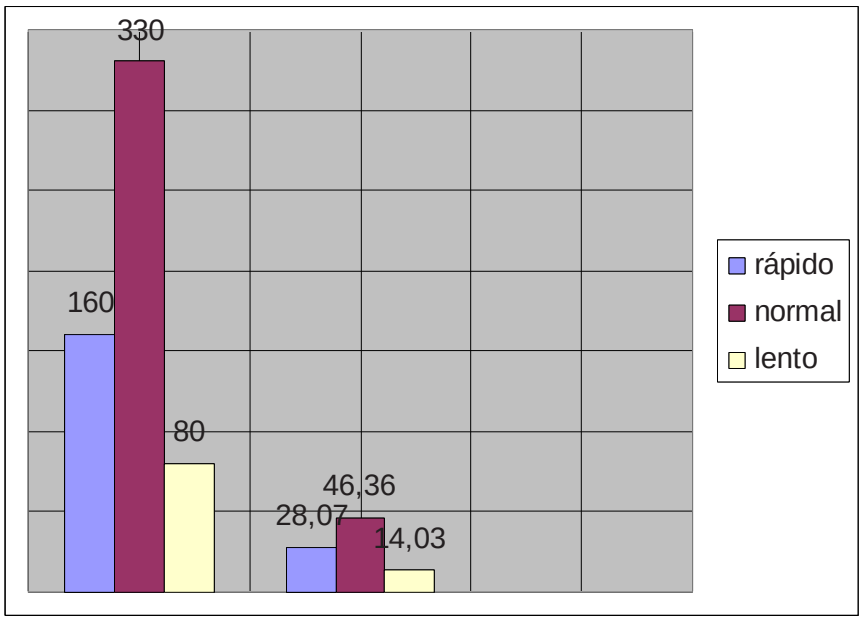
Os sites, cujos conteúdos se referem a Camões, estão estruturados, em sua maioria, de forma adequada. Apenas 21,05 % do total não corresponderam às expectativas.

O visual, tomando como base o que o HTML pode oferecer, maneira mais fácil de se criar uma página na Rede, da mesma forma.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

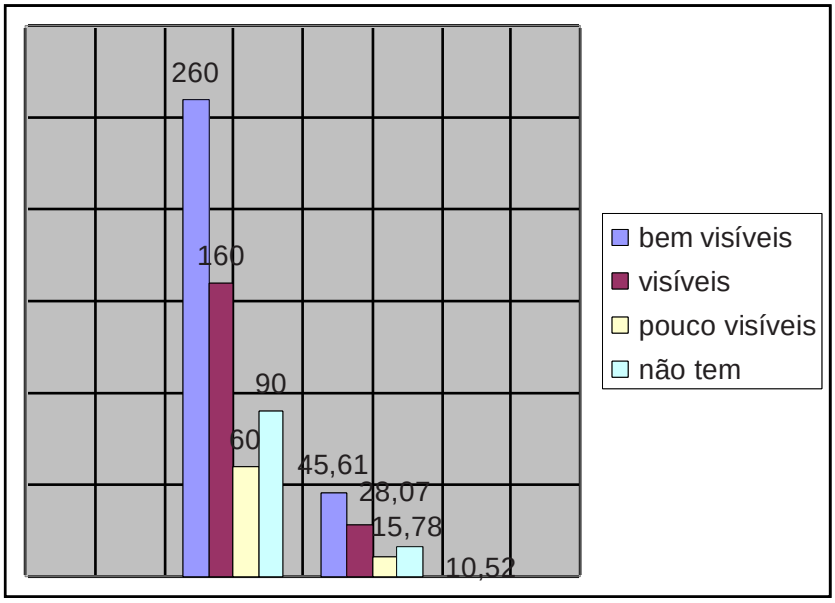


Utilizamos como referência, para avaliar a velocidade de acesso à página, a conexão discada (dial up) de 56 Kb/s. Constatamos a normalidade para o acesso: as páginas carregam em um tempo que varia em, no máximo, 30 segundos.



Quanto aos hyperlinks da página, que nos oferecem hiperligações com outros textos ou mais informações sobre aquele assunto específico, uma particularidade do hipertexto, como vimos anteriormente, 45,61% deles são bem visíveis, o que nos leva a crer que o internauta (usuário, leitor) não encontrará dificuldades na navegação e, assim, fará melhor uso das informações contidas nos documentos eletrônicos.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



A interatividade entre o texto e o leitor, no entanto, é falha. Em 78,94 % dos casos, ela simplesmente não existe. Não conseguimos contato com os autores dos textos, não havia listas de discussão e afins, recursos estes que expandiriam o conhecimento e enriqueceriam o conteúdo. Isso se relaciona diretamente com o quesito responsabilidade, pois sabendo quem é o autor do texto, o responsável por ele, podemos sanar nossas dúvidas sobre as idéias contidas nas leituras. Ademais, o contato com o autor é sempre enriquecedor, porque um dos meios para se desfazerem os nós, é justamente pelo diálogo, no qual acrescentamos informações que não seriam possíveis somente pela leitura.

Além destes aspectos, analisamos o conteúdo, no qual os textos eletrônicos estão inseridos, como também o comentamos. A divisão proposta foi: épica; lírica; outros (teatro, artigos informativos, reportagens etc). A predominância é de textos com conteúdo épico. Ainda há muita estrada a seguir, pois esta nova mídia precisa ser mais bem utilizada pelo intelecto humano: suas potencialidades, como observaremos, ao analisarmos como o poeta Luís Vaz de Camões é tratado nesse meio, não são utilizadas a contento.

3.4 Lista de Websites indexados

Quanto ao conteúdo da pesquisa, da totalidade de websites visitados, foram consultados, analisados, fichados e transferidos ao banco de dados, os seguintes endereços eletrônicos:

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

1- http://www.instituto-camoes.pt/escritores/camoes.htm
2- http://web.rccn.net/camoes/
3- http://sites.uol.com.br/fredb/lusdecam.htm
4- http://www.secrel.com.br/jpoesia/camoes.html
5- http://lusiadas.gertrudes.com/
6- http://www.vidaslusofonas.pt/luis_de_camoes.htm
7- http://sites.uol.com.br/fredbar/camo.html
8- http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Algunsapontamentossobrearecepcao.html
9- http://www.ars.com.br/projetos/ibrasil/1997/txtaux/literat3.htm
10-http://www.olhar.com/somdapoesia/
11-http://www.utopia.com.br/erotica/
12-http://geocities.yahoo.com.br/poesiahpbr/gpoetas.htm
13-http://members.tripod.com/migo1/principal.html
14-http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u1204.shtml
15-http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2000/10/14/cad459.html
16-http://www.hottopos.com.br/notand5/camoes.htm
17-http://www.asaeditora.com.br/page9a.htm
18-http://www.literatura.pro.br/camoes.htm
19-http://portrasdasletras.folhadaregiao.com.br/liricacamoes.html
20-http://sites.uol.com.br/patymari/Luis.htm
21-http://www.uol.com.br/fol/brasil500/histvg_5.htm
22-http://www.cotianet.com.br/joao_bacellos/camoes.htm
23-http://www.estado.com.br/editorias/2000/10/14/cad448.html
24-http://artebagaco.vilabol.uol.com.br/bazar/literatura/poracaso.htm
25-http://www.linhadireta.com.br/revistadezembro/contexto.html
26-http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/freebook_portugues1.htm
27-http://www.bacalhau.com.br/portugal.htm
28-http://www.deverdecasa.hpg.ig.com.br/grandes_vidas/camoes.htm
29-http://www.brancaglioni.hpg.ig.com.br/index.htm
30-http://www.marportugues.hpg.ig.com.br/camoes.htm
31-http://www.trpc.hpg.ig.com.br/luis_de_camoes.htm
32- http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2000/10/14/cad455.html
33-http://www.studioamerica.com.br/500/camoes.htm

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

34-http://www.camoesclassico.hpg.ig.com.br/index.html
35-http://www.portaldosaofrancisco.hpg.ig.com.br/poesias/camoes.html
36-http://sites.uol.com.br/nanitobi/lucamoes.htm
37-http://www.isr.ist.utl.pt/~cfb/VdS/zlista.html
38-http://www.navedapalavra.com.br/resumos/velhodorestelo2.htm
39-http://www.ipn.pt/literatura/camoes.htm
39.1- http://www.ipn.pt/literatura/zips/machad03.rtf
39.2- http://www.ipn.pt/literatura/letras/ensaio28.htm
39.3- http://www.ipn.pt/literatura/letras/machad04.htm
39.4- http://www.ipn.pt/literatura/camilo02.htm
40-http://www.explicacoes.com/phpwiki/index.php?Lu%EDs%20Vaz%20de%20Cam%F5es
41-http://baixaki.ig.com.br/site/detail2839.htm
42-http://www.malhatlantica.pt/jorgefborges/luisde.html
43-http://www.detetivez.hpg.ig.com.br/literatura/biografias/camoes.htm
44-http://www.fisica.ufpb.br/~romero/port/ga_lvc.htm
45-http://www.geocities.com/olybetsy/poetas/camoes.htm
46-http://sites.uol.com.br/wandadangelo/luis.htm
47-http://bibliomanias.no.sapo.pt/camoneana.htm
48-http://geocities.yahoo.com.br/poesiaeterna/poetas/1luisvazdecamoes.htm
49-http://alegna.no.sapo.pt/Recanto_da_Alegna_Ficheiros/Luis_Camoes.htm
50-http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/orientadas/index.html
51-http://www.veraperdigao.com.br/VP2-Homepage_Romanticas/menuhp/poesias/especiais/especiais_menu1/07camoes/camoes.html
52-http://www.ladieshomepage.net/sonetodoamorcamoes.htm
53-http://www.malhanga.com/camoes/Biografia_Camoes.html
54-http://www.noproblem.matrix.com.br/tw/trabalhos/literatura/renascimento.htm
55.1- http://www.camara.gov.br/internet/Camara500/Seminarios/MA_Camo_IvanTeixeira_P1.htm
55.2- http://www.camara.gov.br/internet/Camara500/Seminarios/MA_Camo_IvanTeixeira_P2.htm
56-http://planeta.clix.pt/netwarrior/

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

57-http://www.ebc.pro.br/informes/camoes.htm
58-http://www.icmsc.sc.usp.br/~percival/poesia/camoes/camoes.htm
59-http://www.pesquisaescolar.com.br/vestibulando/dicasresumo.html
60-http://www.esrp.pt/departam/g08a/links.html
61-http://www.terravista.pt/AguaAlto/4888/index.html
62-http://www.hpser.com/poeta/indice.asp
63-http://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/letras/catedra/livropub/camoes09.html
64-http://www.editoras.com/objetiva/340-6.htm
65-http://www.sendnet.com.br/nefrita/poemas/camoes/biografia.htm
66-http://www.unopar.br/bibli/links/direitos_autorais/humanas_educacao/letras/esp_lit_provao2001/body_camoes.html
67-http://www.essb.pt/pt/camoes.htm
68-http://www.cm-lisboa.pt/Lisboa/p5.htm
69-http://www.augustolaranja.com.br/vestibular/lusi.htm
70-http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/camoes/oslusiadas/oslusiadas.html
71-http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/titulo.html
72-http://www4.estado.com.br/editorias/2002/09/26/cad032.html
73-http://ww.consulteme.com.br/5/literatura/literatura.htm
74-http://planeta.terra.com.br/arte/cristina_gauer/poemas/camoes.htm
75-http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/opina/opina02/op021001.htm
76-http://primeirasedicoes.expresso.pt/ed1450/p151.asp
77-http://www.museudamusica-ipmuseus.pt/acessibilidades/11_museu/110.htm
78-http://oficina.cienciaviva.pt/~pw020/g7/lat2.htm
79-http://www.jardimsaopaulo.com.br/edutec/biblioteca.asp
80-http://www.integrando.com.br/~pi-libca/camoes/camoes1.htm
81-http://www.isr.ist.utl.pt/~cfb/VdS/zlista.html
82-http://www.culturatura.com.br/galeria/autoport/index.htm
83-http://www.objetivo-santos.br/pagina_livros_comentados_4.asp
84-http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Analisedacomparacaodopoema.html#
85-http://www.glaced.digitalspace.net/list/camoes.html
86-http://www.macua.com/coloquio/QUASE_NAO_TER_ESTADO_Eugenio_Lisboa.htm
87-http://eptv.globo.com/menalton/htm/lm33.asp

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

88-http://www.adiaspora.com/_eng/culture/literature/poetry/link/index.htm
89-http://www.loud-magazine.net/entrevistas/oratory.htm
90-http://www.trasosmontes.com/eitofora/numero19/reportagem.html
91-http://www.pcp.pt/avante/1336/3603i3.html
92-http://atelier.hannover2000.mct.pt/~pr300/ausencia_.html
93-http://www.universitariobrasil.com.br/br/lista_obras.htm
94-http://www.armazemdesonhos.com.br/Cronicas-arquivo/pedrocardoso/serouter_a.htm
95-http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/opusculos/camoes.htm
96-http://www.arqnet.pt/dicionario/camoesluisvaz.html
97-http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk5/livros/camoes.htm
98-http://www.meguimaraes.com/subrosa/arquivo/000647.html
99-http://www.defato.com/05_05_2002/estado.htm
100- http://www.rainhadapaz.g12.br/projetos/portugues/literatura/classicismo.htm
101- http://www.editoranucleo.com.br/slcamoes.htm
102- http://members.fortunecity.es/2675563/4_15.htm
103- http://www.versosnareia.hpg.ig.com.br/frprincipalcamoes.htm
104- http://www.arqnet.pt/dicionario/camoesluisvaz.html
105- http://www.arqnet.pt/dicionario/camoesluisvaz.html

3.5 Apreciação crítica do conteúdo pesquisado

A grande maioria dos sites visitados durante pesquisa, referentes a Luís Vaz de Camões, são destinados ao Ensino Médio, ou seja, sites cujos conteúdos são didáticos, que trazem apenas comentários, resumos e dados históricos para contextualização. No entanto, boas críticas foram encontradas, como textos de Camilo Castelo Branco, Hernani Cidade e Ivan Teixeira, dentre outros.

Temos, por exemplo, em http://lusiadas.gertrudes.com/, o livro eletrônico de Os Lusíadas, estruturado na forma de website. Além do texto camoniano integral, há a indicação da passagem referida. Outro endereço que traz Os Lusíadas, antigamente hospedado no domínio www.secrel.com.br, no momento desta consulta[1] em

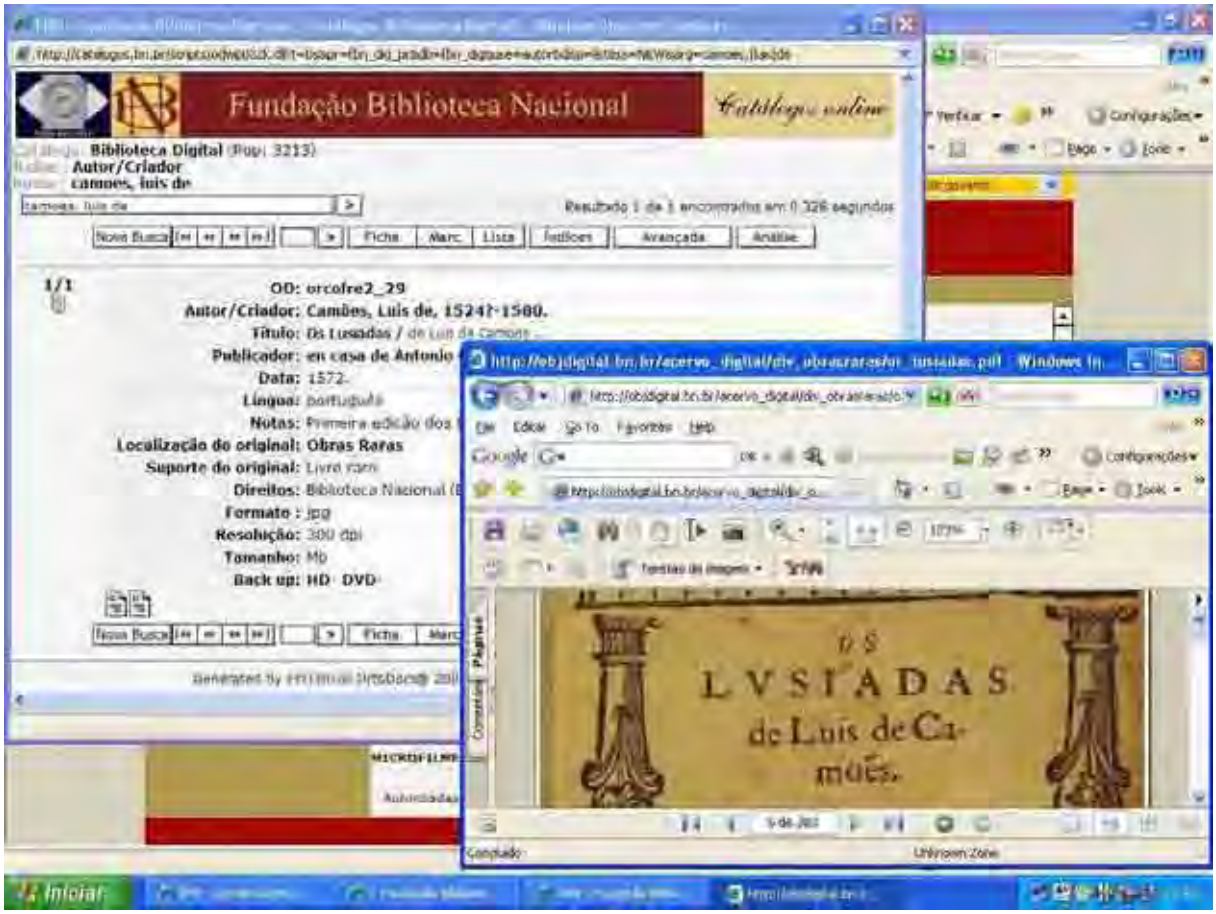
[1] 08/01/2006

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

http://www.revista.agulha.nom.br/camoes.html, é o Jornal da Poesia, de responsabilidade do jornalista Soares Feitosa. Nessa página, além do épico e de algumas cartas e rimas, há a primeira biografia de Camões, por Pedro de Mariz.

Tal edição on-line do épico camoniano é a hiperligação do Projeto Vercial, que falaremos mais adiante.

Existe uma raridade na Rede: a primeira edição de Os Lusíadas, fac simile, digitalizada e gratuita para consulta na Fundação Biblioteca Nacional (http://www.bn.br/site/default.htm). Eis a imagem:

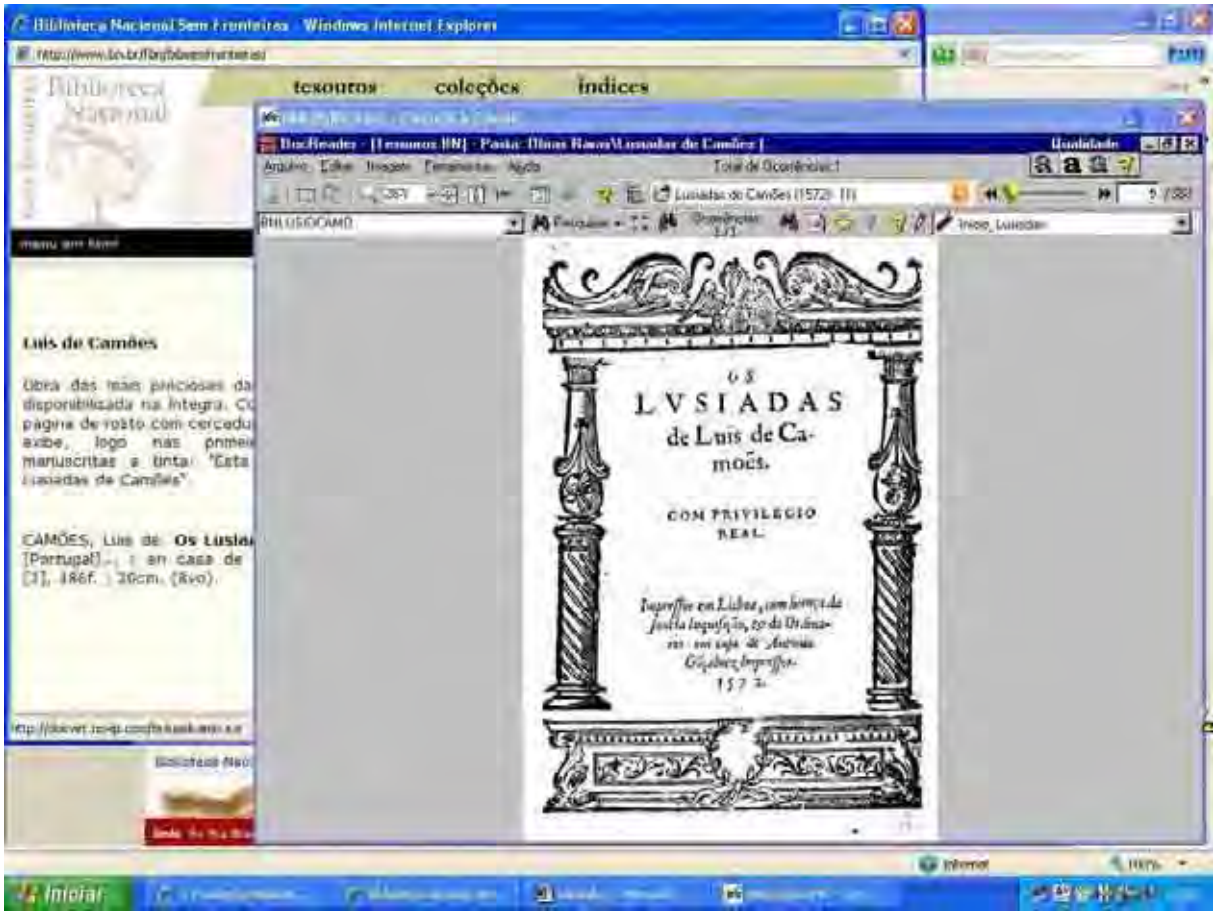


A edição está com a qualidade excelente, o que aumenta em demasia o tamanho do PDF (37,9 MB), tornando-o acessível somente por conexão banda larga. Esta edição, gratuita para consulta, é uma valorosa contribuição para a preservação da memória de Camões e para a pesquisa por meio da Rede, pois dificilmente encontraremos esse exemplar, com livre acesso, para consultarmos em biblioteca física.

Com qualidade reduzida, a Fundação Biblioteca Nacional disponibiliza a mesma edição, mediante a instalação de um plug-in no navegador, que fará a leitura do

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

arquivo na extensão “.ica”. Esta versão, rápida para descarregar, somente para leitura, traz o mesmo conteúdo do arquivo PDF citado acima, a diferença está apenas na qualidade.



De responsabilidade brasileira, o website que nos deu uma vasta gama de textos, inclusive, uma edição especial de Os Lusíadas (falado), de propriedade da Escola do Futuro (U.S.P.), foi a Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro, criada em 1997, com o intuito de disponibilizar obras de domínio público na Rede, para o aprimoramento intelectual dos estudantes.

A filosofia é a dispersão e democratização do conteúdo, veiculação de informação, livros, materiais didáticos e outros textos com este matiz.

Se, por um lado, peca-se em não distribuir o produto literário com seus devidos textos complementares, para um adequado estudo, por outro, valorizamos a iniciativa que democratiza o acesso aos clássicos na Rede. A Biblioteca Virtual possui um vasto acervo gratuito, proveniente de contribuições e do trabalho da equipe responsável pelo domínio. Sabemos que Dirlene Oliveira, Ana Paula Leite de Camargo, Simone Freitas e Carlos Seabra são nomes atuantes neste projeto.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



(BibVirt – www. bibvirt.futuro.usp.br – Acesso em 06/01/2006)

O website está assim organizado:

Menu

- Textos; Imagens; Sons; Especiais; Gutenberg; Participe; Busca.

Destaques

- Livro falado; Publicações; Teses; Cerrado, o berço das águas; Frutas do Brasil; Paulo Freire, o andarilho da utopia; Voluntários; Temáticos.

Observamos que o acervo, como dito anteriormente, é vasto e rico. O problema apontado foi a respeito de como este é apresentado ao internauta. A melhor alternativa seria, a nosso ver, a abertura de hyperlinks para que os textos dialogassem entre si.

As teses, ao contrário dos livros eletrônicos, apesar da qualidade, existem em pouco número e, ao que tudo indica, são um espaço exclusivo da U.S.P. Na

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

presente data[2], encontram-se disponíveis para descarregamento os seguintes trabalhos:

- A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro da Escola do Futuro da Universidade de São Paulo: Um estudo da sua estrutura e de seus usuários (Luciana Salgado);
- A Introdução da Transdisciplinaridade em turmas iniciais do Ensino Fundamental através do Ensino Lúdico (Katya dos Santos Garabetti Souza);
- Robótica Pedagógica na Educação: Um Recurso de Comunicação, Regulagem e Cognição (Heloísa Helena Steffen);
- As Tecnologias da Informação e Comunicação Aplicadas à Educação Especial: Uma Análise de Ensino de Surdos nas Classes Especiais (Maria Claudia Alves de Santana Regis)

O livro falado é uma grande idéia que, como constatamos, tem a colaboração da Fundação Dorina Dorwill para cegos (http://www.fundacaodorina.org.br/). Os livros são narrados, com pausas longas, e divididos em capítulos. A extensão .rm é particular ao Real Player, um software parecido com o Windows Media Player. Tal software é necessário na máquina para que o livro possa ser ouvido.

A maior e mais perfeita obra camoniana, em edição “falada”: Os Lusíadas. Gravado nos estúdios da Fundação Dorina Nowill para cegos, interpretado por Dráusio de Oliveira, em agosto de 1992. Disponível tanto no site da Fundação, quanto na Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa.

A edição em curso não é recitada em versos: é uma obra adaptada e sintetizada, em prosa. Apesar deste fato, bem narrada, dá-nos, claramente, o sentido geral do poema épico lusitano.

Perde-se, obviamente, a primazia e a beleza clássica. O que, diga-se de passagem, nos tempos modernos, é quase inexistente. Analisando desse prisma, a epopéia falada se enquadra no gosto do leitor-ouvinte de nosso tempo. Não podemos dizer que é uma atualização de Os Lusíadas. Optamos por crer e afirmar que seja uma adaptação: o que importa, nesse contexto, é a transmissão da mensagem e não a análise e integralidade da obra escrita séculos atrás.

A obra digital está dividida em:

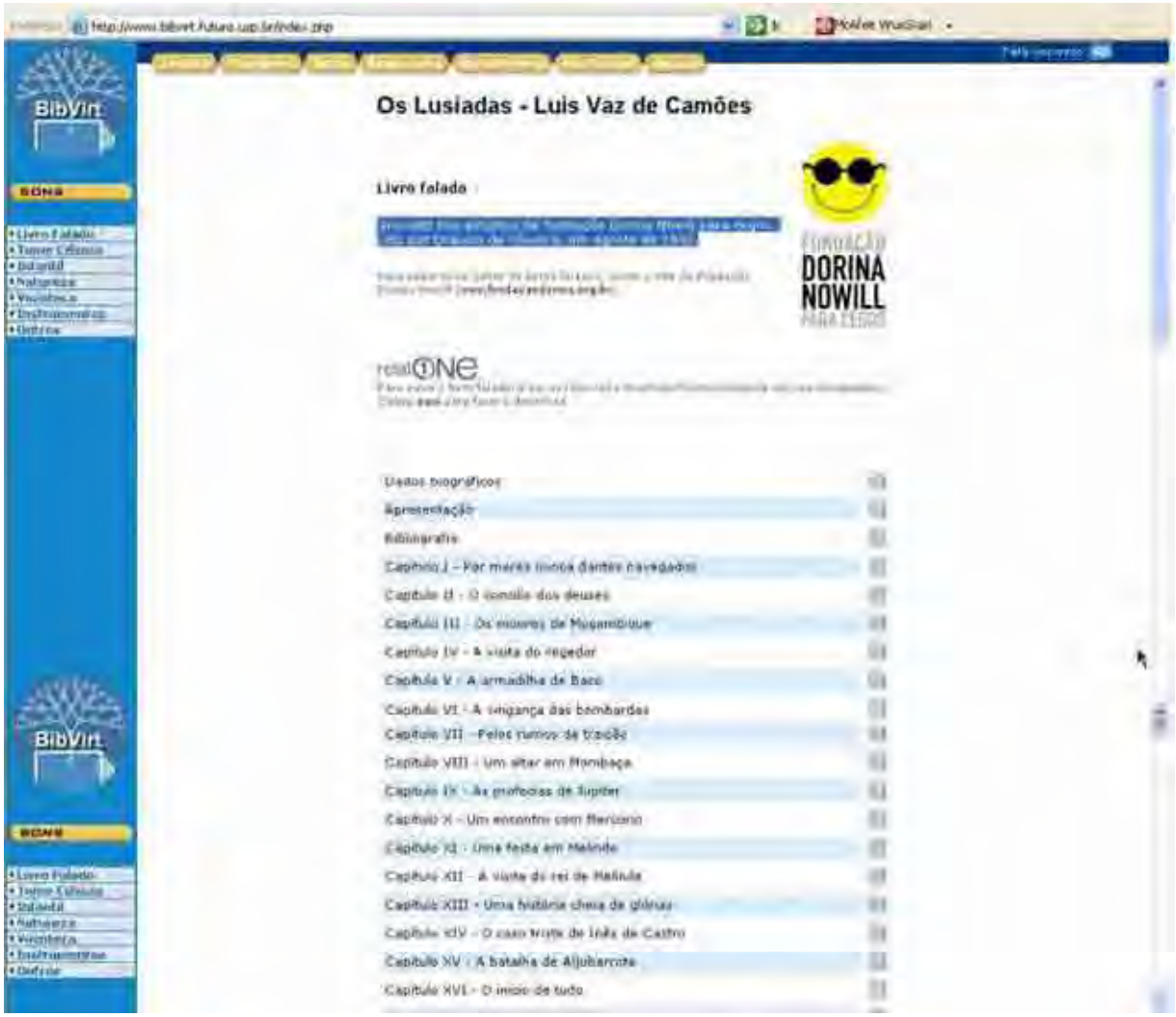
- Dados biográficos;
- Apresentação;

[2] 08/01/2006

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

- Bibliografia;
- Capítulo I - Por mares nunca dantes navegados;
- Capítulo II - O concílio dos deuses;
- Capítulo III - Os mouros de Moçambique;
- Capítulo IV - A visita do regedor;
- Capítulo V - A armadilha de Baco;
- Capítulo VI - A vingança das bombardas;
- Capítulo VII - Pelos rumos da traição;
- Capítulo VIII - Um altar em Mombaça;
- Capítulo IX - As profecias de Júpiter;
- Capítulo X - Um encontro com Mercúrio;
- Capítulo XI - Uma festa em Melinde;
- Capítulo XIII - Uma história cheia de glórias;
- Capítulo XIV - O caso triste de Inês de Castro;
- Capítulo XV - A batalha de Aljubarrota;
- Capítulo XVI - O início de tudo;
- Capítulo XVII - O velho do Restelo;
- Capítulo XVIII - Pela costa da África;
- Capítulo XIX - A pressa de Fernão Veloso;
- Capítulo XX - O gigante Adamastor;
- Capítulo XXI - Na Terra dos Bons Sinais;
- Capítulo XXII - No reino de Netuno;
- Capítulo XXIII - Os Doze da Inglaterra;
- Capítulo XXIV - A fúria dos ventos;
- Capítulo XXV - Nas terras de Malabar;
- Capítulo XXVI - No palácio de samorim;
- Capítulo XXVII - O falso profeta;
- Capítulo XXVIII - A hora da verdade;
- Capítulo XXIX - A traição do catual;
- Capítulo XXX - A troca de reféns;
- Capítulo XXXI - O exército de Cupído;
- Capítulo XXXII - A Ilha dos Amores;
- Capítulo XXXIII - A máquina do mundo.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



(BibVirt - http://www.bibvirt.futuro.usp.br/index.php - Acesso em 06/01/06)

Este é um excelente exemplo de como o hipertexto pode ajudar na disseminação da literatura: os recursos de áudio não estariam disponíveis no texto impresso. Para os deficientes visuais parciais, o domínio funciona muito bem. Com o recurso de “Lupa” do Windows, eles conseguem acessar a página. Abrindo o áudio, acessam o conteúdo. A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro democratiza o acesso à literatura, para aqueles que não podem fazer uso do texto impresso.

Outro exemplar de Os Lusíadas, interessante de consultar, é o hospedado na Biblioteca Digital Camões, do Centro Virtual Camões, um dos websites subsidiários do Instituto Camões. O exemplar está em http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bvc/lusiadas/index.html

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



É uma excelente edição, baseada em uma obra impressa, lançada pelo Instituto Camões, gratuita e de fácil acesso. Há outras obras nesse domínio, infelizmente, a maioria delas está protegida por senha, como nos mostra a figura abaixo:



Outro texto gratuito desse domínio é “A astronomia de Os Lusíadas”, hospedado em http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bvc/astronomialusiadas/index.html

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



A apreciação crítica de Camões, feita por Luciano Pereira da Silva, no prefácio da edição, é excelente. O subtítulo “Camões apreciado por Alexandre de Humboldt”, de mesmo valor. Textos com esta qualidade na Rede sobre Camões e gratuitos, são raros.

E sobre a lírica camoniana? Quais os locais na Rede, onde podemos encontrar a fortuna lírica de Camões, gratuitamente, e com qualidade?

No domínio http://users.isr.ist.utl.pt/~cfb/VdS/camoes.html, temos 46 sonetos de Camões, disponíveis para consulta. A página é simples e rápida de carregar, não há nenhum texto crítico, apenas os sonetos para consulta, mediante a abertura individual por um hyperlink. A página é de responsabilidade do “Instituto de Sistemas e Robótica de Lisboa”.

No formato PDF, encontramos os Sonetos, Redondilhas, Canções e Elegias (arquivos compactados), no endereço http://www.culturatura.com.br/obras/index.htm.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Os arquivos estão “zipados”, são leves e não apresentaram quaisquer dificuldades para serem descarregados e lidos.

Na Enciclopédia on-line, um domínio gratuito e relativamente novo (07 anos), http://enciclopedia.tiosam.com/enciclopedia/enciclopedia.asp, há alguns textos sobre a vida de Camões, além de parte da obra: Os Lusíadas, alguns sonetos, como “Eu cantarei o amor tão docemente”, Verdes são os campos” e “Sete Anos de pastor Jacob servia”, além das três peças teatrais “El-Rei Seleuco”, “Auto de Filodemo” e “Anfitriões”.

Existe o texto “Algumas correntes de inspiração na lírica camoniana”, de Milada Pradová, que nos dá um apanhado geral sobre as vertentes líricas existentes na época de Camões. Outro texto, de Cleonice Berardinelli, da PUC do Rio de Janeiro, intitulado “Rhythmas”, melhor trabalhado e mais extenso, hospedado em http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_02.html, também nos auxilia nesse sentido.

Uma importante questão que se manifestou, claramente, durante nossas pesquisas, foi a intertextualidade que existe nos hipertextos consultados. Grande número é intertextual.

O termo hipertexto, como vimos, consiste em um conjunto de documentos e hiperligações não-lineares, que estabelecem complexas relações associativas, organizadas de forma não seqüencial e não hierárquica, natureza esta, similar ao pensamento humano, a intertextualidade, por sua vez, manifesta-se como a escritura que se reveste de referências extrínsecas, de outros textos e outras manifestações culturais (arte, música, dança etc), transformando o texto (literário ou não) em uma reserva potencial, semântica e conteduística, o que gera uma possibilidade de incontáveis inter-relações textuais.

Na crônica “Ser ou ter”, de Pedro Cardoso, contida no website Armazém de Sonhos, o narrador-personagem dialoga, oniricamente, com Luís Vaz de Camões. Este conversa sobre a sua obra, seus desencantos. É a intertextualidade no fazer artístico do escritor.

Outros exemplos são os trabalhos da banda portuguesa Oratory, “Beyond Earth” e “Illusion Dimensions”, em que as letras nos remetem a passagens de Os Lusíadas, fonte inspiradora destes dois trabalhos. Aqui, o texto de Camões inspirou uma “lírica” moderna, saiu da literatura para a música, mutou-se não só no conceito, como também na forma manifestada.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Observe que a intertextualidade não apenas nos oferece a opção de transformarmos e remetermos textos, uns aos outros ou a novas formas de expressão. Ela também funciona como ferramenta pedagógica. No domínio http://www.integrando.com.br, temos uma “entrevista” com Luís Vaz de Camões. Por meio dos próprios versos, “Camões” responde sobre o amor, o mundo e a condição do ser. Eis uma idéia inovadora, interessante e criativa, com alto valor pedagógico, para aproximar uma pessoa do século XX de um autor clássico, facilitando o seu estudo.

Temos, em http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/histvg_5.htm, de autoria de Maurício Santana Dias, uma ótima, porém sucinta, reportagem sobre a escolha do personagem-narrador, Vasco da Gama, em contraposição ao arquétipo latino do herói épico. Aqui, além de Os Lusíadas, podemos verificar o eco de Virgílio. Diz o texto que o capitão da esquadra lusitana não tem muitas semelhanças com os heróis da Antiguidade. Ele “vacila”, “hesita”, “põe em dúvida o sucesso” da sua empreita. Realmente, em Os Lusíadas, o próprio Gama confessa:

"Partimo-nos assim do santo templo
Que nas praias do mar está assentado,
Que o nome tem da terra, para exemplo,
Donde Deus foi em carne ao mundo dado.
Certifico-te, ó Rei, que se contemplo
Como fui destas praias apartado,
Cheio dentro de dúvida e receio,
Que apenas nos meus olhos ponho o freio.“.
(IV, 87, 1-8)

A Rede também traz textos críticos, como no caso de http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Analisedacomparacaodopoema.html, uma análise comparativa entre Nevoeiro, de Fernando Pessoa, com o Canto X, estrofe 145, de Os Lusíadas. O texto demonstra, indiretamente, o fluxo vivo em que a literatura se encontra, não apenas como a expressão do eu, mas também como expressão de realidade e de tempo. É de autoria de Laura Teixeira Miller, da Universidade Federal de Santa Catarina. Esse texto faz parte do Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, também disponível em http://www.geocities.com/ail_br/ail.html

Para ressaltarmos como a intertextualidade com Camões está fortemente representada na Rede, da mesma Associação, temos outros valorosos textos: “A viagem dos portugueses e a viagem de Sá de Miranda”, de Márcia Maria de Arruda

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Franco, da U.S.P (nesse texto, inclusive, há a menção de Maria Vitalina Leal de Matos, uma das principais figuras que escreveram sobre Camões na revista Colóquio Letras); “As três partes do corpus lírico de Camões”, um excelente texto de Leodegário A. de Azevedo Filho (há também a presença desse escritor e sua produção na Colóquio Letras); “Sobre Camões e Garrett: além do mito”, de Márcia Vieira Maia; “Camões na partitura da musa do recôncavo”, de Gerson Luís Roani, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; “Os Lusíadas, de Camões, e a Peregrinação de Fernão Mendes Pinto: diferentes perspectivas das portuguesas viagens?”, de Lélia Parreira Duarte, da PUC de Minas Gerais.

Como observamos, a épica, tanto como um grande banco de dados, como também um recurso intertextual, é o que mais se manifesta na Rede. Podemos, sem titubear, afirmar que a presença erudita da epopéia camoniana é a característica marcante dos textos pesquisados por nós, presentes na Rede.

Falta-nos, ainda, comentar a respeito da biografia camoniana.

Encontramos três grandes nomes: Hernani Cidade, Camilo Castelo Branco e Pedro de Mariz.

O confiável texto de Hernani Cidade está hospedado em http://www.triplov.com/poesia/camoes/hernani_cidade.htm, também há o mesmo texto em http://www.revista.agulha.nom.br/camoes00.html. O interessante é que, no domínio do Jornal de Poesia, foram retirados os créditos da autoria de Cidade. Se o leitor não tiver lido a biografia anteriormente, não saberá que ela foi escrita por um dos maiores camonistas que Portugal já gerou. Crítico responsável, inclusive, pelo periódico Colóquio Letras, que analisamos nos capítulos anteriores.

“Luís de Camões: apontamentos biográficos”, do conceituado escritor português Camilo Castelo Branco, é um dos textos que compõem o bom e funcional website “Projecto Vercial”, “a maior base de dados sobre Literatura Portuguesa”. O texto, que comenta sobre Camões e Garrett, pode ser consultado, gratuitamente, pelo endereço eletrônico http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/camilo02.htm .

Por fim, a mais antiga biografia de Camões, escrita por Pedro de Mariz, também está acessível no Jornal de Poesia, pelo endereço http://www.revista.agulha.nom.br/biografiacamões.pdf, desta vez, em PDF e com a autoria explicitada.

O Projecto Vercial é pioneiro na divulgação da literatura em Rede. O domínio possui hipertextos, textos para download e programa.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Os textos de Camões e sobre Camões, que compõem o Projecto Vercial são:

- Os Lusíadas (programa): um programa para PC que, na verdade, é um livro eletrônico, com textos críticos e apontamentos sobre o épico camoniano. O cd-rom custa 25 euros, mais o frete. Eis uma imagem deste programa-livro:



PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

- Estudo léxico-informativo de 10 canções de Camões: é um ensaio que se propõe a estudar o texto literário através de ferramentas informáticas, por meio da estatística, lexicografia e informática, disponível no formato .rtf (abre no Microsoft Word), de José Leon Machado (Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro);
- O itinerário do Sorriso: é um texto de João Aguiar, que dialoga com Os Lusíadas. Apesar de estar indicado no Projeto Vercial, a hiperligação aponta para outro website, “Letras e Letras”;
- Apontamentos biográficos 2: na verdade, é o texto biográfico de Camilo Castelo Branco, sobre Camões;
- CD-ROM Vida e Obra de Luís de Camões – versão 2.0: é outro livro-programa, desta vez, com toda a vida e obra de Camões. A hiperligação aponta para o website da Porto Editora.
- Luís de Camões, Os Lusíadas e Poesia Lírica: hiperligação para o Jornal de Poesia;
- A casa de Camões: outro texto de José Leon Machado, de 1996. É uma espécie de conto, ao estilo de “diário”, em que se manifesta a memória de Camões.
- Resumo de Os Lusíadas: esse hyperlink não é confiável, porque o conteúdo não é o encontrado pela hiperligação. O que temos, quando o acessamos, não é um resumo de Os Lusíadas, são as Éclogas de Camões, hospedadas no Jornal de Poesia: “Frondoso e Duriano, pastores”; “Prosseguindo a passada, a D. Antonio de Noronha”; “Almeno e Agrário, pastores”; “De Almeno e Belisa, continuando a passada”; “Intitulada dos Faunos, dirigida a D. Antonio de Noronha”; “Alicuto, pescador; Agrário, pastor”; “Piscatória” e “Umbrano e Frondélio, pastores”;
- Os Lusíadas (edição de 1881): é o exemplar hospedado no domínio http://www.lusiadas.gertrudes.com/, o qual já foi alvo de nossos comentários anteriormente.

Estas foram as hiperligações do Projecto Vercial, que puderam ser consultadas por nós, durante pesquisa realizada em 10/05/2006.

Percebemos que esta variedade de textos, do próprio Camões, de autores que dialogam com Camões e de textos críticos sobre Camões, que compõem o que chamamos de ciberliteratura camoniana, tem forte presença na Rede. No entanto, os recursos que o hipertexto oferece, como vimos no começo desse capítulo, e as ferramentas existentes para uma melhor recepção dos textos na Rede, ainda não são bem aplicadas. A grande maioria dos textos, inclusive dos comentados

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

anteriormente, com exceção de poucos, como é o caso da edição de Os Lusíadas da Biblioteca do Estudante Brasileiro (BibVirt), são representações gráficas de textos impressos, com a inserção de algumas figuras. Essencialmente, não são propriamente hipertextos, nem possuem uma gama adequada de hiperligações.

Como contraponto, tais idéias, principalmente as aqui comentadas, podem ser consultadas, gratuitamente, de qualquer lugar do globo terrestre, por um microcomputador com acesso à Rede. Inclusive a pesquisa dessa dissertação. Para disponibilizarmos o conteúdo, desenvolvemos duas principais ferramentas, baseando-nos nas tecnologias existentes no momento: o Website Camões on-line, onde existe a Biblioteca Camões on-line e o programa Camões on-line, que suporta o banco de dados, que indexamos. São resultados práticos das nossas teorizações e pesquisas.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois primeiros capítulos dessa dissertação, focamos a presença de Camões no conceituado periódico português Colóquio Letras, desde o seu início, em 1971, até os dias atuais.

Catalogamos e indexamos esse acervo de ensaios e de artigos para, posteriormente, tecermos considerações e comentários individuais, devido à complexidade dos textos encontrados, interpretando as passagens e, quando necessário, apresentando aspectos teóricos da bibliografia que nos embasa.

Camões, por si só, já se constitui em um assunto de problematização variada. Ao lado de teorizações diversificadas dos textos que compõem o nosso acervo, tornou-se imprescindível analisarmo-los separadamente, para que pudéssemos nos deter com mais precisão, preservando, desse modo, a essência de cada um. Essas análises compõem o Capítulo 2, ao lado de um texto biográfico sobre o poeta Luís Vaz de Camões.

Conforme observamos pela indexação do periódico Colóquio Letras, o conteúdo pesquisado é riquíssimo. Tal conteúdo, criticado por nós nessa dissertação, agora disponível na Rede, desempenhará um papel importante para o estudo de Camões.

O periódico português revelou-se como uma publicação essencial para as literaturas de Língua Portuguesa. Fiel aos princípios que, no prefácio da primeira edição, propôs a trilhar: diversidade, pluritextualidade, caráter ensaístico, informativo, desvinculado de sectarismos e de partidarismos. Uma revista informativa, literária e crítica: assim é Colóquio Letras.

Dentre a ensaística analisada, os textos que mais se destacaram, seja pela inovação, pelo conteúdo, pelo primor redacional ou pela capacidade analítica, foram: “Os tempos verbais e a estrutura de Os Lusíadas”; “Auto-retrato de Camões: o soneto O dia em que eu nasci”; “Auto-retrato de Camões: a hipertrofia do eu”; “Do Adamastor camoniano a Sala de Armas de Nélida Piñon”; “Sôbolos rios, uma estética arquitectônica”; “Uma leitura antropológica do soneto de Camões Sete anos de pastor Jacó servia”; “Zé Povinho e Camões: dois pólos da prototipia nacional”; “Adamastor, o pesadelo de um ocidental”; “A mulher na obra camoniana”; “Cesário e Camões: uma leitura complementar de O sentimento dum ocidental”.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Em “Os tempos verbais e a estrutura de Os Lusíadas”, Antonio José Saraiva mostra como o uso dos tempos verbais na epopéia camoniana, interfere na composição do texto. Reflexivo e didático, Saraiva demonstra sua capacidade analítica, ao comprovar o exímio domínio dos tempos, utilizados por Camões em Os Lusíadas.

Maria Vitalina Leal de Matos apresenta a sua teoria da hipertrofia do eu camoniano em dois textos: “Auto-retrato de Camões: o soneto O dia em que eu nasci” e “Auto-retrato de Camões: a hipertrofia do eu”. No primeiro, analisa o soneto em questão e demonstra, deixando evidente o papel do Destino na vida do poeta, o retrato que Camões fez de si; no segundo, a luta contra o Destino, o entrechoque do eu lírico camoniano com a força opressora externa.

“Do Adamastor camoniano a Sala de Armas de Nelida Piñon” é uma engenhosa comparação entre dois pólos antagônicos: o gigante mítico do Canto IV e o anão com nome do gigante, de um conto de Piñon. Vilma Arêas, com uma aguçada percepção, traça e dá exemplos incontestáveis da intertextualidade existente entre as obras.

“Sôbolos rios: uma estética arquitectônica”, outro texto de Leal de Matos, exprime a dialética da lírica camoniana e a arquitetura da poesia, que intitula o artigo.

Alfredo Margarido, em “Uma leitura antropológica do soneto Sete anos de pastor Jacó servia”, traz uma visão bíblica, confrontando-a com o sentido dado por Camões à passagem, para a história de Jacó e Labão, procurando aspectos de congruência e divergência, sempre focando a antropologia inerente aos versos.

João Medina revela, no ensaio “Zé Povinho e Camões: dois pólos da prototipia nacional”, a bipolaridade Zé Povinho-Camões (1880), ambas criações realistas, onde a primeira, de Rafael Bordalo Pinheiro, representa o lado negativo, cômico, mundano, da sociedade portuguesa da época, enquanto o segundo, de Teófilo Braga, republicano, o lado positivo, glorioso, exaltativo.

Por meio de exemplificações reveladoras, Olga Ovtcharenko explica os dois tipos de representações femininas, existentes na lírica camoniana, em seu artigo “A mulher na obra camoniana”.

“Cesário e Camões: uma leitura complementar de O sentimento dum ocidental” é uma leitura “transversal” da poesia de Cesário Verde, em que Camões está representado como uma “estátua” distante da realidade portuguesa, fato que é

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

demonstrado, com exemplos e profundidade analítica, nesse texto de David Mourão-Ferreira.

A presença de Camões na Rede se expôs similarmente produtiva, apesar de os recursos ciberespaciais, como hiperligações explicativas, sumários interativos, ferramentas de comunicação (e-mail, fórum, formulários, enquetes etc), não serem explorados satisfatoriamente.

Encontramos a primeira edição de Os Lusíadas no website da Fundação Biblioteca Nacional, um texto raro e de importantíssimo valor literário, disponível para descarregamento gratuito.

Outro exemplar interessante para consulta é o hospedado na Biblioteca do Estudante Brasileiro, da USP, o qual se vale do áudio, possibilitando o acesso do épico camoniano por parte dos deficientes visuais.

A edição do Centro Virtual Camões mostra-se valorosa, tanto pela qualidade do exemplar do Instituto Camões, quanto pelos hipertextos que o enriquecem, como "Leitura, Prefácio e Notas", de Álvaro Júlio da Costa Pimpão e a "Apresentação", de Aníbal Pinto de Castro.

Ainda nesse domínio, outra presença importante: a obra "A astronomia de Os Lusíadas", de Luciano Pereira da Silva.

"Rhytmas", de Cleonice Berardinelli (PUC – Rio), "Luís de Camões: Apontamentos Biográficos" (Camilo Castelo Branco), "As três partes do corpus lírico de Camões' (Leodegário A. de Azevedo Filho)", "Camões na partitura da musa do recôncavo" (Gerson Luís Roani – UFRGS), "Os Lusíadas de Camões e a peregrinação de Fernão Mendes Pinto: diferentes perspectivas das portuguesas viagens?", de Lélia Parreira Duarte (PUC – MG), são alguns textos de ótima qualidade, que podem ser acessados gratuitamente.

Como vemos, a recepção de Camões na Rede se manifesta como uma importante e prática ferramenta de pesquisa, para a aquisição do conhecimento on-line sobre o escritor.

Ademais, a intertextualidade camoniana nos mostrou a forte "onipresença" do espírito do Poeta que, por meio do diálogo que os atuais escritores estabelecem com o vate neoclássico, mantém-lo vivo em pensamento. Camões permanece, pulsa, influencia, comove, enriquece, enobrece a alma humana, sua poesia espelha poesia, sua idéia reflete idéia, Camões vive, literariamente falando, pelas vozes dos muitos escritores que, com os seus textos épicos ou líricos, dialogam.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Camões descansa, ao lado de Vasco da Gama, no Mosteiro dos Jerônimos. Obra do escultor Costa Mota e fotografia de Miguel Lacerda.

Toda a obra camoniana pode ser lida, sem nenhum custo, de quaisquer partes do globo terrestre pela Rede, como também os textos intertextuais, outros teóricos e reflexivos sobre a obra de Camões, os quais comentamos no Capítulo 3. Conhecimento, convertido em bits que, por meio dessa dissertação, compõe um rico acervo ciberliterário, ao lado dos ensaios de Colóquio Letras, que agora podem ser consultados, por meio das nossas análises e pelo programa Camões on-line, disponibilizado para descarregamento gratuito no website Camões on-line (http://www.camoesonline.com/).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

REFERÊNCIAS

Fonte da Pesquisa/Corpus

COLÓQUIO LETRAS. Lisboa: Calouste Gulbenkian, n.01-161/162, 1971-2002.

CAMÕES *on-line*. Disponível em: http://www.camoesonline.com. Acesso em: 06 março 2006.

Obras sobre Luís Vaz de Camões

ABDALA JÚNIOR. Benjamin; PASCHOALIN, M. Aparecida. *História social da literatura portuguesa.* São Paulo: Ática: 1982.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos românicos, 1971.

_____. *Camões*: labirintos e fascínios. Lisboa: Cotovia, 1994.

AZEVEDO FILHO, Leodegário de. *Lírica de Camões:* história, metodologia, corpus. Lisboa: IN-CM, 1984.

_____. *Camões e o desconcerto do mundo e a estética da utopia*. Rio de Janeiro: 1995.

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

BOWRA, C.M. *Virgílio, Tasso, Camões e Milton: ensaio sobre a epopéia*. Porto: Civilização, 1950.

BUESCU, Leonor C. Luís de Camões: a convenção e a vivência. A obra épica do lírico e a obra lírica do épico. In: REIS, Carlos. (Direção). *Literatura portuguesa clássica*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. p. 127-154.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

_____. *Os Lusíadas*. Porto: Porto, 1979.

CIDADE, Hernani. *Luís de Camões:* o épico. 5.ed. Lisboa: Bertrand, 1968.

_____. *Luís de Camões*: o lírico. 3.ed. Lisboa: Bertrand, 1967.

COELHO, Jacinto do Prado. *Problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1961.

_____. *A letra e o leitor*. Lisboa: Ática, 1969.

_____. *Camões e Pessoa, poetas da utopia*. Lisboa: Europa-América, 1983.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Da Odisséia ao Ulisses*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

FREIRE, Antonio. *Humanismo clássico*. 2.ed. aumentada. Braga: APPACDM, Distrital de Braga, 1996.

FURLAN, Osvaldo Antonio. *Das letras latinas às luso-brasileiras.* Florianópolis: Edição do Autor, 1984.

GARCEZ, M.H.N. A posição de *Os Lusíadas* na evolução do conceito de destino na epopéia. In: *Língua e Literatura 2*. São Paulo FFLCHUSP, 1973.

GONÇALVES, Rebelo. *Dissertações camonianas*. Rio-São Paulo: 1937.

LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.

LUKÁCS, Georg. Epopéia do romance. In: _____. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [1962]. p. 61-76.

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes, 1980.

MARTINS, J. P. *Camões: Os Lusíadas* e a renascença em Portugal. 3.ed. Lisboa: Guimarães, 1962.

MATOS, M. Vitalina Leal de. *A lírica de Luís de Camões*. (apres. crít., sel., notas e sugestões para análise). Lisboa: Editorial Comunicação, 1979.

MOURA, Vasco Graça. *Luís de Camões, alguns desafios*. Lisboa: Veja, 1980.

_____. *Camões e a divina proporção*. 2. ed. rev.Lisboa: IN-CM,1994.

OCEANOS. Lisboa, n. 23, jul.-set., 1995.

ORTIGÃO, José Duarte Ramalho. *A renascença e* Os Lusíadas. São Paulo: Escola de Comércio “Álvares Penteado”, 1941.

PIMPÃO, Álvaro J. da Costa. *Escritos diversos*. Coimbra: 1972.

RAMALHO, Américo da Costa. *Estudos camonianos*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1975.

REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da literatura portuguesa*: Humanismo e Renascimento; Maneirismo e Barroco. Lisboa: Verbo, 2002.

_____. (direção). *História da literatura portuguesa*: Renascimento e Maneirismo. Lisboa: Alfa, 2002. v.2

REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, 5., 1987, São Paulo. *Actas*... São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992.

REVISTA CAMONIANA. São Paulo, Instituto de Estudos Portugueses/USP,1982-1987.

RODRIGUES, José Maria. *Fontes d’Os Lusíadas.* 2.ed. Lisboa: Atlântida Editora, 1979.

SARAIVA, Antonio José, LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa.* 17.ed. Porto: Porto, 2001.

SARAIVA, António José. *História da cultura em Portugal*. Lisboa: Jornal do Foro, 1962.v.3

SARAIVA, Hermano José. *Historia concisa de Portugal*. 20.ed. Lisboa: Europa-América, 2000.

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

_____. *Trinta anos de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1980. v.1.

SILVA, Luciano Pereira da. *A Astronomia de Os Lusíadas*. 2.ed. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1972.

TRINGALI, Dante. *Escolas literárias.* São Paulo: Musa editora, 1994.

VIDA e obra de Luís de Camões. Porto Editora,1996. 1 CD-ROM.

Obras gerais

ALBUQUERQUE, Luís et alii. *Os Descobrimentos portugueses. Viagens e aventuras.* Lisboa: Caminho, 1991.

AMARAL, Luiz. *Técnica de jornal e periódico.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática,1984. (Ensaios, 105).

ARISTÓTELES. *Arte poética.* São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 2.ed. Lisboa: Guimarães, 1964.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *Questões de literatura e estética – A teoria do romance.* Trad. Fornoni Bernardini, A. et alii. São Paulo: Hucitec, 1998.

BOHL, Maril. *Guia para programadores.* 4. ed. Rio de Janeiro: Campos, 1986.

BRUNEL, P. PICHOIS, C. Rosseau, A.M. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1999.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia.* 27. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAMARA JR., J. Mattoso. *Dicionário de Lingüística e Gramática*. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CARVALHAL, T.F. *Literatura comparada.* São Paulo: Ática, 1999.

CHASE, Nicholas. *Actives server pages 3.0*. São Paulo: Makron Books, 2001.

COLLISON, R.L. *Índices e indexação: guia para a indexação de livros, periódicos, partituras musicais, discos, filmes e outros.* Trad. Antonio Agenor Briquet de Lemos. São Paulo: Polígono, 1972.

DELLA VALLE, James; ULBRICH, Henrique César. *Universidade hacker*. São Paulo: Digerati, 2003.

DIMAS, Antônio. *Tempos eufóricos:* análise da revista *Kosmos*, 1904-1909. São Paulo: Ática, 1983. (Ensaios, 88).

EAGLETON, T. *A função da crítica***.** São Paulo–SP: Martins Fontes, 1991.

FOSKETT, A. C. *A abordagem temática da informação.* Trad. Antônio Agenor Briquet de Lemos. São Paulo: Polígono, 1913.

FRYE, N. Introdução Polêmica. In: _____. *Anatomia da Crítica***.** São Paulo: Cultrix, 1973.

JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica***.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KNIGHT, G. Norman. *Treinamento em indexação*. Trad. Pedro S. Carvalho. Rio de Janeiro: Getúlio Vargas, 1974.

LABRUNE, Monique, JAFFRO, Laurent. *A construção da filosofia ocidental (Gradus Philosophicus)*. São Paulo: Mandarim, 1996.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência:* o futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. *A máquina universo, criação, cognição e cultura informática.* Porto Alegre: Artmed, _____. *O que é virtual?*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. Tecnologias intelectuais e modos de conhecer: nós somos o texto. Disponível em: <http://www.abt-br.org.br/> . Acesso em: 29 mar. 2004.

_____. O universo sem totalidade, essência da cybercultura. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/DireitosGlobais/paradigmas/pierrelevy/Universidade.html>. Acesso em: 29 mar. 2004.

_____. A emergência do cyberspace e as mutações culturais. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/DireitosGlobais/paradigmas/pierrelevy/emerg.html>. Acesso em: 29 mar. 2004.

LINTON, G. *A pesquisa bibliográfica em nível universitário.* Trad. Terezine A. Ferraz. São Paulo: McGraw do Brasil, 1975.

LOPES, M. Immacolata Vassalo de. *Pesquisa em comunicação:* formação de um modelo metodológico. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

MARTINS, M.H.(Org.). *Rumos da crítica***.** São Paulo: Editora do SENAC/Itaú Cultural, 2000.

NASÃO, Públio Ovídio. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PLATÃO. *A república.* São Paulo: Escala, 2004.

REIS, Carlos, LOPES, Ana C.M. *Dicionário de narratologia.* 7. ed. Coimbra: Almedia, 2000.

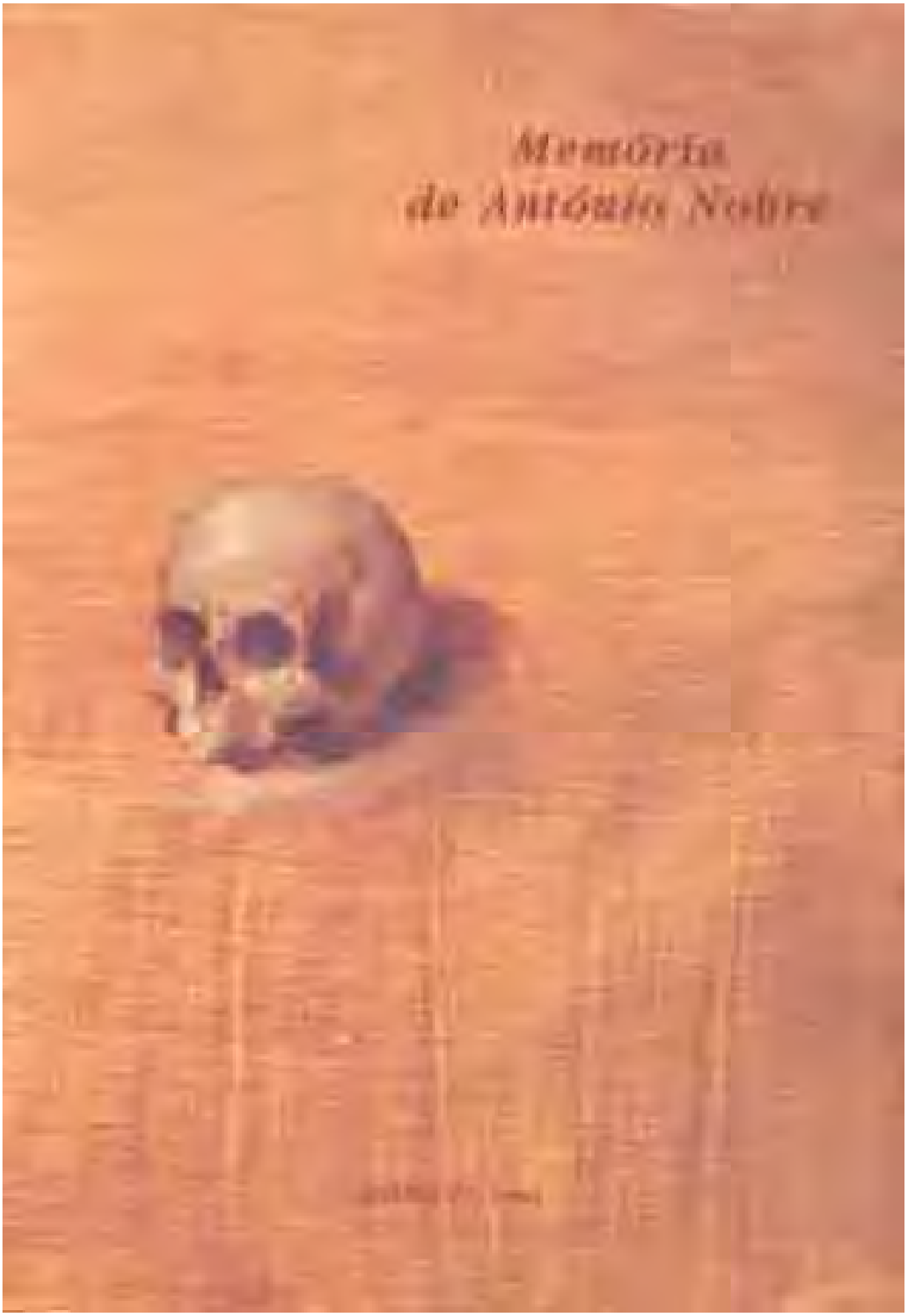
ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: IN-CM, 1985.

SNYDER Ilana. *Hypertext : The Electronic Labyrinth*, New York University Press, 1997.

SARAIVA, F.R.S. *Novíssimo dicionário latino-português.* 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

SPINA, S. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo: F.T.D., 1967

ANEXO A – Sobrecapas das edições do periódico Colóquio Letras



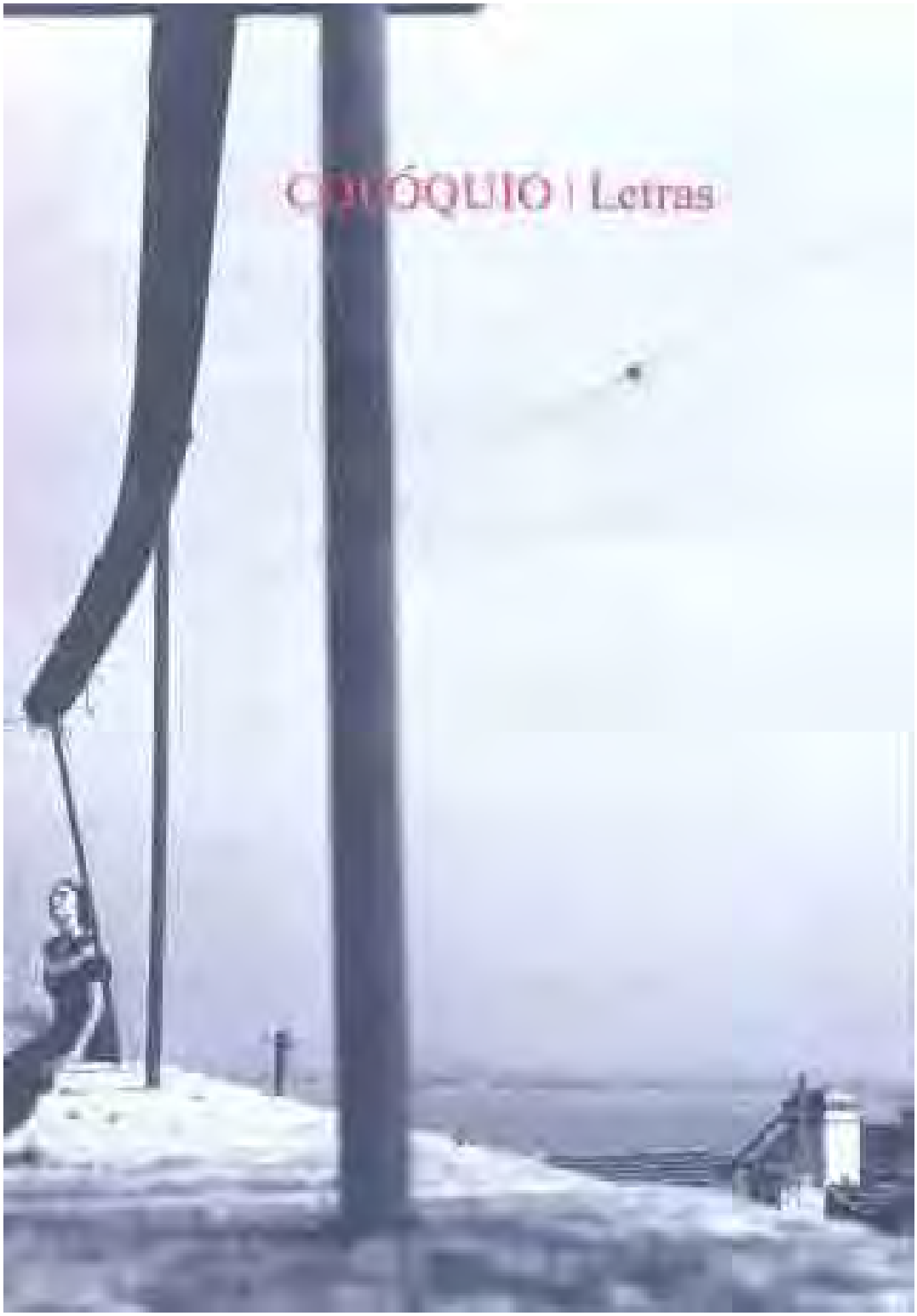
Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 127/128

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 127/128

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 132/133

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 134

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 140/141

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 142

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 143/144

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 143/154

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 155/156

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



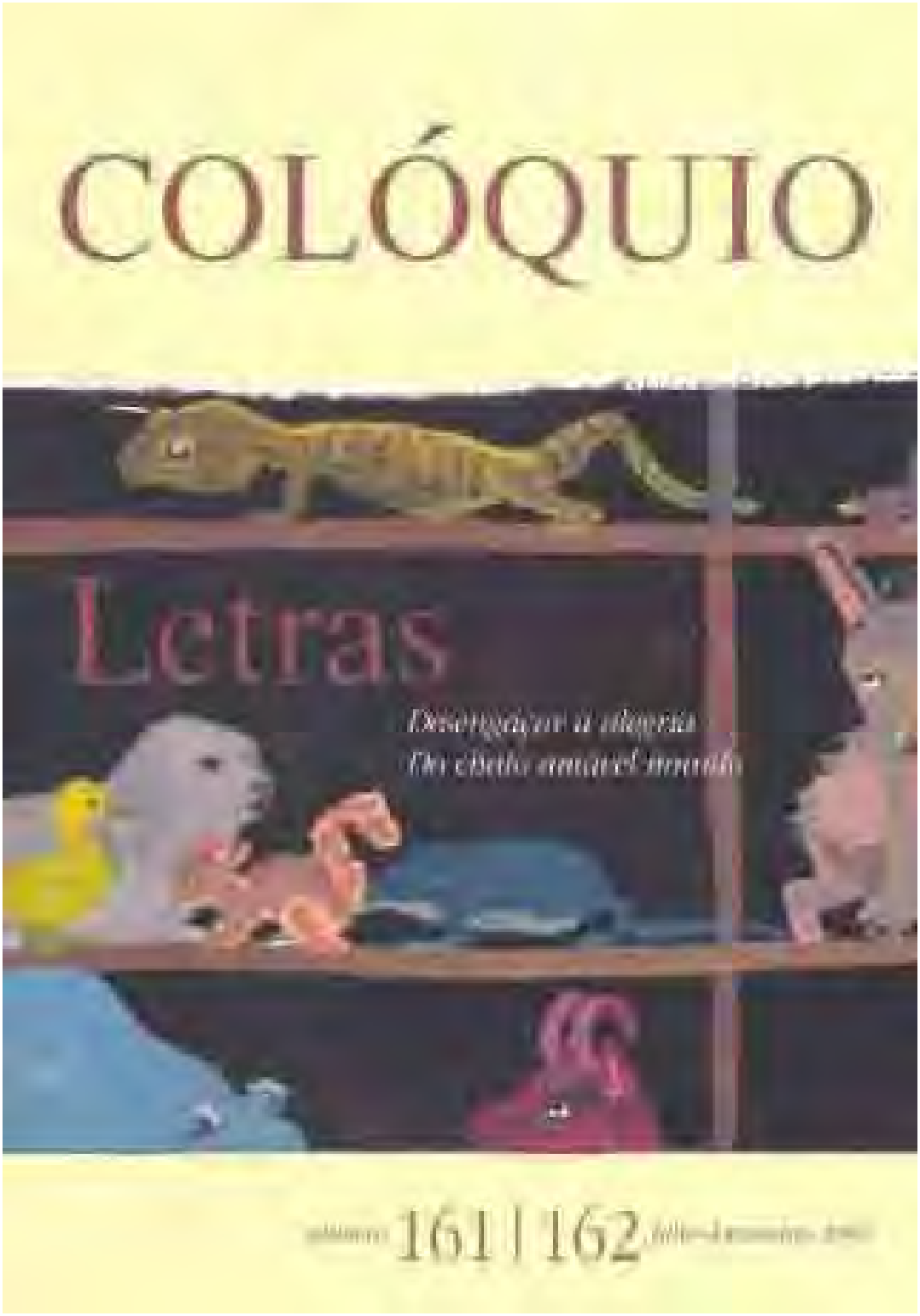
Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 157/158

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 159/160

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



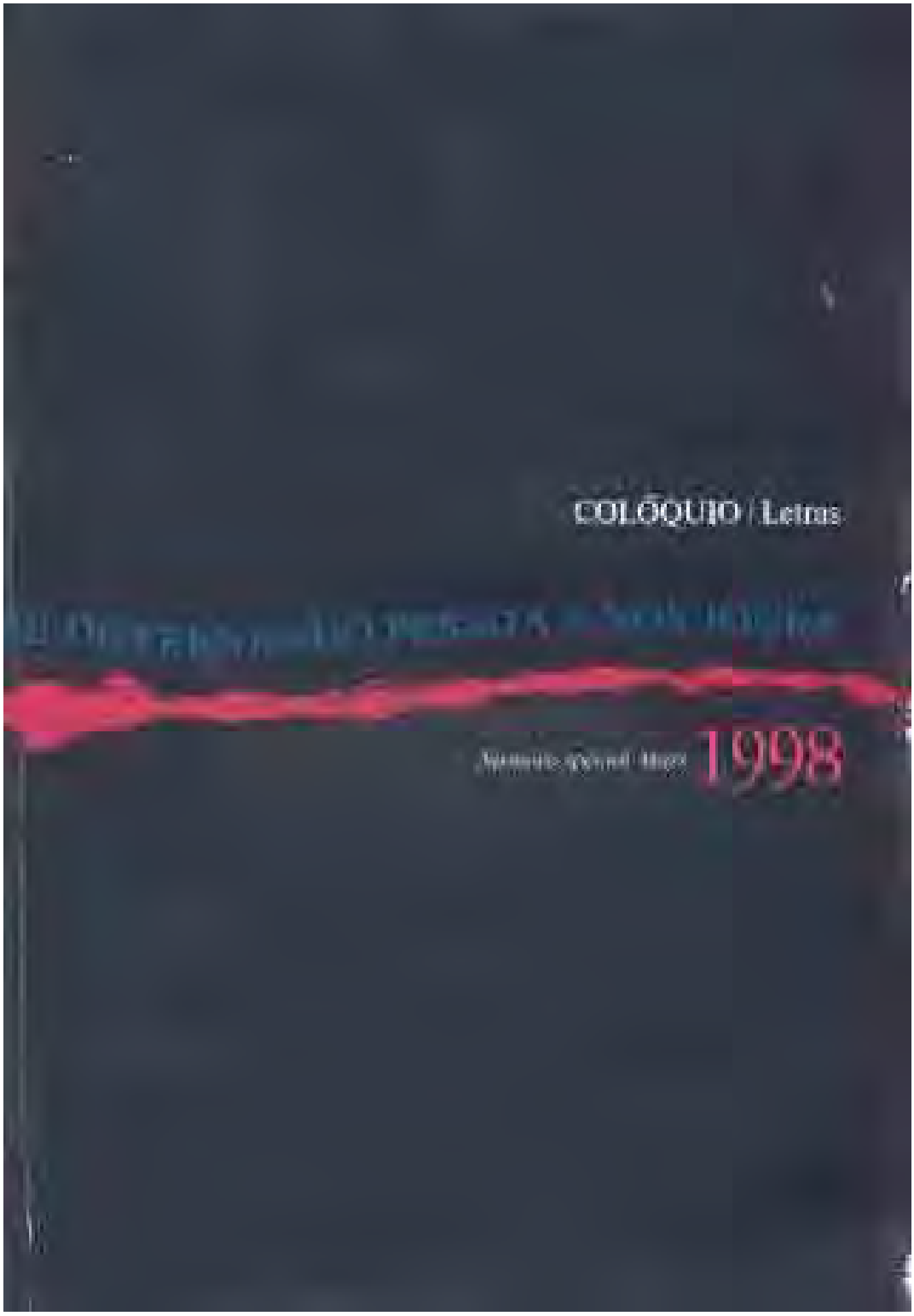
Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 161/162

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Sobrecapa da revista Colóquio Letras nº 164

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com



Sobrecapa da revista Colóquio Letras Especial de 1998

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

ANEXO B – Biografia de Luís Vaz de Camões por *Pedro de Mariz*

A Mais Antiga Biografia de Camões / The Most Ancient Camões' Biography*

Resumo:
Transcrição da mais antiga biografia de Luís de Camões, escrita por Pedro de Mariz, impressa em 1613 na edição d'*Os Lusíadas* comentados por Manoel Correa, e reimpressa na edição das *Rimas* de 1616 com alterações, indicadas em nota. Modernizaram-se a ortografia e a pontuação em todos os textos.

Abstract:
Transcription of Luís de Camões' most ancient biography, written by Pedro de Mariz and published in 1613 on *Os Lusíadas*' edition commented by Manoel Correa, and republished in the edition of *Rimas* from 1616 with modifications, indicated on note. The orthography and punctuation were modernized in all texts.

MARIZ, Pedro de. "Ao estudioso da lição poética" In: OS LUSÍADAS / DO GRANDE / LUÍS DE CAMÕES / PRÍNCIPE DA POESIA HERÓICA / Comentadas pelo Licenciado Manoel Correa, Examinador Sinodal / do Arcebispo de Lisboa e Cura da Igreja de São Sebastião da / Mouraria, natural desta cidade de Elvas. / Dedicados ao Doutor Dom Rodrigo d'Acunha, Inquisidor Apostólico / do Santo Ofício de Lisboa. / Por Domingos Fernandes seu livreiro. / [*armas portuguesas*] / Com licença do S. Ofício, Ordinário e Paço / Em Lisboa / Por Pedro Craesbeeck. Ano 1613 / Está taxado este livro em 320 reis em papel.[1]

---

* Pedro de Mariz, o notório autor da mais antiga biografia de Camões ("Ao estudioso da lição poética"), nascido em Coimbra por volta de 1550 e falecido em Lisboa a 24 de novembro de 1615, foi "presbítero secular, bacharel em Cânones, guarda-mor da livraria da Universidade de Coimbra, e corretor na tipografia de seu pai, António de Mariz" (cf. STORCK, Wilhelm. *Vida e obras de Luís de Camões*. 1ª parte. Versão do original allemão anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências, 1897, p. 24-25). "[...] no último quartel da vida, exatamente quando escreveu aquela Introdução [biografia], era escrivão e reformador da Torre do Tombo" (CANTO, José do. *Coleção camoniana – tentativa de um catálogo metódico e remissivo*. Lisboa Imprensa Nacional, 1895, p. 9). Domingos Fernandes – editor d'*Os Lusíadas* comentados por Manoel Correia (1613), em cujo paratexto já figurara o esboço biográfico do poeta escrito por Pedro de Mariz –, em seu "Prólogo ao leitor", de 1616, lamenta a morte do biógrafo quando afirma: "Folgara eu que fora vivo o mesmo Pedro de Mariz, para que, com seu eloqüente estilo, pudera acrescentar a estimação que fez do nosso poeta, após Dom Gonçalo Coutinho, primeiro princípio na obra de sua sepultura, Martim Gonçalves da Câmara que, pedindo licença ao mesmo Dom Gonçalo, lhe acrescentou o epitáfio latino que hoje se lê nela, que aqui também trasladarei para os curiosos ausentes, e do que ganhou Luís de Camões na devoção e cuidado destes dois homens [...]" (cf. nota 1 para referência bibliográfica). Desta forma, não há dúvida de que o texto de Pedro de Mariz é o impresso em 1613, e que o de 1616 é uma reprodução póstuma com alterações declaradas pelo editor Domingos Fernandes, o que justifica a edição crítica (1613-1616) da primeira biografia impressa de Camões. Para a transcrição do texto de Pedro de Mariz, utilizou-se a primeira versão, impressa em 1613 (exemplar consultado pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro). Para a transcrição das alterações, acréscimos ou supressões presentes na edição de 1616, em relação à de 1613, foi utilizado, naturalmente, o texto presente na "segunda parte" das *Rimas*, de 1616 (exemplar consultado pertencente à Biblioteca Particular de Cleonice Berardinelli).

[1] Em 1616. MARIZ, Pedro de. "Ao estudioso da lição poética" In: RIMAS / DE LUÍS DE CAMÕES / SEGUNDA PARTE. / Agora novamente impressas com duas Comédias do Autor / Com dois Epitáfios feitos à sua Sepultura, que mandou fazer / Dom Gonçalo Coutinho, e Martim Gon- / çalves da Câmara. / E um Prólogo em que conta a vida do Autor. / Dedicado ao Ilustríssimo, e Reverendíssimo senhor Dom Rodrigo d'Acunha / Bispo de Portalegre, e do Conselho de sua Majestade. / [*armas dos Cunhas com as insígnias episcopais e a legenda "Dom Rodrigo da Cunha* episcope *Portalegre"*] / Com todas as licenças necessárias / EM LISBOA. Na Oficina de Pedro Craesbeeck. 1616. / À custa de Domingos Fernandes mercador de livros. / Está taxada a tostão em papel. Com Privilégio Real.

Ao estudioso da lição poética.
P. M.[2]

Duas coisas, achava o filósofo, causavam nas repúblicas grande felicidade: zelo e agradecimento, porque um fazia união fortíssima e invencível entre os ânimos mais discordes e fracos, e o outro enchia o mundo de obras heróicas, com que os impérios se fazem opulentos em grandeza de senhorio e segurança de sua conservação. Bem se vê esta verdade em nosso reino português, assim no tempo em que a gratificação dos príncipes andava pela medida dos merecimentos de cada um, com que o reino se aumentava admiravelmente, como também quando, por sermos ingratos a Deus e aos homens nos benefícios recebidos, nos vemos envoltos em tantas misérias e tribulações, e quando a falta do zelo do bem comum, em os que mais podem e sabem, tem causado grandes ruínas em os melhores edifícios desta coroa.

Queixa é esta antiqüíssima, e muito mais antiga a enfermidade de que ela procede e, por isso, muito incurável e sem remédio, se Deus com seu poderoso braço não lhe acode. E é tão geral esta doença, que até nas coisas menores mostra sua fúria com crueldade, como se tem visto em muitos homens a que as obras heróicas fizeram famosos, ilustres e grandes, e esta enfermidade os fez viver em suma pobreza, acanhados, e morrer miseravelmente. Sendo assim, quem nem as migalhas do que eles ganharam a esta coroa (e os pudera fazer riquíssimos) os roedores dela lhe[s] quiseram dar, antes os perseguiram, desacreditaram e fizeram morrer sem galardão.

Exemplos temos muitos nos sucessos da paz e da guerra, com que se pudera confirmar esta verdade, se ela por si não fora tão patente, pois até o nosso Luís de Camões, neste seu poema tão benemérito, como aquele que deu perpétua vida às mais heróicas obras da nação portuguesa (que já hoje houveram de estar sepultadas em o perpétuo esquecimento a que têm condenado outras muitas), foi tão perseguido desta enfermidade que viveu miseravelmente, e morreu quase ao desamparo, sendo assim quem alcançou neste reino tempo florentíssimo em príncipes, e venturoso com um rei augusto, liberal e magnífico.

Senão, se a Fortuna, quanto o avantajou mais dos outros homens na excelência poética, lhe tirou de ventura em remuneração também merecida, como aconteceu neste mesmo

---

[2] Em 1616: "Ao estudioso da lição poética. Feito por o Licenciado Pedro de Mariz, Sacerdote Canonista, em que conta a vida de Luís de Camões."

reino, e nesta mesma cidade, ao outro astrólogo, que em Salamanca tinha prognosticado ao senhor Dom Manoel (quando lá estudava para clérigo) que havia de ser um grande monarca, rei liberalíssimo, e mui grandioso – conceito de que os fidalgos portugueses então zombavam, por ele ter diante de si e da coroa dezasseis pessoas. Mas sucedeu, depois de tantas coisas, a el-rei Dom João II, e vindo a esta cidade o astrólogo pedir remuneração do que merecia tão boa nova, entrou com o rei, e ainda que não esquecido da promessa que lhe fizera, e possuidor do grande bem que lhe prognosticara, não lhe deu mais que mui poucos cruzados, o que, sabido pelos fidalgos, que fora o esperavam carregado de grandes mercês, acusaram ao astrólogo de ignorante pelas poucas esperanças que dava de grandioso quem com tal obrigação se mostrava tão escasso. Mas o astrólogo acudiu logo que não procedia do rei (pois havia de ser mais grandioso do que ele dizia), se não de sua curta ventura, que nem com tão magnífico príncipe se estendia a mais que aquela miséria.

Assim o nosso Luís de Camões, por uma obra tão famosa, e de tanta utilidade para a honra deste reino, como este poema, e de tanto gosto de um rei tão altivo e grandioso como el-rei Dom Sebastião, não acho[u] quem lhe fizesse maior mercê que quinze mil reis de tença, e que estes havia de vencer residindo em corte, e para isso se lhe havia de passar alvará cada três anos.

Dir-me-eis: "Não teve graça com este rei, mas teve-a com os mais príncipes, e fidalgos". Não há tal, porque viveu em tanta pobreza, que, se não tivera um jau, chamado António, que da Índia trouxe, que de noite pedia esmola para o ajudar a sustentar, não pudera aturar a vida, como se viu: tanto que o jau morreu, não durara[3] ele muitos meses.

Pelo que, venho a concluir que, ou sua fortuna era tão curta, como a do outro astrólogo, ou ele tinha alguma propriedade natural que afastava os homens de lhe fazerem bem, como em outros costuma causar a ingratidão, doença de que, me dizem, ele foi tocado, e assim ficam com menos culpa os nossos príncipes.

Porque foi de todos eles tão estimada esta sua excelência poética que, tendo outro poeta português (também famoso) composto em verso a mesma empresa, quando viu este poema de Camões, e que todos o conheciam por tão heróico, não quis mostrar o seu, posto que estava com ele muito ufano. E de todos os mais portugueses foi tão venerado este poema que, contra

---

[3] Em 1616: "durou".

a natural propriedade portuguesa de estimarem mais as coisas de estrangeiros que as suas, se têm impressos neste reino mais de doze mil volumes.

Pois dos estrangeiros (a que as suas coisas parecem melhor que as das outras nações) foi tão estimado, que não se contentou cada uma delas com menos que com [o] apropriarem a si no modo que podia ser, traduzindo-o em suas línguas, com tanta curiosidade, que em Castela se fizeram três traduções, em Itália uma, em França outra – posto que eu a não vi –, e até em latim se começou a fazer neste reino por um dos maiores poetas latinos que Portugal teve – que a morte atalhou, privando-nos de tamanho bem –, porque, como o Camões foi tão grande imitador da mais heróica poesia latina, e só a humildade da nossa língua portuguesa lhe podia humilhar o seu grande espírito poético, em que nenhum dos mais famosos lhe levou vantagem, tornado ele à formosura da língua latina, havia de ficar um muito heróico poema.

Porque também o Camões excedeu a todos os latinos, gregos e toscanos nas comparações com que descreve, pinta, e descobre o íntimo dos conceitos poéticos, com artifício admirável e mui próprio, além de outras muitas figuras e tropos de retórica, de que em muitas partes usa, com tanta energia e eficácia que nenhum dos antigos lhe levaram [*sic*] vantagem, como se vê na oitava 41 do Canto II, e em outros muitos lugares, que no comento se apontam e explicam.

Enfim, é tão estimado no mundo, que chegou em nossos dias um alemão fidalgo escrever a esta cidade a um seu respondente, ainda hoje vivo, que lhe soubesse que sepultura tinha o Camões e, quando a não tivesse suntuosa, tratasse com a cidade lhe desse licença para trasladar seus ossos para Alemanha – com aquela veneração que tão insigne homem merecia –, onde lhe faria um túmulo superbíssimo, igual aos dos mais famosos dos antigos. E, concluindo, digo que todos os poetas famosos de seu tempo o reconheceram, e confessaram por superior: até el divino Herrera (que se imaginava o mais levantado de todos os do mundo) dizia que em Espanha só Luís de Camões fora verdadeiro poeta heróico, e o grande Torquato Tasso (que no verso heróico excedeu a todos os toscanos) dizia, em Roma, que a nenhum poeta temia nesta vida se não a Luís de Camões.

Este nosso Camões, [que] foi tão ilustre em nobreza de entendimento, também foi acompanhado da nobreza do melhor sangue que Portugal produziu, porque foi filho de Simão Vaz de Camões, natural desta cidade – o qual, indo para Índia por capitão de uma nau, à vista de Goa deu à costa e se salvou em uma tábua, e lá morreu –, e de Ana de Macedo, mulher nobre de Santarém; e foi neto de Antão Vaz de Camões e de sua mulher, Guiomar Vaz da Gama, também dos nobres Gamas do Algarve; e bisneto de João Vaz de Camões, morador em

Coimbra, aonde morreu e está sepultado em capela própria, na clausura da Sé de Coimbra, com um letreiro arrogante, ao modo antigo, das coisas que fez em serviço del-rei Dom Afonso V e de sua primeira mulher, Inês Gomes da Silva, filha bastarda de George da Silva, que também era filho bastardo de Gonçalo Gomes da Silva, que era irmão do bisavô do príncipe Demétrio Rui Gomes da Silva, do qual ela ficava parenta dentro no quarto grau.

E assim aquele admirável engenho do nosso Luís de Camões era composto de sangue nobilíssimo, assim por parte de sua mãe, avô, bisavô, como agora dissemos, como também pela parte patronímica dos Camões de Évora, cuja cabeça é uma quinta que chamam "A Camoeira", de que hoje é possuidor, com título de morgado, António Vaz de Camões, fidalgo bem conhecido naquelas partes.

E como nosso poeta ficou sem pai, e tão pobre que se salvou em uma tábua, em tempo que esperava ficar rico, vendo-se neste desamparo (ou como alguns dizem, homiziado, ou desterrado por uns amores no paço da rainha) se embarcou para Índia. Mas nela foi sempre muito estimado, assim pelo valor de sua pessoa na guerra, como pela excelência do seu engenho. Mas como era grande gastador, mui liberal e magnífico, não lhe duraram os bens temporais mais que enquanto ele não via ocasião de os despender a seu bel prazer, como lhe aconteceu quando foi por provedor-mor dos defuntos às partes da China, de que o vice-rei o proveu, para ver se o podia levantar da pobreza em que sempre andava envolto. Mas nem a enchente dos bens que lá granjeou o pôde livrar que, em terra, não gastasse o seu liberalmente e, no mar, perdesse-o das partes em um naufrágio que padeceu terrível, de que ele faz menção na oitava 128, do Canto X. E não lhe valeu a excelência de sua poesia para deixar de ser preso na Índia pelo governador Francisco Barreto, e de vir capitulado a este reino, antes do qual veio a Moçambique, para onde o capitão Pero Barreto o trouxera da Índia com largas promessas de que ele em breve tempo se viu tão desenganado que, arribando ali a nau Fé e querendo-se o Camões vir nela, ou tornar-se para Índia, o capitão o reteve como preso, até lhe pagar duzentos cruzados que lhe dera na Índia para sua matalotagem e, então, lhe pedia como dívida. Do que queixando-se ele a alguns fidalgos amigos que vinham na nau, eles se fintaram entre si, e o desempenharam, pagando ao capitão os duzentos cruzados, e o trouxeram na mesma nau ao reino, sempre à sua custa. Estes eram Heitor da Silveira, António Cabral, Luís da Veiga, Duarte d'Abreu, e António Ferrão, e outros. Chegaram a esta cidade, no ano de [15]69, que acharam fechada e mui atribulada pela grande peste, de que Deus nos livre. Depois disto acabou de compor e limar estes seus cantos, que da Índia trazia compostos e no seu naufrágio falara, com grande trabalho, como ele diz, na oitava acima referida. E logo no ano de [15]72 os im-

primiu, e ficou residindo em corte, por obrigação da tencinha que el-rei lhe dera, mas tão pobre sempre que, pedindo-lhe Rui Dias da Câmara, fidalgo bem conhecido, lhe traduzisse em verso os salmos penitenciais, e não acabando de o fazer, por mais que para isso o estimulava, se foi a ele o fidalgo e, perguntando-lhe queixoso por que lhe não acabava de fazer o que lhe prometera havia tanto tempo, sendo tão grande poeta, e que tinha composto tão famoso poema, ele lhe respondeu que, quando fizera aqueles cantos, era mancebo, farto e namorado, querido e estimado, e cheio de muitos favores e mercês de amigos e de damas, com que o calor poético se aumentava, e que agora não tinha espírito, nem contentamento para nada, porque ali estava o seu jau que lhe pedia duas moedas para carvão, e ele as não tinha para lhas dar.

Ora, morto ele em tanta miséria que o enterraram na Igreja de Sant'Ana desta cidade, de modo que custou muito trabalho atinarem com o lugar de sua sepultura, quando um fidalgo português, que só neste reino deu o primeiro balanço[4], lhe mandou fazer sepultura própria, *(mas tão rasa como as do mais povo) mas com este epitáfio nela esculpido*[5]:

Aqui jaz Luís de Camões, Príncipe dos Poetas de seu tempo.
Viveu pobre e miseravelmente, e assim[6] morreu, ano de 1579.
Esta campa lhe mandou pôr Dom Gonçalo Coutinho,
Na qual não se enterrará pessoa alguma.[7]

---

[4] Acréscimo de 1616: "o senhor Dom Gonçalo Coutinho, fidalgo bem conhecido neste reino, mandando". Este acréscimo parece ter se devido à diagramação do livro de 1616, já que neste o epitáfio que Dom Gonçalo Coutinho mandou pôr a Camões está transcrito abaixo do parágrafo acrescido após este.

[5] Trecho em itálico substituído em 1616 por "na era de 1595, com epitáfio nela esculpido, por honrar este autor como natural".

[6] Trecho em itálico inexplicavelmente suprimido em 1616, como se poderá constatar na nota seguinte.

[7] Acréscimo de 1616: "E o senhor Martim Gonçalves da Câmara pediu licença ao senhor Dom Gonçalo Coutinho, e mandou de novo pôr esta campa que está em Sant'Ana, desta cidade, à entrada da porta principal, e logo pôs o epitáfio do senhor Dom Gonçalo, e mandou pôr o seu em língua latina. Varão gravíssimo, filho do capitão da Ilha da Madeira do conselho do estado d'el-rei, grande valido de Dom Sebastião I, e mui estimado de sua majestade – que Deus guarde! –, havendo refletido as dignidades eclesiásticas que lhe foram oferecidas, e retirando-se no fim da vida a viver privadamente com os padres da companhia em São Roque de Lisboa, não lhe pareceu que encontrava os intentos com que se ali fora, nem as qualidades e circunstâncias que nele concorriam em tratar da honra que se devia à memória de tão grande homem, e assim se ocupou os últimos meses de sua vida. Pela qual obra será sempre tão louvado dos bons espíritos, como é razão que o seja de todos os homens pelo zelo da justiça e bem público que mostrou em todos estados e fortunas; etc." Segue-se a transcrição dos epitáfios de Dom Gonçalo Coutinho, alterado por uma significativa supressão, e de Martim Gonçalves da Câmara, em latim, inserido nesta versão. Respectivamente: "Aqui jaz Luís de Camões, príncipe dos poetas de / seu tempo. Morreu no ano de 1579. Esta cam- / pa mandou pôr Dom Gonçalo Coutinho, na qual / se não enterrará pessoa alguma." e "Naso elegis Flaccus lyricis Epigrammate Marcus / Hic iacet, Heroo carmine Virgilius / Ense simul, calamo que auxit tibi lysia famam / Unam nobilitant Mars et Apollo manum / Castalium fontem traxit modulamine at Indo / Et Gangi telis obstupeficit aquas / India mirata est quando aurea carmina lucrum / Ingenii haud gazas ex Oriente tulit / Sic bene de patria meruit dum fulminat ense / At plus dum calamo bellica facta

Chamo-lhe primeiro balanço, porque o segundo lhe deu o licenciado Manoel Correa, *cujo é este comento*[8], o qual, ou por lho pedir o mesmo poeta, como ele me dizia, ou movido do zelo do bem comum, ou por não ser metido na roda de ingratidão dos outros portugueses, ou por mostrar seu engenho e letras, ou por lho pedir algum personagem, ele compôs em largos anos, com vária lição e erudição das boas letras humanas, que dele se pode coligir, em que o comentador era tão famoso, que nas três línguas, latina, grega e hebréia, poucos o igualaram em Europa, da qual os mais insignes o consultavam muitas vezes em coisas mui dificultosas, como de suas epístolas a seus amigos nos contava.

Outras muitas coisas dignas de estima tinha este varão para imprimir em outras línguas primeiro que este comento, mas sua antecipada morte desordenou tudo, de maneira que, padecendo cruel naufrágio, só esta faísca de suas obras saiu acima das águas, mas tão envolta nelas que, quase sossobrada de novos perigos de sua inundação, lhe mandei acudir com uma cortiça de alguns dobrões, porque o tribunal da legacia a mandou rematar em almoeda, como espólios da Sé Apostólica, e a este poderemos chamar o terceiro balanço, que à curta ventura do poeta se lhe deu neste reino, fazendo-o ora imprimir com curiosidade, e procurando que algumas coisas, que os muitos escrupulosos diziam faltava no comento, que se imprimisse, se não achem agora menos nele, *principalmente em alguns lugares até ora não entendidos ou interpretados contra o verdadeiro intento do poeta*[9], para que o mesmo comentador me tinha dado licença, sem a qual (pode ser) que lhe não metera a mão em sua sementeira. Vale e ama.

Pedro de Mariz[10]

Edição de texto: Mauricio Matos
UFRJ
Cátedra Padre António Vieira / PUC-Rio

---

refert / Hunc Itali, Galli, Hispani vertere poetam / Qualibet hunc vellet terra vocare suum / Vertere fas, a quare nefas, aquabilis uni / Est sibi pars nemo, nemo secundus erit."

[8] Trecho em itálico substituído em 1616 por "que comentou as *Lusíadas*", provavelmente por ser se referir à edição d'*Os Lusíadas* (1613) e não à das *Rimas* (1616).

[9] Trecho em itálico suprimido em 1616, provavelmente por ser se referir à edição d'*Os Lusíadas* (1613) e não à das *Rimas* (1616).

[10] Em 1616: "O licenciado Pedro de Mariz".

SUMÁRIO

ENSAIO

5 **Menéndez Pelayo e o problema da autonomia da literatura portuguesa**
Eduardo Mayone Dias

16 **Mikhail Bulgakov ou Reportagem sobre um romance maldito dentro de um romance maldito**
Jorge Listopad

24 **Para a história do Modernismo brasileiro / A «divisão» dos Andrades (Mário, Oswald e Carlos Drummond)**
Arnaldo Saraiva

30 **Literatura e interioridade / A propósito de «Peregrinação Interior» de António Alçada Baptista**
Eduardo Lourenço

DOCUMENTOS

37 **Correspondência inédita de Afonso Lopes Vieira**
anotada por Luís Amaro

FICÇÃO

45 **Mesmo na água estagnada**
Urbano Tavares Rodrigues

POESIA

48 **Entrementes**
Henriqueta Lisboa

50 **Materna Matemática**
Natália Correia

52 **Liso o quotidiano**
Raul de Carvalho

55 **Sobreiro**
João Mala

56 **Poemas**
Manuel de Castro †

NOTAS E COMENTÁRIOS

58 **Jorge de Sena e os números de «Os Lusíadas»**
Maria Vitalina Leal de Matos

63 **Uma hipótese sobre Ângelo de Lima**
Fernando Guimarães

66 **O círculo do Mar e o «terra-longismo» em «Chiquinho» de Baltasar Lopes**
Manuel Ferreira

CARTAS

71 **Carta do Brasil / José Geraldo Vieira: 40 anos de romance**
Nelly Novaes Coelho

74 **Carta dos Estados Unidos / A literatura como linguagem**
Wilson Martins

77 **Carta da Roménia / Permanências românicas na Roménia**
Gheorghe Bulgăr

80 **Carta da Hungria / Sobre a nova literatura húngara**
Miklós Szabolcsi

CRÍTICA DE LIVROS

LITERATURA PORTUGUESA

83 *Mesa do Amor*, Casimiro de Brito — João Rui de Sousa
Arte Combinatória, M. S. Lourenço — Yvette K. Centeno
Ressentimento Dum Ocidental, Henrique Senrado — Fernando J. B. Martinho
O Inverno Quotidiano, José Gomes Ferreira — J. A. Osório Mateus
Um Infinito Silêncio, António Rebordão Navarro — Maria Lúcia Lepecki
Sem Flores nem Coroas, Orlando da Costa — Maria Filomena Vargas
Afonso III, Ernesto Leal — João Pedro de Andrade
Memórias dos Mitos, Armando Ventura Ferreira — João Palma-Ferreira
Páginas VI, Ruben A. — Liberto Cruz
Olhando para trás Vejo Pancovas, Maria da Glória Teixeira de Vasconcelos — L. do Prado Coelho
Ensaios, I e VI, reed., António Sérgio — Rogério Fernandes
Fernando Pessoa — Poeta da Hora Absurda, 2.ª ed., Maria Sacramento — Fernando J. B. Martinho

LITERATURA BRASILEIRA

96 *Ordenações*, Carlos Nejar — Fábio Lucas
An Anthology of Brazilian Modernist Poetry, Giovanni Pontiero — Arnaldo Saraiva
Ave, Palavra, Guimarães Rosa — Fábio Lucas
Mário de Andrade para a Nova Geração, Nelly Novaes Coelho — Maria Lúcia Lepecki
Passeio a Ouro Preto, Lúcia Machado de Almeida — Luís Correia de Araújo

PUBLICAÇÕES DO CENTRO CULTURAL PORTUGUÊS

102 *Regards sur la Génération portugaise de 1870*, Vitorino Nemésio, Eduardo Lourenço, Jean Gaudon, Albert Silbert e Coimbra Martins — João Medina
La voie saudosiste, Aquilino Ribeiro — Nelly Novaes Coelho

DESENHO INÉDITO DE:

Maria Keil (p. 44)

REPRODUÇÕES:

retrato de Menéndez Pelayo (p. 13)
fac-símile da *Revista de Antropofagia* (p. 29)
fac-símile de carta de Afonso Lopes Vieira (p. 41)

Em virtude do interesse que tem despertado quer em Portugal quer no Brasil, *Colóquio/Letras*, que em 1971 se publicou, a título experimental, de três em três meses, passa, a partir deste número, a bimestral. É o momento de agradecer a colaboradores, leitores e Imprensa a ajuda e o incitamento que nos têm dado.

SUMÁRIO

ENSAIO

5 **Da verosimilhança**
Vergílio Ferreira

12 **Género e estilo das *Memórias Póstumas de Brãs Cubas***
José Guilherme Merquior

21 **A *Menina e Moça* e o problema do seu significado**
Helder Macedo

32 **Os tempos verbais e a estrutura de *Os Lusíadas***
António José Saraiva

DOCUMENTOS

49 **Fragmentos inéditos de Fernando Pessoa**
Com uma Nota de J. do Prado Coelho

FICÇÃO

56 **Calor**
José Saramago

POESIA

59 **Soneto presunçoso**
Lêdo Ivo

60 **Duas poesias**
Alphonsus de Guimaraens Filho

62 **Dois poemas**
Egito Gonçalves

64 **Oh palavras...**
José Terra

66 **Eclipse**
João Rui de Sousa

NOTAS E COMENTÁRIOS

67 **Permanência de Camões**
Hernâni Cidade

69 **Crítica literária e *mass media***
Jacinto do Prado Coelho

CARTAS

72 **Carta do Brasil / «Semana de Arte Moderna»: um gesto de libertação ou de *blague*?**
Nelly Novaes Coelho

75 **Carta de Santiago de Compostela / A expansión crecente da lingua galega**
Ramón Piñeiro

78 **Carta de Inglaterra / A poesia de Ted Hughes**
Luís de Sousa Rebelo

81 **Carta dos Estados Unidos / A idade do romance americano**
Wilson Martins

CRÍTICA DE LIVROS

LITERATURA PORTUGUESA

84 *As Mãos Iluminam*, Fernando Guimarães — Fernando J. B. Martinho
Só Sobre Voz, João Miguel Fernandes Jorge — Luís de Miranda Rocha
Pelo Sonho É Que Vamos, Sebastião da Gama — Maria Aliete Galhoz
Memória, Álvaro Guerra — Maria Alzira Seixo
Noite de Vento, António Aurélio Gonçalves — Maria Lúcia Lepecki
A Socialização da Morte e Outros Contos Fantásticos, Nuno Teixeira Neves — João Palma-Ferreira
Uma Vida em Cheio Dia, Costa Ferreira — Liberto Cruz
A Formação de Almeida Garrett — Experiência e Criação, Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro — Jacinto do Prado Coelho

LITERATURA BRASILEIRA

A Inspiração do Nada, Almiro de Trevisan — Nelly Novaes Coelho
Equinócio, e *Coletâneas*, Augusto de Campos — Luís Correia de Araújo
Os Outros São Diferentes, Manoel Lobato — Fábio Lucas
A Estética de Mukarovski, Boris Schneiderman — Luís Correia de Araújo

LITERATURA GALEGA

Adro Maior, Ximena Torres — Basílio Losada
História da Literatura Galega, Fernández del Riego — Ramón Piñeiro

INFORMAÇÃO LITERÁRIA

101 A literatura portuguesa além-fronteiras
Exposição camoniana em Bruxelas
Roger Caillois na Fundação Gulbenkian
A Relíquia, Romance Picaresco e Cervantino
A Fundação Gulbenkian e a promoção internacional da literatura portuguesa

103 REVISTA DE REVISTAS

DESENHO INÉDITO DE
Fernando de Azevedo (p. 61)

REPRODUÇÃO DE
Retrato de Machado de Assis (p. 17)

SUMÁRIO

ENSAIO

6 **Do «eu», etc.**
Vergílio Ferreira

16 **O tempo em "Feliz Aniversário"**
Osman Lins

23 **Auto-retrato de Camões: o soneto "O dia em que eu nasci..."**
Maria Vitalina Leal de Matos

28 **A poesia participante em José Gomes Ferreira: contradição e recusa**
Carlos Felipe Moisés

DOCUMENTOS

41 **Cartas inéditas de Teixeira de Pascoaes e Camilo Pessanha**
apresentadas por *Pedro da Silveira*

FICÇÃO

51 **O portador**
Hermilo Borba Filho

POESIA

57 **Na morte de Celestino Alves**
António Ramos Rosa

58 **Ao lavar dos dentes**
Ruy Belo

61 **Poemas**
Thiago de Mello

63 **Quatro poemas em rosa**
Dora Ferreira da Silva

65 **Poesias**
Maria Valupi

NOTAS E COMENTÁRIOS

66 **Uma esquecida homenagem de Machado de Assis a Diderot**
Jean-Michel Massa

69 **A picaresca tardia em Portugal: "O Piolho Viajante"**
José Adriano de Carvalho

CARTAS

74 **Carta de Angola / Balanço de 1973**
Cândido Beirante

77 **Lettre de Pologne / Un dramaturge bilingue: Thadée Rittner**
Maria Strzalkowa

CRÍTICA DE LIVROS

LITERATURA PORTUGUESA

80 *Essência*, Saúl Dias — Lélia Coelho Frota
Destruição: Dois Pontos, Egito Gonçalves — Fernando Guimarães
Desde Que o Mundo é 12 Poemas de Intervalo, Glória de Sant'Anna — Vasco Miranda
Antologia de Pablo Neruda, selecção e tradução de José Bento — Santiago Kovadloff
Os Construtores de Fogueiras, Augusto Rodrigues — Jorge Listopad
Desescrita, Maria Velho da Costa — Maria Alzira Seixo
Irreflexões, Y. K. Centeno — José Martins Garcia
Páginas Quase Esquecidas, Camilo (recolha, apresentação e notas de Alexandre Cabral) — Jacinto do Prado Coelho
Santo António, Agustina Bessa-Luís — Mário Martins

LITERATURA BRASILEIRA

90 *Finis Operis*, Sebastião Nunes — Luís Corrêa de Araujo
Água Viva, Clarice Lispector — Benedito Nunes
As Meninas, Lygia Fagundes Telles — Rui Mourão
Histórias das Quebradas do Mundaréu, Plínio Marcos — Alfonso R. de Sant'Anna
Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea, Adolfo Casais Monteiro — Fernando Cristóvão
A Realidade em Kafka, Tania Franco Carvalhal e outros — Duarte Faria
Ficção Latino-Americana, Flávio Loureiro Chaves — André Coyné

INFORMAÇÃO LITERÁRIA

99 A literatura portuguesa além-fronteiras
«Relações Culturais Luso-Francesas: Pinheiro Lebesgue (1869-1959)»
«Dia Internacional do Livro Infantil»
Homenagem a Óscar Lopes
As literaturas de língua portuguesa na revista *Humboldt*
Morreu Branquinho da Fonseca

REPRODUÇÕES

Retrato de Clarice Lispector (p. 19)
Retrato de José Gomes Ferreira (p. 22)
Foto de Mário Beirão e Teixeira de Pascoaes (pp. 48-49)
Foto de Camilo Pessanha, tirada em Macau (pp. 48-49)

SUMÁRIO

ENSAIO

5 **Proposições sobre labirinto**
Autran Dourado

13 **Auto-retrato de Camões: a hipertrofia do eu**
Maria Vitalina Leal de Matos

22 **Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa**
Benedito Nunes

35 **Em torno (e retorno) das «Novas Poesias Inéditas» de Fernando Pessoa**
José Augusto Seabra

47 **Da ambiguidade psicológica em «Lusco-Fusco»**
Ernesto Guerra Da Cal

DOCUMENTOS

54 **Textos inéditos de Fernando Pessoa**
apresentados por *Jacinto do Prado Coelho*

FICÇÃO

61 **A corda**
Liberto Cruz

POESIA

65 **Praia / O dia e a noite**
Egito Gonçalves

67 **Poemas**
Luís Veiga Leitão

69 **A casa**
Ferreira Gullar

71 **Poesias**
Glória de Sant'Anna

73 **Poemas**
Fernando J. B. Martinho

NOTAS E COMENTÁRIOS

74 **Bibliografía del IV centenário camoniano**
José Filgueira Valverde

CARTAS

79 **Lettre de France / Littérature, cinéma, télévision**
Robert Bréchon

SUMÁRIO

ENSAIO

5 **O livro, o filme, o tempo**
Vergílio Ferreira

13 **Do humanismo à omnisciência narrativa na obra de Thomas Mann**
David Mourão-Ferreira

20 **Os antecedentes literários do rouxinol de Bernardim Ribeiro**
Mário Martins

32 **Do Adamastor camoniano a «Sala de Armas» de Nélida Piñon**
Vilma Arêas

40 **Um conto fantástico**
Cleonice Berardinelli

FICÇÃO

50 **Mancha-prazer**
Silviano Santiago

POESIA

54 **Cinco poemas**
Fernando Guimarães

56 **Canto de espanto e esperança para Nora e Luis Felipe Noé**
Thiago de Mello

58 **Poema para D. João de Castro**
Alfredo Margarido

60 **Dois poemas de exílio**
Liberto Cruz

61 **Soneto**
Luís Alberto Matos Bouvida

NOTAS E COMENTÁRIOS

62 **Um lusitanista catalão: Ribera i Rovira**
Eduardo Mayone Dias

68 **Armindo Rodrigues: uma visão dialéctica em poesia**
Jacinto do Prado Coelho

70 **Uma antologia da moderna poesia portuguesa em versão russa**
William P. Rougle

CRITICA DE LIVROS

LITERATURA PORTUGUESA

74 *Diário Intimo*, Luís Amaro — Carlos Felipe Moisés
Atento como Um Lobo, José Viale Moutinho — Fábio Lucas
O Pássaro no Espelho, Joaquim Pessoa — João Barreno
Canto Polifónico, Luísa Martinez — Maria Alzira Seixo
A Última Vontade de César Valério, Franco de Sousa — Duarte Faria
Ana, Maria Teresa Horta — Ana Hatherly
Retrato Breve de J. B., João Camilo — Jorge Listopad
Gigões e Anantes, Manuel A. Pina & João Botelho — Pierre Hourcade
Jornal do Observador, Vitorino Nemésio — Instituto do Prado Coelho
Eça na Ambiguidade, Maria Lúcia Lepecki — Alvaro Salema
Ser ou não Ser Arte, António José Saraiva — Maria Lucília Pires
O Herói na «Crónica de D. João I» de Fernão Lopes, M. Lúcia Pertone do Faro Passos — Fernando Castelo-Branco
Cultura Portuguesa, I-XIII, Hernâni Cidade, Carlos Selvagem e R. d'Abreu Torres

LITERATURA BRASILEIRA

87 *O Poço do Calabouço*, Carlos Nejar — Carlos Felipe Moisés
O General Está Pintando, Hermilo Borba Filho — Maria Lúcia Lepecki
A Última Porta, Elisa Lispector — Bella Jozef
Tempo Morto e Outros Tempos, Gilberto Freyre — Nelly Novaes Coelho
De Notícias & não Notícias Faz-Se a Crónica, Carlos Drummond de Andrade — Joaquim-Francisco Coelho
Análise Estrutural de Romances Brasileiros, Affonso Romano de Sant'Anna — Donaldo Schüler

LITERATURA GALEGA

95 *Ollados ao Futuro*, Ramón Piñeiro — R. Carballo Calero

PUBLICAÇÕES DO CENTRO CULTURAL PORTUGUÊS

96 *Arquivos do Centro Cultural Português* — VII — Lucília Gonçalves Pires

INFORMAÇÃO LITERÁRIA

98 Presença de Hernâni Cidade
A literatura portuguesa além-fronteiras
Autero em edição brasileira
Morreu José Marinho
Outro escritor que desaparece: Murilo Mendes
Homenagem, no Brasil, a Rodrigues Lapa
Jorge Amado traduzido

REPRODUÇÕES:

Retrato de Thomas Mann, por Paul Citroën (p. 12)
Retrato de Maria Judite de Carvalho (pp. 40-41)

SUMÁRIO

ENSAIO

5 **«...um Camões bem diferente...»**
Vítor Manuel de Aguiar e Silva

18 **Uma espécie de música — Dois movimentos de metáfora em Eugénio de Andrade**
Óscar Lopes

29 **Carlos Nejar e «Somos Poucos»**
Eurýalo Cannabrava

37 **«Objecto Selvagem» de Mário Chamie e a poesia de vanguarda no Brasil**
Nelly Novaes Coelho

49 **«Lápides e outros poemas» e a «Obra Poética» de Afonso Duarte**
José Carlos Seabra Pereira

FICÇÃO

59 **Dramatis persona**
António Rebordão Navarro

POESIA

62 **Dois poemas**
Abgar Renault

64 **As ideias e as cousas**
Henriqueta Lisboa

65 **Três sonetos**
Fernando Echevarría

67 **Poema**
Ana Hatherly

68 **Duas vezes a palavra Liberdade**
João de Melo

NOTAS E COMENTÁRIOS

70 **Sobre a cultura de Camões**
Américo da Costa Ramalho

74 **Porque escrever?**
Fábio Lucas

78 **Drummond, Primavera, Sombras**
Joaquim-Francisco Coelho

83 **Os infaustos Ramos/Alface e a mesquinhez local**
Almeida Faria

CRITICA DE LIVROS

85 TEORIA LITERARIA

Dicionário de Termos Literários, Harry Shaw — Carlos Reis

86 LITERATURA PORTUGUESA

O Escriba Acocorado, Rui Knopfli — Albano Nogueira
Sonetos Elos e Agosto, Agosto, Diogo Alcoforado — Fernando Guimarães
Finisterra, Carlos de Oliveira — Urbano Tavares Rodrigues
Casas Pardas, Maria Velho da Costa — Maria Alzira Seixo
Fernando Pessoa et le drame symboliste, Maria Teresa Rita Lopes — J. A. Osório Mateus
A Espanha ante o «Ultimatum», Pilar Vázquez Cuesta — Fernando Castelo-Branco

94 LITERATURA ANGOLANA

Gente do Meu Bairro, Jorge Macedo — Eugénio Lisboa

95 LITERATURA BRASILEIRA

Sistema do Imperfeito e outros poemas, Guilhermino César — Donaldo Schüler
A Teia de Aranha, Alvaro Cardoso Gomes — Maria de Fátima Marinho
Texto, Crítica, Escritura, Leyla Perrone-Moisés — Eduardo Prado Coelho

101 INFORMAÇÃO LITERÁRIA

Colóquios e conferências na Associação Portuguesa de Escritores
Teatro português divulgado na Alemanha
De Boccaccio a Sá de Miranda
A cultura portuguesa sob o prisma dum escritor romeno
Projecção da literatura brasileira
Camões e Sophia no *Minas Gerais*
Eça, autor de *Madame Bovary*
Júlio Dinis revelado no Brasil
Ainda o centenário de *O Primo Basílio*
Teria a *Leviana*, de A. Ferro, influenciado Oswald?
Carlos de Oliveira e Maiakovski
Ramos Rosa numa revista espanhola
Reinaldo Ferreira «descoberto» por Guilhermino César

SUMÁRIO

HOMENAGEM A VITORINO NEMÉSIO

5 **Nemésio e os Açores**
Antônio Machado Pires

16 **Nemésio, «clown» de Deus**
Eduardo Lourenço

23 **Nemésio: uma perspectiva crítica do Brasil**
Fernando Cristóvão

32 **Sinfonia patética**
Clementina Relvas

33 INQUÉRITO SOBRE O ANO LITERÁRIO DE 1978 EM PORTUGAL E NO BRASIL
Álvaro Manuel Machado
Urbano Tavares Rodrigues
Antônio Carlos Villaça
António Hohlfeldt
Fábio Lucas

FICÇÃO

43 **Repique de sinos**
Moacyr Scliar

POESIA

47 **Memória descritiva**
Rui Knopfli

48 **Text . om**
E. M. de Melo e Castro

52 **Três poemas**
Luís Carlos Patraquim

54 **Canções do exílio**
Luíza Lobo

NOTAS E COMENTÁRIOS

56 **Um quase esquecido Lopes Vieira**
José Carlos Seabra Pereira

60 **A poesia dos goliardos**
Mário Martins

64 **O auto camoniano de «El-Rei Seleuco»**
Francisco Casado Gomes

CARTAS

68 **Carta do Brasil / O Prêmio Ensaio-1978**
Nelly Novaes Coelho

CRÍTICA DE LIVROS

72 LITERATURA GERAL

Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular, Augusto Boal — Luiz Francisco Rebello

73 LITERATURA PORTUGUESA

Magriça ou Os Doze de Inglaterra, Almeida Garrett (ed. Alberto Pimenta) — Maria Lemor Machado de Sousa
Ganhar Ofício, José Correia Tavares — Fernando J. B. Martinho
Convido-me Só para Jantar, Ana Góis — Eugénio Lisboa
As Fúrias, Agustina Bessa-Luís — Carlos Reis
A Personagem, Maria Ondina Braga — Duarte Faria
Portuguex, Armando Silva Carvalho — Ana Hatherly
O Mestre (2.ª ed.), Ana Hatherly — Helder Macedo
Era a Revolução, Júlio Conrado — Álvaro Pina
Teatro de Intervenção, Luiz Francisco R[illegible] — Fernando Mendonça
[illegible] — João Palma-Ferreira
Sonetos de Shakespeare, Vasco Graça Moura — João Almeida Flor
O Infinito Turbulento, Henri Michaux (trad. Luiza Neto Jorge) — Robert Bréchon
David Mourão-Ferreira ou A Mestria de Eros, Vasco Graça Moura — Duarte Faria
Escrita de Teatro, J. A. Cesário Mateus — Alberto Pimenta
Prática da Escrita em Tempo de Revolução, Casimiro de Brito — João Barrento
Alexandre Herculano Jornalista, Jacinto Baptista — Álvaro Salema
Byron Portugal 1977, F. de Mello Moser e outros — Luís de Sousa Rebelo
Fernão Alvares do Oriente, António Cirurgião — Lucília Gonçalves Pires

94 LITERATURA ANGOLANA

«Mestre» Tamoda e outros contos, Uanhenga Xitu — Liberto Cruz

95 LITERATURA CABO-VERDIANA

Estória, Estória..., João Lopes Filho — Salvato Trigo

96 LITERATURA BRASILEIRA

A Bagaceira e o Furacão, Oswaldino Marques — Fábio Lucas
A Noite sobre Alcântara, Josué Montello — Bella Jozef
Um Negro vai à Forra, Edilberto Coutinho — Carlos Felipe Moisés
O Caos na Sala de Jantar, Cecília Prada — Lídia Neghme Echeverría
Por Um Novo Conceito de Literatura Brasileira, A. Romano de Sant'Anna — Donaldo Schüler

102 INFORMAÇÃO LITERÁRIA

105 REVISTA DE REVISTAS

SUMÁRIO

CAMÕES NO 4.º CENTENÁRIO

ARTIGOS

5 **Celebrar Camões**
Jacinto do Prado Coelho

7 **Camões e Góngora**
Eduardo Lourenço

14 **Um manuscrito quinhentista de «Os Lusíadas»**
Maria Antonieta Soares de Azevedo

24 **«Sôbolos rios»: uma estética arquitectónica**
Maria Vitalina Leal de Matos

33 **Amor e mundividência na lírica camoniana**
Vítor Manuel de Aguiar e Silva

POEMAS

47 **O Poeta**
Carlos Drummond de Andrade

48 **Invocación y oda a Luis de Camoens**
Ángel Crespo

50 **Soneto**
Antônio Gedeão

51 O ANO LITERÁRIO DE 1979 NO BRASIL
Antônio Carlos Villaça
Antônio Hohlfeldt
Fábio Lucas

FICÇÃO

56 **Os dentes**
Urbano Tavares Rodrigues

POESIA

59 **Dois poemas**
Eugénio de Andrade

60 **A meio do caminho**
Helder Macedo

61 **Dois poemas**
Natércia Freire

NOTAS E COMENTÁRIOS

63 **À memória de Roland Barthes, projecção de um diálogo com a ausência**
Maria Alzira Seixo

64 **Problemas e caminhos da estética da recepção**
Eduardo Prado Coelho

70 **Numa releitura do «Cancioneiro» de Cabral do Nascimento**
J. C. Seabra Pereira

72 **Eça de Queirós «versus» Pinheiro Chagas**
Irwin Stern

CRITICA DE LIVROS

76 LITERATURA PORTUGUESA

Area Branca, Fiama H. P. Brandão	Carlo Vittorio Cattaneo
Terra Interior, Vergílio Alberto Vieira	Luís de Miranda Rocha
Jeremias, o Louco, José Agostinho Baptista	João de Melo
Serenata ao Diabo, Fernando Grade	Liberto Cruz
Este Verão o Emigrante lá-has, Olga Gonçalves	Álvaro Manuel Machado
Histórias de Pobres, J. Pacheco Neves	Álvaro Salema
Uma Noite na Guerra, Carlos Coutinho	Luís de Miranda Rocha
Histórias do Dia-a-Dia e A Camisa Vermelha, Helder Costa	Jorge Listopad
Interpretação de Camões, João de Scantimburgo	F. Maciel Silveira
Camões e Eça de Queirós, Diversos	Luís Forjaz Trigueiros
Sermão de St.º António aos Peixes, P.e A. Vieira; *Sátiras*, Tolentino; *Poesias*, Bocage	M. L. Machado de Sousa
Imagens da Obra do P.e M. Bernardes, Lucília Gonçalves Pires	M. da Lourdes Belchior
A Sátira Social de Fernão Mendes Pinto, Rebecca Catz	Maria Lúcia Lepecki
O Teatro Naturalista e Neo-Romântico, Luiz Francisco Rebello	Fernando Mendonça
O Cancioneiro Popular em Portugal, M. Arminda Zaluar Nunes	J. David Pinto Correia
António Aleixo, Graça Silva Dias	Arnaldo Saraiva
Símbolos de Totalidade na Obra de Hermann Hesse, Y. K. Centeno	Alberto Pimenta

93 LITERATURA ANGOLANA

Foi Esperança e Foi Certeza, Eugénia Neto	João Carneiro
Só Bicheira e Outros Contos, A. Bobela-Mota	Salvato Trigo

95 LITERATURA BRASILEIRA

Ruas Caladas, Marialzira Perestrello	M. Lívia D. de A. Marchon
Resgate do Real: Amor e Morte, Maria José de Queiroz	Maria Estela Guedes
As Lembranças de Eliana, Oswaldo França Jr.	Donaldo Schüler
A Palavra Imperfeita, Donaldo Schüler	Fábio Lucas
As (Não-) Fronteiras Espacio-Temporais em L'Espoir, Edson R. da Silva	Urbano Tavares Rodrigues

101 INFORMAÇÃO LITERÁRIA

103 1980: ANO DE CAMÕES

108 REVISTA DE REVISTAS

ILUSTRAÇÕES DE RUI DE AZEVEDO (pp. 9 e 11) E LUÍS OSORIO (pp. 42 e 47)

SUMÁRIO

ENSAIO

5 **Escolher e/é julgar**
Leyla Perrone-Moisés

14 **As filhas do tempo (análise de um poema de Herberto Helder)**
Juliet Perkins

23 **A figura romanesca da catedral em Blasco Ibáñez e Manuel Ribeiro**
Duarte Faria

33 **«Angústia para o Jantar»: romance ou teatro?**
Maria Graciette Besse

40 **Reler Sá de Miranda**
Maria Vitalina Leal de Matos

TEXTOS

45 **O amador furtivo**
António Osório

47 **Improviso para duas estrelas de papel**
Mário Cláudio

POESIA

51 *António Ramos Rosa*
54 *Ana Hatherly*
56 *António Franco Alexandre*
59 *José Paulo Paes*
60 *Waldemar Lopes*

NOTAS E COMENTÁRIOS

62 **Uma versão francesa até hoje ignorada de «Os Lusíadas»**
Roger Bismut

65 **Haroldo Maranhão: uma microscopia da prosa**
Benedito Nunes

67 LIVROS SOBRE A MESA

RECENSÕES CRÍTICAS

73 TEORIA LITERÁRIA

A Tradução e os Seus Problemas, Jean René Ladmiral (Organ.) — João Barrento

74 LITERATURA PORTUGUESA

A Poesia Continua, José Gomes Ferreira — Carlos Felipe Moisés
Matéria Solar, Eugénio de Andrade — Fernando J. B. Martinho
O Incêndio dos Aspectos, A. Ramos Rosa — Carlo Vittorio Cattaneo
Entre a Sombra e o Corpo, David Mourão-Ferreira — Maria Estela Guedes
Réplicas a Redondilhas Camonianas, Armindo Rodrigues — Manuel Simões
Os Dias do Trigo, José Manuel Mendes — Maria Graciette Besse
Museu das Formigas, Fernando Grade — Jorge Listopad
Têmpera, Boaventura de Sousa — Graça Abranches
O Silêncio, Teolinda Gersão — Cristina Cordeiro Oliveira
Três Dias de Inferno, A. Vicente Campinas — Júlio Conrado
Anfitrião outra vez, Augusto Abelaira — Clara Rocha
Boémia Antiga, Tomás de Melo — J.A. França
Camões e a Sociedade do Seu Tempo, Armindo Castro — Graça Almeida Rodrigues
Novelistas e Contistas Portugueses dos Séc. XVII e XVIII, J. Palma-Ferreira — Heitor Gomes Teixeira
Antologia de Textos da «Questão Coimbrã», Alberto Ferreira e Maria José Marinho — A. Machado Pires
O Teatro Romântico, Luiz Francisco Rebello — Osório Mateus
O Espaço Crítico, Ana Hatherly — Paula Morão
Sonetos de Camões, «Corpus» dos Sonetos Camonianos, Cleonice Berardinelli — M. de Carvalho e Silva

93 LITERATURA ANGOLANA

As Nossas Mãos Constroem a Liberdade, Eugénia Neto — Rita Desti

94 LITERATURA MOÇAMBICANA

Monção, Luís Carlos Patraquim — Ana Mafalda Leite

95 LITERATURA BRASILEIRA

As Imaginações Pecaminosas, Aldyr an Dourado — Maria Lúcia Lepecki
As Parceiras, Lya Luft — Edson Rosa da Silva
Os Inventores Estão Vivos, Ricardo Ramos — Lídia Neghme Echeverría

99 LETRAS EM TRANSITO

103 REVISTA DE REVISTAS

Ilustrações de A. RAMOS ROSA (p. 40) e OCTAVIO ARAUJO (p. 50)

SUMÁRIO

ENSAIO

5 **As evidências de Eros**
Eduardo Lourenço

14 **Leituras na poesia de Jorge de Sena**
Fernando J. B. Martinho

26 **Panorama breve da ficção de Jorge de Sena**
Alexandre Pinheiro Torres

35 **O teatro de Jorge de Sena**
Eugénio Lisboa

45 **Jorge de Sena, camonista**
Vítor Manuel de Aguiar e Silva

FICÇÃO

53 **A formação da terra**
João de Melo

POESIA

58 *Vasco Graça Moura*

60 *João Cabral de Melo Neto*

63 *Maria da Saudade Cortesão*

65 *Nuno Júdice*

69 *Fernando Guerreiro*

70 **João José Cochofel: intimismo e neo-realismo**
Fernando Namora

NOTAS E COMENTÁRIOS

72 **A feminilidade na poesia de Herberto Helder**
Maria de Fátima Marinho

75 **Vergílio Ferreira em «Conta-corrente»**
Liberto Cruz

78 **No centenário de João do Rio**
José Carlos Seabra Pereira

CARTAS

81 **Carta de España / Del alba a las cenizas**
José L. Gavilanes Laso

85 LIVROS SOBRE A MESA

RECENSÕES CRÍTICAS

89 LITERATURA PORTUGUESA

Sequências, Jorge de Sena — José Bento
Órgão de Luzes, Gastão Cruz — Carlo Vittorio Cattaneo
The Poetry of Jorge de Sena, Frederick G. Williams — João Almeida Flor
O Burro-em-Pé, José Cardoso Pires — João de Melo
O Dia dos Prodígios, Lídia Jorge — Jorge Listopad
O Código Científico-Cosmogónico-Metafísico de «Perseguição» de J. de Sena, Alexandre Pinheiro Torres — Eugénio Lisboa
Lirismo e Epopeia em Luís de Camões, M. H. Ribeiro da Cunha e Luiz Piva — Francisco Maciel Silveira
Estudos sobre o Século XVI, Américo da Costa Ramalho — Luís de Sousa Rebelo
Eça de Queirós and European Realism, Alexander Coleman — Alfano Nogueira
Poiética de Barthes, José Augusto Seabra — Maria Alzira Seixo

101 LITERATURA ANGOLANA

Kapitupitu, Artur Queiroz — Salvador Trigo

102 LITERATURA BRASILEIRA

O Soldado Raso, Lêdo Ivo — Joaquim-Francisco Coelho
O Silêncio da Confissão, Josué Montello — Luís Forjaz Trigueiros
Sempreviva, António Callado — Donaldo Schüler

106 LITERATURA GALEGA

Literatura Gallega, Pilar Vázquez Cuesta — Eloísa Álvarez

108 LETRAS EM TRÂNSITO

112 REVISTA DE REVISTAS

ILUSTRAÇÕES

Reprodução de: desenhos de José Rodrigues (pp. 9 e 44); fotografia de Fernando Lemos — retrato de Jorge de Sena (p. 37); quadro de Manet — retrato de Mallarmé (p. 68); desenho de Mário Dionísio — retrato de João José Cochofel (p. 71).

Desenho inédito de Fernando de Azevedo — estudo para um retrato de Jorge de Sena (pp. 32-33).

SUMÁRIO

5 BALANÇO DO ANO LITERÁRIO DE 1982 EM PORTUGAL E NO BRASIL

Eduardo Prado Coelho
Luís Forjaz Trigueiros
Manuel Frias Martins
António Torrado
Carlos Porto
Carlos Menezes
Fausto Cunha
Raymundo Souza Dantas

ENSAIO

19 **Metáforas da preensão e da recusa (a adolescência na ficção: «Jean-Christophe», «Casa na Duna» e «Manhã Submersa»)**
Maria Alzira Seixo

29 **«Os Lusíadas» e «Os Maias»: um binómio português?**
Alberto de Lacerda

41 **«Nadja» – entre Melusina e Medusa**
Maria Isabel Pires de Lima

51 **Em torno de Mário de Andrade, poeta**
José Guilherme Merquior

58 **Ernesto Lara Filho: da poesia e do seu autor**
David Mestre

FICÇÃO

63 **Sob o pé de damasco, sob a chuva**
Regina Célia Colónia

POESIA

67 *António Osório*
68 *Astrid Cabral*
69 *Mário António*
72 *Luís Veiga Leitão*
73 *Sebastião Alba*

NOTAS E COMENTÁRIOS

75 **Drummond octogenário**
J. F. C.

77 **Um inventário escrupuloso (sobre a poesia de António Osório)**
Eugénio Lisboa

82 **Aragon: ocultação e miragem**
Graça Abreu

83 **Um colóquio em Delfos**
Maria Alzira Seixo

86 **Uma certa ideia de Barthes**
André Siganos

CARTAS

88 **Carta de Berlim / Autores portugueses traduzidos na Alemanha**
José Coutinho e Castro

91 **Pierre Hourcade [1908-1983]**
João Camilo

92 LIVROS SOBRE A MESA
Álvaro Salema, João Rui de Sousa

RECENSÕES CRÍTICAS

97 LITERATURA PORTUGUESA

A Inércia da Deserção, Luís Miguel Nava	Isabel Margarida Duarte
Poesia Escolhida, A. Pinheiro Guimarães	Albano Nogueira
Navegação da Terra, João de Melo	Fernando J. B. Martinho
Rútilo é o «is» e Sofia Só, Pedro Alvim	Helena Carvalhão Buescu
Musa Anti-Pombalina, Alberto Pimenta	J.-A. França
Livro do Desassossego, Fernando Pessoa	Robert Bréchon
Explicação dos Pássaros, António Lobo Antunes	Teolinda Gersão
Camões e a Viagem Iniciática, Helder Macedo	Yara Frateschi Vieira
Do Picaro na Literatura Portuguesa, João Palma-Ferreira	Lucília Gonçalves Pires
Po-ex, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro	Jorge Listopad
Primeyra Partida, Alphonse X	Mário Martins

107 LITERATURA BRASILEIRA

Terra de Santa Cruz, Adélia Prado	Cristina de Mello
O Mulo, Darcy Ribeiro	Álvaro Salema
Uma Literatura Antropofágica, Lúcia Helena	Eduardo F. Coutinho

111 LETRAS EM TRANSITO

113 REVISTA DE REVISTAS

UNESP - Biblioteca - Assis
Classe: P 805
Tombo/Ex: 486

SUMÁRIO

ENSAIO

5 **Fernão Lopes: literatura, mas com certidão de verdade**
Flora Süssekind

16 **Uma leitura antropológica do soneto de Camões «Sete anos de pastor Jacó servia»**
Alfredo Margarido

24 **A Paixão de GH segundo Nítido Nulo**
Maria da Glória Padrão

34 **«O Triunfo da Morte», novo caminho para o Neo-Realismo**
Lélia Parreira Duarte

DOCUMENTOS

40 **Carta de Vitorino Nemésio a José Régio**
apresentada por *Eugénio Lisboa*

FICÇÃO

45 **Nu deitado**
Duílio Gomes

POESIA

49 *Péricles Eugénio da Silva Ramos*
51 *Natércia Freire*
53 *Alberto de Lacerda*
55 *Carlos Wallenstein*
59 *Wilma Vilela Guerra*
61 *Antônio Magalhães*

NOTAS E COMENTÁRIOS

63 **Pedro Homem de Mello, aedo grego, trovador do Minho**
Albano Nogueira

65 **Foucault e a literatura**
Eduardo Prado Coelho

65 **Gastão Cruz: Poesia 1961-1981**
António Franco Alexandre

68 **«O Bandeirinha»**
Almeida Faria

72 LIVROS SOBRE A MESA
Álvaro Salema, João Rui de Sousa

27395

BIBLIOTECA DO I.L.E.
ASSIS

RECENSÕES CRITICAS

78 LITERATURA PORTUGUESA

Visão Perpétua, Jorge de Sena	Fernando J. B. Martinho
Falo da Vertigem, Egito Gonçalves	Isabel Margarida Duarte
A Paixão das Armas, Vergílio A. Vieira	Maria Estela Guedes
Universário, José do Carmo Francisco	Isabel Pires de Lima
Ode Imperial, Francisco Palma Dias	Isabel Margarida Duarte
Desmudez Uivante, José Marmelo e Silva	Marta Alzira Seixo
Amadeo, Mário Cláudio	J.-A. França
A Ilha de Circe, Natália Correia	C. Kong-Dumas
Viagem a Ver o Que Dá, Altino do Tojal	Cristina Cordeiro Oliveira
O Tritão, Romeu Correia	Maria Graciete Besse
A Inaudita Guerra da Av. Gago Coutinho, Mário de Carvalho	Líberto Cruz
Caderno de Exorcismos, Graça Castro e Joaquim Pessoa	Júlio Conrado
Quem da Pátria Sai a Si Mesmo Escapa?, Rui Nunes	Luís de Miranda Rocha
A Alquimia do Amor, Y. K. Centeno	Fernando Mendonça
A Experiência do Prodigio, Ana Hatherly	Yara Frateschi Vieira
Frei Lucas de St.ª Catarina, Graça Almeida Rodrigues	Lucília Gonçalves Pires
O Diabinho da Mão Furada, Maria Theresa Abelha Alves	Vilma Arêas
Antero de Quental, José Alves	Paula Morão
Sombras e Transparências da Literatura, Manuel Frias Martins	Carlos Reis
Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa, Fernando J. B. Martinho	Fernando Guimarães
Poética da Rebeldia, C. Felipe Moisés	Manuel Frias Martins
Agustina Bessa-Luís. O Imaginário Total, Álvaro Manuel Machado	Silvina Rodrigues Lopes
Alexandre Herculano (1810-1877), Harry Bernstein	Rogério Fernandes

101 LITERATURA MOÇAMBICANA

O Núcleo Tenaz, Jorge Viegas	João Carneiro

102 LITERATURA BRASILEIRA

Decisão, Pedro Lyra	José Manuel Mendes
Os Melhores Poemas de Castro Alves, Lêdo Ivo	David Salles
O Segredo do Bilhete, Manoel Lobato	Fábio Lucas
A Ordem do Dia, Márcio Souza	Sônia Salomão Khéde
Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction, Daphne Patai	John Parker
As Figuras Femininas em Machado de Assis, Ingrid Stein	Cristina de Mello
A Prosa Fraturada, Donaldo Schüler	Fábio Lucas
Cartas, M. de Andrade, Oneyda Alvarenga	Lúcia Helena

111 LITERATURA GALEGA

Pretérito Imperfeito e Futuro Condicional, Ricardo Carballo Calero	Francisco Salinas Portugal

113 PUBLICAÇÕES DO CENTRO CULTURAL PORTUGUÊS

Arquivos, vol. XIX	A. Salema

114 LETRAS EM TRANSITO

117 REVISTA DE REVISTAS

BIBLIOTECA DO ASSIS - UFMG

Class.: pp 805
Tombo/Ptr.: 486

SUMÁRIO

HOMENAGEM A MIGUEL TORGA

9 **Saudação a Miguel Torga**
David Mourão-Ferreira

13 **O poético como humanização em Miguel Torga**
Linhares Filho

19 **Como é Torga?**
João Bigotte Chorão

22 **Uma leitura do 'Diário' de Miguel Torga**
Maria de Lourdes Belchior

ENSAIO

25 **Adamastor: o pesadelo de um ocidental**
Yara Frateschi Vieira

38 **Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca: 'O Mistério da Estrada de Sintra' — III**
Ofélia Paiva Monteiro

52 **José Américo de Almeida e a negatividade**
Elizabeth Marinheiro

63 **Gilberto Freyre: o escritor**
Evaristo de Moraes Filho

67 **Carlos Drummond de Andrade: a fala essencial**
Álvaro Cardoso Gomes

POESIA

5 *Miguel Torga*

73 *Abgar Renault*

75 *António Ramos Rosa*

77 *Fernando Vieira*

79 *Wilson Alvarenga Borges*

80 *Antônio Magalhães*

FICÇÃO

82 **As judias**
Alfredo Margarido

NOTAS E COMENTÁRIOS

89 **Sobre 'Ao Fim da Memória', de Fernanda de Castro**
Esther de Lemos

93 **Jorge de Sena por Carlo Vittorio Cattaneo**
Jorge Fazenda Lourenço

97 **'A Vaga de Calor' — o «fantástico» da solidão humana**
Tereza Moura Guedes

99 **Paixão e rigor em Albano Martins**
Gumercinda Nascimento Gonda

CARTAS

103 **Lettre de France / Jacques Brenner**
Robert Bréchon

107 LIVROS SOBRE A MESA
Luiz Fagundes Duarte, Álvaro Salema

RECENSÕES CRÍTICAS

113 LITERATURA PORTUGUESA

Poemas Juvenis, Mário de Sá-Carneiro	João Barrento
Eu Falo em Chamas, Cruzeiro Seixas	Fernando J. B. Martinho
A Matéria Intensa, Eugénio Lisboa	David Mourão-Ferreira
Viajante Ozalá, António Barahona	Helena Carvalhão Buescu
Para não Falar, Helder Moura Pereira	Carlos Pitta
Ruy Cinatti, Joaquim Manuel Magalhães	António Cândido Franco
Crónicas Algarvias, Manuel da Fonseca	Serafim Ferreira
A Árvore e os Frutos, Afonso Ribeiro	
Desta Água Beberei, Urbano Tavares Rodrigues	Maria Graciete Besse
Tubarões e Peixe Miúdo, Alexandre Pinheiro Torres	Manuel Frias Martins
O Viúvo, Fernando Dacosta	João de Melo
Teatro, Vicente Sanches	Duarte Ivo Cruz
Ana Ana, Ilse Losa	Natércia Rocha
Virgílio e a Cultura Portuguesa, AA. VV.	M. H. Rocha Pereira
Temas de Literatura Portuguesa, Andréa Rocha	M.ª Lucília G. Pires
O Manuscrito de 'O Guardador de Rebanhos', Ivo Castro	Luiz Fagundes Duarte
10 Anos de Poesia em Portugal, 1974-84, Manuel Frias Martins	Maria João Reynaud

130 LITERATURA ANGOLANA

O Rio, Arlindo Barbeitos	Manuel Ferreira

131 LITERATURA BRASILEIRA

O Centauro no Jardim, Moacyr Scliar	João Medina
O Grito dos Torturados, Elias José	John Parker
Contos de Amor Rasgados, Marina Colasanti	Bella Jozef
Agonia no Natal, José Edson Gomes	Gilson Rebello
Tempo Vida Poesia, Carlos Drummond de Andrade	A. de Guimaraens Filho
A Educação pela Noite, António Cândido	Fábio Lucas
20 Anos de Resistência, M.ª Amélia Mello	Pedro Lyra

140 LETRAS EM TRÂNSITO

SUMÁRIO

ENSAIO

5 **Musica mundi. Antes da lei do poema**
Casimiro de Brito

10 **Sobre o cânone lírico de Camões**
Leodegário A. de Azevedo Filho

21 **As «Quibíricas» de Grabato Dias ou o discurso da ruptura**
Luís de Sousa Rebelo

29 **Para um estudo da narrativa extensa de Cabo Verde: os casos de 'Vida Crioula' e 'Famintos'**
Gregory McNab

36 **Permanência e errância em Manuel Alegre**
João Rui de Sousa

POESIA

43 *Ana Hatherly*

46 *Armindo Trevisan*

48 *António Torrado*

51 *José A. Palma Caetano*

52 *Pedro Lyra*

56 *Manuel Cintra*

INÉDITOS

57 **Carta de José Régio a Fausto José**
apresentada por *Manuel Poppe*

61 **Quatro cartas de Guimarães Rosa a Murilo Mendes**
apresentadas por *João Nuno Alçada*

FICÇÃO

66 **Danças húngaras de Brahms**
Haroldo Maranhão

NOTAS E COMENTÁRIOS

70 **Lembrando Aleixo Ribeiro (1897-1977)**
Álvaro Salema

72 **José Régio: uma peça inédita e outra desconhecida**
Duarte Ivo Cruz

CARTAS

75 **Carta de España / Gerardo Diego (1896-1987)**
José Luis Gavilanes Laso

78 LIVROS SOBRE A MESA
Alvaro Salema, Osório Mateus

RECENSÕES CRITICAS

88 LITERATURA PORTUGUESA

Livros de: Matilde Rosa Araújo (M.ª Teresa Arsénio Nunes, Natércia Rocha), Liberto Cruz (Daniel Lacerda), Maria Teresa Horta (Jorge Fazenda Lourenço), Alberto Pimenta (Manuel Frias Martins), Luís P. Adriano Carlos, Nuno Júdice, Jorge Fernandes da Silveira (Fernando Guimarães), Amadeu Baptista (Luiz Fagundes Duarte), Nuno Artur Silva (Eduardo Pitta), Vergílio Ferreira (Fernanda Botelho), José Saramago (Maria Alzira Seixo), Fernando Campos (António Guerreiro, Liberto Cruz), João Palma-Ferreira (Ramiro Teixeira), Maria Rosa Colaço (Cristina Cordeiro Oliveira), Cristóvão de Aguiar (M.ª Eduarda Vassalo Pereira), Mário de Carvalho (Fernando Mendonça), Maria Graciete Besse (José Manuel Mendes), Irene Lisboa, Paula Morão (M.ª João Reynaud), Marquês de Fronteira e de Alorna, Bulhão Pato, Luís Vidigal (Alvaro Salema), Florbela Espanca, Rui Guedes (M.ª Lúcia Dal Farra), Mário Ventura (Júlio Conrado), Jorge Listopad (Natércia Rocha), Fiama Hasse Pais Brandão (Antônio Cândido Franco), A. Hower e R. Predo-Rodas (Luís de Sousa Rebelo), Jorge de Sena (Albano Nogueira), Luiz Francisco Rebello (Carlos Porto), Fernando Pessoa, Alfredo Margarido (Yara Frateschi Vieira), M.ª Lúcia Dal Farra (Silvina Rodrigues Lopes)

129 LITERATURAS AFRICANAS DE LINGUA PORTUGUESA

Livro de: Pires Laranjeira (Alfredo Margarido)

131 LITERATURA CABO-VERDIANA

Livro de: Corsino Fortes (Pierrette e Gérard Chalendar)

132 LITERATURA BRASILEIRA

Livros de: Lenilde Freitas (Astrid Cabral), João Manuel Simões, João António (Fábio Lucas), Herberto Sales, Domingos Carvalho da Silva (Pedro Lyra), Sérgio Sant'Anna (John Parker), Patrícia Bins (Deonísio da Silva), Giovanni Pontiero (Cesarina Donati)

141 LETRAS EM TRANSITO

Na p. 19, desenho de LIMA DE FREITAS
(in *Lírica* de Camões, ed. Círculo de Leitores, 1981)

SUMÁRIO

POESIA: PERGUNTAS E PERCURSOS

5 **Homenagem a Miguel Torga**
Eduardo Lourenço
João Bigotte Chorão

ARTIGOS

71 **A estrutura formal das «Trovas de Christal»**
Rip Cohen

83 **Cesário e Camões: uma leitura complementar de «O Sentimento dum Ocidental»**
David Mourão-Ferreira

95 **O «Stabat Pater» de Fagundes Varela**
Joaquim-Francisco Coelho

101 **A interpretação errónea do Símbolo em «O Anti-Cristo» de Gomes Leal**
Carlos Ceia

115 **Motivos monásticos na poesia de António Nobre**
Edson Nery da Fonseca

123 **Sobre o paisagismo de Bernardo Soares ou do «desassossego» à utopia**
Miguel Serras Pereira

135 **Vivência e poesia em «Andamento Holandês» de Vitorino Nemésio**
Matthias Lingendorff

145 **Reescrita e efeito de invariância em «Trabalho Poético» de Carlos de Oliveira**
Rosa Maria Martelo

157 **O astro baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno**
João Barrento

POESIA

27 *David Mourão-Ferreira*
33 *António Carlos Leal da Silva*
37 *Fernando Echevarría*
43 *Levi Condinho*
49 *Miguel Serras Pereira*
53 *Ernesto Rodrigues*
59 *Carlos Ceia*
195 *Fernando Vieira*

DOCUMENTOS

19 **Seis poemas inéditos de Sebastião da Gama**

67 **Um poema quase inédito de Carlos Drummond de Andrade**
apresentado por *Edson Nery da Fonseca*

198 **Carta inédita de Luís Miguel Nava**
apresentada por *António Cândido Franco*

Trovas de Cristal (extratexto)
edição de *Rip Cohen*

NOTAS E COMENTÁRIOS

169 **Apresentação de um «esquecido»: Carlos Cochofel**
Ernesto Rodrigues

173 **Pessanha e a questão da poesia**
Paulo Franchetti

179 **A edição crítica dos «Poemas Ingleses»**
Richard Zenith

183 **Sobre o poema «Menino de Engenho» de João Cabral de Melo Neto**
Clara Maria Sarmento

186 **A poesia de Nuno Júdice e a questão do ser**
João Camilo dos Santos

191 **O poliedro transparente. Sobre «Oásis» de António Franco Alexandre**
Luís Miguel Nava

NO 50.º ANIVERSÁRIO DA MORTE DE PAUL VALÉRY

210 **«Palma», poema de Paul Valéry**
traduzido por *David Mourão-Ferreira*

213 **O «conhecimento» em Paul Valéry a partir de «Monsieur Teste»**
Dimiter Angelov

221 LIVROS SOBRE A MESA
António Cândido Franco, Ernesto Rodrigues, Fernanda Botelho, Fernando J. B. Martinho, Gil de Carvalho, Júlio Conrado, Mário Garcia

REGENSÕES CRÍTICAS

227 LITERATURA PORTUGUESA
274 LITERATURA CABO-VERDIANA
276 LITERATURA ANGOLANA
279 LITERATURA MOÇAMBICANA
280 LITERATURA BRASILEIRA

289 LETRAS EM TRÂNSITO

Incluem-se neste número duas separatas inéditas de Gérard Genette. Lopes, a quem agradecemos, bem como à Editora Teresa Ferreira, autora das ilustrações.

SUMÁRIO

mesmo o passado / é sempre incerto

BIBLIOTECA DA F. C. L. ASSIS

ARTIGOS

5 **Dança jurídica**
I. A poética da Sanhuda nas Cantigas d'Amigo
II. 22 Cantigas d'Amigo de Johan Garcia de Guilhade: vingança de uma Sanhuda virtuosa
Rip Cohen

51 **O outro nome da alma. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho**
Angela Coricelli

65 **Espaço e poder na épica medieval portuguesa**
Pedro Picoito

83 **Como o rei Artur e os cavaleiros da sua corte demandaram o reino de Portugal**
José Carlos Ribeiro Miranda

103 **A dimensão retórica na «Crónica Geral de Espanha de 1344»**
Filipe Sílvio Esteves

111 **Verdade factual e verdade simbólica na «Crónica da Conquista do Algarve»**
Mónica Brandão

121 **A «Legenda Aurea» nos «exempla» hagiográficos do «Orto do Esposo»**
Ana Maria Machado

137 **Santa Iria, virgem e trágica**
Cristina Sobral

147 **Lembranças rebeldes, combates mnésicos e remédios vimcolos: sobre a arte do esquecimento no «Leal Conselheiro», de D. Duarte**
Adelia Duarte

POESIA

159 *Maria Amélia Melo*

TRADUÇÃO DE POESIA

165 *David Mourão-Ferreira*

EDIÇÃO CRÍTICA

22 Cantigas d'Amigo de Johan Garcia de Guilhade (extratextos)
Rip Cohen

NOTAS E COMENTÁRIOS

187 **Às margens de um verso de Virgílio**
Joaquim Francisco Coelho

192 **O Conto de Perom**
Maria Ana Ribeiro Tomaz

195 **Sobre a sátira medieval**
António Prata

198 **Questões de princípio**
Ernesto Guerreiro

200 **A propósito de poesia – Oriente e Ocidente. Proposta**
Gil de Carvalho

203 **A propósito de poesia – Oriente e Ocidente. Resposta**
Sophia de Mello

204 **A insuperável modernidade de Camões**
João Carlos Abel Santos

208 **Homenagem a Leodegário A. de Azevedo Filho e a edição camoniana em curso**
Adília Bezão Ferreira

210 **José Bento, poeta-tradutor, no espírito e na letra**
Rosa Andrez

214 **Uvo concreto à efabulação: Sobre «Monte Cativo e Outros Projectos de Ficção», de Jorge de Sena**
Jorge Fazenda Lourenço

217 **Biblos, uma nova enciclopédia de literatura**
Jacques Abouchar

220 **Osório Mateus (1940-1996)**
Fernando Cabral Martins

225 LETRAS SOBRE A MESA
Ana Hatherly, António Cândido Franco, Ernesto Rodrigues, Fernanda Botelho, Fernando J. B. Martinho, Fernando Venâncio, José Fazenda Lourenço, Maria Isabel Barreno, Vergílio Alberto Vieira

RECENSÕES CRÍTICAS

239 LITERATURA PORTUGUESA

275 LITERATURA BRASILEIRA

285 LETRAS EM TRÂNSITO

Revista Colóquio/Letras não se faz [illegible] a concepção e os métodos [illegible]
[illegible] Vera Vasconcelos [illegible] a colaboração [illegible]
[illegible] Maria [illegible] Rosário [illegible] Cândida Espinho Martins [illegible] Diana [illegible]
[illegible] Fernandes Morais [illegible] agradece [illegible] Biblioteca Nacional de Paris
[illegible] Biblioteca Nacional de Viena

Notas e Comentários

Jorge de Sena e os números de «Os Lusíadas»

O livro de Jorge de Sena A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI [1] *é, como o título indica, uma colectânea de trabalhos centrados na obra de Camões e que, tendo sido quase todos publicados dispersamente, são aqui reunidos em volume.*

De fôlego e temática muito dispar, compreende-se que façamos incidir a nossa atenção no estudo que o próprio título destaca, «A Estrutura de Os Lusíadas».

Os outros trabalhos são pequenas notas sobre poesias diversas, camonianas ou não (2.ª parte), ou aditamentos ao estudo sobre Os Sonetos de Camões [...] [2] *(3.ª parte). São estes os capítulos de interesse mais restrito, ou melhor: o seu significado e valor dependem da obra que vêm completar, e é em função dela que devem ser lidos.*

O interesse principal das investigações da 2.ª parte é o de contribuírem para o apuramento do cânone da lírica camoniana (na sequência de preocupações que J. de Sena revela em trabalhos anteriores); nem por se referirem a pequenas peças são menos importantes. Efectivamente, um estudo como este terá de ser minucioso e paciente. E o Autor confirma aqui as qualidades já demonstradas anteriormente: inteligência penetrante, conhecimento vastíssimo nos diversos domínios que possam interferir com os temas explorados, preocupação de rigor, de análise atenta de todos os documentos em presença, consciência aguda da especificidade do fenómeno literário, e ainda uma abundância de materiais e informações que espanta o leitor, para já não falar na capacidade de trabalho de J. de Sena, que se afigura assombrosa.

Resta acrescentar que não só os estudos camonianos saem enriquecidos, mas ainda a obra de outros poetas coevos (castelhanos ou portugueses), alguns pràticamente desconhecidos, como é o caso de Manuel Soares de Albergaria (cf. pp. 189-199). Trabalhos como este pretende Sena que sejam «incentivo a que os estudiosos se dediquem a procurar e a estudar todos esses poetas que a sombra de Camões, e sobretudo a estreita idolatria de que foi objecto no séc. XIX diminuíram» (p. 196).

É justo ainda salientar, quanto à destrinça de autoria dos poemas estudados, a ausência de preconceito a favor ou contra a inclusão na lírica camoniana. A isenção do Autor é sem dúvida um dos méritos do seu contributo para a discussão deste importante problema.

---

[1] Portugália Editora, Lisboa, 1970.

[2] Jorge de Sena, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Portugália Ed., Lisboa, 1969.

Mas já não direi o mesmo relativamente ao ensaio sobre «A Estrutura de Os Lusíadas». *Efectivamente, este, como os mais valiosos trabalhos eruditos de J. de Sena, gera-se numa atitude perante a literatura e os «letrados» que, parece-me bem, acaba por influir profundamente no conteúdo e orientação desses mesmos trabalhos.*

Essa atitude é a que ele próprio revela ao formular o voto de «que o facto de, hoje, a maior parte dos 'letrados' o serem por terem falhado em matemáticas os não impeça de compreenderem épocas e estruturas estéticas que tinham em fascínio mágico o que eles têm em supersticioso horror...» (em nota ao cap. II, p. 102).

Isto é: uma atitude de sobranceiro desdém pelos que habitualmente e por profissão se ocupam de literatura, os quais acusa de falta de preparação ou, antes, aptidão para trabalhar com números. De tal deficiência poderão sofrer os «letrados», mas não decerto o próprio J. de Sena. Engenheiro, comprovou cabalmente as aptidões na matéria.

Esta diferente formação de base explica que tenha instituído, ao menos entre nós, os estudos numéricos da obra literária. Números em Uma Canção de Camões [1], *números n'*Os Sonetos de Camões, *números ainda n'*A Estrutura de «Os Lusíadas», *embora diversamente dos outros estudos: aqui os números valem sobretudo pelo seu simbolismo, que muitas vezes se encontra na filosofia esotérica — o que, diga-se desde já, é como hipótese perfeitamente admissível.*

Mas não será contestável que os números ocupem no estudo da obra literária um lugar predominante e quase exclusivo?

É o que procurarei discutir mais de perto.

O objectivo do estudo é a estrutura *de* Os Lusíadas. *Visa-se a «compreensão estrutural» (p. 57) da obra. Ora esta estrutura e a compreensão dela é reduzida surpreendentemente à análise dos números das estâncias dos cantos (ou dos números dos versos). Números, bem entendido, interpretados à luz da aritmosofia e relacionados com o conteúdo do poema. Mas, mesmo assim, pode perguntar-se se este estudo satisfaz o objectivo de «compreensão estrutural». Não haverá muitos outros aspectos de observação pertinente num estudo de estrutura? Arquitectura temática, tratamento do tempo, desenvolvimento dado aos episódios, estruturas narrativas, sua relação com outros tipos de enunciados... Efectivamente, alguns destes aspectos são aflorados no primeiro capítulo, e por vezes com observações acertadíssimas, carregadas de sugestões; e, embora em menor número, retomados no terceiro.*

Por outro lado, é necessário ter em conta que Sena não pretende esgotar o tema e que declara que a «estruturalidade» visada não será pretexto de «exibição de metodologias modernas», mas «revelação de preocupações antigas, inerentes à concepção estética de Camões» (p. IV). Isto é — não se trata de estudar Os Lusíadas *com instrumentos do estruturalismo actual, trata-se sim de patentear a estrutura aritmética (ou aritmosófica) que teria servido a Camões para organizar a obra épica. Pois «aqui, o* estruturalismo é dele» *(p. IV).*

Isto justificaria então que a atenção de J. de Sena se concentrasse de preferência nos números das estâncias ou dos versos.

Mas não será reduzir demasiado? Ou, perguntando de outro modo: não será sobrevalorizar a estrutura numérica? Admitindo que ela existe e

[1] Jorge de Sena, *Uma Canção de Camões*, Portugália Ed., Lisboa, 1966.

que é exactamente a que Jorge de Sena supõe (e é isso que examinarei em seguida), fica ainda a impressão final de que o estudo desenvolve apenas dados subsidiários, analisando só viguamente alguns dos elementos capitais. Pois não é possível aceitar que toda a estrutura de Os Lusíadas *se organize exclusivamente com base nos números; que o poema não passe, enfim, de uma estrutura matemática.*

Mas, pondo de lado estas reservas de carácter geral ao método adoptado, e admitindo o ponto de partida do Autor, examinemos de perto os estudos numéricos, procurando a confirmação da preponderância que lhes é atribuída.

Uma primeira interrogação se põe ao leitor do ensaio: será que toda a estrutura matemática que Sena propõe foi arquitectada por Camões, corresponde pelo menos à organização da obra, ou não passa de construção fantasiosa, de um delírio «luciferinamente lúcido»[1] *de J. de Sena?*

Todo o ensaio se organiza à volta de uma nova interpretação de Os Lusíadas: *«um poema que visa a simbolizar objectivamente a Redenção humana (através do Heroísmo português e do Amor)» (p. 80). Eis uma afirmação típica de J. de Sena — uma intuição brilhante, renovadora da visão que se tem da obra, carregada de consequências. Mas, infelizmente, não mais do que apontada: carecida de desenvolvimento, insuficientemente apoiada, de modo nenhum* demonstrada.

No entanto é a partir desta visão e em função dela que o crítico estudará a estrutura da obra, e ela justificaria as interpretações de muitos dos números analisados.

Atentemos nessas análises, que são de dois tipos: ora se relacionam os números das estâncias (ou das suas diferenças, ou somas, ou conjuntos...) com datas e números de significado histórico, ora se relacionam estes números (e ainda os números de ordem dos cantos) com o conteúdo simbólico que lhes atribui a aritmosofia.

Uma primeira reserva a fazer: quais são os números que não se justificam simbòlicamente, se livremente os decompusermos com o objectivo de encontrar os algarismos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e números como 10, 13, 18, 33, etc., nas mais variadas combinações?

Ora, efectivamente, Sena trabalha os números que lhe são dados o mais livremente possível; pergunto-me mesmo se não é arbitràriamente que o faz. Propõe constantemente determinadas operações cuja necessidade não é patente. Porquê essas e não outras? Porque hei-de somar «aos numeradores das duas fracções [...] os seus respectivos denominadores:»?

$$\frac{1039 + 100}{100} = \frac{1102 + 106}{106} = 11{,}39$$

(p. 83)

Evidentemente, para obter, a partir de 1039, 1139, a «data do nascimento da Monarquia Portuguesa [...] *na batalha de Ourique» (p. 83). Mas essa operação é tão arbitrária como a simples soma de 100 a 1039 (que Sena também propõe). Não há nenhuma necessidade na sua efectuação. A não ser o objectivo de encontrar o número pretendido.*

---

[1] «luciferinamente lúcido»: expressão que J. de Sena emprega na p. 87 para qualificar o «plano [...] de estruturação significativa» que seria o de Camões n'*Os Lusíadas*.

Quanto às interpretações simbólicas, e admitindo que se dá como provada a tese de Sena sobre o significado religioso-cosmológico esotérico da obra, importa notar que não basta estabelecer esse significado global para que seja legítimo atribuir sentido simbólico de tipo religioso, p. ex., a qualquer pormenor numérico superficial.

Se encontramos um 6 (seis cantos que sobram da diminuição dos quatro que são excepcionais na extensão), o «6 é o número que designa o dia da Criação do Homem por Deus» (p. 80). Mas qual a relação directa, a motivação?

Na mesma página, o número 118 (diferença entre as somas dos números de estâncias dos dois conjuntos de cantos, os quatro excepcionais e os seis que se aproximam da média), decomposto em 100 — «a quadratura do número de cantos», mais «um 18 sinistro», sugere a Besta Triunfante cujo número representativo é 666. Mas outra vez se pergunta: a que propósito? qual a relação entre esse símbolo e esse número? Nem sequer Sena nos esclarece.

Sem a explicitação da relação em cada caso, e dada uma temática tão vasta (que contém desde o mistério cristão até à história do mundo vista segundo a Bíblia e a sabedoria antiga), vale tudo, tudo cabe, desde o dia da criação do homem, 6, até à idade do mundo segundo Plutarco, 7777.

Observemos agora o outro tipo de aproximações, as que são feitas entre datas históricas que Camões teria tido em conta e números do poema. Dois exemplos, entre outros: descobre Sena, com acerto, que Camões coloca o início da história de Portugal em 1073, que é exactamente metade de 2146 — número de anos que na contagem tradicional dos tempos (atestada entre nós por Fernão Lopes) estaria reservada à era cristã. Verifica também que o tempo histórico narrado no poema é de 522 anos, pois conta-se de 1039 a 1561, data que nenhum acontecimento narrado ultrapassa.

Como relacionar então estes números com o 1102, totalidade das estâncias do poema? Através da fabricação de um 29, idade que o Poeta teria em 1561... acrescida dos sete primeiros anos (que não contam, pois não são de experiência, mas de inocência). Assim se obtém a relação desejada (cf. pp. 83-86):

$$1102 = 2 \times [(1561 - 1039) + 29]$$

que significará o quê? Que o poema «equivale» ao tempo histórico destinado a Portugal — dobro do passado decorrido, 522, mais os anos de experiência do Poeta (a que propósito?), e que o poema se situa precisamente a meio da história portuguesa? Seria interessante, mas não é possível, uma vez que 1039 é o início do tempo histórico narrado e não da história de Portugal.

Mas Sena encontra outra fórmula: 1073+29=1102.

Ainda uma vez, porém: a que propósito se juntam os 29 anos de experiência do Poeta à data da fundação da nacionalidade? E que sentido tem em face desse conjunto o número total de estâncias, 1102? É o que o Autor não explica.

Temos, depois, a série impressionante de equações, das quais se deduzirá o número de estâncias de cada canto. A partir destas «9 equações para determinar 10 incógnitas» (p. 88) e aceitando que o Poeta, tendo «de arbitrar uma delas» (p. 89), atribui o número 100 ao canto V, vemos desenrolar-se perante nós, espectacularmente, a resolução das nove equações que nos dão exactamente o número de estâncias de cada canto.

Mas, afinal, que tem isto de notável, se foi Sena quem prèviamente construiu essas equações, precisamente a partir das relações observadas entre esses números? Se as equações exprimem com justeza essas relações, e se nos é dada uma das incógnitas, é evidente que se tem de recuperar os números de que se partiu.

Um dos exemplos mais notáveis do delírio interpretativo e arquitectónico de J. de Sena é o que diz respeito à construção da cruz feita com os números de ordem dos diversos cantos, começando no menos extenso e acabando no maior (cf. pp. 91-94). Esta cruz seria uma explicação possível das «considerações aritméticas» do Poeta, uma vez «que não seria natural a um leigo em ciências matemáticas a simplificação algébrica», nesse tempo.

Efectivamente, toda a justificação desta ordem é perfeitamente arbitrária. Qualquer outra combinação seria justificável com argumentos do mesmo tipo[1].

Em conclusão: Sena demonstra uma estrutura esotérica ou arlimosófica neste poema como demonstraria noutro texto qualquer, o que não quer dizer que o não faça com um virtuosismo espantoso.

Isto é: há uma etapa inicial de escolha de números, transformações e operações que dependem da arbitrariedade do crítico e dos seus pressupostos apriorísticos, a partir da qual tudo o que vem depois fica rigorosamente provado (embora o significado das coincidências descobertas nem sempre apareça). Isto não nos deve impedir de ver que as primeiras etapas são mais ou menos construídas e as últimas rigorosamente deduzidas. O que finalmente se pode apreciar negativamente pelo lado artificial da construção, ou positivamente pelo lado artificioso. É tanto assim que o leitor (e possìvelmente o Autor), deslumbrado pelas cascatas de coincidências, pelo brilho das deduções, se esquece até de perguntar o que querem dizer, e perde de vista a articulação de cada pormenor, de cada símbolo, com o conjunto significante: a obra e a tese de J. de Sena sobre o significado dela.

Esta conclusão não deve estender-se aos estudos estatísticos do tipo do que é feito em Uma Canção de Camões, *sobre o qual é necessário precisar que serão números pouco significantes mas cientificamente estudados, e significando só em função de intuições impressionistas, embora algumas genialmente encontradas. O que há de negativo em muitos dos seus trabalhos é que J. de Sena se «esgota» a demonstrar dados secundários que ganham significado por relação com outros, estes, sim, extremamente importantes e que Sena afirma em intuições originais, muitas vezes contra o que está estabelecido e às vezes até com génio. Mas estas descobertas capitais ficam ao nível da crítica impressionista (no melhor sentido do termo), isto é — não são provadas, demonstradas; nem talvez pudessem sê-lo... poderiam sim apoiar-se em estudo circunstanciado, pelo menos tão desenvolvido como a análise dos números. Sena não o faz e é isso que é pena.*

*Não esqueçamos no entanto o que no ensaio é, apesar de tudo, válido: a procura de uma estrutura n'*Os Lusíadas, *apontamentos relativos à sua modernidade, caminhos abertos que vale a pena seguir (como a distinção feita entre episódios e narrações maravilhosas e suas funções relacionadas*

---

[1] O que não equivale a dizer que todas as coincidências apontadas sejam de rejeitar em bloco. Algumas delas são convincentes e outras em princípio admissíveis. Mas a sua apreciação e sentido dependeriam de um estudo mais objectivo, menos preconceituoso, que permitisse compreendê-las como regra ou excepção e captar o seu valor na economia da obra.

com a localização no conjunto e com a intencionalidade do Poeta); e sobretudo uma nova visão da obra — «o poema da transfiguração cristã, portuguesa e esotérica, do mundo» (p. 85), que, entre outras consequências, revoluciona inteiramente os papéis e relações recíprocas da realidade e do mito no poema.

Ainda duas palavras para o estilo de J. de Sena, que a todo o passo se faz provocação irresistível a um comentário. Para além de um domínio da língua raro e aliciante, cumpre notar uma curiosa mistura: ora estamos perante o erudito que ostenta um tão perfeito conhecimento da terminologia e das técnicas subsidiárias dos estudos literários que o seu magistério e autoridade se nos tornam incontestáveis, e que se permite consequentemente o à-vontade de quem trabalha em mangas de camisa nestes assuntos; ora deparamos inesperadamente com o homem Jorge de Sena: críticas sarcásticas aos mais variados estudiosos, notas carregadas de azedume, de ressentimento; e sobretudo (quanto a mim mais significativo) trechos percorridos por um sopro de paixão sempre que está em jogo a qualidade poética de Camões, ou pontos em que a biografia se entrecruza com a obra ou com o génio. Aí Sena perfila-se num excesso de emoção contida, feita de admiração e idolatria, onde se revela uma consonância tal que pressentimos uma funda identificação não confessada (e inconsciente?) do crítico com o Poeta.

Maria Vitalina Leal de Matos

Uma hipótese sobre Ângelo de Lima

A poesia de Ângelo de Lima —um dos poetas que colaboraram no Orpheu, *mas que pertence, ao lado de António Patrício, Afonso Lopes Vieira ou João Lúcio, à geração do Segundo Simbolismo— põe uma multiplicidade de problemas. Um deles diz respeito à própria fixação do texto, pois alguns dos seus poemas são conhecidos indirectamente através de transcrições que por vezes se ressentiram das dificuldades que as suas inovações ou, melhor, anomalias de tipo vocabular causam a qualquer leitor. Numa carta a Albino Forjaz de Sampaio —que publicou no n.º 286 da* Ilustração Portuguesa *um artigo sobre o poeta, onde se transcreviam alguns poemas seus, nomeadamente o soneto «Pára-me de repente o Pensamento»—, Ângelo de Lima não deixa de se queixar: «tu não reviste, ou não reviram bem as provas desses meus alguns já relegados versos...».*

Ora foi precisamente quanto à integral fidedignidade de alguns desses textos que —numa recensão [1] à edição (organizada pelo autor destas linhas) das Poesias Completas *de Ângelo de Lima— se pronunciou Georg Rudolf*

[1] *Colóquio/Letras*, n.º 3, p. 77.

Os tempos verbais e a estrutura de OS LUSÍADAS

por **Antônio José Saraiva**

1

Os Lusíadas estão concebidos como uma mensagem do Poeta ao Rei. Segundo o velho modelo da epopeia, o Autor começa por enunciar o seu tema e por invocar as ninfas inspiradoras: despende com isto 5 estrofes. Seguidamente, subindo o tom, dirige-se ao Rei pedindo-lhe atenção para o que lhe vai contar e para ele próprio, Poeta: «Inclinai por um pouco a majestade /.../ vereis um novo exemplo/ De amor dos pátrios feitos valerosos/...» (I, 9). E após algumas considerações, das quais parte diz respeito a ele mesmo («Vereis amor da pátria, não movido/ De prémio vil, mas alto e quase eterno»), parte às façanhas que vai narrar («As verdadeiras, vossas, são tamanhas/ Que excedem as sonhadas, fabulosas») e parte à situação particular de D. Sebastião e do reino, convida o seu ouvinte a estar atento. O convite é feito da maneira seguinte:

Mas enquanto este tempo passa lento
De regerdes os povos, que o desejam,
Dai vós favor ao novo atrevimento,
Pera que estes meus versos vossos sejam;
E vereis ir cortando o salso argento
Os vossos Argonautas, por que vejam
Que são vistos de vós no mar irado
E costumai-vos já a ser invocado.

(I, 10)

O Poeta convida, portanto, o jovem Rei a «ver» a narração. Em três versos seguidos aparecem ao todo três formas do verbo *ver*: «vereis», «vejam», «são vistos». Os Argonautas portugueses estão já sulcando o mar, algures no Índico. Camões aponta-os como se ele e o Rei estivessem diante de um grande mapa-múndi ou de uma esfera terrestre. Este *address*, que é mais do que uma simples dedicatória, como se vê, ocupa 13 estrofes.

Na conclusão do poema o Autor volta a dirigir-se ao seu real ouvinte, tirando a moral da história e incitando-o a novos feitos. É quase um pequeno regimento de príncipes, em 10 estrofes. No início desta conclusão novamente se ouve o apelo a *ver* o que fazem os vassalos:

Olhai que ledos vão por várias vias
Quais rompentes leões e bravos touros

.....

De vós tão longe sempre obedientes
A quaisquer vossos ásperos mandados,
Sem dar resposta, prontos e contentes,
Só com saber que são de vós olhados.
(X, 147-148)

Olhar está aqui usado no sentido de *ver*. O Autor acaba de mostrar como Vasco da Gama e seus companheiros, para obedecer ao mandado do Rei, enfrentaram os trabalhos e perigos por meio dos quais chegaram à Índia, e como, posteriormente, outros se bateram em memoráveis combates. Assim se desempenhou da promessa feita ao destinatário da mensagem no início do poema:

E julgareis qual é mais excelente,
Se ser do mundo Rei, se de tal gente.
(I, 10)

Está agora autorizado a concluir:

Olhai que sois (e vede as outras gentes)
Senhor só de vassalos excelentes.
(X, 146)

A repetição das mesmas palavras (*gente, excelente*) por ordem invertida mostra que a mensagem inicial ao Rei envolve todo o poema e conclui com ele. Mas não é só isso. Camões continua diante do mapa-múndi apontando ao Rei os lugares por onde navega e se bate a gente:

Olhai que ledos vão por várias vias.

Quem é que vai *apor várias vias*? Os mesmos que são «olhados» ou «vistos», tanto no começo como no fim da mensagem:

> *E vereis ir cortando o salso argento*
> *Os vossos Argonautas, por que vejam*
> *Que são vistos de vós* [...]

no início, e

> *A quaisquer vossos ásperos mandados,*
> *Sem dar resposta, prontos e contentes,*
> *Só com saber que são de vós olhados*

na conclusão.

Assim, os vassalos, tanto os que foram heróis da narrativa como os que agora se batem «por várias vias», estão presentes ao olhar das duas personagens entre as quais decorre a mensagem. Dir-se-ia que, como o mago e o estudante, ambos estiveram observando os acontecimentos no globo mágico, e chegados ao fim da visão se encontram no mesmo sítio onde começaram, como se para eles o tempo não tivesse passado.

2

Normalmente, Camões não usa n'*Os Lusíadas* o tempo verbal narrativo. Quase todos os episódios do poema são referidos no presente, como se se estivessem desenrolando à vista do leitor. Releia-se o texto:

> *E vereis ir cortando o salso argento*
> *Os vossos Argonautas, por que vejam*
> *Que são vistos de vós* [...]

O Gama e os seus companheiros cortando o mar em 1497 estão a ser vistos em 1572. E o primeiro episódio do poema é mostrado ao Rei nos seguintes termos:

> *Já no largo Oceano navegavam,*
> .....
> *Quando os Deuses no Olimpo luminoso,*
> *Onde o governo está da humana gente,*
> *Se ajuntam em concílio glorioso.*
>
> (I, 19-20)

Este «se ajuntam» e este «navegavam» marcam, desde o início da narração, o tempo, ou, antes, o não-tempo em que ela é relatada. Quanto ao uso do presente, não são necessários muitos comentários. Mas é interessante notar que ele é usado não apenas para referir acções que são passado em relação ao Autor e ao destinatário da mensagem (mas que podem supor-se estarem a ser «vistas» por eles actualmente) mas que também o são relativamente aos protagonistas da história.

No canto VI, como se sabe, assistimos à grande tempestade e à intervenção das Nereidas que a apazigua; após isto, os nautas avistam, na manhã clara, terra da India. Camões faz aqui uma longa pausa na narrativa, com considerações e uma famosa exortação aos povos da Cristandade, após o que retoma no canto VII o fio da história. Nestes termos:

E vejamos, entanto, que aconteça
Aqueles tão famosos navegantes,
Depois que a branda Vénus enfraquece
O furor vão dos ventos repugnantes,
Depois que a larga terra lhe aparece,
Fim de suas perfias tão constantes,
Onde vêm semear de Cristo a lei
E dar novo costume e novo Rei.

(VII, 15)

O primeiro verso desta estrofe denota a atitude já nossa conhecida de chamar a atenção para a acção em curso: «vejamos o que acontece». Está dentro do tempo (ou não-tempo) iniciado com a primeira estrofe da narração. Do mesmo modo «vêm» no verso 7. Mas «enfraquece» e «aparece» referem-se a uma acção já narrada e cuja conclusão é necessária para a acção que vai seguir-se. Neste momento a costa da India já *apareceu*, e Vénus já amainou ou *enfraqueceu* a tempestade. Este uso do presente para denotar um acontecimento já referido na narrativa — depois «que acontece», «depois que enfraquece» — repugna violentamente à gramática da língua, e por isso mesmo é muito significativo de uma tendência constante em todo o poema.

Quanto ao uso do «imperfeito» (que não é um tempo narrativo, mas denota um presente inactual), o que há de mais interessante a assinalar é que em vários passos d'*Os Lusíadas* aparece como forma alternativa do presente, como se não houvesse qualquer diferença temporal entre um presente referido a hoje e um presente referido a ontem. Exemplo disso são as duas estrofes seguintes do justamente célebre episódio em que Vénus atravessa, correndo, o Olimpo:

Os crespos fios de ouro se esparziam
Pelo colo que a neve escurecia;

Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,
Com quem Amor brincava e não se via.
Da alva petrina flamas lhe saíam,
Onde o Menino as almas acendia.
Pelas lisas colunas lhe trepavam
Desejos, que como hera se enrolavam.

Cum delgado cendal as partes cobre
De quem vergonha é natural reparo;
Porém nem tudo esconde nem descobre
O véu, dos roxos lírios pouco avaro,
Mas para que o desejo acenda e dobre,
Lhe põe diante aquele objecto raro.
Já se sentem no Céu, por toda a parte,
Ciúmes em Vulcano, amor em Marte,
(II, 36-37)

Quanto ao valor temporal, os «imperfeitos» *esparziam, tremiam, trepavam, enrolavam* são rigorosamente equivalentes a *cobre, esconde, descobre, põe*.

A equivalência gramatical entre o presente e o imperfeito no texto d'*Os Lusíadas* vai por vezes ao ponto de chocar, também, a sensibilidade linguística de um leitor português. Quando Camões escreve

Recebe o Capitão alegremente
O Mouro e toda sua companhia;
Dá-lhe de ricas peças um presente,
Que só para este efeito já trazia
(I, 61)

usa o imperfeito de acordo com a norma gramatical. Mas quando, um pouco adiante, Vasco da Gama diz ao mesmo Mouro:

«Dar-te-ei, Senhor ilustre, relação
De mi, da Lei, das armas que trazia
(I, 64)

afasta-se da norma, porque se refere às armas que actualmente traz no barco e que imediatamente depois do seu discurso manda mostrar ao seu interlocutor.

O mesmo desvio em relação à regra se encontra numa outra estrofe do mesmo episódio, quando Vasco da Gama se escusa de mostrar ao Mouro os livros da sua Lei:

Deste Deus-Homem, alto e infinito,
Os livros que tu pedes não trazia,
Que bem posso escusar trazer escrito

Em papel o que na alma andar devia.
Se as armas queres ver, como tens dito,
Cumprido esse desejo te seria;
Como amigo as verás, porque eu me obrigo
Que nunca as queiras ver como inimigo.»
(I, 66)

Trazia vale aqui, evidentemente, por *trago*, como na estrofe 64; e, do mesmo modo, *devia* vale por *deve*. O segundo caso ilustra particularmente bem a infracção à regra, porque quando se lê que a Lei *devia* andar escrita na alma entende-se que devia andar mas não anda. No entanto é o contrário disto que o Gama diz: ele não traz os livros da Lei, porque ela está escrita na alma, *como deve*. Notemos ainda que a equivalência presente-imperfeito acarreta a equivalência entre presente e condicional. «Cumprido esse desejo te *seria*» significa «esse teu desejo *será* cumprido», como o mostra o contexto.

A regra de que Camões se desvia neste e noutros passos d'*Os Lusíadas* rege a língua do século XX como já regia a do tempo de Camões. Não se trata de arcaísmo. É interessante notar que este desvio é muito frequente nos romances populares, quando a rima única impõe longas sucessões de terminações em *-ia* e *-ava*. No entanto *Os Lusíadas* estão o mais longe possível da tradição popular e medieval quanto à sua forma erudita e latinizante.

Interessam-nos estes desvios da norma porque são casos significativos de tendências. Também acontece, evidentemente, que Camões usa o imperfeito combinado com o perfeito, conformando-se com o uso estabelecido. E igualmente se encontra, uma ou outra vez, mas sempre como excepção, o uso do perfeito narrativo (salvo num canto em que ele é de regra), em certos casos talvez por razões rítmicas. A tendência é, a meu ver, evitar o modo narrativo, e, de maneira geral, a diversidade de planos temporais, ou antes a sequência diacrónica. Mas conviria atentar também em certos efeitos resultantes do uso combinado do presente e do perfeito. Tenho de me limitar aqui a um exemplo que nos dá talvez ideia de um processo camoniano.

Tétis está mostrando ao Gama, diante do globo terrestre, os vários lugares notáveis do mundo português, e, a propósito, fala de acontecimentos que nele se hão-de dar depois da viagem do Gama. Chegando ao reino de Narsinga põe-se a contar uma história que, ao contrário das anteriores, está, não no futuro relativo aos nautas, mas num passado longínquo, visto que se passou com um dos Apóstolos, S. Tomé. Começa por apontar o lugar:

Olha que de Narsinga o senhorio
Tem as relíquias santas e benditas
Do corpo de Tomé, barão sagrado.
(X, 108)

Seguidamente, assinala que naquela região existiu outrora uma cidade chamada Meliapor onde o santo veio pregar:

Aqui a cidade foi, que se chamava
Meliapor, formosa, grande e rica;
Os ídolos antigos adorava,
Como inda agora faz a gente inica.
Longe do mar daquele tempo estava,
Quando a Fé, que no mundo se pubrica,
Tomé vinha pregando, e já passara
Províncias mil do mundo, que ensinara.
(X, 109)

«Aqui a cidade foi»: estamos no passado concluso. E é com este «foi» que concorda o «se chamava», o «adorava» e o «naquele tempo estava». Tétis está falando «naquele tempo» passado, e usa o imperfeito segundo a regra normal. Mas já então a Fé «se pubrica» no mundo: entramos no presente. E é com este presente que concorda agora o imperfeito na forma durativa, com que começa a história de Tomé: «Tomé vinha pregando». É verdade que o «já passara» e o «ensinara» supõem novamente o passado como forma determinante. Mas o presente denotado pelo «pubrica» e anunciado pelo «vinha pregando» emerge, afinal como tempo definitivo do episódio:

Chegado aqui, pregando e junto dando
A doentes saúde, a mortos vida,
Acaso traz um dia o mar, vagando,
Um lenho de grandeza desmedida.
(110)

Tudo o que se segue a este «traz» é contado no presente, incluindo o desfecho que é o assassinato do apóstolo:

Um dos mais, por fartar-se mais depressa,
Com cruu lança o peito lhe atravessa.
(117)

O que este exemplo mostra talvez possa descrever-se como a *emergência do presente*. Por outras palavras, o passado serve só, neste caso, para sobrelevar o presente (=não-tempo); é um *background*. O que nos leva a um curioso resultado: o tempo, neste poema heróico, tem uma categoria inferior, acessória em relação ao não-tempo; é como a pedra não trabalhada sobre a qual avultam certas esculturas.

O advento de Afonso Henriques, a personagem que ocupa maior espaço na história de Portugal contada por Vasco da Gama (55 estrofes), é introduzido por uma breve narrativa dos seus antecedentes

imediatos, em 7 estrofes (III, 22-29). Estas têm os verbos todos, sem excepção, no perfeito; aquelas, todos, com poucas excepções, no presente.

Segundo esta hipótese, há n'*Os Lusíadas*, salva uma excepção notável de que adiante falaremos, uma hierarquia dos tempos verbais que é independente da categoria temporal. O tempo a que chamamos presente é reservado aos acontecimentos importantes; o tempo narrativo, aos que o Poeta considera acessórios, episódicos, de ligação, ou preparatórios do acontecimento em que se demora a vista.

Mas além das acções visíveis aos homens há, dentro do poema, aquelas que são só visíveis aos deuses. Uma parte da história contida n'*Os Lusíadas* é posterior à viagem do Gama e só pode ser contada por personagens que têm o privilégio de ver o futuro. Assim Tétis, na Ilha dos Amores.

Com dove vos está subindo ao Céu
Alios barões que estão por vir ao mundo,
Cujas claras ideias viu Proteu
Num globo vão, diáfano, rotundo.

(X, 7)

Nesses casos, usa Camões o futuro, mas um futuro que é apenas um presente inactual, invisível aos homens, mas visível aos deuses. O futuro é também, portanto, um tempo verbal que denota, como o presente, a intemporalidade; por isso acontece que na voz dos deuses presente e futuro são intermutáveis, como se vê nas estrofes consagradas por Tétis a Afonso de Albuquerque:

Mas oh que luz tamanha que abrir sinto
(Dizia a ninfa e a voz alevantava)

.....

Esta luz é do fogo e das luzentes
Armas com que Albuquerque irá amansando
De Ormuz os Pérsicos, por seu mal valentes,

.....

Que gloriosas palmas tecer vejo
Com que Vitória a fronte lhe coroa,
Quando, sem sombra vã de medo ou pejo,
Torna a ilha ilustríssima de Goa!

.....

Eis já sobre ela torna e vai rompendo
Por muros, fogo, lanças e pelouros,

.....

Irão soldados inclitos fazendo
Mais que leões famélicos e touros.

(X, 39-45)

Segundo a nossa hipótese, a abolição do tempo, que Camões procurou exprimir por um jogo especial dos tempos verbais, está relacionada com o facto de que desde o começo do poema o Autor se coloca na atitude de quem mostra sobre uma superfície visível acontecimentos que o olhar abrange. No interior do poema essa atitude converte-se em processo literário. É assim que ao longo de quase metade do canto VIII Paulo da Gama explica ao Catual as tapeçarias da nau capitaina, que representam heróis em acção, desde Luso, primeiro povoador de Portugal, até D. Duarte de Meneses, capitão em Marrocos. É uma boa parte da história de Portugal que por este processo é referida. Paulo da Gama descreve um por um os quadros que estão diante dos seus olhos e dos do Catual, começando cada explicação por expressões como: «Este que vês»; «Vês outro que»; «Olha aquele» e outras semelhantes. Notemos que cada pintura representa uma acção, de modo que cada explicação é uma breve narrativa, se esta palavra se pode aplicar a uma representação estendida no espaço e que é precedida de uma introdução no tipo de «Vê-lo, cá vai». É claro que referindo-se a quadros presentes (se bem que movimentados) o relator só pode usar os verbos no presente. Falando do célebre feito de Giraldo Sem Pavor:

Olha aquele que desce pela lança
Com as duas cabeças dos vigias.
(VIII, 21)

Há outros exemplos do mesmo processo. No palácio marinho de Neptuno, Baco vê, esculpidos no ouro das portas, os quatro elementos e a guerra dos Gigantes contra os Deuses (VI, 10-15); nos portais do palácio do Samorim admira Vasco da Gama a história da Índia, de Baco a Alexandre (VII, 51-54), e já vimos que ao descrever o mapa do mundo português Tétis rememora, a propósito de vários lugares, acontecimentos históricos.

Falando das figuras que Paulo da Gama vai mostrar ao Catual diz o Autor do poema que a pintura é «poesia muda»:

Feitos dos homens, que em retrato breve
A muda poesia ali descreve.
(VII, 76)

E assim como a pintura é «poesia muda», assim a poesia é pintura falante. Esta última expressão aparece na boca de Paulo da Gama, quando na peroração da sua fala ao Catual se queixa dos heróis que desdenham os poetas:

E como a seu contrairo natural,
A pintura que fala querem mal.
(VIII, 41)

No seu conjunto *Os Lusíadas* são uma ilustração desta ideia da poesia. Camões põe ou procura pôr em verso uma visão espacial, e o processo usado por Paulo da Gama, o dos quadros explicados cada um por sua vez, é no fundo o de toda a história contada pelo Gama ao rei de Melinde e pelos deuses a diversas personagens, como já notei em estudos anteriores sobre a estrutura d'*Os Lusíadas*. Não existe entre eles relação temporal, ou unidade narrativa, mas apenas contiguidade espacial. É uma relação sincrónica e não diacrónica. Não é excepção a exposição da história de Portugal feita por Vasco da Gama ao rei de Melinde, visto que se trata de uma sucessão de «pinturas-que-falam», ou seja retratos em verso de reis e descrições de batalhas, sem unidade narrativa, cada um presente por sua vez, embora expostos por sucessão cronológica, como numa galeria de antepassados. Exactamente como as tapeçarias descritas por Paulo da Gama, que também se ordenam cronològicamente, embora tanto possam ser vistas a começar pela primeira como pela última.

Mesmo quando, na Ilha dos Amores, os episódios futuros são evocados pela «doce voz da bela Ninfa», a ligação entre eles só aparentemente é musical; porque Tétis pretende fazer-nos presentes as «claras ideias [que'] viu Proteu/ Num globo vão, diáfano, rotundo».

As «claras ideias» não são acontecimentos. Estão na mente divina como arquétipos, e segundo um ideal do Renascimento cabe ao pintor tornar sensível a sua natureza intemporal. O «globo» é uma forma mais perfeita de organizar espacialmente as «pinturas» do que as tapeçarias ou o baixo relevo, porque é imediatamente acessível à percepção global. É o modelo por excelência da exposição sincrónica, a única forma de abolir totalmente o tempo. Por isso os homens conceberam o Deus despersonalizado como uma esfera infinita.

4

Ao nível da fabulação, contada por Camões-narrador, há n'*Os Lusíadas* um episódio em que convergem e se desatam os fios da intriga divina-e-humana que constitui a sua unidade: a Ilha dos Amores. É aí que se encontram e se conhecem os deuses e os homens, até então desencontrados, embora muitas vezes se cruzassem sem os homens terem consciência disso; e aí também se desvenda o sentido alegórico da fábula. E dentro deste episódio o momento culminante

é a contemplação da esfera do mundo que Tétis proporciona ao Gama, seu esposo:

«Faz-te mercê, barão, a Sapiência
Suprema, de co olhos corporais
Veres o que não pode a vã ciência
Dos errados e míseros mortais.

(X, 76)

Os Portugueses, divinizados pelo conúbio com as ninfas, gozam então do privilégio supremo: conhecer directamente aquilo que os outros homens, os «mortais», só podem alcançar por especulação intelectual.

Aqui um globo vem no ar, que o lume
Clarissimo por ele penetrava,
De modo que o seu centro está evidente,
Como a sua superfície, claramente.

.....

Volvendo, ora se abaixe, agora se erga,
Nunca se ergue ou se abaixa, e um mesmo rosto
Por toda a parte tem e em toda a parte
Começa e acaba, enfim, por divina arte,

Uniforme, perfeito, em si sustido,
Qual enfim o Arquetipo que o criou.

(X, 77-79)

O globo reproduz «o Arquetipo que o criou», ou seja, é uma imagem de Deus, não do Deus judaico, antropomórfico, mas do Deus helénico, o Logos. E não é arriscado supor que este mesmo globo, que reaparece no globo mágico, «diáfano», onde Proteu viu as «claras ideias» que são os feitos dos Portugueses, é, por sua vez, o próprio arquétipo d'*Os Lusíadas*. Camões está mostrando a D. Sebastião o que se vê numa esfera em que tudo está igualmente visível, o passado como o presente e o futuro. Desde o princípio, a história está livre da contingência do tempo, porque, como anuncia Júpiter no concílio, tudo está já determinado pelo «Fado eterno/ Cuja alta lei não pode ser quebrada» (I, 28). Todo o movimento do poema gira em volta de um centro imóvel, e as intrigas dos deuses, com as suas alternações, não são mais do que o movimento do globo que na terra traz a sucessão dos dias e das noites, da tempestade e da bonança.

Podemos supor neste globo várias esferas ptolemaicas. A primeira, imóvel como o empíreo, é o discurso do Poeta a D. Sebastião; a segunda é a narração do Poeta, cujas personagens são os deuses e os heróis; a terceira são as narrações feitas por estas personagens;

a quarta, enfim, são as narrações de personagens destas segundas narrações. Não seria difícil construir uma figura geométrica a partir desta hipótese. E

Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus, mas o que é Deus ninguém o entende.
(X, 80)

O Deus do poema é o próprio Camões; é ele, dirigindo-se às Ninfas, queixando-se dos heróis ingratos e do público rude, fazendo desabafos autobiográficos, quem envolve a esfera luminosa, por ele criada, parece, às vezes, «como quem desdenha». E esta identificação não é gratuita, porque Camões devia pensar com Miguel Angelo (cujas ideias estéticas conhecem certamente através de *Da Pintura Antiga* de Francisco de Olanda) que o artista participa da mente divina.

9

Há no entanto uma excepção importante à regra segundo a qual as acções são apresentadas na terceira pessoa do indicativo presente, ou seus equivalentes, como convém à «pintura que fala»: nada menos que todo o canto V.

O Gama, que, na terceira esfera, estava descrevendo ao rei de Melinde os episódios da história de Portugal (como, noutra esfera, Camões mostrava ao rei D. Sebastião as peripécias dos heróis e dos deuses), muda de pessoa e de tempo verbal para narrar a experiência marítima sua e dos seus companheiros. Usa agora a primeira pessoa (singular ou plural) do perfeito narrativo. Esta mudança é preludiada já no canto IV, quando o Gama prepara o embarque, mas só se torna sistemática no V. O tempo é marcado logo de início:

Estas sentenças tais o velho honrado
Vociferando estava, quando abrimos
As asas ao sereno e sossegado
Vento, e do porto amado nos partimos.
. . . . . .
Dizendo: «Boa viagem», logo o vento
Nos troncos fez o usado movimento.

Todos os mais verbos concordam com estes: «Assim fomos abrindo aqueles mares» (4); «Passámos a grande ilha da Madeira» (5); «Dei-

xámos de Massília a estéril costa» (6); «Passámos o limite aonde chega/ O sol...» (7); «Ali tomámos porto com bom vento» (8); «As Dórcadas passámos, povoadas...» (11), etc., até à estrofe final da narrativa em que se rememora a chegada ao porto onde o Gama se encontra agora falando:

Até que aqui, no teu seguro porto,
.....
Nos trouxe a piedade do alto assento.
Aqui repouso, aqui doce conforto,
Nova quietação do pensamento
Nos deste. E vês aqui, se atento ouviste,
Te contei tudo quanto me pediste.
(V, 85)

Dentro desta narrativa, comandada pelo verbo «passámos», há dois episódios épicos, segundo o processo da «pintura que fala»: a história de Veloso e a primeira parte da do Adamastor. Nesses dois casos, o narrador deixa de falar na primeira pessoa e no verbo narrativo e passa à terceira pessoa do presente (ou do futuro), isto é, à objectividade intemporal:

E Veloso no braço confiado
E de arrogante crê que vai seguro.
(V, 51)

Não acabava, quando uma figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida.
(V, 39)

Mas logo que a visão se dissipa e o Gama se encontra só com os seus, entre mar, céu e temores, o Poeta volta ao tempo normal deste canto:

A Deus pedi que removesse os duros
Casos que Adamastor contou futuros.
(V, 60)

Neste canto V o Gama é não já só o narrador, como nos dois anteriores, mas também o sujeito da acção, com os seus companheiros. Está contando a sua experiência: foi por ele (ou eles) que as coisas «passaram», ou ele que «passou» as coisas — é o mesmo. As formas verbais traduzem nesta parte do poema a «subjectividade» do narrador, como é flagrante, logo na terceira estrofe, quando o Gama descreve o sentimento do apartar-se da terra num estilo que hoje diríamos «romântico»:

Já a vista ponco e ponco se desterra
Daqueles pátrios montes que ficavam;
Ficava o caro Tejo e a fresca serra
De Sintra, e nela os olhos se alongavam.
Ficava-nos também na amada terra
O coração, que as mágoas lá deixavam.
E já despois que toda se escondeu
Não vimos mais, enfim, que mar e céu.

Apesar deste ponto de vista subjectivo —ou antes, por força dele— este canto V é o que oferece os passos mais «realistas» de todo o poema, entre os quais as descrições da natureza que entusiasmaram, pela sua precisão, o grande naturalista Guilherme de Humboldt. Este ponto prestava-se a uma boa explicação didáctica sobre o que deve entender-se pelos termos «objectivo» e «subjectivo». As descrições das batalhas «pintadas», bem como a do globo terrestre, são «objectivas» na medida em que não exprimem a experiência vivida pelo Poeta mas são artefactos construídos a partir de uma matéria intelectual ou imaginária por ele aprendida. O globo terrestre está em Ptolomeu, as batalhas e a própria tempestade são tópicos cujos modelos se encontram na literatura épica, do mesmo modo que os deuses, inspirados por Homero, Vergílio e Ovídio. São «claras ideias», que o Poeta viu num mundo imaginário e científico. Pelo contrário, a objectividade das descrições da natureza no canto V é garantida pela experiência do sujeito narrador; a experiência é aquilo que alguém experimentou, e por isso mesmo necessàriamente subjectiva. É a esta última que se refere Vasco da Gama:

Os casos vi que os rudos marinheiros
Que têm por mestra a longa experiência,
Contam por certos sempre e verdadeiros
Julgando as cousas só pela aparência.
(V, 17)

Só vendo com os olhos mortais (não com os olhos divinos de Tétis e do Gama promovido a Deus) se acreditam coisas como o «fogo santo»:

Vi, claramente visto o lume vivo
Que a marítima gente tem por santo.
(V, 18)

Ou como a tromba marítima:

Eu o vi certamente (e não presumo
Que a vista me enganava) [...]
(V, 19)

Ou como os efeitos do escorbuto:

Quem haverá que tem o ver o crisa?
(V, 81)

Há que estabelecer uma diferença entre esta «vista» e a «visão» das tapeçarias de Paulo da Gama ou a da esfera do mundo. Ao objecto da primeira cabe pròpriamente a palavra «visto»; ao da segunda caberia antes a de «visionado». É a diferença entre o que sentiram os marinheiros «experimentados» e o que alcançam, com o entendimento, aqueles

Que só por puro engenho e por ciência
Vem do mundo os segredos escondidos.
(V, 17)

Mas é de notar que só neste canto v Camões fala no que viu ou «passou». Porque ele, normalmente, se sitúa no mundo intelectual, como letrado e humanista que é, o mundo das «claras ideias», onde não há contingência, nem, por consequência, tempo, mundo bem diferente do dos «marinheiros rudos», que julgam «as cousas só *pela aparência*», ou, por outras palavras mais modernas, não são capazes de se erguer acima do mundo fenomenológico:

Se os antigos Filósofos, que andaram
Tantas terras, por ver segredos delas,
As maravilhas que eu passei, passaram,
A tão diversos ventos dando as velas,
Que grandes escrituras que deixaram!
(V, 23)

Este canto v é, n'*Os Lusíadas*, a única «escritura» que nos fala destas maravilhas «passadas», «vistas», «experimentadas»; o único em que há tempo, subjectividade e experiência. Por isso talvez é também a parte mais original d'*Os Lusíadas* em comparação com o cânone estabelecido dos poemas épicos.

Dentro dele há ainda um outro «passado», que não é o do Gama, contado na primeira pessoa do perfeito: a história amorosa do Adamastor, que aliás nada tem que ver com a função épica que ele desempenha na economia estrutural do poema. Exceptuando talvez algumas frases das queixas de Baco no canto VI, é a única vez n'*Os Lusíadas* em que uma personagem mitológica adopta uma atitude subjectiva. É um amoroso que desabafa liricamente, e dentro da história que ele conta há uma personagem com uma realidade dramática única na obra de Camões, a deusa Tétis que se defende da

investida do seu apaixonado não com um discurso épicamente eloquente, à maneira de Inês de Castro, mas com astuciosas palavras adequadas a uma situação. Neste episódio há drama e lirismo mais do que eloquência épica, e, comparado com ele, o de Inês de Castro parece-nos estático e «visionado».

A experiência passou pelo Adamastor como passou pelo Gama, neste canto. Ambos se referem ao mundo sensível, afiançado pelo ser passado; ambos poderiam alegar o célebre final da canção mais autobiográfica de Camões, de quem são pseudónimos:

Puras verdades já por mim passadas
Oxalá foram fábulas sonhadas!

Mas este canto V, tão moderno precisamente porque tão dentro do mundo fenomenológico, põe um problema quanto à «fábrica» (uso a palavra no sentido que tinha na época de Camões) d'*Os Lusíadas*. Ele não pertence a esse universo apolíneo, radiante, objectal, limitado como o universo grego, acima do tempo e da morte, que o Poeta fabricou; mas sim a um outro que corre como um rio sem regresso, onde há sofrimento e morte, que «passa» e onde há uma desmesura irreprimível. O fim não é aqui o retorno ao princípio, mas um perder-se; o ritmo marca um movimento horizontal, o tempo que nos afasta constantemente da origem.

Os dois mundos não são contrastados no conjunto da obra. Não se complementam. O mundo do tempo é um mero parêntesis do mundo espacial; um canto num total de dez. E o episódio lírico do Adamastor parece uma excrescência incongruente, abusiva, dentro da «fábrica». O tempo corre quase clandestinamente no interior do poema, mas não deixa de ser perigoso para o universo apolíneo na medida em que aderimos a este canto por vias diferentes das que nos relacionam com o conjunto da obra; é aí, parece-nos, que a nossa subjectividade se identifica por momentos com a do Poeta, fora do universo épico que ele fabricou para nós e para si mesmo — essa subjectividade sem limites que ninguém sabe o que é, «que cerca em derredor este redondo/ Globo e sua superfície tão limada». É nela que reencontramos, fora da «fábrica», o tempo:

Vão os anos decendo, e já do Estio
Há pouco que passar até o Outono:
A fortuna me faz o engenho frio,
Do qual já não me jacto nem me abono;
Os desgostos me vão levando ao rio
Do negro esquecimento e eterno sono.
(10, 9)

O mundo fenomenológico, o do Tempo, da Fortuna, das Estações, dos Desgostos — temas constantes da lírica camoniana —, envolve a grande «fábrica» das «claras ideias», tão bem simbolizada no globo etéreo só acessível a olhos imortais, situados fora do rio do tempo. A esfera intemporal da mensagem do Poeta ao Rei, com tudo o que ela encerra, está afinal dentro do tempo lírico do Autor.

E no próprio interior da «fábrica», neste único canto V, o tempo, exterior a ela, penetra e corre, como se um fino dardo, vindo de fora, a trespassasse. O perigo para a arquitectura d'*Os Lusíadas* é que o universo ptolomaico das sete esferas, arquétipo de toda a obra, é hoje um destroço que o rio do tempo levou para longe; e o que permanece é o rio fluindo, para nós como para Camões. Por isso me parece que o canto V (o mais interessante, para mim, d'*Os Lusíadas*) desafia e ameaça todo o prodigioso artefacto dentro do qual ocupa tão pequeno lugar.

Amsterdão, 11 de Fevereiro de 1972.

Permanência de Camões

Luís de Camões, para todas as gerações de gente mais ou menos culta, desde o último quartel do século XVI *até agora, é, de todos os gênios que têm fulgurado em Portugal, aquele com quem sem discrepância alguma se sente a necessidade de conviver. Não apenas pelo que tem de excepcional significado a sua obra, em profundidade e altura, em poesia e em arte, mas pelo que há de humano na sua biografia. E isto na vida subjectiva e sentimental, como na vida anedótica e exterior de suas andanças pelo mundo. Na primeira, a complexidade de um anseio de amor ideal,* um desejo *que pode* arder no peito tanto, / que à branda e à viva alma [...] / lhe gaste as nódoas do terreno manto, *alternando com as* várias flamas *em que* variamente ardia *o* homem de carne e de sentidos, *freqüentador, com os marialvas do tempo, depois dos serões nos Paços da Ribeira, sob a disciplina do piedoso D. João III, das* acolheitas *dos bairros mal-afamados da Lisboa nocturna, das* ninfas de água doce *e da Taberna do Mal-Cozinhado. O amor da Pátria o incita a cantar suas glórias, tanto como a lamentar sua* apagada e vil tristeza. *Quanto à Religião, uma angustiante interrogação sobre a Providência divina, que se lhe afigura desmentida pelos* desconcertas do mundo *de que é vítima; mas uma fé profunda, depois de minuciosa e comovida descrição das múltiplas dores, físicas e morais, da Paixão de Cristo, sofrimentos sobre-humanos, representados por suas chagas, que ele metaforiza no verso, que é dos mais profundos da poesia portuguesa:* Luminárias da noite tenebrosa. *A riqueza de toda a sua poesia lírica: a graça, às vezes picante, de muito poema, ao lado de outros impressionantes de finura dialéctica, da mais subtil análise, e intercalados, aqui e além, de pungentes vivências em que a* alma, chagada toda, em carne viva, *é a expressão dum poeta sem* esperança alguma onde a cabeça / um pouco reclinasse...

N' Os Lusíadas *os análogos contrastes das realidades vivas: o ideal da* dilatação da lei da vida eterna *destaca da sombria denúncia realista dos epígonos dos heróis, que ele se recusa a cantar, apesar de serem quem poderia pagar as lisonjas que do Poeta recebessem, ao mesmo tempo que a glória com que ele havia perpetuado a memória de seus antepassados. Mas, sob estas realidades de superfície, sente-se a profunda humanidade do Poema: a glória do Português e o preço em* naufrágios, perdições de toda a sorte *por que ela se obtinha; os triunfos do Homem contra as forças da Natureza que lhe impedem a Plenitude da realeza*

universal, coroados na Ilha dos Amores, mas a dramática inquietação da alma e da vida, *amaldiçoada pelo* saber de experiências feito *do Velho do Restelo...*

Esta complexa e autêntica humanidade do Poeta que tem sido o companheiro de todas as gerações, que é ainda o mais vivo de todos os poetas que a nossa conhece, porque não seria, neste momento de celebração do centenário da sua obra máxima, objecto duma comum revivescência do seu culto, em que em uníssono comungassem todos os Portugueses, de todos os credos sociais, políticos e religiosos? Pois não temos todos em Camões (os mais diversos na fortuna, os mais distantes na ideologia, os mais opostos no temperamento) qualquer aspecto a amar e a venerar? E os que sofrem, como ele, golpes semelhantes, em quem encontram voz de igual timbre e poder emocionante para se exprimirem?

Em ninguém, que eu conheça... Mas na sua Lírica, *que não n'Os* Lusíadas, *livro difícil, só para horas de culto nacional (e no ensino que tanto em Portugal como no Brasil dele se faz, parece que, por um conchavo comum, os professores em sua grande maioria postejam nas aulas, na mesa anatômica da análise gramatical, aquele corpo de ideal formosura, muito mais lhes importando descortinar os membros das orações do que os valores da Poesia).*

N' Os Lusíadas, *porém, a eficácia é reconhecida quanto ao avivamento do sentimento da nacionalidade – estímulo dinamizador de energias que, servindo a Pátria, podem ser notável contributo em serviço da Humanidade. O espanhol Juan Valera, que no século* XIX *viveu em Lisboa em actividade diplomática, afirmava que o Poema valia mais para zelar a nossa autonomia do que todos os castelos que eriçavam a fronteira.*

Procuraram as Comissões do 4.° Centenário da Publicação de Os Lusíadas *chamar o povo à participação nas iniciativas realizadas para difundir o mais directo, mais exacto e mais largo conhecimento e repercussão da obra camoniana, recorrendo aos espetáculos populares do seu teatro, que foi representado com pleno êxito, em todo o País, pela companhia do Teatro Nacional; à edição popular do Poema, dele resumindo em prosa fácil a erudição histórica e mitológica e quanto seja destituído de valor poético; às exposições bibliográficas das Biblioteca Nacional de Lisboa, Municipal do Porto, da Universidade de Coimbra, e do Paço Ducal de Vila Viçosa. As conferências a realizar nas Faculdades de Letras de Coimbra, Lisboa e Porto, os prêmios criados, e extensivos ao Brasil, para professores liceais e alunos universitários e secundários, estes do último ano, também se crê possam contribuir*

para melhor conhecimento da obra do Poeta e mais estreito convívio espiritual com o Homem, sabido como grande parte dos alunos e a maior parte dos mais atentos não pertencem às classes privilegiadas.

Hernâni Cidade

AUTO-RETRATO DE CAMÕES:

o soneto

"O DIA EM QUE EU NASCI..."

por **Maria Vitalina Leal de Matos**

Este texto coloca-nos de chofre em contacto com o que há de mais íntimo e profundo em Camões, isto é, em contacto com o próprio poeta.

E como? Em primeiro lugar, pela estreita relação Camões-poeta e Camões-personagem, Camões-sujeito e Camões-objecto da sua poesia. Depois, pela situação de desespero que aparece como ponto de chegada duma série de temas: ilusão, engano, desengano, sofrimento, frustração... Em terceiro lugar, pelo tom de *ira* e *furor*, de revolta cega, e contudo lúcida, especificamente camoniana. E depois, ainda, por temas muito característicos e definidores da visão da vida do poeta: a ligação do nascimento e da morte; as relações ambíguas com a mãe; a visão de si próprio como um ser desmesurado, mesmo monstruoso; a sensação de desgraça maior.

O dia em que eu nasci, moura e pereça,
não o queira jamais o tempo dar,
não torne mais ao mundo, e, se tornar,
eclipse nesse passo o sol padeça.

A luz lhe falte, o sol se [lhe] escureça,
mostre o mundo sinais de se acabar;
nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,
a mãe ao próprio filho não conheça.

As pessoas pasmadas, de ignorantes,
as lágrimas no rosto, a cor perdida,
cuidem que o mundo já se destruiu.

O gente temerosa, não te espantes,
que este dia deitou ao mundo a vida
mais desgraçada que jamais se viu!

Iniciando a análise do poema, reparamos, de entrada, no carácter um tanto excepcional do texto: é mais um ponto de chegada do que um texto representativo da obra: digamos que o mais frequente em Camões é a oscilação sem saída entre a desilusão, o sofrimento, o desespero e o renascer da esperança.

Mas analisemos agora este nítido momento de desespero. Chama-nos a atenção a maldição que o constitui: o texto é formado, nas duas quadras, por uma série de imprecações paralelas e ritmicamente equivalentes, que se acumulam num crescendo de emoção. Além disso, as repetições de sentido, quer no interior dos versos *(moura* e *pereça)*, quer entre os três primeiros versos — que são afinal equivalentes —, produzem um efeito de ira, de fúria incontrolada.

Qual o conteúdo desta maldição? É feita sobre um dia, o dia do nascimento; formula um voto de morte, de desaparecimento; no caso de não se realizar este voto de morte, invoca o aparecimento de sintomas apocalípticos (e não se deixará de notar uma corrente de inspiração bíblica aqui presente: o 1.º verso é decalcado de Job, primeiro ciclo de discursos, 3, vs. 3; e a ideia de obscurecimento pode também ter sido sugerida pelo mesmo texto). Entre os fenómenos apocalípticos, o poeta selecciona a escuridão, a falta de luz (dada também de forma redundante, triplice); a iminência do fim; o aparecimento de monstros; o ar chovendo sangue (o que conota a violência, a morte, um terror geral); finalmente, coroando esta série de cataclismos, como o pior de todos: estranheza entre mãe e filho — o que por um lado nos chama do plano cósmico para as relações pessoais, íntimas, mas não deixa também de constituir um certo efeito de surpresa, pois é um elemento inesperado, um pouco aberrante. Por um lado, faz-nos regressar à ideia de *nascimento* com que o poema começou. Fecha-se assim um círculo com ponto de partida e de chegada na ideia de nascimento.

Qual o sentido desta maldição? O que significa amaldiçoar o dia do nascimento? É o mesmo que maldizer-se a si próprio, e desejar (pela negação do dia em que apareceu) não ter nascido. Aliás, os dois últimos versos são claríssimos: «que este dia deitou ao mundo a vida / mais desgraçada que jamais se viu!».

Tem igualmente um sentido ligeiramente diferente: ao meditar sobre a sua desgraça, sobre os sofrimentos que o esmagam, Camões inculpa constantemente o destino. Tem um sentimento fatalista da vida, embora isso não o leve a descrer da liberdade. Mas a liberdade que atribui a si próprio é muito limitada;

frequentemente, não é mais do que uma liberdade neutralizada, impossibilitada de agir por uma força poderosa e superior a Destino, ou Fortuna.

Estando atentos, verificamos que esta força adquire uma enorme presença na obra camoniana. É difícil dizer exactamente o que ela é, e como se concilia com a visão cristã da vida (o que de certo modo não constitui grande problema num tempo em que se tentava conciliar filosoficamente tudo, e em que a astrologia fazia parte da bagagem cultural de todos os intelectuais). O que podemos dizer a respeito dela é que aparece por vezes como num acaso cego, mas mais frequentemente como entidade malévola, empenhada no sofrimento do poeta, no seu fracasso, na sua desgraça, e conduzindo não só a própria vida mas toda a sociedade para um desconcerto angustiante que tem por denominador comum o sem-sentido, a «sem-razão», aquilo a que chamaríamos — o absurdo. Ora esta força aparece frequentemente relacionada com elementos astrológicos. Tanto que Camões substitui de vez em quando a expressão *meu destino* por *minha estrela*.

Nesta linha, a maldição dirigida ao dia do nascimento pode também entender-se no sentido de maldição da conjuntura astrológica que o determina, maldição à má estreia, ao destino traçado desde o início por uma infeliz conjugação de astros.

Já vimos que o 8.º verso fechava (pelo regresso à ideia de *nascimento*) um círculo que tinha início no 1.º. Os últimos versos do poema fecham, pelo regresso à ideia do *dia*, um círculo maior que compreende o outro. Poder-se-ia esquematizar esta composição da seguinte forma:



Esta dependência que a inclusão insinua leva-nos a considerar que o nascimento é desgraçado porque o dia é desgraçado; e a dar relevância de facto à ideia do destino implícita na consideração do momento do nascimento.

Aqui surge uma interrogação: qual o papel do 1.º terceto (que ainda não foi analisado) na economia do poema? Este terceto, um pouco discrepante do resto do texto, é precioso para obrigar a descobrir uma outra linha de significação que ainda não aflorámos:

Ai pessoas pasmadas de ignorantes,
as lágrimas no rosto, a cor perdida,
cuidem que o mundo já se destruiu.

Os versos apontam uma multidão que assiste aos fenómenos apocalípticos com pasmo e terror. Mas esta gente, que poderíamos entender apenas como um acabamento hiperbólico dos versos anteriores, apresenta no último terceto outra função:

Ó gente temerosa, não te espantes

isto é: de espectadora do cataclismo torna-se o público de Camões, aqueles a quem ele se dirige e fala, os seus interlocutores. Desenha-se assim um quadro em que Camões fala, no meio do terror e do espanto, a uma multidão, explicando-lhe a razão de ser do que se passa. E a razão de ser é ele próprio — a sua desgraça e o seu voto de maldição. É ele que provoca o apocalipse, e ao provocá-lo convoca uma multidão que ouve e se torna testemunho da sua desgraça.

Aliás, notemos que há no 2.º terceto uma passagem subtil no modo como é considerada a acção: todo o texto formula um voto; vejamos os verbos: *moura, pereça, cuidem*, etc.; é o conjuntivo que coloca a acção no plano do *desejo*. Mas não no 2.º terceto: ao supor-se a presença duma multidão à qual se fala no *imperativo*, coloca-se a acção num certo modo de *realidade*. Passa-se imperceptivelmente do voto para a sua realização. (Note-se que o poeta poderia dizer: «Que a gente temerosa não se espante», o que teria uma conotação diferente.)

Tudo isto nos leva a considerar especialmente a figura de Camões-personagem neste soneto. É uma figura que se agiganta, que ganha uma proeminência extraordinária; e sobretudo sentimos como, para a pessoa que escreve, a pessoa de quem se escreve é desmesurada: alguém que provoca um cataclismo apocalíptico e que o explica a um público aterrorizado.

Chegamos aqui a um tema muito sintomático em Camões e que podemos chamar a *hipertrofia do eu*. Tentemos defini-lo em função do texto.

Camões fala só de si. É ele o centro e a causa do que deseja e imagina passar-se. Camões distingue-se nitidamente da multidão: frente a essas «pessoas pasmadas, de ignorantes» está um homem só, contrabalançando o número e muito maior em importância. A multidão é ignorante. Camões sabe e esclarece-a. A multidão é passiva. Camões fala, explica e é, até certo ponto, o autor do cataclismo, o agente. A multidão é temerosa, chora, amedronta-se. Camões, desesperado, não teme a situação, deseja-a, encara-a de frente.

Esta multidão, se serve a Camões como ouvinte dos últimos versos e como hipérbole dos primeiros, tem sobretudo a função de salientar o carácter heróico do sujeito: o herói que se destaca sobre a multidão. Herói desgraçado; herói desesperado; mas herói.

Portanto, se o poema é uma maldição, um voto de destruição e morte, é também uma afirmação hipertrofiada do eu, do carácter desmesurado, excessivo, da personagem-Camões.

Invocando o desaparecimento, o fim, o poeta não o faz de modo apagado, como quem deseja o nada, o silêncio, o esquecimento. Pelo contrário, este fim desejado é estrondoso, assinalado por fenómenos de grandeza cósmica — eclipse, fim do mundo, chuva de sangue... É como se, para Camões se acabar, o mundo tivesse de acabar também.

Façamos agora incidir a atenção sobre o que chamei a *hipertrofia do eu*. Porque é que Camões se concebe como um ser único, excepcional, imenso?

O soneto só aponta uma resposta: a desmesura do sofrimento, o carácter excepcional da desgraça fazem de Camões um ser à parte.

Esta a resposta final. E de acordo com ela, em consonância com a «acção» descrita — tudo o que acontece é da ordem do desastre.

No entanto, há um aspecto que convém interrogar com mais demora: «Nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar, / / a mãe ao próprio filho não conheça». Se não for ouvido o seu desejo de que seja abolido o dia do nascimento, então, o desastre: «Nasçam-lhe monstros.» Estabelece-se uma obscura e indecisa equivalência entre *monstros* e o *eu*, devido ao termo comum: o dia em que nasceu. Tal como Camões nasceu neste dia fatídico, também neste mesmo dia nasçam *monstros*. Fica-se com a impressão de que, sem o dizer, Camões insinua a presença em si próprio de algo de monstruoso. Este soneto não nos permite ir mais longe. Mas outros passos da lírica confirmam esta impressão: de facto o poeta concebe-se um ser humano decaído porque privado de liberdade, e portanto abúlico, incapaz de vencer o destino; falhado e desgraçado; mas por outro lado um ser superior, porque marcado por uma estrela excepcional (ainda que o preço seja o sofrimento), responsável — essa estrela — pela genialidade da sua obra.

Auto-retrato de CAMÕES: a hipertrofia do eu

por **Maria Vitalina Leal de Matos**

Aquilo a que chamei hipertrofia do eu [1], e que se designará mais claramente como o engendramento duma personalidade genial e dramática, atravessa toda a obra de Camões, subterrânea ou explicitamente, ganhando corpo em muitos textos e eclodindo em casos especiais, como o soneto analisado e a Canção X, entre outros.

A esta imagem de si próprio contrapõe muito frequentemente o poeta a imagem do desconcerto ou do Destino, que se manifesta de formas diversas: desde um simples nome que designa fenómenos incompreensíveis, aparentemente irracionais ou injustos, ao conceito dum ser poderoso, consciente e malévolo, interessado directamente na infelicidade do poeta. Dir-se-ia que, apesar de desconhecermos a cronologia da maior parte dos poemas, vemos crescer a crença numa força quase pessoal que explicaria a desordem, a confusão e a maldade que governam o mundo e a vida.

E é possível ler toda a obra de Camões segundo esta linha de interpretação: a da luta entre o poeta e o Destino e da amplificação que ao longo desta luta se vai dando da personalidade do poeta.

Se procurarmos n'*Os Lusíadas* um conceito de heroísmo (que é o conteúdo fundamental que Camões se propõe ai cantar), a

[1] V. «Auto-Retrato de Camões: o Soneto 'O dia em que eu nasci...'» no n.º 19 de *Colóquio/Letras*.

nossa atenção fixar-se-á sobre o final do Canto VI, onde o poeta distingue os heróis dos fracos, explicando a incapacidade destes pela sujeição à Fortuna e o valor do verdadeiro herói pelo *autodomínio* que o torna capaz de arrostar com a adversidade, conquistar o próprio mérito e tornar-se independente relativamente aos bens da Ventura.

Se considerarmos que *Fortuna* e *Ventura* são denominações do Destino, dar-nos-emos conta de que já n'*Os Lusíadas* o adversário interior, aquele que corrompe e é responsável pelas injustiças, abusos e desordens — tão amargamente denunciados no poema —, é precisamente o Destino.

Quem se opõe a essas injustiças e abusos? Quem reconstrói a ordem demolida? O herói.

E quem é o herói d'*Os Lusíadas*? Os Portugueses, sem dúvida; e entre eles «os vassalos excelentes», em especial ainda os navegantes que levam a bom termo a expedição de Vasco da Gama.

Contudo, um estudo atento do conceito de heroísmo levar-nos-á a concluir que, apesar do seu valor, estes heróis não o são inteiramente. São heróis incompletos, empobrecidos por um vício em que Portugal se vai afundando e que é a incultura, a ignorância. Contrariamente aos augustos modelos da Antiguidade, o Português despreza o saber, as artes, e condena-se assim a definhar, a degenerar.

Ora no solene momento da entrega do poema ao Rei, no fim do Canto X — momento de especial relevância na economia do texto —, Camões apresenta-se a si próprio segundo uma curiosa imagem: é ele o herói verdadeiro, o tipo de herói completo:

> *Pera servir-vos, braço às armas feito,*
> *Pera cantar-vos, mente às Musas dada;*

Entre todos os varões que *Os Lusíadas* celebram, ele só reúne as qualidades do modelo que delineou: generosidade, desinteresse, valor guerreiro, lealdade, cultura («honesto estudo com longa experiência misturado»). E mais ainda: «engenho, que aqui vereis presente». O génio criador.

Ora se a heroicidade reside, no seu cerne, no poder que o homem tem de se libertar da Fortuna (ou Destino), e se Camões é o herói por excelência, ou pelo menos um herói exemplar, não podemos deixar de concluir que se trava aqui — n'*Os Lusíadas* — uma luta entre o Destino e o herói-Camões, da qual este sai vencedor.

E não deixaremos também de compreender que Camões não é apenas o autor d'*Os Lusíadas*. Ele próprio é uma das suas personagens mais ilustres e o canto tem, entre outros objectivos, o de fazer sobressair a nobreza, a *virtù* e o génio deste varão insigne: Luís de Camões.

Como disse Jorge de Sena, «Camões escreveu para cantar e glorificar o seu mundo e para celebrar-se a si mesmo, compensatoriamente». Decerto. Sem nenhum exagero, *Os Lusíadas* são, entre outras coisas, uma celebração do herói-poeta que os incarna e os escreve [*].

Passando d'*Os Lusíadas* para a lírica amorosa, o que encontramos? À primeira vista, toda esta problemática desaparece ou perde a sua força.

Em muitos poemas de amor, o poeta amante quase se dilui como sujeito, absorvido na mística contemplação da amada, a ponto de descrever esse êxtase como uma perda da razão, um obscurecimento da consciência. Enquanto que a Natureza ganha vida, animada por essa seiva que é o amor, o poeta simetricamente «mineraliza-se», perde a consciência, aliena-se absorto na contemplação mística da beleza. É o que nos diz na Canção VII, e menos lucidamente, ou menos «congeminativamente», em muitos outros trechos. Assim, dir-se-ia que a personalidade do autor-personagem engrandecida n'*Os Lusíadas* perde o seu relevo em muitos poemas de amor. E bem assim o Destino. Entenda-se: continua a desempenhar um papel importante («Erros meus, *má fortuna*, amor ardente»); mas secundário: «que para mim bastava o amor somente».

Em todo o caso, este ponto de vista talvez seja dalgum modo superficial: quanto ao Destino, a sua presença escondida é muito mais profunda do que parece. Influi no amor constantemente: em muitos poemas o brotar da paixão coincide com uma determinada conjugação astrológica, quase sempre primaveril.

Mas são sobretudo o encantamento, as «ervas mágicas», a fatalidade da paixão que denunciam a acção subterrânea do Destino. Simplesmente, o amante não lhe resiste, não se lhe opõe. Aceita-a

---

[*] Eduardo Lourenço de Faria, num estudo muito belo, «Camões et le Temps ou la raison oscillante», apresentado em Paris, no Centro Cultural Português da Fundação Gulbenkian, e coligido no volume publicado por esse Centro, *Visages de Luis de Camões* (Paris, 1972), ocupou-se da mesma questão com uma inteligência rara do poema épico. Descreve a sutomitificação de Camões, «l'invention héroïque de soi».

numa passividade feliz, num abandono total de si: vontade, liberdade, autonomia.

Deste modo, a oposição do poeta e do desconcerto (ou Destino) esbate-se, resolvida temporariamente pela atitude de entrega à fatalidade de amar. E assim a personalidade do sujeito aparecerá menos evidenciada.

Notemos entretanto que frequentemente é nestes poemas descritivos das subtilezas da vida amorosa, introspectivos, que se desenvolve a atitude de desdobramento do autor em sujeito e objecto da análise psicológica.

Por outro lado observarei também, de acordo com Antônio Sérgio, que a mulher ou as mulheres amadas importam relativamente pouco nos poemas de amor (por paradoxal que pareça); é muito difícil extrair um retrato físico, ou mesmo um perfil moral da amada: para além dos tópicos provenientes da poesia petrarquista (aliás manejados com arte insuperável), aquilo de que o poeta se ocupa e que consegue especificar é a sua reacção ao amor, o estado de espírito apaixonado em todas as suas tonalidades, variações e subtilezas.

E sobretudo quando abandonamos os poemas em que o amor se exprime com tonalidade apolínea (digo apolínea pela presença ofuscante da luz e da visão luminosa do amor, e não pela clareza discursiva, pois dir-se-ia que o excesso de luz nesta visão mística impede a visão nítida e mergulha os poemas numa obscuridade de sentido); quando abandonamos, portanto, esses poemas apolíneos e nos encontramos com as vivências mais típicas do amor — o sofrimento, a ausência, a saudade, a insatisfação —, então aí, decididamente, a atenção concentra-se no sujeito amante e poeta. A amada quase mais não é do que um pretexto. O que importa é «sofrer» o amor — a sua insatisfação, o seu desejo. O poeta ama fundamentalmente o amor, como disse A. Sérgio. E o sujeito desse amar, desse doce sofrimento, é Camões.

Aliás não é apenas como objecto de análise que a personagem-poeta avulta. Há mesmo uma confessada auto-admiração justificada pela altura, pelo engrandecimento que a vivência do amor — sentimento elevado entre todos, só para eleitos — confere àquele que é capaz de o assumir:

de mim não quero mais que meu desejo,
[...]
e de mim, que vos amo,
em ver que soube amar-vos, me namoro;
(Canção I).

Não se trata duma brincadeira galante. De acordo com a concepção platónica, o amor é (com a dialéctica) a função da alma que mais pode elevar o ser. Depurá-la, libertá-la, reconduzi-la à sua primordial perfeição.

«Sofrer» o amor é uma dignidade a que só poucos acedem, e o orgulho disso di-lo o poeta no soneto «Julga-me a gente toda por perdido», que também dá conta da misantropia, do afastamento dos outros, da indiferença pelas questões que ocupam o «profano vulgo».

Tal como o herói, no citado passo do Canto VI, olhava «como de alto assento, / o baxo trato humano» — por efeito do heroísmo que eleva e distingue —, indiferente até à recompensa que por mérito próprio conquistou, também agora, por efeito do amor, o poeta subiu a um grau semelhante e igualmente se afasta da multidão e se desinteressa dos seus objectivos.

Juntemos esta autoconsideração à indiferença pelo ambiente, pelos outros, à consciência da superioridade, ao comprazimento no alto estado assumido; relacionemo-la com a aguda e incurável insatisfação, com o sofrimento excessivo; e finalmente com a instabilidade emotiva (do desespero à esperança imortal; da lucidez à complacência do engano; da auto-admiração sobranceira ao sentimento de miséria extrema) — e teremos um quadro típico de narcisismo.

Sim: muitos e muitos poemas de Camões são uma contemplação narcísica. Camões desdobrando-se, dobrado sobre si próprio, e revendo-se na água das próprias lágrimas. Contemplando a dor dum ser excepcional, dum homem que «congemina» o amor e a mágoa até alturas insondáveis. Que pensa sentindo, e sente pensando e se deslumbra com a beleza excessiva de tudo isso feito verso.

No mais forte da dor, no mais agudo do grito, há sempre em Camões o prazer da voz perfeita que se ouve. Alguém fica à escuta do eco, no reverso do verso, maravilhado.

Narcisismo? Já se reparou na frequência do mito de Narciso na obra camoniana?

Objectar-se-á que todos estes utensílios culturais, esta tópica, eram os instrumentos que qualquer poeta da época tinha ao seu dispor.

Sem dúvida. Mas na mitologia, como nos textos bíblicos, porquê escolher uns em vez de outros? Porquê a frequência de certos tópicos, a presença obsessiva de certos temas?

Creio não errar muito se afirmar que, depois do mito de Orfeu, o de Narciso será um dos mais frequentes na obra de

Camões. Ou o de Eco, que é ainda uma outra forma de falar de Narciso. Ou ainda o de Actéon, que se desconhece ao contemplar-se na água. Actéon é a antítese de Narciso: em vez de se enamorar da própria beleza, desconhece-se na disformidade, estranha-se e apavora-se pela monstruosidade do seu aspecto [1].

Mas nos dois mitos o mesmo elemento: o espelho. A água como espelho e a autocontemplação; aqui, amorosa; ali, apavorada. Os dois mitos estão ao serviço desse engendramento duma personalidade excepcional e dramática. Porque, se esta personalidade é heróica e genial (n'*Os Lusíadas*), sublime e genial (na lírica amorosa), é sempre — com raros parênteses de felicidade, embriaguez ou esquecimento — profundamente desgraçada. E genial. Insatisfeita e genial.

Nas alturas de desespero lúcido e de confissão, quando faz contas à vida e mete a mão na consciência, perdidas as ilusões, afastados os lenitivos (como a miragem da *aurea mediocritas*), então aparece, nítida como nunca, essa grande e desgraçada figura.

Os momentos mais altos dessa consciência de si próprio encontram-se talvez no soneto que comentei e na Canção X. Vejamos que luz lança este último texto sobre a questão que tenho vindo a esboçar.

Verifiquei, em estudo feito anteriormente [2], que a canção se interpreta de modo singularmente rico à luz da oposição fundamental entre o poeta e o Destino. E toda a análise do poema confirma que o objectivo que mais fortemente o estrutura é o da definição destas duas personagens.

O primeiro elemento com que o texto ilumina a questão (e a complica) é o da interioridade da luta entre o Destino e o poeta. Privando-o de liberdade, o Destino instala-se no íntimo do sujeito e orienta-o: não são duas entidades que se defrontem em terreno neutro, porque o campo de batalha é o próprio sujeito, e o conflito um conflito interior.

Outro aspecto de relevo é o carácter enganador desta luta. Um combate com o Destino está previamente perdido: esta é a sombria certeza que subjaz a todo o poema: vai longe a confiança eufórica nas possibilidades heróicas do homem. Deste ângulo, a

---

[1] O papel desempenhado por este mito foi acuradamente estudado por Américo da Costa Ramalho no artigo «O Mito de Actéon em Camões», sep. de *Humanitas*, Coimbra, 1968.

[2] Ensaio sobre a Canção X, a que será publicado na dissertação a apresentar: *O Canto em Camões*.

Canção X é um avesso d'*Os Lusíadas*. Aqui todas as batalhas estão perdidas. Depois de todo o sofrimento e das lutas a que se submeteu, o sujeito nada obtém. Nada alcança. Ausência, viagens, guerra não têm qualquer finalidade. Tudo foi uma falsa luta, uma falsa busca. A narrativa das provas termina precisamente com a acusação de logro dirigida à Fortuna. A viagem, por exemplo, em vez da aquisição dum bem, provoca a dispersão, a desagregação do sujeito. A «vida ausente» não vem corresponder nenhum regresso, nem, à perseguição que a Fortuna lhe faz, qualquer forma de libertação. Os valores só se apresentam como falta, alienação. O texto acaba sob o signo da insatisfação. Quanto ao amor, o desejo só é satisfeito ilusoriamente. A vida real não traz senão desprezo e afastamento.

Citarei, para terminar, o trecho com que, no termo da análise da Canção X, penso ter definido com rigor e fundamentadamente a imagem que Camões dá de si próprio:

«O mundo, a Natureza, aquilo que ao homem é dado conhecer, no tempo e no espaço, pela experiência, é regulado por essa força incompreensível [a Fortuna]. Dela, a impressão que resta como traço dominante é a variabilidade: obriga o poeta a mudar constantemente, a trocar o ser, a vida, a deslocar-se numa vagabundagem sem sentido que cria o sentimento de dispersão e da dissolução da personalidade.

É talvez assim que se instala no poeta o sentimento da falta de liberdade. Não tem liberdade, vê-o nas mudanças contínuas que lhe são impostas de fora.

E a consciência, a unidade do ser dissolve-se nesta variedade constante.

A solução que adopta perante a Fortuna que *ora agora* o *compele*, solução de abulia, de inacção, significa a deserença no homem em geral, porque em primeiro lugar o poeta descrou de si próprio, da sua personalidade que lhe aparece inteiramente submetida, passiva — um simples joguete —, objecto da transitividade da Fortuna, do Destino.

Este carácter de passividade e de desagregação da personalidade provocado pela mudança e pela frustração constantes são os traços mais salientes na personalidade do poeta no que se refere ao comportamento.

Mas ele próprio distingue em si exterior e interior:

Quem me dirá, sequer, que fora mando
lágrimas e suspiros infinitos,
iguais ao mal que dentro na alma mora?

Há uma profunda divisão entre os dois sectores do eu: a psique (onde residem os factos, o pensamento, o sofrimento...) e a acção. Já observámos a propósito da privação da liberdade que esta privação não afecta o conhecimento. Nesta esfera e na criação poética se refugia a autonomia da personalidade.

Portanto, se do lado da acção encontramos um ser vencido, sujeito ao destino, privado de liberdade, falhado e descrente de si mesmo, do lado da vida interior e como poeta encontramos um homem que se define pelo extraordinário, pelo excepcional.

É esse também o sentido do estranho nascimento e das enigmáticas afirmações relativas à infância: 'Foi minha ama fa fera; que o destino / não quis que mulher fosse a que tivesse / tal nome pera mi; nem a haveria'. Será que o poeta procura dar-se a conhecer como um ser selvagem, criado de forma anormal? Ainda que não se vá tão longe, é inegável a intenção de atribuir a si as qualificações de *extraordinário e anormal*, além de *infeliz*.

Qual a intenção do poeta com a afirmação 'nem a haveria'? Significa que o destino perverso o impede de ter uma ama humana? Isso seria tautológico, é o que acabou de dizer com a frase anterior: 'que o destino não quis que uma mulher fosse a que tivesse / tal nome para mim'. O sentido da última afirmação parece ser antes a de que o poeta é um ser tão estranho que se subtrai à norma humana. Para o monstro que é, não havia mulher que pudesse criá-lo. Só outro ser monstruoso.

Por outro lado, a toda a imagem do *eu* como ser excessivo e monstruoso corresponde uma visão paralela da amada — ser também excessivo e híbrido, infra-humano e sobre-humano, com predomínio do aspecto maravilhoso, superior, exaltante, o que não exclui contudo o lado maléfico e venenoso.

Tudo isto não significa que o ser interior esteja incólume relativamente à acção do Destino: embora sem o aniquilar, também aqui o Destino o marcou desde sempre — a ferida de Cupido, na infância, 'quando abrisse inda minino os olhos'; o 'veneno amoroso', mais tarde; e as outras transformações que o poema descreve. É uma acção maléfica. Por isso o carácter excepcional do sujeito se manifesta sobretudo na desmesura do sofrimento. Essa desmesura exprime-se com toda a nitidez no *envoi*: 'Não pode ser (lhe dize) limitada / a água do mar em tão pequeno vaso'. 'A água do mar' equivale a *meu discurso, minha vida, meu tormento*.

20 Tudo é estreito para essa imensidão. É este sentimento de sufocação que explica a 1.ª parte da estrofe 10:

A piedade humana me faltava,
a gente amiga já contrária via,
no primeiro perigo; e, no segundo,
terra em que pôr os pés me falecia,
ar para respirar se me negava,
e faltava-me, enfim, o tempo e o mundo.

O ser agiganta-se à medida do mundo e do tempo. O mundo e o tempo oprimem-no ainda. São pequenos para ele. Estreitos. Escassos.

E a escassez da parte do mundo e tempo implica a ideia de imensidade da parte do sujeito.

Se este carácter excepcional é lamentado como uma desgraça no início do poema, não deixa também de ser assumido com orgulho, pois está na base duma obra excepcional e justifica-a.»

Do Adamastor camoniano a "Sala de Armas" de Nélida Piñon

por **Vilma Arêas**

Gente letrada é puro nojo
(desabafo de Adamastor II)

O caminho que traça qualquer epopeia é o duma viagem, resolvendo-se não numa chegada, mas numa volta. Isto é, a viagem separa o que na origem supõe-se estar junto, por uma razão qualquer natural; portanto, ela reúne, ao final, o que se supõe ter sido separado por um capricho ou impulso irresistível, de chamamento de voz: vocação. Que se torna in-vocação quando o homem sente, *dentro*, a voz (duma moral ou consenso que se reveste, às vezes, da divindade) a indicar o caminho da volta, da reintegração, religação. Reinstaura-se uma ordem que faz da História ou «estória» um eterno retorno, dentro dum modelo ideológico que no natural defende a imobilidade e a morte da História, pois que a transformação — uma forma que ultrapasse tal modelo — se faz impensável. (Mesmo o *mock-epic* — estou pensando em Pope — perfaz zombando roteiro igual.)

Portanto, o tema da viagem — assim entendida — consola a divisão do homem (vista como esgarçamento e não ruptura) e seu término concilia contrariedades, pois que contradições não cabem em tal modelo binário, de ida e volta.

Se tomarmos *Os Lusíadas* como exemplo, observamos a coerência com tal projecto: os navegantes portugueses, assinalados como Cristo, recebem a missão de purificar as terras viciosas de África e Ásia, diz-nos o poema, traduzindo em linguagem religiosa a dominação política; filhos

dilectos do Pai (portanto a Ele ligados), triunfam da tarefa e retornam a Lisboa, cidade também assimilada pelo porto de Belém, marca de origem do representante da divindade, que pelo dogma da encarnação se faz indissoluvelmente unido a ela; o casamento das ninfas (deidades) com os nautas (humanos) sela tal triunfo e reencena o dogma: o humano é divino e o divino habita o humano. No entanto, tal compreensão sequestra uma inquietude que o próprio poema abriga: os navegantes significam a História, a verdade do que aconteceu, e a mitologia (divindades) alegoriza a própria trama do discurso, seu trabalho, dita invenção mentirosa e inalienável ao fazer poético. Portanto, o casamento de ambos — o enredo e o discurso — pretende fazer um caber exatamente no outro, o mesmo peso e a mesma medida estabelecendo o sorrateiro equilíbrio do pêndulo, repetindo infindavelmente que o que se *é* reside no que se *diz* e vice-versa. Reduzir o discurso à «vestorinha» (ao enredo) oculta o trabalho do homem e seu poder de transformação — opções em jogo — através da estratégia duma viagem cujo afastamento é simulado como a flexibilidade do elástico: *lá* e, ao mesmo tempo, aderência à origem. A inquietude do poema se revela no gosto sonso de fingir tal casamento — que pertence à viagem, ao enredo — enquanto sob as espumas desliza o lugar do sujeito do discurso, ser solitário que não simula seu par.

Ora, se abandonarmos este nível de leitura e nos fixarmos no sentido da intriga do poema, verificamos que o episódio do Adamastor repete, homóloga e inversamente, o roteiro dela. Ao contrário da altura habitada pelos Portugueses, situa-se o gigante na terra, enredado no pó:

Não acabava quando uma figura
Se nos mostra no ar, robusta e valida,
De disforme e grandíssima estatura,
O rosto carregado, a barba esquálida,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má, e a cor terrena e pálida,
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.

(Canto V, 39; grifos meus.)

Em vez da claridade, da luz, da liberdade (signos definidores dos navegantes), expõe-se o Adamastor em sua força aprisionada (robusto = de roble, de carvalho), em sua disformidade (perdida a imagem e semelhança do Pai), em seu desalinho, na cor negra e pálida da terra que o acorrenta, transformado ele em sua imagem:

Converte-se-me a carne em terra dura;
Em penedos os ossos se fizeram,
Estes membros que vês e esta figura
Por estas longas águas se estenderam.

Eufim minha grandissima ensatura
Neste remate sabe converterem
Os Deoses.

(Canto V, 39)

Portanto, o gigante é marcado com um sinal contrário, o que não o autorizaria a tentar a empresa que tentou, empresa esta já destinada aos Lusos — a de dominar os mares, simulando a subversão das esferas; simulação, sim, pois o conceito da omnipresença da divindade equilibra o sistema e elimina a transgressão, reduzindo-a a um permitido. Assim é que os nautas obtêm a vitória e ascendem a deuses (o que vem simbolizado no casamento com Tétis, rainha das águas), e o Adamastor, fracassando no desejo de possuir a mesma Tétis, assume à força o sinal de sua derrota: a terra.

Durante todo o episódio acompanhamos a construção da armadilha em que cai o personagem que, «néscio», acometido de «cegueira», ao fim e ao cabo se reconhece unido à própria ordem que tentara subverter. Coerente com tal posição inversa é o seu prenúncio de desgraças aos Lusos (uma proposição às avessas), equilibrando a presença dos arautos das glórias, espalhados por todo o poema.

Portanto, o episódio em relação ao pólo positivo tem a lógica binária que comanda o sentido da *viagem* na epopeia: ele não contradiz o sistema, apenas o contraria para que, através do contraste, brilhe com maior intensidade o facho dos vitoriosos.

Quer-me parecer que um dos projectos dos contos de *Sala de Armas* de Nélida Piñon (1973) será a recolocação de tal lógica binária que garante a integridade do homem no horizonte da epopeia.

De saída, unida a uma problemática geral de «viagens» (todos os personagens tentam ou sonham viajar como solução compulsiva da existência), há uma referência explícita às navegações renascentistas.

O perfume duma simples refeição é assim descrito:

> A comida cheirava, as essências apenas abandonaram a China.
>
> («Ave de Rapina»)

Ou:

> Antes aquele povo divertia-se dentro de pequenos barcos, mal desenhados, quando enfrentavam os mares. E, como se não bastasse, acumularam a experiência de algumas batalhas. Nenhuma emoção foi descuidada. Agiram como imortais.
>
> («Fronteira Natural»)

E ainda:

> Todas as formas eu assumi, quando a vaidade ainda me alimentava. Girassol, guerreiro, amante, senhor de terras. Agora aprofundo-me em actos remotos e os perdoo. Ter abolido o amor me assegurou a solidão, e consegui eliminar estandartes, esvalgadas e exibições musicais.
>
> [...]

> Me preparei minuciosa para esta viagem. Não venceriei mares, nem veu sobressaltar meu coração com prováveis naufrágios. A coisa mais delicada, inteligente, eu me dediquei olhar o teto e deleitar-me. Resguardo-me assim das tentações sonoras, o império da luz, as criaturas. Minha segurança está espetada no teto, a forma que inventei para meu conforto um dia de imortal.
>
> («Sala de Armas»)

No tecto estão os caixões fabricados pelo personagem para si e a família, com os respectivos nomes escritos em baixo; caixões que parecem «escudos de guerreiros monopolizadores de sombras e actos heróicos», que são «escudos mágicos, a aristocracia da madeira».

Aparentemente o conto apenas inverte, como um infeliz Adamastor, a ordem a que pertence: em vez da vida, a morte; em vez da luz, a escuridão; em vez do Céu, a Terra; em vez do sinal da divindade, o estigma (o dinheiro, a avareza, a mesquinharia são «campanhas sinistras» na Terra).

O conto instala, porém, um *terceiro estado*: nem vida nem morte, mas «uma vida duvidosa»; nem luz nem escuridão, mas sombra:

> «[...] pois sou sombra e minha aspiração é representá-las»;
> «De nada adiantaria espet-lhe o doloroso encontro com a penumbra.»

E constrói um *terceiro espaço*: o tecto, entre o Céu e a Terra, voltado para o homem, onde este vê o seu trabalho: «Trabalhei dia e noite para trazer dentro da casa a minha eternidade»; onde ele é fiel a seu quotidiano: «Quis mais imitar a águia, instalar o ninho sobre onde sempre comi, fiz a barba, rapei laranjas.»

As armas não são mais as enviadas pela divindade, «as armas e os barões assinalados» cujo perfil tem a própria forma do universo divinizado, mas estão contidas numa sala (construída pelo homem); significam também o modo pelo qual ele se representa a si mesmo e ao mundo:

> No tecto eu pretendera instalar também o retrato da natureza que durante toda a vida fui colecionando. Ali imprimi o drama, a limpidez da tragédia, a forma dos legumes e frutas, os meus antigos gestos servis, e outras condenações selvagens. Nunca se confiara tanta riqueza a um homem.

Assim é que está rompida a integridade daquele esquema binário que também fazia inteiros os respectivos pólos: sujeitos sem brechas.

O conto «Adamastor», por coincidência(?) o quinto conto do livro, assim como o episódio com o herói do mesmo nome está no quinto canto de *Os Lusíadas*, trabalha exactamente no estatuto da divisão do sujeito, isto é, quebra o cordão que o prendia à Natureza ou a Deus, atribuindo-Lhes o sentido de sua história.

Num primeiro momento da narrativa, Adamastor é um simples anão de metro e meio; tem um boteco à beira do cais, cujo negócio divide com um amigo; gosta de mulheres, tem uma casa de meretrício para os marinheiros que, sedentos, as encontravam «em nenhum lugar tão formosas». O amigo chama-se João Manco e cede a Adamastor todas as informações para que o negócio progrida.

Neste primeiro momento surpreendemos o personagem «atento ao mido secreto dos enredos de fada», traduzindo todas as suas acções segundo uma lógica religiosa, cujo verbo ele pronuncia fazendo-se, assim, semelhante a Cristo: se gosta de mulher, chama ao desejo *fervor* e a compara a Nossa Senhora. De bom coração, compra às mulheres vestidos com rosas vermelhas e enfeita-lhes a boca com pivô de ouro; diverte-se com elas («punha na vitrola um samba antigo...»), mas, como nenhuma chegava em bom estado, providenciava um médico. Tais acções, de ordem humana, são revestidas do carácter de missão, o que o discurso bíblico sanciona:

> «Coube-lhe sempre a tarefa de salvar o aflito...»;
>
> «Segurar o rigo do jotão...» (justificativa de sua preferência por mulheres a pederastas);
>
> «[...] ali nasciam todos os dias como espuma as mulheres de seu testemunho».

Portanto, «lhe agradavam citações bíblicas» e «apreciava as cerimónias», fazendo o amigo dizer, num eco a seu gosto: «Pedi a Deus um amigo e veio você.»

Através desta névoa (desta linguagem) transfiguram-se todas as acções, em si mesmas pequeninas: o património para as prostitutas constituído de moedas depositadas num porquinho de plástico, a entrevista com os repórteres sobre o boteco, a casa de meretrício decorada com jarrinhas, cortinas coloridas, sob a protecção de S. Jorge, as mulheres repartidas com o amigo, concordância justificada por ser o outro «criatura de sua confiança».

Como o Adamastor da epopeia, este também vaticina. Mas o *segredo* é que com o futuro vem a velhice, caem os dentes, é preciso precaver-se, tomar providências. A discussão sobre tal assunto («humilde») veste-se do estilo «sublime» da epopeia:

> Tomava uma de capitão, de navio grande, a sua preferência. E que estudasse a periodicidade do vento sob a ameaça do vendaval, ainda que no último instante se salvasse, pela mudança da rota. Ou morresse, que neste caso não seria capitulação. Achava este final mais bonito, agradavam-lhe as situações dramáticas.

O rosto que nos apresenta Adamastor é, pois, neste primeiro momento, o dum tipo de moral e um consenso («coisas assim que se façam no quarto») da exemplaridade do provérbio, dos gestos repetidos (chora ao abandonar

o lar porque «muito antes dele outros homens obraram deste jeito»); sua identidade se funda na do outro: ele e João Marco (que não possui nenhum defeito físico) são a formiga (cuidando da provisão) e a cigarra («chegando o inverno sem o que fazer»), cabem na mesma fábula:

> Não pretendia ficar ali para sempre, cuidando de João, porque se diziam as mesmas coisas pelas manhãs.

Ora, tal estabilidade, «glamourizada» pelo fantasia de um dia partir do cais, é perturbada pela revelação dum marinheiro, que se repete em termos de «teorema»: «Adamastor foi herói, ou não sabia?»

Perdendo a paz, decide-se a decifrá-lo e vai à biblioteca municipal (sede do saber institucionalizado) interrogar a funcionária; não ambiciona incorporar a cultura do grupo, pede apenas «um simples esclarecimento»: — Quem foi Adamastor?

Diante de *Os Lusíadas* e das façanhas do personagem, diante dos óculos escuros da funcionária-oráculo que o examina minuciosamente, Adamastor perde a inocência e se sente tomado de raiva. Já não se aliena dos «enredos de fada», oculta-se agora conscientemente (pois que *sabe*) no espaço que medeia entre si e seu nome:

> — Sempre que se chama Adamastor, é necessariamente para homenagear este herói aí de *Os Lusíadas*? [...]
>
> — Trata-se do senhor?
>
> Envergonhado disse que não: — De um afilhado que vou baptizar. A senhora sabe, às vezes a Igreja dificulta.

Agora o personagem não se sente unido a uma ordem, idêntico a ela; agora sabe que uma lei que o ultrapassa, inexplicável, marcou seu lugar no mundo, escrevendo arbitrariamente seu nome; lei que ele inocentemente interiorizou sem alcançar-lhe o sentido: na verdade ela o extraviara.

> Ironia sem dúvida do pai que emprenhara a mãe, botou os pés no mundo, antes deixando-lhe dinheiro para o parto, as primeiras necessidades, *e o bilhete que lhe foi mostrado mais tarde, e destruiu porque a memória conservou cada palavra:* se for homem, *por razões que não quero explicar*, vai se chamar Adamastor.
>
> (grifos meus.)

A relação dual está portanto quebrada em seu fascínio imaginário (marcado no conto pelos «enredos») com a entrada deste intruso, este terceiro elemento que força o personagem a um destino. Adamastor é agora um homem separado, não idêntico a si:

> Pegava a carteira de identidade, e ali registrava: um metro e cinquenta, nenhum centímetro a mais, e com nome de gigante.

Dum lado, a «perversidade do pai», cuja imagem «assassinara inúmeras vezes e não bastou», do outro a certeza de que «a natureza se enganara com ele».

Este terceiro momento assinala a inútil rebelião do personagem (como evitar a linguagem?) que se sente excluído (sabe que o que julgara ser era uma miragem e um desconhecimento); a religião ou a natureza não lhe dão guarida, o pai o dilui, afirmando-o: «A certeza de ser Adamastor o consumia por dentro.»

São outras, portanto, suas relações com o mundo: sua confiança transforma-se em desconfiança, seu discurso modifica-se, nele, que acreditara na imobilidade e a desafiara:

> — E para sempre, acrescentou Adamastor atrevido quando o entrevistaram sobre a vida no cais, e a reputação do seu boteco.

Agora surpreende com expressões vulgares os que se acostumaram ao seu falar «vaidoso e pernóstico»; suspeita do sentido que teria o amigo tomar-lhe as mulheres («será que nasci para corno?»); não quer mais receber os repórteres; as mulheres, de Nossa Senhora passam à burras, «não serviam para confidências»; quando o procuravam, ele reclamava: «vocês só sabem pedir isto?».

Tenta, no desespero, executar a fuga, a viagem, mas percebe que isto seria apenas um jogo a disfarçar a separação fundamental: «Estou brincando. Desta vez, eu morro aqui mesmo.»

Adamastor atingira o real e o discurso rejeitava o enredo. Não há retorno, não há volta, há tensão, portanto não será possível a epopeia. Adamastor II chega a um outro lugar e é obrigado a repensar, com raiva embora, o valor de todos os valores antigos, «escondendo-se atrás da caixa registradora».

Podemos dizer que muitos outros contos de *Sala de Armas* fazem a mesma reflexão: a «viagem» a que todos os personagens se lançam será uma descese (não mais uma ascensão) em busca do elo mais remoto do sentido humano, rejeitando a fuga, denunciando a evasão, sem nenhuma transcendência, aqui na Terra (o que não significa a exceção dum ritmo «natural»), a colher as «pérolas do quotidiano», a obedecer «ao rumo do outro, cada mapa eu não fiz» (cf. «Luz»).

A colheita de tal seara pode ser vista no conto intitulado «Colheita», que terá «Ave de Paraíso» como sua variante clara: diante do extravio do homem em sua fantasia de retorno, a mulher confessava «a jornada dos legumes, a confecção misteriosa de uma sopa, selava sobre ele um penoso silêncio». O homem percebe então que compusera uma «falsa história», não sabia mais o que fazer de seu enredo, sua viagem é um fingimento:

> Duvidava mesmo se havia partido, se não seria ficado todos estes anos a «perus alguns quilómetros dali, no degredo como ela, *mas sem igual poder narrativo*.
>
> (grifo meu)

A sedução foi banida da origem junto com a própria origem: no paraíso *inventado*, Romina expulsa a serpente com seu modo de «iluminura medieval», pois a lenda supunha por parte do animalzinho um tal conhecimento da Terra que ninguém poderia conceber (estamos longe do universo fechado da epopeia).

Em vez desta «queda» que envolve messias e retornos, entra em cena a História. E como dizia um personagem de «Ilustração da Graça»:

> [...] certas adaptações pedem tempo, sem paciência, irmão, nada se consegue, é como o Pedro, não agindo diariamente caímos no abismo da inflação.

Seu interlocutor não entendeu. Estava fascinado pelas viagens, havia olhado o «mapa brasileiro, sempre tão exagerado...» Mas, se não se entende, perde-se o amor que, ao contrário de Téris, foge com «dinheiro, carteira de cheques, documentos».

Como tal relação (do livro com a história particular) foge ao projecto deste trabalho, desafio o leitor a decifrar o «delicado sorriso» da passageira.

Notas e Comentários

SOBRE A CULTURA DE CAMÕES

Tratar da cultura de Luís de Camões parece hoje menos difícil do que falar da sua biografia, cada vez mais complexa e mais confusa, à medida que novas hipóteses são apresentadas, sem qualquer base documental digna de confiança.

O ambiente cultural da época camoniana, nomeadamente o dos primeiros anos da vida do poeta, vai sendo entrevisto aos poucos, embora estejamos ainda longe de conhecer com rigor tudo o que desejaríamos saber sobre a maneira como se fez a sua educação. Não há muito, tive oportunidade de escrever num artigo de divulgação: «é natural que... tenha adquirido o melhor da sua cultura, na língua sábia do tempo, aquela em que a Europa de então fazia a maior parte das suas leituras, o latim.

A existência de uma língua comum do saber contribuía para a formação de uma comunidade internacional de homens cultos entre quem as novidades do espírito circulavam relativamente depressa. (...)

Uma coisa é certa: o latim, sem o qual não havia homem culto no seu tempo, possuía-o ele a fundo. E isto não é conjectura, mas realidade que se reconhece objectivamente na sua obra. As línguas modernas mais acessíveis no Portugal de então, e mais próximas do português, o espanhol e o italiano, através das quais eram transmitidas as modernas correntes literárias, veio a conhecê-las também com perfeição. Aliás, o domínio do latim facilitava enormemente a aquisição do vocabulário culto e poético de tais línguas»[1]. E a partir do latim — note-se — renovou Camões o próprio vocabulário da língua portuguesa.

Este domínio da latinidade por parte do poeta não é aceite pelo Dr. José Hermano Saraiva no seu livro Vida Ignorada de Camões, *ao atribuir-lhe apenas «um conhecimento superficial do latim» (p. 291). Posteriormente, segundo o que depreendo das suas palestras na televisão, terá mudado de parecer. Possuo o texto gravado dessas emissões que um amigo me facultou. E na conversa televisionada de 29 de Outubro, o Dr. J. H. Saraiva passou a insistir de preferência na ignorância do grego. Camões, «segundo os maiores eruditos», não saberia grego.*

Eis uma hipótese muito difícil de provar. Alguns argumentos que conheço em defesa da ignorância helénica do nosso maior poeta são verdadeiramente pueris e nenhum helenista, com a correspondente formação latina, os pode ler sem rir.

Um dos mais sérios é a composição da palavra Adamastor. Tive ocasião de mostrar nos meus Estudos Camonianos, Coimbra, 1975, pp. 33-35, que o nome do gigante pode ser explicado linguisticamente em grego e que não envolve a contradição no significado que era costume atribuir-lhe. Acrescentei ainda (pp. 36-41) que Camões não leu a palavra necessariamente na Officina de Ravisius Textor (isto, se a não conhecia do poeta Sidónio Apolinar), como se acreditava, mas que podia lê-la encontrado no dicionário de latim mais corrente em Portugal, nos meados do século XVI, o de Élio António de Nebrija, que na edição de Antuérpia de 1545, dedicada a Frei Diogo de Murça, reitor da Universidade de Coimbra, já traz a famigerada palavra.

Pois bem! Em 1975, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o bibliotecário Professor Pinheiro Hasselmann mostrou-me um Dictionarium de Ambrósio Calepino, publicado em Paris, em 1513, onde já ocorre o gigante Adamastor. Esse livro pertencia à Biblioteca Real portuguesa e foi levado de Lisboa para o Rio, na emigração de D. João VI.

Portanto, ainda que a palavra fosse um composto grego mal formado, o que não é exacto, a responsabilidade da sua criação não pertence a Camões.

Na referida palestra, o Dr. J. H. Saraiva insistiu em que a ignorância do grego, assinalável em Camões, implicava falta de escolaridade regular. E citando um relatório enviado para Roma, em 1540, informou os seus espectadores de que aí se afirma ser obrigatório no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, onde então funcionava a Faculdade de Artes, que os alunos falassem grego e latim.

O documento a que aludiu vagamente o Dr. J. H. Saraiva é a Descripçam e debuxo do moesteyro de Sante Cruz de Coimbra, impressa em 1541, que I. S. Révah publicou no Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol. XXIII (1958), onde qualquer o pode ler à vontade. Descrevendo os escolares que conversam no largo em frente ao Mosteiro, escreve o cónego D. Veríssimo, na folha A ij: «E a todos he opprobrio falar salvo em lingoa comúa ou grega, o que aos olhos dos caminhantes he hũ espectaculo de vêr».

A tradição de que falavam grego alguns estudantes foi criada pelas aulas desta língua, dadas pelo alemão Vicente Fabrício, em Santa Cruz, e dela se fez eco Clenardo que assistiu em 1537 a uma dessas aulas. Mas a realidade era bem mais modesta. Bastará dizer que em 1540, isto é, exactamente no ano em que foi escrita em latim essa «descripçam», publicada em português no ano seguinte, frequentavam as classes de latim na Universidade de Coimbra algumas dezenas de alunos, enquanto em grego havia um aluno apenas. Chamava-se Manuel Lopes e era filho do «doctor mestre Simão, morador no Porto». Pode ver-se o registo no Arquivo da Universidade de Coimbra, livro 1 dos Autos e Provas de Cursos (1537-1550), caderno 1.º, folha 149 v.º.

Quanto à obrigação de falar latim, era imposta aos professores nas relações com os alunos, pelas constituições dos colégios do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, de 1535, e aos alunos, mesmo fora das aulas, pelos Statuta do Colégio das Artes, inaugurado em Coimbra em 1548.

Quer isto dizer que o grego era totalmente ignorado pelos estudantes de Artes? Certamente que não, mas a esmagadora maioria tinha, quando muito, uns rudimentos da língua. E esses rudimentos não deviam faltar a alguém com a curiosidade intelectual de Camões.

Possuo muitas notas sobre o grego em Portugal no século XVI, mas não é este o lugar adequado para tratar do assunto.

Está claro que a literatura grega era acessível ao homem culto desse época sobretudo nas traduções latinas que já então existiam, feitas, há muito, em Itália, desde o século XV. E o intercâmbio de Portugal com a Itália no último quartel deste século, e depois, foi intenso. Lamento não poder entrar aqui em pormenores. Já no século XVI, o mundo das versões do grego alargou-se. Tenho, há muito, esboçado um estudo sobre a tradução do Pluto de Aristófanes em versos latinos, publicada em Paris, em 1547, pelo setubalense Miguel de Cabedo.

Uma prova indirecta deste conhecimento superficial do grego entre as pessoas cultas, sem responsabilidades académicas, está no conhecido Ropicapnelma, péssimo enxerto de duas palavras gregas, perpetrado por João de Barros [3]. Mas, naturalmente, havia excepções e António Ferreira, por exemplo, é uma delas.

Aliás, no meado do século, tornou-se até perigoso aos olhos da Inquisição um conhecimento profundo do grego. Basta recordar que, segundo Diogo de Teive, o velho Dr. Diogo de Gouveia, em Paris, «chamava luteranos homens que sabiam grego e filosofia» [3].

Outro ponto, já antigo, das objecções à cultura de Camões é o do seu conhecimento directo dos autores greco-latinos. Há muitos anos que se pergunta se ele não teria utilizado enciclopédias, correntes no seu tempo, de informações várias, referências e citações, em vez da leitura dos escritores que mostra conhecer.

É questão difícil de resolver, mas não esqueçamos que os mais prestigiosos desses livros, por exemplo, do autoria do francês Ravisius Textor, já citado, do italiano Caelius Rhodiginus ou do holandês Desiderius Erasmus, estavam escritos em latim. Sobre outras leituras de Camões, ver as Fontes dos Lusíadas, de José Maria Rodrigues, que a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa vai em breve reeditar.

Também no século passado, não se cansaram os eruditos de admirar a imensidade da cultura de Camões e o pouco tempo (os anos da juventude passados em Portugal) que teve para adquiri-la. Wilhelm Storck escreveu a esse respeito algumas frases de entusiasmo laudatório.

Mas hoje conhece-se melhor (embora mal no relativo ao nosso país) a produção bibliográfica do século XVI e sabe-se que os livros eram mais portáteis e viajavam mais facilmente do que se supunha, há com anos. Já em ocasiões anteriores citei um passo de D. Jerónimo Osório no De Rebus Emmanuelis Gestis, sobre o acontecido após a batalha naval de Diu, ganha por D. Francisco de Almeida em 1509, contra uma esquadra internacional: «Compunha-se o exército inimigo de tão variadas nações, que no esbulho das naus se deu com livros escritos em latim, toscano, esclavão, francês e castelhano» [4].

Havia, portanto, entre os mercenários e soldados de aventura, gente que possuía livros e os levava consigo. E tal não acontecia só com os adversários dos portugueses. Com efeito, podem multiplicar-se os exemplos de como os livros circulavam entre os nossos.

Ainda há dias, lendo Diogo do Couto, voltei a encontrar o passo em que o historiador conta como conheceu em Baroche um nobre mouro, chamado Canacem, que se tornou seu amigo, «por lermos ambos italiano, e lhe eu mostrar Dante, Petrarca, Bembo e outros poetas que ele folgou de ver» [5].

Na Ropicapnelma, em 1531, João de Barros recorda como o seu parente Duarte de Resende lera outrora nas Molucas o Clarimundo de Barros que este lhe enviara.

A Chorographia de Gaspar Barreiros foi impressa em Coimbra, em 1561, e já a citada e discutida, a propósito da origem do topónimo Badajoz, nos Colóquios dos Simples e Drogas Medicinais da Índia *de Garcia de Orta, saídos em Goa em 1563.*

Portanto, Camões podia continuar a ler e a estudar no Oriente, juntando assim a experiência e o convívio dos livros a que se referiu de maneira tão expressiva, quase ao terminar o seu poema:

> Nem me falta na vida honesto estudo
> Com longa experiência misturado,
> Nem engenho, que aqui vereis presente,
> Cousas que juntas se acham raramente.

(«Lusíadas», X, 154, 5-8)

Américo da Costa Ramalho

NOTAS

[1] «Camões, esse descorthecido», **Portugal-Divulgação**, publicação bimestral da Direcção-Geral da Divulgação, Secretaria de Estado da Comunicação Social, n.º 3, Maio-Junho de 1979, pp. 3-6. Note-se, porem, que as gravuras não foram escolhidas por mim nem me pertencem as legendas que as acompanham. Também o título «(Sonetos)» na p. 6 não é meu.

[2] Cf. A. Costa Ramalho, «Rapisardrefma: um biblionimo mal enxertado», **Humanitas**, xxvii-xxviii, Coimbra, 1975-76, pp. 291-296.

[3] Leitão Ferreira (editado p. Joaquim de Carvalho), **Notícias Chronologicas da Universidade de Coimbra**, III, I, Coimbra, 1944, p. 486.

[4] Tradução de Fristo Elisio, II, p. 127 da ed. de Lisboa, 1884.

[5] **Décadas**, vol. IV, p. 416 da ed. da Livraria San Carlos, Lisboa, 1974.

[6] Ao contrário do que afirmou, na palestra de 29.x.1975, o Dr. José Hermano Saraiva, cultura humanística e observação da natureza não se opõem necessariamente no século XVI. Eram universitários Garcia de Orta e Pedro Nunes. D. João de Castro, o vice-rei da Índia, que não chegou certamente a formar-se, foi também latinista competente.

Diogo de Teive afirmou perante a Inquisição, em Outubro de 1550, num depoimento autobiográfico redigido em latim, que os professores do Colégio das Artes, nos dias feriados, «se consagravam, pelos campos, ao estudo das plantas, ciência a que eram todos assim dedicados e a que tinham atraído alguns dos estudantes».

Câmara. E do crúzio D. Hipólito de S. Lourenço († 1659), mestre de noviços, ficou-nos, em versos gollardos, uma espécie de arte de orar ou gramática espiritual, a atestar o gosto de muita gente por versos alheios ao neoclassicismo. Finalmente, no séc. XIX, nas **Fleres do Mal**, introduziu Baudelaire os versos latino-rítmicos de **Franciscae meae Laudes**, a pairar ambiguamente entre o sagrado e o profano, como se a costureirinha de Paris tivesse algo de Nossa Senhora. A técnica não revela segurança extraordinária, mas os versos são estranhamente belos.

Mário Martins

O AUTO CAMONIANO DE «EL-REI SELEUCO»

O *Auto d'El-Rei Seleuco*, que desenvolve uma fábula já aproveitada por autores da literatura clássica, revela-se «humanista» na medida em que o homem-amador é o centro de seu interesse e em que a obra de arte procura exercer uma função sociopedagógica ao indigitar o bifrontismo das situações e os conflitantes pontos de vista das personagens, num drama de destino imposto pelo Amor, força sobrenatural e omnipotente. É esta potência faz que no Mundo haja lutas entre o ideal e a realidade, e em que a Verdade mente e a mentira diz verdades; onde o que é lícito pode parecer ilícito e vice-versa, por causa do choque de códigos antagónicos, o da Natureza e o da Cultura, que, ao ordenar, causam des-/ordens e in-/felicidade por im-/plenitude do amor. Tal entrechoque dos códigos chega a ser uma espécie de actante, de personagem nuclear e direccional a oportunizar bem-/mal-feitorias: assim, os falantes querem mas não podem compreender as situações, porque determinadas pelo Amor, de quem a Razão não se pode fiar, e que leva a viver conforme anti-/ideologias.

Mas naquela sociedade «Ilenada», desconcertante, maneirista, os criados se interessam pelos «males do Príncipe», desejam auxiliá-lo e conseguem-no, graças aos músicos e principalmente ao Físico que, pela criada, desencadeou a função cardinal, salvadora.

Esta harmonia psicossocial bem se coaduna com o equilíbrio quantitativo das falas, nas quais só os aristocratas merecem menções nominais em ausência, feitas por elementos do seu grupo e/ou por criados.

Localizando-se o fidalgo Alexandre da Fonseca e Freitas entre os aristocratas, tem-se perfeita igualdade do número das personagens dos dois grupos, cada um constituído por cinco pessoas. Aliás, também são cinco as que intervêm no «Prólogo», já que Estácio da Fonseca só aparece como o dono da casa.

A soma dos versos ditos pelos cinco aristocratas atinge 364; a dos cinco criados, 367, ao longo dos cinco actos em que o Auto se divide, o que corresponde às cinco cenas em prosa.

Os três primeiros actos têm, ao todo, nove cenas, com 370 versos. Os dois restantes, também com nove cenas, apresentam 361 versos.

Este equilíbrio permanece com relação aos totais de versos das cenas que mais se relacionam, e até entre muitas das falas, cujos temas recorrentes são

principalmente: o amor, o triste estado do Príncipe, sua doença por amar e a sugestão de casar com a mulher desejada, o que nada tem de «platónico».

Graças às unidades mínimas dos diálogos, os «momentos», podemos chegar à conclusão de que as médias de versos usados por «momentos» decrescem, do Príncipe, para a Rainha e para o Rei, e estas superam as das outras personagens, com excepção de Moça.

Estas médias de versos por «momentos» são confirmadas pelo uso dos esquemas rimáticos completos das quinhas, feito por aristocratas.

Os dois factos referidos comprovam que o Autor atribui aos aristocratas capacidade de explanar mais amplamente os temas e motivos, dando todavia realce aos criados pelo maior uso de estrofes e versos heterométricos. Ainda caracteriza as manifestações estilísticas dos dois grupos pelo uso, maior ou menor, de determinados esquemas rimáticos.

No *Auto d'El-Rei Seleuco* há uma série de cinco factos, relacionados com sua estrutura, que reaproveitam o número cinco, que lembra a pentalfa, a estrela hexagonal, símbolo do macrocosmo, e o pentágono, emblema de sua incomensurabilidade.

Estas figuras geométricas foram estudadas por Platão no *Timeu* e muito aproveitadas por arquitectos e pintores do Renascimento, cuja estética insistia em que «tudo é proporção» e que a arte é «cousa mentale».

Aproveitando as lições de Angelo Guido em *Símbolos e Mitos na Pintura de Leonardo da Vinci* (Porto Alegre, 1969), desenhámos uma cruz, símbolo da fé cristã mas também do sofrimento redentor, e inscrevemos na sua parte superior o total de versos do 3.º acto (128); na trave horizontal, os totais do 1.º e 2.º actos (135 + 106 = 242) e na parte inferior os números de versos dos actos 4.º e 5.º (303 + 58 = 361). Assim fazendo, obtivemos, *grosso modo*, uma pequena «série fibonaciana», ou seja: 12(8), 24(2), 36(1).

Além disto, 24 está para 36 assim como 12 está para 24, ou seja: a quantidade menor está para a maior assim como esta para o todo.

Estas colocações das quantidades e correlações dos actos não são arbitrárias, pois o 1.º acto opõe-se, pelo conteúdo e pela estrofação, ao 2.º, e o 3.º é a síntese do pensamento dos dois.

A localização destes três actos na parte superior decorre do facto de terem íntima correlação com o estado do Príncipe, um abnegado e lírico amador «platónico-cristão», que exige sublimação e transcendência para o seu amor.

Estes três primeiros actos também formam uma pequena série fibonaciana: 1 + 2 = 3.

O 4.º acto é o que estabelece a imanência, a terrealidade do amor, tornando-o humano e imanente. E o 5.º festeja esta solução.

Além disto, o triângulo formado pela união das extremidades dos braços ao vértice da cruz relaciona-se directamente com o «antes» das «agnórises» fundamentais, resolutivas da Rainha e do Rei, e o pé da cruz diz respeito ao que acontece «depois» do conhecimento das «verdades» relacionadas com as três personagens do triângulo amoroso. Nele, aproveitando outra sugestão do *Timeu*, localizámos a Rainha no ápice, como termo médio a ligar dois termos extremos, já que ela é o laço que vincula, se bem que antagonize, o Rei e o Príncipe.

Aliás, como madrasta, é ela a natural substituta da mãe, que seria o elemento gerador vinculante entre pai e filho. A união por ela estabelecida seria perfeita, pois criaria unidade entre os extremos e possibilitaria não só a organização mas a multiplicação da célula familiar.

Se dividirmos o total de versos do 1.º e 2.º actos pelo total do 3.º, obteremos: 242 ÷ 128 = 1,89.

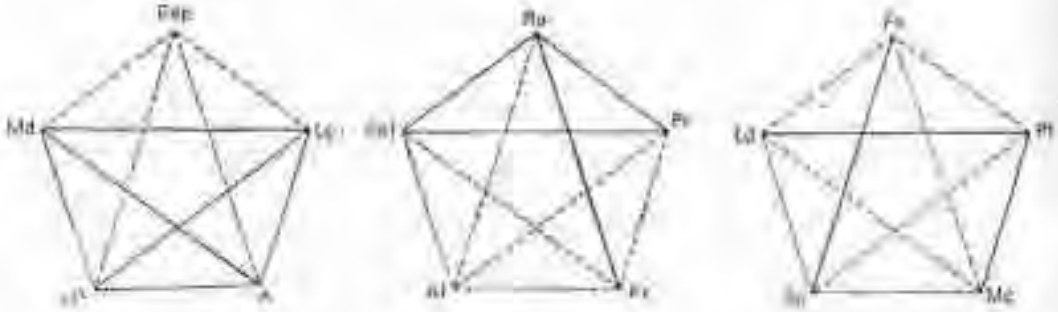
Se dividirmos o total de versos do 4.º e 5.º actos pelo total da soma dos actos 1 e 2, teremos: 361 ÷ 242 = 1,49.

Ora, a média dos resultados das duas divisões é 1,69 e..., o phi é 1,618, o número da divina ou áurea proporção tão usada pelos artistas do Renascimento.

Estas operações comprovam a tese: o Auto divide-se em cinco actos, já que a *aurea propartio* só é encontrável nas correlações dos totais de versos dos actos.

Falávamos, há pouco, do valor estático do pentágono e podemos estabelecer três destas figuras com os três grupos de personagens.

No 1.º, estariam localizadas as personagens do Prólogo, que anuncia o aparecimento das «figuras de siso», os aristocratas, posicionados na figura central, e este grupo é servido pelos criados, colocados no terceiro pentágono.



Estes três grupos de personagens lembram também os três círculos simbólicos da «Ceia» de Da Vinci, apontados por Ângelo Guido.

No primeiro círculo, ou «roda» das cantigas de bailia, o Representador é a figura central, e isolada, encarregada de dizer o «texto», e as outras quatro personagens formam o coro a dizer o «refrão enganador».

No segundo, o dos aristocratas, há as três pessoas da família real, coadjuvadas por Alexandre e Frolalta.

É de notar que o fidalgo não dialoga com ninguém do seu grupo, e que Frolalta só o faz com a Rainha.

No terceiro círculo, o dos criados, Sancho só contacta com o Físico. A Moça apenas conversa com o Porteiro, e este dialoga com Leocádio.

Portanto, no primeiro grupo, o das personagens do «Prólogo», há um único círculo, com um «centro». No segundo grupo, o dos aristocratas, há uma «ciranda» na qual a personagem central é a Rainha, que contacta com três das quatro figuras, pois Alexandre é tum ser à parte» nesta conjunto, e sua actuação coadjuvante lembra palavras do Representador, já que «sabe julgar [...] aquilo que vês». No terceiro grupo há três pares «a dançar», mas a figura central está ausente.

Elementos do segundo e terceiro grupos contactam entre si, formando outros três círculos «bailantes», ocasionais. O Físico «dança» com o Rei e com o Príncipe, Alexandre, com Leocádio e com o Porteiro. O Príncipe, com o Porteiro e com Leocádio.

Talvez seja possível correlacionar as personagens do Auto com os «corpos elementares», na seguinte sequência:

TERRA	Rei e Porteiro	Mordomo
FOGO	Frolalta e Físico	Lançarote
AR	Príncipe e Leocádio	Ambrósio
ÁGUA	Alexandre e Sancho	Martim
CÉU	Rainha e Moça	Representador

Pode afirmar-se que o Autor demonstra ter o instinto ou o desejo de bem arquitectar e obra, de bem construir o autodrama, equilibrando e/ou harmonizando quantidades a usar conforme uma disciplina interior que se impõe em todos os níveis da macro- e microestruturas, e que bem soube evidenciar vivências epocais maneiristas.

F. Casado Gomes

ABREVIATURAS

Rep	Representador	Al	Alexandre
Md	Mordomo	Fr	Frolalta
Mt	Martim	Fs	Físico
A	Ambrósio	Ld	Leocádio
Lç	Lançarote	Sc	Sancho
Ra	Rainha	Mç	Moça
Pr	Príncipe	Pt	Porteiro



Celebrar Camões

*Em todos os países civilizados há modernamente um amplo consenso, inclusive da parte dos governantes, quanto ao dever de celebrar os pensadores e artistas que foram casos excepcionais de superação do homem pelo homem. Não se trata de simples formalidade académica ou de hábito vazio. Porventura cada vez sentimos mais a necessidade de, periodicamente, tomando certas efemérides como pretexto, nos distanciarmos dos problemas alienantes dum tortuoso dia-a-dia – aquilo a que o autor d'*Os Lusíadas *chamava «o baixo trato humano embaraçado»–, e de respirarmos ar mais puro, de reavivarmos a consciência dos grandes valores do espírito, de nos retemperarmos na contemplação da beleza, reatando o diálogo com as obras-primas enformadas por esses valores. Dando primazia à liberdade criadora e à plena liberdade crítica.*

*Camões, tema problemático e até polemico, solicita-nos por múltiplas razões. Um centenário permite, por exemplo, mostrar como se têm servido do poeta empobrecendo ou falseando a sua imagem, fazendo d'*Os Lusíadas *o breviário eterno de todos os «bons portugueses» e convertendo o poema, no fim de contas, em estandarte duma corrente ideológica. E, no entanto, com outra profundidade e outra largueza, Camões foi de facto expressão e intérprete incomparável da portugalidade, escreveu com o próprio sangue a mais nacional das epopéias e, embora com uma visão das coisas dependente, como não podia deixar de ser, das estruturas mentais do seu tempo (aliás, um tempo de incerteza, de crise) e modelada pela condição de gentil-homem pobre, ainda hoje nos ensina em termos lapidares o civismo e o amor da pátria, exercendo o seu magistério de clero, de humanista empenhado na acção, com um desassombro que não poupa ninguém. De tal modo que celebrar Camões, relendo-o, estudando-o, discutindo-o, difundindo-o, continua a ser imperativo da nossa consciência de portugueses.*

Quanto mais longe do pragmatismo político e da oratória oficial, melhor. Não esquecendo que a pátria é, essencialmente, um espaço cultural, e a cultura uma pátria de homens livres. Benedetto Croce enganou-se quando considerou Os Lusíadas *mero «panegírico político dum povo e da sua história». Pelo contrário: um dos invulgares méritos do poema está na sua originalidade de epopéia crítica, patente na fala do Velho do Restelo. Camões, perante a História, não se limita a exaltar: interroga-se e interroga-nos.*

De há muito os comenta dores têm salientado, a par do portuguesismo do épico, o carácter universal da sua obra. E têm justamente posto em relevo que os dois aspectos não são incompatíveis. A gesta dos portugueses na devassa do mundo e nos contactos com povos longínquos, de outras raças e crenças e costumes, assume vários sentidos: animados pelo desejo de riqueza e de domínio, movidos também por um espírito de cruzada, os portugueses agiram como europeus do Renascimento e como expoentes dos indefinidos poderes do Homem, «bicho da terra tão pequeno» capaz, por uma virtú *heróica, de escalar o Olimpo merecendo «glória e fama» para sempre. Mas ainda aqui* Os Lusíadas *se singularizam pelo sentimento de humanidade (a «piedosa humanidade» que repassa as palavras de mães, esposas, irmãs que vieram à praia do Restelo quando ia partir a armada do Gama) e pela adopção de perspectivas complementares: coragem e medo, euforia heróica e tragédia ou elegia. Para o conhecimento de Camões, quer das suas virtualidades estéticas quer da complexidade, contrastes e grandeza da sua alma, da sua inteligência sensível e da sua lúcida sensibilidade,* Os Lusíadas *não importam menos que as Rimas, e até o teatro e as cartas parecem indispensáveis para uma exacta, não mutiladora compreensão. Apenas se poderá observar que na lírica a linguagem poética mantém qualidade mais homogênea, porque na épica se tornam, por vezes, evidentes os sinais dum longo, árduo trabalho. Não falando já no peso duma retórica recamada de alusões mitológicas. Seja como for, atenção: Camões elegeu-se como poeta, e em poesia não é lícito desligar o pensamento do que nela é específico: a forma.*

Poeta que continua fascinante, perturbante, em leituras actuais. Comemoram-no este ano na Califórnia e em Budapeste, em São Paulo e em Tóquio, em Madrid e em Bruxelas. Prova de que não pertence só a nós, portugueses – disso nos orgulhamos. No reino sem fronteiras da cultura, onde, respeitando as diferenças, se fomenta o diálogo, Camões pode ser uma das pedras para a construção da sociedade universal. A geografia das comemorações sanciona este projecto, «utópico» mas na zona do atingível.

Jacinto do Prado Coelho

Camões e Góngora

por **Eduardo Lourenço**

> De todo este montón de imitaciones ovidianas emerge, joya intacta e eterna, *La Fábula de Polifemo* de Góngora.
>
> DÁMASO ALONSO, *Poesía española*

EMBORA G. Le Gentil, em acidental menção, tenha associado os seus nomes, a aproximação de Camões e Góngora não faz parte da nossa mitologia cultural. Se é possível escrever uma monumental resenha da influência de Góngora nas letras portuguesas, a de Camões nas de Espanha não suscitou tanto interesse e perspicácia. Acaso a ideia mesma pareça, além de peregrina, gongórica. Don Luis de Góngora recorta-se na paisagem literária hispânica como uma espécie de estátua da ilha de Páscoa. Na pura linhagem espanhola a sua poesia surge, apesar de Herrera, como uma aparição enigmática, tão solitária e insólita é a voz do grande cordobês. De qualquer modo, não está nos hábitos dos críticos literários do país vizinho imaginar que o autor de *Polifemo* possa receber do autor de *Os Lusíadas* algum reflexo que permita «situar» um pouco menos enigmaticamente a sua poesia. Tomemos como exemplo uma das mais recentes e cuidadas histórias da literatura espanhola, a de J. Luis Alborg. Na linha de toda uma tradição admirativa, J. Luis Alborg celebra — e a justo título — um dos mais conhecidos sonetos de Góngora. Sobre o tema horaciano do *carpe diem* é o soneto

que começa «Mientras que competir con tu cabello» e termina, escreve J. L. Alborg, «con dos maravillosos tercetos de desolado pesimismo, justamente famosos, nota ajena a los modelos italianos:

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lirio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.»

Se a nota pessimista é alheia ou não aos costumados modelos italianos, abunda e superabunda naquele poeta que Don Luis admira e de quem, como suprema homenagem, transcreve no fecho do soneto um dos mais célebres finais de estrofe camoniana. Talvez não seja por mero acaso que o autor do futuro *Polifemo* se inspira de uma passagem do episódio do Adamastor. O facto de Góngora não respeitar, como Camões, a gradação descendente,

Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada.

terá apenas motivos de música interna, mas pode também ser lido já como anúncio da «barroca» indiferença de Góngora ao ideal de coerência psicológica que Camões deseja exprimir nessa escala descendente do ser em que o Gigante desdenhado pelo amor se imagina. Seja como for, a matriz do verso gongorino é indiscutível.

Não é a menção ou a importância de uma «influência» ou de um «empréstimo» — a poética dos séculos XVI e XVII é, em parte, uma poética de competição manifesta — que nos interessa, mas esse *silêncio* de comentadores, em geral tão abundantes na citação óbvia das fontes italianas. De uma maneira geral, porque não se põe sequer, em relação a Camões, a hipótese de ver nele, acaso, o elo principal que permite a passagem do mundo de Garcilaso ao de Góngora? Talvez apenas pelo facto de Camões não se encontrar na trajectória *espanhola* que do primeiro conduz ao último... A profunda originalidade de Góngora — uma das mais autênticas e mais bem atestadas da história da poesia ocidental — é conhecida. Todavia, a impressão de *hiato* entre ele e a poesia anterior à sua pode e deve ser retocada. Tudo indica que Camões — mau grado o que separa Góngora da sua visão neoplatónica — é, se não o elo principal, um dos principais entre a poesia petrarquizante da segunda metade do século XVI e aquela de que Góngora é exemplo ímpar e incontestado.

O Camões a que nos referimos é, sobretudo, o autor de *Os Lusíadas*. É bem sabido que o poeta lírico foi apreciado pela maioria dos grandes poetas do país vizinho. Mas *Os Lusíadas* suscitaram um outro grau de admi-


SOLEDADES
DE D. LVIS DE GONGORA
Comentadas por D. GARCIA DE
SALZEDO CORONEL, Caualler. del
Ser.mo Infante Car.l y Capitan de la Guarda
del E.mo Duque de Alcala Virrey de Napoles.
DEDICADAS
Al Ill.mo y Nobilissimo S.r D. IVAN DE
CHAVES Y MENDOZA Caualler. del
Abito de Santiago Marques de Santa
Cruz de la Sierra Conde de la Cal
pada de los Consejos Real y de la Ca
mara y Presidente del de Ordenes
En Madrid en la Imprenta Real
Con Priuilegio

ração, por não terem paralelo na Península e encarnarem com incomparável «tecnicidade» poética o género, excelso por definição, da epopeia. Don Luís de Góngora não entrará em competição com Camões neste campo. A epopeia não é a sua vocação, mas talvez tenha feito parte dela o desvio do seu emprego. Não é por acaso que Góngora é um contemporâneo de Cervantes. Num certo sentido — e porventura no essencial — Góngora é o *anti-Camões*, na medida em que *subverte, como ninguém mais fará no seu tempo*, o *pathos* característico do canto camoniano enquanto poesia heróica. Como Robert Jammes mostrou com tanta pertinência, Don Luís é um *realista*, digno filho da Espanha desencantada e mãe de burlas picarescas, cuja vida de clérigo, sem misticismo nenhum, nada tem a ver com o destino violento, heróico e amargo de Camões. O que Don Luís apreciará em Camões é *a forma*, esse grau até ele desconhecido na Península de autonomia *verbal* que acaba por se sobrepor ao *significado*, mesmo excelso, que motiva o canto épico. O que lhe pode interessar em *Os Lusíadas* é o encadeado metafórico a que ele retirará todos os andaimes visíveis, o referente mitológico tratado como condensação da experiência e seu substituto, as duplas metáforas, o intenso latinismo com uso e abuso do hipérbaton, em suma, todos os sinais de uma *autonomia do significante* a caminho daquela, inimitável, que no *Polifemo* parece repousar apenas no gozo da sua íntima luminosidade lúdica. (Que outros, e para largo tempo, chamarão obscuridade.) Em que outro poeta Góngora podia encontrar mais pré-gongorinas anunciações que naquele que no Canto IV escrevia

> *Ũs mil nádanos aves, pelo ergento*
> *Da furiosa Tétis inquieta,*
> *Abrindo os pandos asas vão ao vento?*

É certo que o espírito de Don Luís não é o do nosso Luís de Camões, pois que nele a superior e inaudita pressão exercida sobre a linguagem poética não só não corresponde à sublimidade do objecto específico do canto camoniano (exaltação do heroísmo, do sentimento pátrio, da audácia humana, do mais puro amor) como é posta cientemente ao serviço do *não-heróico*, que por esse acto de magia poética se transforma em *quotidiano épico*. Só o Amor, único «objecto» que conserva na visão «indiferente» de Góngora ainda algo do reflexo «divino» platónico, escapa, em parte, a essa *metamorfose realista* que passou pelo cúmulo do artifício e é a grande invenção do poeta das *Soledades*.

As *Soledades* não são o termo de comparação adequado para ilustrar o nosso propósito, tão longe se encontra já essa «silva obscura» da mais camoniana proximidade exemplificada pelo *Polifemo*. Neste mais acessível e diamantino meridiano nos deteremos, tão plausível nos parece nele o cruzamento do hemisfério camoniano e a sua não menos evidente e substancial

subversão. Sem dúvida que o poema de Góngora, composto de sessenta e três oitavas, *Fábula de Polifemo y Galatea*, pode compreender-se sem esse cruzamento, ao mesmo tempo temático e técnico. Sem a mínima referência a ele o comenta com inexcedível finura e minúcia o grande poeta e mestre dos gongoristas Dámaso Alonso. O eco homérico, a versão de Teócrito dos amores de Acis e Galateia, retomada e fixada nas *Metamorfoses* de Ovídio, a cada passo presentes, ao mesmo tempo que a competição com o mesmo tema tratado pouco antes por Don Luis Carrillo de Sottomayor, são suficientes para explicar, se não a forma, ao menos as peripécias essenciais dessa fábula do grotesco e trágico ciúme (e do extasiado amor) do Ciclope monstruoso e da «mais bela Ninfa». Como esquecer, porém, que o mito do Adamastor, tão seu familiar, é igualmente o da contradição grotesca e trágica entre o amor do monstruoso Gigante e a pura e inacessível Beleza?

Camões não escreveu nunca — ele, que tantos escreveu — mais seu-tido poema de amor que o do Monstro (por recusa final do amor), hipérbole do terror dos navegantes, votado a esse destino contrário à sua essência pelo desdém de uma Ninfa que o julga e condena pela sua aparência. Com a clarividência que só o sonho e o mito permitem, é o drama da Natureza enquanto espírito subjectivo, para falar à maneira hegeliana, realidade obscura que tende em vão para si mesma, quer dizer, para o Espírito, que no célebre episódio de *Os Lusíadas* é plasmado. Ao mesmo tempo, através da história do Adamastor, Camões dá corpo à mais funda *Stimmung* do Renascimento, a essa *Natureza Amorosa* que como o Gigante aspira e morre à beira de um Amor que na sua mesma morte ou metamorfose atroz o continua embalando.

Se deixamos de lado o retrato do Gigante, onde não seria difícil descobrir os traços de barroquismo que Dámaso Alonso releva em Polifemo, a par do seu perfil rústico e antiépico, para nos concentrarmos no essencial, não podemos deixar de reparar no efeito idêntico que ambos os poetas extraem do contraste entre a monstruosidade e rudeza dos seus gigantes e a ternura, a delicadeza infinitas do amor que os subjuga. É a expressão delas, lírica num, toda em vivos e rústicos gestos no outro, que marca a diferença de inspiração e de vivência amorosa. Góngora descreve uma cena com vários quadros, numa impessoalidade voluntária. Camões põe na boca do Adamastor a evocação da sua desventura que culmina num eterno presente de desilusão vivificada pela lembrança. A Beleza é fonte de Ilusão, e querer integrá-la ao Desejo que dela se alimenta é correr o risco da metamorfose mortal, da Queda no reino do «duro penedo», mas, apesar de tudo, a aspiração para essa Beleza é a essência da vida. Que importa que seja, ao mesmo tempo, pura Ilusão?:

O Ninfa, a mais formosa do Oceano,
Já que minha presença não te agrada,
Que te custava ter-me neste engano,
Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada!

Como Tétis, a Galateia do *Polifemo* é filha de Doris e não parece abusivo descobrir no seu retrato o eco desse divino apelo camoniano de amante infeliz:

Ninfa, de Doris hija, la más bella
dolor, que vio el reino de la espuma,
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.

É manifesto que a romântica e quase tormentosa visão amorosa de Camões é em Góngora domesticada contemplação de uma Beleza que não existe como Ideia mas se concentra ou dispersa nas metáforas-metamorfoses sensíveis onde a colhemos:

Son una y otra cándida estrella
lucientes ojos de su blanca pluma;
la roca de cristal es de Neptuno,
pardo de Venus es, cisne de Juno

Dámaso Alonso, comentando esta estrofe, escreve:

> El arte barroco ama los contrastes violentos. Con la estrofa precedente ha concluído la descripción de Polifemo (hobregues de su caverna, monstruosidad, discordancia de su música). Y ahora, de repente, comienza con la descripción de Galatea un tema todo suavidad y belleza, y colores ya suntuosos y brillantes, ya delicados. Lo enorme frente a lo delicado: monstruosidad y belleza. He ahí el contraste fundamental de toda la fábula.

Esta estética de contraste-ruptura nada tem de camoniana, e a esse título — além do carácter exterior, formalista, sublinhado por Dámaso Alonso — seria vão detectar nela os sinais do barroquismo camoniano. No episódio do Adamastor o contraste monstruosidade (fealdade) e beleza é articulado por um movimento contínuo e todo interior. O Amor circula no universo camoniano como alma dos contrários, sua sublimação ou redenção possível. Da sua desventura Adamastor não se vingará com selvática crueza como Polifemo. Sofrê-la-á eternamente, estranho Tântalo misteriosamente consolado no seu suplício:

Enfim, minha grandíssima estatura
Neste remoto Cabo converteram
Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,
Me anda Tétis cercando destas águas

O ponto de contacto entre a história de Polifemo e a do «mal amado» Adamastor reside na similar disformidade exterior (na realidade, «ôntica») e no idêntico de aceder, apesar dela — ou como remédio para ela — à fruição da Beleza. Mas o que em Camões resume uma visão idealista e trágica do

Amor e da Vida, de que ele é a quinta-essência, em Góngora converte-se em visão «burguesa», doméstica, da Vida, e a tragédia, toda exterior, num drama de ciúmes bem humano, com o seu epílogo brutal e lógico — a morte de Ácis, como punição da ninfa desdenhosa — seguida a pedido de Galateia da metamorfose *luminosa* do amante assassinado. Ácis transforma-se em «cristal puro», substância ideal da mais bela Ninfa, como o *rústico* cenário se tornou, pela arte do Poeta, em canto «épico» de um novo género. Entre Camões e Góngora algo de muito profundo se deve ter passado (lá onde a trama do tempo se faz e se desfaz) para que entre um e outro haja este parentesco no interior de uma diferença consumada. Talvez o fim da idade heróica já ferida de melancolia em Camões mas alimentando o claro-escuro da sua poesia e animando a fluência oceânica do seu verbo. Que de súbito, contemplado por um dos olhares de medusa da poesia europeia, já não se agita, mas repousa em si mesmo. O «cristal puro» camoniano torna-se *puro cristal*. Não é a paixão nem o sentimento que nele cintilam, é a Linguagem. Góngora será o herói e o nauta deste oceano imóvel. O outro, aquele onde se naufraga, todos sabemos de quem é.

Vence, 29 de Março de 1980.



Desenho de
FERNANDO DE AZEVEDO

Sôbolos rios uma estética arquitectónica

por **Maria Vitalina Leal de Matos**

Recentemente, num colóquio realizado em Coimbra, em que aludi a este poema[1], *tive ocasião de me defrontar com objecções válidas e francas de críticos e universitários de mérito e, sobretudo, dum grande poeta. Na sequência do debate (coisas de dialéctica...) fui levada a constatar e a admitir que o poema, a muitos títulos assombroso, pode facilmente decepcionar o leitor, desprovido como é das qualidades estéticas com que o lirismo camoniano mais frequentemente deslumbra: o ritmo envolvente, encantatório, com que nos arrebatam poesias que às vezes percebemos tão imperfeitamente, e que é cativante a ponto de adormecer a nossa própria capacidade de análise; a beleza e o vigor das imagens; o tipo de comunicação que se estabelece: directa, comovente, repassada de calor e de violência; a mistura única de inteligência e de emoção, de ternura e de angústia, duma fé respeitosa, apaixonada, idealizante da vida, e da mais corrosiva e angustiada incerteza.*

É forçoso admiti-lo: *Sôbolos rios* separa-se da restante obra camoniana por uma certa secura, um esquematismo predominante; o ritmo da redondilha tem aqui qualquer coisa de quebrado ou de duro; e a adesão do leitor não pode dar-se imediatamente: estabelece-se como que um distanciamento homólogo da distância sintagmática que separa elementos actuantes ao longo do texto.

A beleza prodigiosa deste texto camoniano não se capta numa leitura fluente mas apenas na visão global: só ela permite apreender um ritmo que não é audível, conjugar as partes das imagens que se dispõem ao longo dos versos e perceber a sua função, tomar consciência da consonância sinfónica

dos vários elementos que interferem na composição (o salmo; o soneto de Bóscan; o diálogo platónico; as bem-aventuranças; a lei de Talião); em suma, o efeito só pode ser abrangido numa visão de conjunto e por via intelectual. Assim nos dispusemos a observar com mais atenção a estética arquitectónica do poema [2].

Tentemos compreender mais a fundo o esquema orientador desta organização: verifica-se que todo ele se desenvolve segundo um processo de *simetria e antítese*: a oposição inicial entre Babel e Sião desdobra-se numa longa série de termos alternantes: passado/presente; presente/futuro; amor humano/amor divino; submissão à ventura/libertação; «cantares d'amor profano»/«versos d'amor divino»; desespero/esperança; ordem do ser/ordem do parecer; «confusão»/«visão da paz»; exílio/pátria; presença/ausência; etc.

Esta série de antinomias manifesta o objecto fundamental do texto, que pretende efectivamente substituir um sistema de valores e uma visão da vida desesperantes e absurdos por outro sistema e outra visão da vida promissores de esperança e salvação.

Contudo, a estrutura do poema não é em rigor apenas dicotómica, porque entre os elementos do sistema de valores relegado e os que vêm substituí-los se processa toda uma actividade de descoberta que ocupa a zona intermédia do texto. Desenvolve-se aquilo que se pode chamar uma reflexão metalinguística [3]: percebe-se o carácter ambíguo, ambivalente, de muitas das noções usadas (no poema e em toda a obra), e procura-se distinguir os diferentes conceitos que as palavras confundem; exerce-se assim uma análise de que resulta a redefinição de conceitos que vão desempenhar, depois de analisados, funções-chave na nova axiologia proposta.

Assim, observamos que ao longo do poema se desdobram noções como *memória* (representação do passado e reminiscência dum outro mundo) ou *saudade* («das terras onde naceu / a carne» e «do Céu [...] donde esta alma descendeu», quint. 43); *engano* (ilusão relativamente a uma felicidade que nunca existiu; mas também fonte de insatisfação que impulsiona o homem na procura duma felicidade real, consistente); *terra* (Babel, desterro; e *Sião*, pátria da carne; mas, por outro lado, *Hierusalêm*, «santa cidade», pátria da alma); *felicidade* («vil contentamento cá deste mundo visível», quint. 96, e beatitude eterna); *carne* (força rebelde, «filha de Babel tão feia / toda de misérias cheia», quint. 63, e «aquela Carne divina / que na Cruz esteve já», quint. 68); *beleza* («particular beleza» e «Beleza geral», quint. 50).

Mas salienta-se sobretudo a análise das noções *amor* e *canto*. No amor distingue-se a afeição que encerra o homem no gosto de sofrer (quint. 33); «os poderosos afeitos» que enredam e iludem o amante (quint. 46) e o submetem ao desejo e à insatisfação; amor-cativeiro; amor-paixão. Esta afeição altera-se quando se percebe que a amada é apenas «raio da fermo-

sota / que só se deve de amar» (quint. 44), «sombra daquela Idéia / / qu'em Deus está mais perfeita» (quint. 45), adquire então um estatuto activo de força libertadora: «grou para a virtude» (quint. 49).

Com o *canto* passa-se algo de semelhante: abandona-se a poesia que serve «para assentar / o que sente o coração» (quint. 36), de desabafo e consolo («discurso», quint. 30), e opta-se por um canto novo que faça «voar / a memória em Sião» — uma poesia que eleva o homem acima do horizonte desesperante da vida determinada pela aventura (quint. 16), e que descobre uma via de salvação.

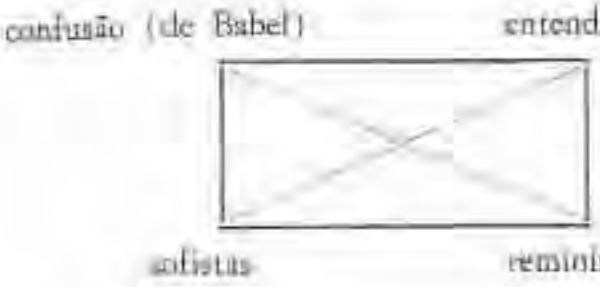
Estas as principais disjunções que o poema opera e que nos levam a considerar uma zona intermédia entre a visão da vida com que abre e a proposta de salvação com que termina. Teremos assim uma primeira parte que vai até à quintilha 20 (onde se executa uma apreciação da vida passada e se declara um estado de espírito de desespero e abulia, concretizado na renúncia ao canto); uma segunda parte intermédia ocupada na actividade de meditação e análise que vai até à quint. 33, *inclusive* (embora esta actividade extravase para lá dos limites apontados); e uma terceira parte que constitui a *palinódia* (o canto de sentido contrário) «do que já mal cantei» (quint. 33).

Esta divisão e organização exprime-se com grande clareza no plano do número, que assume sem dúvida importante função simbólica. O poema conta 365 versos, o que certamente remete para o significado de *totalidade*; e a palinódia é composta pelas 20 últimas quintilhas, 100 versos, simétricos da primeira parte, também constituída por 20 quintilhas ou 100 versos, os primeiros. Deve ainda observar-se que uma das disjunções fundamentais, se não a fundamental, se opera na quintilha 36, praticamente na metade do poema: a distinção dos vários sentidos de *pena*, o que possibilita a orientação do texto no sentido da libertação pela invenção dum novo canto.

Contudo, não é apenas no que respeita à relação entre as várias partes que observamos o labor duma poética arquitectónica atenta à disposição das massas, ao equilíbrio dos volumes, ao ponto exacto onde deve aparecer aquilo que se quer destacar. Efectivamente, o poema enuncia uma complexa reflexão da qual podemos depreender uma teoria relativa a diversos planos: a viabilidade e as condições do conhecimento; a metafísica; a natureza e a condição humana; a ética; a autobiografia; e, por fim (talvez o mais importante), a teoria poética. São como que planos sobreponíveis, andares, que vêm juntar à composição horizontal, digamos, anteriormente descrita, uma composição no eixo vertical. E isto porque é possível determinar os termos dos dois sistemas opostos que o poema elabora para cada um dos planos referidos e estabelecer entre os termos dos sistemas dos diversos planos homologações ou correspondências rigorosas. Vejamos apenas alguns termos a título de exemplo.

Considerando quatro dos planos enunciados (conhecimento; metafísica; natureza e condição humana; ética), tenhamos apenas em conta o segundo sistema (aquele que o poeta depreende depois do esforço de análise e de redução do equívoco inicial). Podemos esquematizá-lo por meio de termos dispostos segundo as relações do quadrado lógico.

Assim, para o plano do *conhecimento*, teremos:



Procurando estabelecer a homologação deste sistema com os dos outros planos, verificamos as seguintes correspondências:

Babel: confusão; mundo visível; condenação; vício.

Hierusalém: entendimento; mundo inteligível (ou Céu); libertação; virtude.

Nos subcontrários serão as seguintes as correspondências:

sofistas; ventura; carne (dominando a alma); paixão (amor-cativeiro e passividade);

reminiscência; graça; alma (dominando a carne); voo (com o significado de «acção libertadora») [8].

Comprova-se, assim, a observância de regras de disposição e de correspondência dos elementos dependentes de um plano de conjunto, quer segundo a linha sintagmática (ou, metaforicamente, horizontal), quer segundo a linha paradigmática (ou vertical), estruturando a significação sempre segundo relações de simetria e antítese.

Uma catedral do sentido.

Como é evidente, toda a complexa organização que acabamos de expor e os efeitos estéticos que dela dependem não são apreensíveis a uma simples leitura do poema. Só um estudo demorado, atento e — digamos — iniciado nos segredos duma tal composição pode ter acesso à compreensão proposta.

— Ou seja: esta poética não é apreensível ao nível dos sentidos; não envolve uma beleza sensível; mas exige da parte do leitor o despertar daqueles outros «sentidos» que, segundo a Canção VII (*Manda-me amor que cante*), «bem podem dos divinos ser juízes»; quer dizer: os «olhos imortais» com que «faz que leia mais do que vê escrito» [9]. Isto é, na linha da filosofia platónica que informa todo o poema (em particular os seus

conceitos do amor e do conhecimento), também do leitor o texto requer uma atitude de desprendimento das aparências e de busca do inteligível. Não se trata duma poesia para distrair ou para consolar (cf. quint. 30); implica uma disciplina, um método e uma iniciação. Diversas vezes, aliás, o poeta afirmou não escrever para toda a gente, mas apenas para um escol:

E sabei que, segundo o amor tiverdes,
Tereis o entendimento de meus versos[6]

Uma análise atenta demonstra que o platonismo não enforma o poema apenas ao nível das ideias, mas fornece ainda ao texto um esquema de desenvolvimento formal. Efectivamente, a *palinódia* constitui um aspecto da dialéctica teorizado e posto em prática por Sócrates no *Fedro* de Platão. Depende de duas operações sucessivas; pela primeira, abrange-se o objecto numa visão de conjunto de modo a poder formular uma definição; pela segunda, procede-se à análise do objecto, análise que o vai dividir nas suas diversas partes e acaba por descobrir que, sob a mesma palavra, se encontram diversos sentidos, tal como no corpo humano as partes direita e esquerda têm o mesmo nome.

A palinódia consiste na descoberta desta duplicidade, o que lhe permite rejeitar e «injuriar»[7] o amor «errado», bem como fazer a escolha e o louvor do amor «bom». Como vimos, é este o esquema orientador do poema, que nas primeiras 20 quintilhas procura dar uma visão global da vida subordinada ao destino; a partir daí exerce a actividade analítica ou metalinguística; e nas últimas 20 quintilhas canta a palinódia.

O próprio rigor numérico a que a composição se cinge encontra também justificação na filosofia que a enforma: segundo o pensamento neoplatónico em voga no Renascimento[8], só através da matemática é possível abandonar o terreno arbitrário e incerto da opinião — do discurso incapaz de sair das palavras vãs — para a realidade, para o saber. É a matemática que, dando às palavras significados inequívocos e ao pensamento regras a seguir, proporciona uma sabedoria real.

Nas redondilhas *Sóbolos rios* assistimos à construção dum objecto poético todo baseado no sentido da proporção, do número, da medida e do seu valor simbólico, como alternativa à desorientação do espírito que incessantemente discute consigo a vida sem encontrar solução, na angústia do desnorteamento.

Assim como nós, leitores, temos de nos desprender duma estética dependente da apreensão sensível do texto, também o poeta adopta o mesmo caminho: renuncia à linguagem impregnada de sentimento, à beleza imediatamente comunicável. A paixão recolhe-se, submete-se à regra; abandona o particular; subordina-se ao geral. A beleza torna-se apenas apreensível a nível do conjunto. E a paixão fica contida para explodir

QVINTA PARTE,

Das redondilhas, motes, esparsas, & grosas.

SObre os rios que vão
Por Babylonia m'achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Syão,
& quanto nella passei.
Alli o rio corrente
de meus olhos foi mãnado,
& tudo bem comparado,
Babylonia ao mal presente,
Syão ao tempo passado.

Alli lembranças contentes
n'alma se representârão,
& minhas cousas ausentes,
se fizerão tão presentes
como se nunca passarão.
Alli depois de acordado,
o rosto banhado em agoa,
deste sonho imaginado,
vi que todo o bem passado
não he gosto, mas he magoa.

E vi que todos os danos
se causauão das mudanças,
& as mudanças dos annos,
onde vi quantos enganos,
faz o tempo âs esperanças.
Alli vi o mayor bem,
quão pouco espaço que dura,
o mal quão de presa vem,
& quam triste estado tem
quem se fia da ventura.

Vi aquillo que mais val,
que então se entende milhor
quando mais perdido for

V

apenas na diatribe final que, se manifesta a violência do arrependimento e a necessidade de esmagar uma força ainda demasiado viva, não consegue esconder a amargura da renúncia à «aparência» tão amada.

Vejamos agora a relação que se estabelece entre esta poética arquitectónica e os principais símbolos ou arquétipos actuantes no poema, que são — sem sombra de dúvida — a *água* e a *terra*, rios e cidades, os elementos com que o texto abre.

Os arquétipos da *água* e da *terra* atravessam toda a obra camoniana, tecendo uma complexa rede de sentidos mais ou menos antinómicos. Na sua ligação com a poética, a *água* conota a fluência da poesia confessional que se derrama e já não se controla:

> [...] e se acaso
> *te culparem de larga e de pesada,*
> *não pode ser (lhe dize) limitada*
> *a água do mar em tão pequeno vaso*".

Em oposição a esta poesia fluida que evoca o tempo, o esquecimento e a morte (o Letes), *Sóbolos rios* propõe novos símbolos ligados a novas formas poéticas: a pena, o voo, a libertação; e a pedra: «Como hei-de cantar o canto / que só se deve ao Senhor? [...] cabeça do *Canto*» (quint. 48 e 67).

Em vez da música ou da escrita, prefere-se aqui a escultura («a pena deste desterro / que eu mais desejo esculpida / em pedra, ou em duro ferro», quint. 38): uma arte baseada no esforço e na medida, proveniente da luta contra a resistência da matéria — matéria-linguagem: o poema representa a criação duma língua nova; e matéria-carne: é necessário «esculpir» um novo homem.

Nas quint. 13 a 16 o poeta relembra o mito de Orfeu, entre todos maravilhoso pelo que evoca da capacidade transformadora e reversiva da poesia; mas esta foi obrigada a deter-se perante o grande obstáculo, o abismo que mesmo o canto órfico não pode transpor: a Ventura («pois não pudeste mover / desconcertos da Ventura» (quint. 16). O novo canto terá de transpor esta barreira definitiva, e para isso irá buscar a sua força ao Verbo-Canto, origem de toda a palavra e pedra angular sobre a qual a Igreja se edifica. Ele inspirará as imagens pétreas da «alta torre de Sião» (quint. 56) (designativa do objectivo a alcançar), do «muro», do «alicerce» e da «fortaleza» (quint. 59-62) (referentes ao próprio sujeito em luta) e por fim da «pedra do furor santo» (quint. 67).

A pedra representa uma manifestação — endurecida, consolidada, estável até ao limite — do arquétipo da terra, o que não impede que um dos motivos com ele relacionado (o regresso) desempenhe no texto

uma função de grande relevo. Toda a poesia de Camões exprime o anseio do regresso à terra: aqui esse regresso far-se-á mas não voltando atrás, à infância ou à juventude[19]. O poeta descobrirá uma outra terra, a verdadeira pátria: as recordações do passado servem, afinal, para desencadear a reminiscência dessa terra descoberta; tal como o desejo, à medida que se vai esvaziando do seu objecto pela decepção, fica apenas como apetência para um novo bem a encontrar.

Resta ainda observar que, no plano da intertextualidade, o poema conjuga textos muito diferentes: sendo uma glosa do salmo *Super flumina Babylonis*, adopta por outro lado a teoria sobre o amor e sobre a dialéctica exposta no *Fedro* de Platão, isto sem esquecer o soneto de Boscán, de que é transcrito um verso, que transporta consigo, conotativamente, o petrarquismo mais neoplatónico que o tradutor de Castiglione representa. Dir-se-ia que a finalidade consiste na conciliação das diferenças e que a poética da tensão e da luta se converte num efeito de harmonia.

Assim é. Mas não é tudo: além destes, outros textos subjacem como modelos à segunda parte da palinódia; formalmente adopta-se o molde das *bem-aventuranças*, «lei» máxima do Novo Testamento: «Beato só pode ser [...] e beato quem tomar [...]» (quint. 64-69); mas nestes versos nada encontramos da pacífica misericórdia nem da abertura à multiplicidade das formas de salvação; pelo contrário, apenas a violência da vingança sobre um mesmo objecto, ansiando pela vitória do ascetismo sobre um «eu» concreto. Afinal, o molde aqui presente é bem mais a lei de Talião do «olho por olho, dente por dente».

Não se trata já de harmonizar o que quer que seja, mas apenas de optar: escolha que assume foros de mutilação.

Tentando apreender o texto estudado no contexto da lírica camoniana, relembraremos que esta manifesta de preferência uma atitude passiva perante o destino (ou ventura) e a poesia assume um estatuto de confissão, de desabafo, impotente contudo para mudar a vida.

Este poema quer ser a expressão da vitória do homem. E representa o momento da reacção violenta: o poeta arma-se duma estratégia mental profundamente calculada e que implica domínio, contenção, esforço. Mas, no momento da confrontação, a violência irrompe numa linguagem militar, com uma agressividade vingativa, cruel; «os pensamentos recentes» assimilam-se a crianças cujas cabeças se esmagam contra as pedras da fúria; é preciso retribuir à carne o mal que ela fez em termos de flagelação. Sente-se nesta violência, simultaneamente, a desforra contra a passividade demasiado tempo sofrida e que se volve agora em fúria destruidora, e também a amargura do ser que se mutila, ao renunciar à beleza sensível, ao amor dum ente concreto, e que só na rigidez do ascetismo encontra o refúgio para a sua renúncia.

[1] Colóquio promovido pelo Centro de Literaturas Românicas da Universidade de Coimbra e subordinado ao tema «A dialéctica camoniana».

[2] Deve recordar-se que a elaboração do poema já foi estudada por outros críticos; cf., p. e., os trabalhos de António Salgado Júnior, *Camões e «Sôbolos rios». Ensaio de interpretação destas redondilhas*, sep. do vol. X da *Labor*, Aveiro, 1936, e *A tripartição de «Sôbolos rios». Adilamento e um ensaio de interpretação*, sep. da *Labor*, Aveiro, 1937.

[3] Cf. Maria Vitalina Leal de Matos, *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões. Estudo de isotopia enunciativa*, dissert. de doutoramento, policopiada, Universidade de Lisboa, 1973 (a sair em breve nas publicações do Centro Cultural Português, F. C. Gulbenkian). Esta questão foi estudada em pormenor no capítulo intitulado «O canto do canto».

[4] *Idem, ibidem*. Neste trabalho foram determinados os termos dos dois sistemas de cada um dos planos e ainda subdivididos estes por várias isotopias, quando existiam.

[5] Ode VI, «Pode um desejo imenso».

[6] Soneto «Enquanto quis Fortuna que tivesse».

[7] Cf. Léon Robin, *La théorie platonicienne de l'amour*, P. U. F., Paris, 1964, pp. 37-38.

[8] Cf. Ernst Cassirer, *Individuo e Cosmo nella filosofia del Rinascimento*, trad. de E. Federiá, Firenze, 1930 (em especial o capítulo II, «Il Cusano e l'Italia»).

[9] Canção X.

[10] Como, por exemplo, acontece na penúltima estância da Canção X, que configura a ilusão do retorno do tempo



notas e comentários

UMA VERSÃO FRANCESA ATÉ HOJE IGNORADA DE **OS LUSÍADAS**

Foi com grande alvoroço que o autor destas linhas teve conhecimento, em Maio de 1981, por informação de Leodegário A. de Azevedo Filho, catedrático da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e director da Revista Brasileira de Língua e Literatura, *da existência, numa livraria do Rio, de uma versão francesa, até agora nunca referida, da epopeia lusíada. Uma carta do livreiro confirmou a importância excepcional do achado. Tratava-se, com efeito, de uma tradução manuscrita* in extenso, *levada a efeito em fins do século XVIII por um curioso de Camões, que infelizmente a não assinara. Por maior esmero, o A. pôs em frente do texto francês o texto português do Poema, tal como aparecia nas edições lisboetas existentes na Bibliothèque Nationale de Paris. Além disso, a obra está abundantemente comentada; e o conjunto traz um «Avant-Propos» em que o A. não só dá informações sobre a vida do Poeta como emite juízos (bastante duros, devemos confessar) sobre os tentames anteriores, isto é, os de Duperron de Castera e de La Harpe. Nesse ms. de XVIII—687 pp., sumptuosamente encadernado, mas de encadernação um tanto gasta, se contém uma versão original d'Os Lusíadas que pouco ou nada deve às que a precederam.*

A letra é obviamente do séc. XVIII; além disso, três pormenores do «Avant-Propos», aliás não datado, confirmam a época em que foi transcrita: o primeiro é que, referindo-se à tradução de La Harpe, poeta, universitário e poligrafo do séc. XVIII, que, como se sabe, leccionara na Universidade de Paris durante o período do terror robespierrista da Revolução, toucado com o boné frígio vermelho dos Sans-Culottes, *o A. o crisma de* Citoyen La Harpe, *modo de tratamento que apareceu em 1793 e deixou de ser usado a partir de 1799. O segundo é que o A. fala em* Bibliothèque Nationale, *o que exclui os últimos anos do reinado de Luís XVI, em que aquela Biblioteca se chamava* Bibliothèque Royale, *e impossibilita a transcrição do ms. depois de 1805, em que a Biblioteca passou a ser conhecida como* Bibliothèque Impériale. *Do terceiro por menor falarei adiante. 1794 e 1798 — tais são, a meu ver, as datas limites da composição do manuscrito.*

Quando o seu valor se me tornou evidente, pensei em comunicar o acontecido à Bibliothèque Nationale de Paris. Sucedeu que o gerente da livraria, com quem estive sempre em correspondência, veio pessoalmente a Paris, trazendo consigo o ms.; mostrou-o ao Sr. Roger Pierrot, conservador no Departamento de ma-

manuscritos da B. N. — e tanto bastou para que a B. N. o comprasse. A obra fica por algum tempo inconsultável, por ser preciso restaurar a encadernação. Mas tive, e terei, a oportunidade de o manusear à vontade. E-me portanto grato dar aos leitores de Colóquio/Letras informações em primeira mão sobre tal empreendimento, de que não há exemplo congénere na bibliografia camoniana francesa.

Já disse que o texto, e por conseguinte a tradução, foram reproduzidos in extenso. A princípio três trechos do Poema (a est. 45 e os primeiros 4 versos da 46 do Canto III; a est. 35 do Canto V; as estâncias 109-118 do Canto X) não apareciam; mas afinal estavam, sim, transcritos em nota, bem como a tradução. A razão deste tratamento especial dá-no-la o A. considerar tais estâncias apócrifas, a do Canto V por indigna da majestade da epopeia, em que risos e brincadeiras não têm lugar, as outras porque seriam obviamente impostas ao Autor pela Inquisição — ou até, quem sabe?, escritas pelo próprio Inquisidor-mor —, já que o tradutor se recusa a pensar que uma capucinada como o discurso de Tétis e a referência ao milagre de Ourique pudessem ter sido da lavra de Camões. Como se vê — e isto constitui, na minha opinião, terceira prova a confirmar a hipótese da data de transcrição — só um tradutor da era jacobina podia apocrifar passos do Poema sob o pretexto de que a religião cristã, o maravilhoso cristão, não eram molas da epopeia renascentista. O mesmo podemos dizer acerca da omissão da oitava do Canto V: a vaga romântica ainda não rebentara e os poetas e críticos dos fins do séc. XVIII continuavam a recusar a mistura dos géneros: a epopeia é coisa séria, majestosa, triste até, não podendo alegrar-se sequer com um sorriso.

Do valor da tradução pouco direi, primeiro porque não tive tempo bastante para percorrê-la de lés a lés, depois porque o conceito de tradução evoluiu tanto durante os últimos cinquenta anos que a versão aqui proposta apenas serve para marcar uma etapa duma longa evolução. Da versão de Duperron escreve o A. no seu «Avant-Propos»: «... il a tronqué et défiguré l'Original, fait des omissions considérables, et mis souvent son esprit à la place de celui du Camoëns, qui est loin de gagner à cette substitution. S'il était possible que le ridicule pût inspirer une curiosité soutenue, les notes, dont il a surchargé son ouvrage, en seraient la partie la plus amusante, car, digne rival des commentateurs les plus déterminés du quinzième siècle, il se met à chaque page l'esprit à la torture pour donner un sens mystique aux descriptions mythologiques du Poëme; et les peines incroyables qu'il se donne pour justifier son opinion excitent un moment le sourire de la pitié, mais inspirent bientôt le dégoût et l'ennui.»

Quanto à segunda, a de La Harpe, o A. dá a princípio a impressão de ela se furtar a todas as censuras: «La seconde traduction, qui parut en 1776, est du C(itoyen) La Harpe, et l'emporte autant sur celle de son prédécesseur que la Phèdre de Racine sur celle de Pradon; elle est digne de l'original par l'élégance du style.» Mas logo depois, ao desculpar-se de ter tentado nova versão, lutando assim «contre aquele patriarca da literatura», justifica-se dizendo que, com tantas qualidades, tantos méritos, «La Harpe ne sait pas le Portugais; il en convient lui-même; il a été obligé de travailler sur une version littérale, qu'il a ensuite animée du feu de la Poésie.» Ora, percorrendo a tradução manuscrita, sem custo se verifica que o A. muitas vezes se contenta com o à peu-près: acrescenta ideias, imagens, até nomes próprios que não se encontram no original. Mas é forçoso confessar também que tal tradução constitui um inegável progresso sobre as tentativas anteriores. Darei disso um único exemplo, o dos últimos três versos da est. 128 do Canto III, e a est. 129 inteira: vem primeiro a tradução de La Harpe, seguida da anónima e manuscrita, e, por fim, a título de confrontação, da de J. B. J. Millié, que, nos textos impressos, segue imediatamente a de La Harpe:

«Reléguez-moi dans les déserts glacés de la Scythie, ou dans les sables brûlants de l'Afrique, au milieu des lions et des tigres. Je trouverai parmi ces monstres la pitié qu'on me refuse ici. J'y traînerai dans les pleurs ma vie languissante. Mon unique soin, ma seule consolation sera de veiller sur les jours de ces infortunés. Je nourrirai, j'élèverai leur enfance, le coeur tout plein de l'objet pour qui je souffre tant de maux; Je j'aurai du moins pour dernier soutien la vue de mes enfants, le souvenir de leur père...»

«Exilez-moi dans les déserts glacés de la Scythie, ou sur les sables brûlants de la Libye! Exilez-moi parmi les tigres et les lions! Peut-être trouverai-je parmi eux la pitié que les hommes me refusent! là du moins, seule avec ma douleur, je pleurerai le prince adoré pour qui vous exigez mon trépas: là du moins, j'élèverai ces tristes orphelins, le seul bien qui me reste de mon bonheur passé; et leur vue, en me rappelant sans cesse le souvenir de leur père, adoucira les maux de leur mère infortunée!...»

«Relégue-moi aux glaces de la Scythie, aux sables brûlants de l'Afrique, dans un désert sauvage, où je puisse ensevelir à jamais mon infortune et mes larmes. Relégue-moi parmi les lions et les tigres; et peut-être trouverai-je en eux la pitié que je n'ai point trouvée chez les hommes. Là, seule avec ma douleur, avec le souvenir de celui qui m'est si cher, j'élèverai les enfants que m'a donnés son amour. Ils me parleront quelquefois de leur père, et je ne serai pas tout à fait malheureuse.»

É curioso notar que cada tradução dá do tão falado por quem mouro interpretação diferente: para La Harpe, mouro seria hipérbole por saltro; o anónimo (interpretação que perfilho) entende morrer na acepção própria traduzindo «qui n'est si cher», Millié dá ao verbo morrer um sentido vizinho de perder-se por amor. Quanto ao resto, basta dizer que o último se esforça por não deixar nada fora da tradução e por atingir um grau satisfatório de exactidão (esforço nem sempre bem sucedido), enquanto a tradução do primeiro se compraz no nebuloso. A do segundo aparece claramente como intermediária, apesar de, por vezes (v.g. para traduzir reliquias), ser estritamente fiel ao original.

Em todo caso, faltava-nos, entre 1776 (data da primeira edição da tradução de La Harpe) e 1825 (data da primeira edição da de Millié), algo que preenchesse o vazio de cinquenta anos na camonologia francesa. Com a versão manuscrita agora recuperada este vazio desaparece.

Duas palavras, para acabar, sobre o proprietário do ms.: um ex-libris ostenta o nome de Alfred Péreyre, conhecido coleccionador francês dos anos 1920-1940, falecido há pouco, o que deixou muitos legados à Bibliothèque Nationale, segundo me disse o Sr. Pierrot. Como é que tão valioso manuscrito foi parar ao Rio? porquê? quando? A hipótese mais verosímil é que os bens do Sr. Péreyre foram total ou parcialmente sequestrados durante a ocupação alemã da França, como aconteceu aos Franceses de confissão ou origem israelita. Não se podem excluir actos de pilhagem da parte dos ocupantes ou dos seus leais, muitos dos quais se escaparam, fugindo para a América do Sul. Tal parece ter sido o destino deste manuscrito, que, roubado, transpôs o Atlântico e acabou por aparecer numa livraria carioca, donde regressou para a sua pátria de origem, passando a ser propriedade do Estado francês, a quem tantas dádivas outorgara o falecido coleccionador.

Roger Bismut

Jorge de Sena camonista

por **Vitor Manuel de Aguiar e Silva**

OS estudos camonianos constituíram obviamente para Jorge de Sena, e de modo relevante, uma actividade de *scholarship*, mas foram para ele, antes disso e além disso, um longo, fascinado e dramático diálogo de um grande poeta e de um grande português, que sempre assumiu, com amor, amargura, raiva e orgulho, a sua condição irradicável de português — fosse qual fosse o passaporte com que viajava no o céu estranho que o cobria... —, com o «escritor máximo da língua portuguesa». E dizer «escritor máximo da língua portuguesa», na boca de Sena, é dizer muito, porque é não só uma referência e uma valoração estéticas, mas também, e de modo inextricável, uma referência antropológica e existencial, uma referência a um horizonte histórico e cultural, ao destino de todas as comunidades e de todos os homens que têm o português como língua materna.

Trinta Anos de Camões, o título que Sena escolheu para designar os dois volumes — já de publicação póstuma — em que foram coligidos diversos estudos seus consagrados a Camões ou com ele correlacionados, é um sintagma que significa, para lá de uma precisa denotação cronológica (1948-1978), a permanência, a intensidade e o fascínio desse diálogo em cujas raízes se encontra uma inequívoca congenialidade de espírito, de existência e de cosmovisão. Homens e poetas com a vida em pedaços repartida por alheias terras, altivos e insubmissos, e por isso incómodos para todos os poderes instalados como «situação», cidadãos do mundo pela universalidade da sua arte, da sua cultura e dos seus ideais, Camões e Sena foram, em contextos históricos e situacionais bem diversos, espíritos semelhantemente consumidos e atormentados por um amor e uma chaga que se chama Portugal, ambos se revelaram como consciências terrivelmente fulgurantes e desenganadas da grandeza e da miséria desta Pátria de marujos, de visionários, de exilados e de andarilhos, mas também de «instalados», de *gente surda*, de *invejosos*, de zelosos delatores e guardiões de qualquer ortodoxia.

Nestes «trinta anos de Camões», avultam dois marcos cronológicos. Em primeiro lugar, 1948 — o *princípio*, o princípio como medida temporal, como inauguração (em termos de «tempo público», é claro) e como matriz e fundamento. Um princípio que se manifesta como uma plenitude do crítico e do investigador — pela novidade audaciosa e pela riqueza das suas intuições, das suas

Desenho de JOSÉ RODRIGUES

¶ in **Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos e outros textos**, de JORGE DE SENA (ed. Inova, 1973)

teses explicativas e interpretativas dos seus juízos valorativos, pelo vigor e pela destreza da sua argumentação, ora escolarmente composta, ora divertindo-se em paradoxos e sarcasmos de *enfant terrible*, pelo fulgor, enfim, do seu estilo, refinada e sinuosamente preciosista e talvez lantejoulado de um certo *kitsch*. Refiro-me à sua conferência intitulada *A Poesia de Camões — ensaio de revelação da dialéctica camoniana*, proferida em 1948, editada em 1951, no fascículo n.º 7 dos *Cadernos de Poesia*, depois readitada no volume *Da Poesia Portuguesa* (Lisboa, 1959) e justamente reproduzida, como *limen* e *semen* daquele diálogo, no vol. I de *Trinta Anos de Camões*.

Depois, o segundo marco cronológico, 1959 — ano da sua fixação transitória no Brasil, ano a partir do qual o engenheiro civil Jorge de Sena vai trocar a sua profissão de engenheiro pela profissão de docente universitário no domínio dos estudos literários e a partir do qual vai ter a possibilidade institucional e a necessidade curricular de desenvolver e concretizar em teses académicas, em livros e artigos de *scholar*, as suas investigações camonianas. Serão anos de uma actividade febril e intranquila, com alguns apoios leais e alguns desapoios e rasteiras nesse mundo cheio de soflemas e alçapões que é, em qualquer latitude, o mundo universitário, tendo a responsabilidade de uma família numerosa e prosseguindo a realização da sua obra de poeta e ficcionista. Só um investigador dotado de extraordinária capacidade intelectual, habilíssimo na sua *vis* analítica e argumentativa, trabalhando com energia e persistência singulares, poderia ter realizado, nesses escassos anos do princípio da década de 60, uma obra semelhante. Ora ocupando-se de matérias de história literária e de literatura comparada, ora elaborando penetrantes análises estilísticas, ora discorrendo sobre problemas históricos e labirínticos vínculos genealógicos — e com que gosto exibe Sena os seus conhecimentos neste domínio, acastelando avoengos sobre avoengos, derivando ramos e mais ramos de complicados troncos! (D. António Caetano de Sousa é vinho inexgurível para tais estendais onomástico-genealógicos...) — ora embrenhando-se em questões teoréticas e filosóficas, Jorge de Sena rasgou horizontes inéditos, renovou velhos problemas, congeminou hipóteses sagazes e fecundas, fez ruir alguma ciências ratinheira e sem fundamento.

A partir de 1865, primeiro na Universidade de Wisconsin e depois na Universidade da Califórnia em Santa Bárbara, Sena receberá a compensação universitária do seu labor de muitos anos, mas, em especial, do seu labor durante esses breves anos do «ciclo brasileiro» da sua vida. Posteriormente, publicará ainda alguns valiosos estudos camonianos já escritos nos Estados Unidos e anunciará projectos de novos estudos. E decerto as condições de investigação de que passou a dispor, tanto na Universidade de Wisconsin como na Universidade da Califórnia, lhe facilitariam a realização desses projectos. Colho-se a impressão, porém, de que um enorme cansaço, após o gigantesco esforço daqueles anos do «ciclo brasileiro», minava Jorge de Sena. O seu combate, «na solidão terrível de ser contra tudo e todos que representam amesquinhamento da dignidade intelectual ou da categoria científica dos estudos portugueses», valera-lhe louros, mas arrastava também muito fel e muito desencanto. De qualquer modo, é um facto que os grandes estudos camonianos de Sena foram todos eles elaborados e escritos, numa admirável florescência de muitos anos anteriores de leituras, de reflexão e de pesquisa, durante o referido «ciclo brasileiro».

Naquela conferência de 1948, encontram-se, se não explicitamente formuladas, pelo menos *in nuce*, algumas das mais fecundas ideias e, sobretudo, intuições com que Jorge de Sena haveria de renovar a interpretação da poesia camoniana. Sublinho, antes de tudo, a verdadeira revolução copernicana que, nos estudos

camonianos e na história da literatura portuguesa — e pode-se acrescentar europeia —, representou a afirmação da existência de um período e de um estilo literários designados por *maneirismo* e a caracterização de Camões como um poeta *maneirista*. Como já escrevi (cf. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, 1971, pp. 201-202), é insolitamente inovadora — mesmo num contexto europeu — esta proposta de revisão de cristalizados esquemas historiográficos e interpretativos de obra de Camões e de grande parte da literatura portuguesa do século XVI, pois que, por essa época, ainda mal se iniciava a difusão e a dilucidação, em Portugal como noutros países, do conceito periodológico de *barroco literário*. Suspeito que algo terá a ver com a novidade dessa proposta o conhecimento que Sena possuía da literatura inglesa, em particular da poesia metafísica e das contemporâneas interpretações e valorações dessa poesia. Em vários estudos posteriores, todos pertencentes ao «ciclo brasileiro» («O maneirismo de Camões», «Camões e os maneiristas», «Maneirismo e barroquismo na poesia portuguesa dos séculos XVI e XVII» e, de modo disperso, nos seus grandes estudos camonianos), Sena, procurando sempre actualizar-se bibliograficamente — que o mesmo é dizer-se, em termos universitários, procurando actualizar-se cientificamente —, desenvolveu e tentou fundamentar a tese da existência do maneirismo na literatura portuguesa como noutras literaturas europeias e, em particular, na poesia de Camões. No meu livro acima mencionado, examinei os aspectos positivos e os aspectos negativos dessa contributo de Sena para a renovação do conhecimento histórico e estético da poesia portuguesa da segunda metade do século XVI e assim, como nada tenho a modificar no que então escrevi, dispenso-me agora de reescrever ou parafrasear quanto ali afirmei. Só é de lamentar que Sena não tenha querido, ou podido, retomar o exame destes problemas e que aqueles seus artigos tenham sido por isso republicados em *Trinta Anos de Camões* sem alteração ou acréscimos. Rebatendo, modificando ou confirmando outros estudos entretanto publicados, quer atinentes ao maneirismo em geral, quer relativos ao maneirismo na literatura portuguesa, Sena teria decerto contribuído, de modo insubstituível, para um mais rigoroso conhecimento da literatura maneirista portuguesa e, sobretudo, do maneirismo de Camões.

Outra relevante ideia seminal da conferência de 1948, aliás indissociável da caracterização estilístico-periodológica de Camões como maneirista, consiste na tese da natureza eminentemente dialéctica da poesia camoniana. Esta tese, parcialmente coincidente com a interpretação de Sérgio e de Régio sobre as características especulativas e metafísicas da poesia camoniana e polemicamente contraposta a todas aquelas interpretações (como as de J. M. Rodrigues, Lopes Vieira, Aquilino Ribeiro e Joaquim de Carvalho) que esvaziam de problemática e densidade filosóficas essa poesia, foi desenvolvida com profundidade e brilho em *Uma Canção de Camões* (Lisboa, 1966) e, sob alguns aspectos, também em *A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI* (Lisboa, 1970). Pode-se dizer que esta tese, pelas suas implicações e consequências, pelas correlações filosóficas e histórico-literárias que pressupõe — com o neoplatonismo, com o petrarquismo, com certas correntes de pensamento incluíveis no chamado Anti-Renascimento, com a Contra-Reforma católica, etc. —, contribuiu de maneira decisiva para renovar, nas últimas décadas, a leitura, a hermenêutica da poesia lírica e da poesia épica de Camões.

Sobre esta problemática, como sobre outras matérias, Sena nunca escreveu um estudo de fôlego, sistemático, bem fundamentado e de arquitectura bem travada (em *Uma Canção de Camões*, como em *A Estrutura de «Os Lusíadas»* [...],

o teor da natureza dialéctica e altamente especulativa da poesia camoniana é analisada descontinuamente e, às vezes, avulsamente). Quando o leitor submete a uma análise minuciosa e exigente as ideias de Sena sobre o Renascimento, o neoplatonismo, o petrarquismo, o maneirismo, etc., começam a avolumar-se inconsistências, incorrecções, lacunas e fissuras... Por outro lado, Sena tinha um inequívoco pendor para o «rapsódico» — os seus *Estudos de História e de Cultura* bem o revelam —, para uma estética e uma teoria da composição do «fragmentário». Mas é nesses «fragmentos» — um breve capítulo, algumas páginas, um escasso parágrafo, uma simples frase — que fulguram as suas intuições, as suas interpretações e os seus juízos de uma fecundidade ímpar. Não temamos recato da palavra, a genialidade de Sena irrompe nesses «fragmentos», nessas fulgurações que só são possíveis, aliás, num investigador de incomum inteligência, dotado de agudíssima sensibilidade estética e dominando muitos e vários conhecimentos. São essas fulgurações — sobre o teor especulativo da lírica camoniana, sobre a mundividência de Camões, sobre o significado simbólico e esotérico de *Os Lusíadas*, etc. — que constituem a mais perdurável e fecunda herança de Sena camonista.

Por exigências da investigação universitária, em consonância com as directrizes prevalecentes, há um quarto de século, na crítica literária norte-americana e europeia, talvez também pela sua formação universitária inicial, Jorge de Sena procurou construir, laboriosa e obstinadamente, uma crítica literária objectiva e científica. A cientificidade pretendida por Jorge de Sena manifesta-se numa concepção pan-estatística do conhecimento científico, a qual, por sua vez e correlatamente, reflecte isomorficamente uma concepção também pan-estatística do real. Está-se perante uma concepção radical e anacronicamente indutivista das teorias científicas, postulando um modelo mecanicista de todo o real. Não cabe aqui discutir a fragilidade e as incongruências de tal concepção do conhecimento científico, nem examinar as confusões estabelecidas por Sena em torno do que denomina «análise estrutural» ou «método estrutural».

A metodologia e a instrumentação estatísticas manejadas por Sena, que permitam uma ostensiva proliferação de esquemas e quadros com números, percentagens, índices de variabilidade e invariabilidade, etc., só poderiam ter conduzido, como conduziram, a três categorias de resultados: um simples e improdutivo acervo de constatações numericamente expressas; um reducionismo devastador dos chamados «modelos estruturais» propostos para a descrição dos objectos ou dos *corpora* sob análise, podendo ser extraídas desta concepção estatisticamente «canónica» dos *corpora* as mais frustes ou as mais abusivas conclusões; enfim, uma manipulação *ad libitum* das próprias operações estatísticas, e não apenas das conclusões delas extraíveis, como acontece com o que Maria Vitalina Leal de Matos, numa lúcida crítica ao livro *A Estrutura de «Os Lusíadas»* [...], denominou o «delírio interpretativo e arquitectónico» de J. de Sena (cf. *Colóquio/Letras*, n.º 5, 1972, p. 62).

Não significa quanto ficou dito que o método estatístico não seja fecundo ou até, em muitos casos, indispensável na investigação levada a efeito nos domínios das ciências humanas e sociais. Significa tão-só que, entendido como Sena o entendeu, aplicado como Sena o aplicou, não podia deixar de conduzir aos resultados referidos. No campo da atribuição de autorias de textos literários, os «cânones» estatísticos de Sena são em rigor irrelevantes, porque o real (neste caso, o universo dos textos literários) é refractário a um modelo mecanicista (expresso, por exemplo, através de configurações tipológicas) tais «cânones» estatísticos levariam, e. g., a excluir da obra de Bocage o soneto, adiante citado,

Otro tiempo lloré y agora canto, que Sena, aliás, desconhecel: no plano da análise da forma da expressão dos textos literários, os mesmos «cânones» estatísticos trivializam redutoramente ou bloqueiam a descrição e a interpretação; no plano da análise da dinâmica do sistema literário, esses «cânones» estatísticos geram consequências absurdas e resultados totalmente erróneos, porque essa dinâmica, comprovadamente, não se processa segundo o modelo mecanicista do real postulado por Sena. Em relação a este último ponto, é elucidativo observar, por exemplo, que no quadro elaborado por Sena com os esquemas métricos e rímicos do «cânone» estatístico das canções de Petrarca (cf. *Uma Canção de Camões*, pp. 176-177) não figuram algumas das canções mais *produtivas*, em termos de dinâmica sistémica, no âmbito de todo o petrarquismo europeu: canções como *Chiare, fresche, e dolci acque*, *Di pensier in pensier, di monte in monte*, *Nel dolce tempo della prima etade*.

Um aspecto nuclear dos estudos camonianos de Sena, relacionado estreitamente com a metodologia estatística antes criticada, mas a ela de modo nenhum redutível, consiste na pesquisa conducente à fixação, na medida da certeza e do rigor possíveis, do cânone da lírica de Camões — esse problema fundamental, tão complexo e tão labiríntico, da história da literatura portuguesa, cuja relevância Sena compreendeu exemplarmente e para a resolução do qual carreou elementos de alto valor. Neste domínio, Jorge de Sena provocou, em relação aos dois grandes camonistas responsáveis pelas duas edições mais importantes da lírica camoniana publicadas no século XX — Costa Pimpão e Hernâni Cidade —, uma viragem metodológica decisiva, proclamando e demonstrando a necessidade de estudar os cancioneiros manuscritos já conhecidos e de procurar outros porventura existentes, quer para dirimir atribuições de autoria, quer para estabelecer textos fidedignos. Uma viragem metodológica que se impunha e que representa, em boa parte, um regresso à lição de Carolina Michaëlis e, mais distantemente, um regresso a Faria e Sousa, que ficará a dever a Jorge de Sena uma calorosa e, em parte, justa campanha de reabilitação como insigne camonista que foi.

Cometendo embora lapsos, que só não cometem os que nunca se aventuraram no labirinto — e no vespeiro... — dos cancioneiros manuscritos dos séculos XVI e XVII, Sena soube extrair destes cancioneiros, com suma habilidade e ponderadas razões, argumentos pertinentes para convalidar ou infirmar a atribuição a Camões de muitos poemas. Um dos seus últimos estudos camonianos, integrado no vol. I de *Trinta Anos de Camões*, é a descrição e a análise, com segura erudição e a habitual perspicácia, do *Cancioneiro de Luís Franco Correia*. E neste domínio, como noutros, Sena desenvolveu a sua investigação sem juízos preconcebidos nem míopes sectarismos, mesmo quando não refreava a expressão ácida e mordente: não foi, *a priori*, defensor nem do alargamento nem da redução do cânone da lírica camoniana, e algumas vezes sacrificou, ou minimizou, perante outras razões, as frágeis ou ilusórias razões dos seus directos cálculos estatísticos.

Os problemas teóricos e metodológicos constituíram uma preocupação permanente do Jorge de Sena camonista. Não raro, esta preocupação é expressa sob forma virulentamente polémica, não ocultando Sena a sua hostilidade e o seu desdém para com outras orientações e outros princípios metodológicos.

Por um lado, em consonância com a pretendida objectividade científica da sua metodologia, Sena condena irremissivelmente os «remanescentes obsoletos de uma crítica impressionista de jornais» (cf. *Uma Canção de Camões*, p. 12). Paralelamente, «autora» os remanescentes do estalinismo, conside-

rando-os tão obsoletos como os críticos impressionistas, mas mais «mercenários» nos seus dogmatismos e nas suas diatribes (cf. *op. cit.*, p. 12). Por outro lado, Sena não poupa sarcasmos arremessados aos «catedráticos donos da erudição», aos «camonistas tradicionais», às «múmias sobrevivas» da «camonologia oficial».

Estes sarcasmos têm na sua origem um mecanismo psicológico facilmente caracterizável: Sena-engenheiro civil, ao obter no Brasil os graus académicos em Letras que a legislação vigente não lhe permitia alcançar em Portugal, ao ascender à docência numa prestigiosa Universidade norte-americana, hostiliza e deprecia os professores que, nas Universidades portuguesas, possuíam os graus e ocupavam os lugares a que ele, Sena, se sentia com direito. Numa atitude frequente em neófitos e autodidactas, Jorge de Sena obstina-se ostensivamente em desafiar e em vencer os «catedráticos donos da erudição» no próprio terreno dos seus supostos adversários, isto é, no terreno da *escolaridade* e da erudição, apregoando que, nas notas eruditas dos seus livros, há material de sobra para «enfaixar» os ditos catedráticos a proclamando, em jeito de solene profissão de fé: «O de que me quero modesto mas inabalável exemplo é o da exigência, do rigor, e da *escolaridade*, que, em anos de exercício de cátedra, ou de edições precipitadas, ou de livros escritos em cima do joelho (sempre o mesmo), etc., não souberam nunca criar alguns dos responsáveis pela perpetuação em Portugal dos mais baixos padrões de investigação literária» (cf. *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, 1969, p. XII).

A *escolaridade* que Jorge de Sena exalta e de que se quer «modesto mas inabalável exemplo», todavia, é também filha do tempo e da paciência, de uma aprendizagem e de um labor quotidianos e institucionalizados, coadunando-se mal com as céleres e febris amorosas de investigação. Sob a aparência do rigor e da solidez, a *escolaridade* e a erudição de Sena revelam-se, perante um exame atento, frequentemente frágeis, corroídas por inexactidões e minadas por múltiplas lacunas. Como não está na minha intenção, nem cabe na índole deste artigo, inventariar exaustivamente tais inexactidões e lacunas, apontarei apenas alguns elucidativos exemplos.

Numa investigação como a empreendida por Jorge de Sena em *Uma Canção de Camões*, tornava-se imprescindível a análise dos modelos estruturais das canções de Sannazaro. Existe naquela obra, de facto, um capítulo intitulado «A canção camoniana e as canções de Sannazaro e Bembo», mas, nele, Sena estuda somente *uma* canção de Sannazaro — a canção cujo *incipit* é *Qual pena, lasso, à si spietata e cruda* —, o que não o tolhe de afirmar depois categoricamente: «Sannazaro, em diversos parâmetros, defende de um modo geral todas as canções (ou odes) apócrifas que seleccionámos como de autoria provável» (cf. *op. cit.*, p. 287). Ora, na obra de Sannazaro existem *catorze* canções, todas elas escrupulosamente fiéis a esquemas métricos de Petrarca, tendo-se ficado a dever a Sannazaro — e também a Cariteo e depois a Bembo — a revalorização da canção nos cancioneiros petrarquistas do século XVI, ao invés do modelo proposto e realizado pelos cancioneiros de poetas centro-setentrionais como G. Visconti, Panfilo Sasso, Tebaldeo e Serafino Aquilano, o qual exclui a canção. Não só escapa totalmente a Jorge de Sena a importância de Sannazaro — e também de Cariteo — na fixação da canção, construída segundo modelos rigorosamente petrarquianos, como grande forma versificatória do petrarquismo quinhentista, mas também, por inacreditável que pareça, lhe escapa o facto de aquela canção de Sannazaro que trabalhosa e minudentemente caracteriza na sua forma externa, com a habitual panóplia de fórmulas percentuais, imitar, com irrestrita fidelidade, o esquema métrico e o esquema rímico da canção de Petrarca que começa

Si è debile il filo a cui s'attene! Atente-se agora nas conclusões que, após algumas páginas saturadas de operações numéricas e índices, extrai Jorge de Sena: o «cânone estatístico de Petrarca exclui, embora com variações gradativas, canções (ou odes) apócrifas como *Nem roxa flor*, *Por meio dumas serras mui fragosas*, *A vida já passei assaz contente*, *Crecendo vai meu mal de hora em hora*, *Bem-aventurado aquele que ausente*, *Porque a vossa beleza a si se vença*, *Glória tão merecida* e *Não de cores fingidas*», ao passo que a supracitada canção de Sannazaro, com o mesmo número total de versos, o mesmo número e a mesma medida de versos em cada estância, o mesmo esquema rimático e o mesmo *commiato* de uma canção de Petrarca, «sanciona as atribuições que fizemos a algumas das apócrifas, e não permite rigidez muito grande na exclusão de outras» (p. 278)! E a canção de Sannazaro, acrescenta ainda Sena, mostra «como o cânone dos petrarquistas era extremamente fluido»...

E por falar em Sannazaro... A propósito da tradução para castelhano da *Arcadia*, publicada em 1547, informa Jorge de Sena que foi seu autor Jerónimo Urrea (cf. *op. cit.*, p. 234). Na verdade, os autores da citada tradução foram Diego López de Ayala, homem de confiança do cardeal Cisneros e vigário geral do arcebispado de Toledo, que traduziu as partes em prosa, Diego de Salazar, que traduziu as partes em verso, e Blasco de Garay, que passou *una ligera mano* pela tradução (não tão ligeira como isso no que toca às églogas, como o próprio Garay confessa no epílogo da obra). Jerónimo Urrea traduziu também a *Arcadia*, mas a sua tradução nunca foi editada, conservando-se no ms. 1469 da Biblioteca Nacional de Madrid.

Em estudos com as características de *Uma Canção de Camões*, a ocorrência de inexactidões e erros numéricos abala logicamente todo o edifício laboriosamente construído. Em relação a Cetina, por exemplo, Sena, que não conhecia a edição das suas *Obras* publicada por Hazañas y la Rúa (Sevilla, 1895), afirma que ele é autor de dez canções, cinco das quais são uma imitação total e três são uma imitação parcial de Petrarca (p. 237). Sena confundiu decerto as informações prestadas por Segura Covarsí, que escreve: «Vamos, pues, que en cuanto a los paradigmas métricos de las canciones de Cetina, sólo *tres* coinciden con los petrarquistas, *cinco* son completamente diferentes, *dos* presentan ciertas analogías con algún petrarquista e *una* es de tipo tradicional octosilábica» (cf. Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del siglo de oro*, Madrid, 1949, p. 113). Estes números, é claro, infirmam todos os cálculos percentuais de Sena.

Em *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, ocorrem erros numéricos mais graves. Um quadro estatístico de importância nuclear para toda a obra — o quadro com os esquemas rímicos dos sonetos do *Canzoniere* de Petrarca (cf. p. 73) — está errado de raiz! O *Canzoniere* não contém 312 sonetos, mas sim 317, como qualquer leitor pode comprovar através de uma contagem feita sobre uma edição não truncada e como consta de vários estudos sobre a métrica petrarquiana (*e. g.*, Dante Bianchi, «Di alcuni caratteri della versaggiatura petrarchesca», in *Studi petrarcheschi*, VI (1956), p. 109). O *Canzoniere*, na sua primeira parte «In vita di Madonna Laura», apresenta 227 sonetos e não 222, como diz Sena. O esquema rimático CDE/CDE ocorre em 120 e não em 119 sonetos; o esquema CDC/DCD aparece em 113 e não em 109 sonetos; o esquema CDE/DCE manifesta-se em 69 e não em 68 sonetos; o esquema CDD/DCC surge em 3 e não em 4 sonetos. Se a correlação dos índices percentuais não se altera significativamente, tal «consolação» não des-

culpe que se abatam cinco sonetos ao *Canzoniere* de Petrarca e que se forneçam números errados sobre os principais esquemas rímicos dos seus sonetos.

Apenas mais um exemplo de como a erudição de Sena nem sempre é um modelo de rigor e de *escolaridade*. Ao estudar o esquema rímico dos sonetos de Boscán, afirma Sena que na obra do poeta barcelonês existem 85 sonetos, com quatro esquemas de rimas nos tercetos, mas observando em nota que, segundo Menéndez y Pelayo, na edição de Boscán organizada por W. I. Knapp (Madrid, 1875), aparecem «mais sete sonetos que os habitualmente reproduzidos» (cf. *Os Sonetos de Camões* [...], p. 85). Todavia, Sena não toma em conta estes sonetos — que, aliás, não conhecia —, aduzindo com autoridade uma razão que se lhe afigura irrespondível: «Boscán, na segunda metade do século XVI, funcionou de acordo com a edição princípe, e alguns dos poemas que Knapp encontrou em seu nome devem ser apócrifos.» O problema é que, na *editio princeps* de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*, impressa por Carles Amorós, em Barcelona, no ano de 1543 — rara edição de que existe uma reprodução *fac-símile* publicada, no ano de 1936, em San Sebastián —, se encontram mesmo 92 sonetos! O tomo I da edição crítica das *Obras poéticas* de Juan Boscán elaborada por Martín de Riquer, Antonio Comas e Joaquín Molas (Barcelona, 1957), que reproduz rigorosamente, salvo a emenda de alguns lapsos, a edição de Amorós, apresenta, como é lógico, 92 sonetos. Não sabemos onde e como — e se... — Menéndez y Pelayo terá produzido a informação que lhe atribui Sena, pois que, no volume XIII da sua *Antología de poetas líricos castellanos*, consagrado a Boscán (Madrid, 1908), escreve o famoso polígrafo: «Los noventa y dos sonetos y las diez canciones auténticas de Boscán que forman el segundo libro de sus *Obras* [...]» (p. 268). Neste total de 92 sonetos, os esquemas rimáticos dos sonetos ocorrem em números e percentagens muito diversos dos que apresenta Sena (e os erros cometidos por Sena não derivam, como facilmente se conclui pelas amplitudes numéricas, dos sete sonetos retirados ao cômputo geral): o esquema CDC/DCD ocorre em 28 sonetos e não em 41; o esquema CDE/DCE aparece em 20 e não em 21 sonetos; o esquema CDE/CDE surge em 18 e não em 17 sonetos; o esquema CDC/CDC manifesta-se, não em 6, mas em 25 sonetos. Enfim, o soneto de Boscán que figura como a composição CXIV na edição de Carles Amorós, e cujo *incipit* é *Otro tiempo floré y ahora canto*, oferece um esquema único: CDE/DEC (um esquema que Petrarca cultivou também num único soneto e que foi utilizado com mais frequência por poetas como Bembo, Garcilaso e Camões e pelos nossos António Ferreira e Andrade Caminha).

Há algum tempo, numa tarde enevoada da Primavera californiana, visitei a biblioteca de Jorge de Sena, em Santa Bárbara. Entrei aí comovidamente, porque a biblioteca de um escritor ou de um professor universitário é muito da sua intimidade. Percebia-se, sentia-se, ao passar os olhos pelas últimas aquisições bibliográficas, que Camões polarizara luminosamente, até ao fim da vida, a actividade e os projectos de Jorge de Sena como docente e investigador universitário. A morte não o deixou erguer a «catedral camoniana» com que certamente sonhava. A obra escrita e publicada, todavia, representa uma das mais esplêndidas «capelas imperfeitas» que, em qualquer época, foram consagradas a Camões.

Indiana University/Bloomington, April de 1982

Os Lusíadas e *Os Maias* um binómio português?

por **Alberto de Lacerda**

A Maria da Graça Amado da Cunha

PERCORRE o poema épico de Camões uma curva muito larga e muito complexa desde a primeira estância do primeiro canto em que se propõe celebrar os «assinalados» lusíadas até chegar às palavras terríveis e amargas daquela estância do canto final em que se confessa com a lira destemperada e a voz enrouquecida por ter estado a cantar uma gente surda, nua, metida numa tristeza vil.

A curva percorrida por *Os Maias* de Eça de Queirós é menos larga mas não menos complexa. Reportando-nos aos dados imediatos do livro, diríamos que vai dos fins do séc. XVII aos fins do séc. XIX. Mas a *durée* do livro vai beber as suas origens a um tempo histórico muito mais recuado onde encontra a outra face: o tempo mítico. Atentai nesta descrição de Afonso da Maia, ao começo da obra:

> Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes; e com a sua face larga de nariz aquilino, a pele corada, quase vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa — lembrava, como dizia Carlos, um varão esforçado das idades heróicas, um D. Duarte de Meneses ou um Afonso de Albuquerque. E isto fazia sorrir o velho, recordar ao neto, gracejando, quanto as aparências iludem!

Estamos perante uma daquelas figuras poderosas, fulminantes, serenissimas, históricas e intemporais, cetratadas por Nuno Gonçalves nos painéis de S. Vicente.

No parágrafo seguinte, e algures nesse mesmo primeiro capítulo do romance, Eça, sem qualquer ironia — pelo contrário, com ternura insistida —, refere-se a Afonso da Maia como o «antepassado», naturalmente, como quem diz «o avô» ou «o tio».

É bem estranho o termo «antepassado» quando nos lembramos que Afonso vive e se mantém elemento crucial até quase ao fim do volumoso

romance. Eu diria que há uma figura crucial n'*Os Maias* e essa figura são duas — Afonso da Maia e Carlos da Maia. A personagem heróica — o avô, e a sua sombria irónica, degradada, decadente — o neto. E contudo, a certos relances, e a determinadas perspectivas, Carlos poderia vir a ser, na arquitectura temporal do romance, a crítica do que Afonso, na sua juventude, prometeu — e não cumpriu. Menos heróico do que o próprio Eça nos leva a crer. Repito a citação: «lembrava, como dizia Carlos, um varão esforçado das idades heróicas, um D. Duarte de Meneses ou um Afonso de Albuquerque. E isto fazia sorrir o velho, recordar ao neto, gracejando, quanto as aparências iludem!» O pai de Afonso tinha-o expulso de casa devido à sua simpatia pelos ideais da Revolução Francesa. E Eça elucida com uma frieza sarcástica que nos deixa gelados:

> E todavia, o futor revolucionário do pobre moço consistia em ler Rousseau, Volney, Helvécio e a *Enciclopédia*; em atirar foguetes de lágrimas à Constituição; e ir, de chapéu à liberal e alta gravata azul, recitando pelas lojas maçónicas odes abomináveis ao Supremo Arquitecto do Universo [3].

Eu disse que esta frieza sarcástica nos deixa gelados, mas só a uma segunda ou terceira leitura: julgávamos Afonso — é essa a opinião predominante — uma ramalhal figura quase perfeita. E descobrimos que a sua juventude prefigura o fracasso do neto: o mesmo diletantismo e ineficácia.

Alexander Coleman, no seu notável *Eça de Queiroz and European Realism*, chama também a atenção para o aspecto negativo de Afonso da Maia:

> Afonso is a paradigm because he *seems* to be a patriarch, he *seems* to be the genealogical apex from which all succeeding generations decline. But this is not true, and Eça takes pains to point out how hollow a figure Afonso really is. He is more echo than substance, more a reflection of the past than the incarnation of lost or displaced values [4].

Não creio que Eça se «empenhe fortemente» («takes great pains») em frisar o que há de «oco» em Afonso. Nem o patriarca nos surge como oco, nem é esse, jamais, o enfoque do autor. As contradições do personagem são-nos apresentadas, mas cedo o leitor as esquece, e Eça *pretende* esse esquecimento quase total, dado o desvelo singular, o nimbo de ternura quase mística com que a figura é tratada. Em mais de um lance do livro, o *ponto de vista* de Afonso *é* o *ponto de vista* do autor (exemplo: a superioridade da educação inglesa). Toda a leitura de romance é palimpsesto mental. Eça revela e quer esconder: ao mesmo tempo. Poeticamente ele joga com os resíduos que a leitura deixa na memória e com a obliteração — pelo menos momentânea — desses resíduos. Por algum motivo a crítica nunca atentou devidamente nos aspectos menos admiráveis de Afonso. Mas não nos iludamos: Eça quere-o, e quere-lhe, como figura *exemplar*,

com um cheiro de bondade não muito longe de um personagem de um Júlio Dinis mais complexo e sofisticado.

Desde o início do livro, mesmo na criação de uma das figuras mais positivas e exaltantes, Eça de Queirós chama a atenção, com dedos de veludo, para o que nesse personagem há de fundamentalmente negativo. Afonso e Carlos — avô e neto — são duas imagens do mesmo rosto — até certo ponto reversíveis. O que dá a Afonso da Maia uma dimensão mais profunda, mais nobre — é a unidade de personalidade, a inteireza de carácter, o ter-se encontrado ainda novo. Afonso da Maia sabe quem é; o mesmo não é verdade de Carlos da Maia.

Passado o fogacho revolucionário da primeira juventude, Afonso, *sem remorso*, volta a ser o que foram os Maias desde muitas gerações: fidalgos ricos para quem ser um *gentleman* é uma *realização* cabal. Não há remorso, porque não houve traição, aos seus olhos dele, pois nem sequer passa pela cabeça de tal gente considerar um crime não contribuir para a transformação de uma sociedade injusta. Afonso é, aliás, um anacronismo: pertence inteiramente ao *ancien régime*; nada tem a ver com as várias fases do séc. XIX. Isso permite ao autor dar uma luz muito mais contrastada, muito mais pungente, e até uma ironia misteriosa, às relações entre o avô e o neto. Permite ao autor manipular a arma que está na base do seu impulso criador: a crítica. Digo aqui crítica não confinada ao que a geração de Eça de Queirós entendia pela palavra, mas crítica no sentido valéryano de outro lado do espelho, de análise implacável contígua à criação, crítica no sentido em que Baudelaire dizia que todo o grande poeta continha em si um crítico. E Eça de Queirós, um pouco *malgré lui*, é um poeta. *Os Maias* é um grande romance sobretudo pela carga de poesia secreta que dele se solta como um perfume.

Carlos não se conhece, não sabe exactamente quem é; desorientação é a palavra que melhor lhe cabe. Há ansiedade nessa desorientação. Filho de uma idade que desde o Romantismo, e sobretudo desde Baudelaire, vive obcecada com a introspecção, Carlos mira-se, e, tanto quanto pode ver nele próprio, vislumbra um vazio fundamental a que o livro chama por vezes, e pela boca de vários personagens — diletantismo.

Não é bem diletantismo — é um vazio, é uma ausência. Essa ausência, essa morte em vida, é pessoal — e colectiva. É a ausência somnambúlica de um país decadente obcecado com as glórias do séc. XVI. Se a ausência fosse absoluta — isto é, sem o orgulho impertinente do passado —, talvez possibilitasse reconstruir a partir do zero. Mas não, o fantasma que é Carlos — sem vontade, sem vocação, inteligente mas destituído de profundeza e gravidade — é um fantasma opulento: árbitro de elegâncias, rico, viajado, belo, sedutor. Impossível partir do zero quando o que noutro país seria um ornamento banal dos círculos mundanos em Lisboa toma foros de um semideus.



OS *MAIAS* | QUADRO DE BERNARDO MARQUES (1949)
(Obtenção da Citania Eça de Queirós)

A irradiação de Carlos na alta roda de Lisboa é a irradiação de um fenómeno, de um génio que se manifestará de um momento para o outro. Esse momento nunca chega a surgir. Não deixa de haver em Carlos alguma coisa do Conselheiro Acácio e do Pacheco das Cartas de Fradique. Dirão: mas porque não haveria de ser o jovem um ente feliz, satisfeito com o que tem? Não, nunca, por pertencer à época que aspira a uma transformação profunda da sociedade, porque ele próprio, porta-voz que é até certo ponto do autor, aspira, com mais ou menos sinceridade, a essa transformação. Tem-se criticado a falta de incisão romanesca, de vida própria, na criação de Carlos da Maia. Em tempos também assim pensei. Mas inclino-me a crer que dentro da estrutura complexa e rigorosa da

vasta engrenagem dos *Maias* — «engrenagem» foi termo utilizado pelo próprio Eça a propósito do livro — o elemento de vazio, de ausência, no herói do romance é um elemento profundamente perturbador que só o enriquece. É um vazio baço, incómodo. É o vazio de um país esgotado, inerte, narcisista; é o vazio terrível de quem tem consciência que está vazio. É um vazio que obriga o leitor português a interrogar-se gravemente.

Carlos é infeliz — a infelicidade do Tédio, do vazio do Tédio, personagem gigante do livro — porque é um ser dividido, filho de uma época em que a análise ou conduz à lucidez e à acção, ou à desorientação estéril, à angústia ou, mais langorosamente, ao *spleen*. Carlos é um *blasé*, um exilado em relação à época, um príncipe mimado e ocioso que estaria perfeitamente à vontade — ausente qualquer farpa interna de sentimento de culpa — no séc. XVIII ou na Renascença. Vejo-o facilmente na pele de William Beckford, amoral, dissoluto e excêntrico, multimilionário, que a Inglaterra expulsou e o séc. XVIII português recebeu de braços abertos com adolescentes acessíveis e uma cozinha incomparável e abundantíssima que nessa altura se praticava nos conventos. Típico de um personagem frívolo da alta sociedade do tempo, o grande desgosto do fim da vida de Beckford foi nunca ter conseguido ser apresentado na corte portuguesa: não estamos longe dos cómicos melindres e aspirações de ordem mundana, sofridos por vezes até à agonia, de alguns dos personagens d'*Os Maias*.

Afonso da Maia não conhece o tédio, não é um ser dividido, não sofre de ansiedade. Porquê? É um homem que pertence inteiramente ao seu meio — o meio aristocrático — e à sua época, um séc. XVIII que ele arrasta, sem dar por isso, pelo séc. XIX. É tão naturalmente *grand-seigneur* de uma outra época, com uma tal simplicidade e ausência de snobismo — que essa nota, por assim dizer exótica, constitui um dos grandes factores da sua poderosa sedução. Inseguro, Carlos da Maia é desdenhoso e *snob* (o snobismo é sempre uma insegurança), e não resiste a uma certa ostentação. Não tem a bondade do avô, que, apesar do seu sentido inato da hierarquia, o faz tratar da mesma maneira o marquês de Souselas, o Vilaça, e o gato Bonifácio.

Temos, pois, *Os Maias* como o tratado falhado da educação de um príncipe e da regeneração de um país. Um príncipe e um país sobre o qual pesam, esmagadoramente — o passado. A metáfora da velha casa como carga do tempo acumulado até limites imemoriais é um dos triunfos do livro. Sobre o tempo neste romance — tempo interior, tempo personagem, tempo proustiano — escreveu João Gaspar Simões passagens memoráveis no seu livro indispensável sobre Eça de Queirós[4]. Aliás, devo possivelmente a Gaspar Simões a inspiração para este ensaio quando há anos li, sem concordar mas com uma espécie de sobressalto, a seguinte frase acerca d'*Os Maias*: «a mais perfeita obra de arte literária que ainda se escreveu em Portugal depois de *Os Lusíadas*»[5].

O Ramalhete é uma das grandes criações poéticas da literatura portuguesa. O Ramalhete é Portugal — país muito antigo, oprimido por um pessimismo profundo, por um derrotismo doentio. Não foi sempre assim; essa «apagada e vil tristeza», como lhe chamou Camões, data, se bem interpreto uma passagem de Gil Vicente no *Triunfo do Inverno*, sobretudo do reinado de D. João III. O nó da identidade portuguesa desfez-se, depois da tão rica, mas não difusa, experiência medieval — para o prodígio esgotante das Descobertas. O cansaço e a decadência sobrevieram tão rapidamente que quase obscurecem o apogeu. Assentou arraiais o mito — que é a própria realidade brutal — de um país pequeno esmagado por uma empresa gigantesca (as descobertas e um vastíssimo império) superior às suas forças.

Os Lusíadas — tratado da educação de um príncipe? Porque não? Numa tapeçaria dramática (ao mesmo tempo pictural e sonora), o cortesão-poeta desdobra perante o adolescente histérico que era D. Sebastião a história exemplar de Portugal, um modelo não muito diverso das vidas edificantes de Plutarco. O poema assumiria — e assume — proporções didácticas e moralistas. A ironia é que o virtual, virtualíssimo, pedagogo do príncipe — Camões, um dos maiores poetas do mundo — possivelmente nunca pôs os pés na corte nem emergou as feições jesuíticas e fanáticas, com uma certa beleza perversa, do jovem rei demente. Embora não seja o herói, a sombra de D. Sebastião atravessa quase todo o poema. Paira por sobre a narrativa um pouco como Afonso da Maia no romance queirosiano, três séculos mais tarde.

A presença do jovem rei n'*Os Lusíadas* é das mais complexas; ao nível imediato há o aspecto menos nobre da dedicatória do poeta à caça de umas coroas, aspecto aliás banalíssimo na época; mesmo assim consegue evitar a quase abjecção de Shakespeare nas dedicatórias ao Conde de Southampton.

Há o aspecto mais importante de uma figura de carne e osso que é, em vida, o símbolo, a responsabilidade, embora não tenha provado ainda ser a garantia, do momento mais alto de um povo, momento que apesar de relativamente recente começa a ser engolido pela expressão fatídica «passado glorioso». Há o terceiro aspecto, miasmático e mais difícil de definir, que dá a D. Sebastião não sei que halo sinistro desde aquela estância sexta do primeiro canto:

E vós, ó bem nascida segurança
Da Lusitana antiga liberdade,
E não menos certíssima esperança
De aumento da pequena Cristandade,
Vós, ó novo temor da Maura lança,
Maravilha fatal da nossa idade,
Dada ao mundo por Deus, que todo o mande,
Para do mundo a Deus dar parte grande;[8]



D. SEBASTIÃO / ESCULTURA DE SIMÕES DE ALMEIDA (1877)

«Lusitana antiga liberdade» rima estranhamente com «maravilha fatal da nossa idade». Eu sei que «fatal» tem conotações semânticas diferentes da carga maléfica que hoje em dia damos à palavra, mas já Faria e Sousa deu uma interpretação surpreendente ao verso, o que mostra a ambiguidade incómoda do seu sortilégio verbal. Lembra-me o «emblema fatal» de que fala Mallarmé no celebrado poema à memória de Théophile Gautier: *«Ô de notre bonheur, toi, le fatal emblème!»*

A maravilha fatal da nossa idade, o Adónis virgem da Companhia de Jesus que se irá sacrificar como num rito pagão, em Alcácer-Quibir, é ele — semideus, semi-Cristo na superstição popular — que nos vai fazer perder

a «Lusitana antiga liberdade» em 1580, exactamente há quatrocentos anos. Este suicídio colectivo perpetrado obstinadamente pelo monarca tem uma origem: um homem que recusa enfrentar a realidade, que se recusa a «ver claramente visto», um homem que revolve «na mente pressurosa», como diria Camões, as figuras reais e imaginárias da Idade Média. Não é um Imperador da Renascença, consolidando, fincando os novos horizontes territoriais e culturais que inauguraram realmente a Idade Moderna. Não; D. Sebastião é um demoníaco senhor feudal apostado numa cruzada totalmente egotista e anacrónica. Trata-se de um suicida que perpetra um crime colectivo. O país vai freudianamente expiar o seu fanatismo narcisista, a sua repressão sexual.

D. Sebastião representa o contrário trágico e grotesco da lição realista de Camões. Portugal do séc. XIX, sobretudo o desrambelho igualmente trágico e grotesco do último decénio, é o contrário do ideário realista de Eça de Queirós. Expressões como «ver claramente visto» e «saber de experiências feito» poderiam ter sido escritas pelo Eça.

Parece-me, quanto mais releio o poema, que a figura de D. Sebastião lhe é muito mais central do que se imagina. Quando Camões termina a sua obra — três quartos de século volveram já sobre a descoberta da Índia. O jovem monarca constitui uma esperança e o poeta é porta-voz angustiado dessa esperança de que consiga manter em bases sólidas as descobertas e as conquistas dos seus antepassados imediatos. «Tomai as rédeas vós do Reino vosso», diz ele ao rei no primeiro canto num tom que não deixa de ser estranho. Mas o pessimismo entranhado do autor — pessimismo que partilha com Eça de Queirós — surge abruptamente no final do primeiro canto, como um dos motivos do poema:

Oh! Grandes e gravíssimos perigos,
Oh! Caminho de vida nunca certo,
Que, onde a gente põe sua esperança,
Tenha a vida tão pouca segurança!

No mar, tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida;
Na terra, tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a carta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?[1]

Essa antinomia é quase chocante, pois o leitor ainda guarda muito vivas as cores do pórtico do poema, hipérbole patriótica levada às fronteiras do paroxismo.



CAMÕES E JAU / DESENHO DE MANUEL MARIA BORDALO PINHEIRO (SÉC. XIX)

Os Lusíadas é uma celebração e ao mesmo tempo a crítica dessa celebração. Nada de mais estranho num poema épico. Lado a lado com a adulação ao monarca reinante, Camões, descaradamente, denuncia o *entourage* pernicioso e corrupto de que D. Sebastião se deixa rodear:

Nem creiais, Ninfas, não, que fama desse
A quem ao bem comum e do seu Rei
Antepuser seu próprio interesse,
Inimigo da divina e humana Lei.
Nenhum ambicioso, que quisesse
Subir a grandes cargos, cantarei,
Só por poder com torpes exercícios
Usar mais largamente de seus vícios;

Nenhum que use de seu poder bastante
Pera servir a seu desejo feio,
E que, por comprazer ao vulgo errante,
Se muda em mais figuras que Proteio.
Nem, Camenas, também cuideis que cante
Quem, com hábito honesto e grave, veio,
Por contentar o Rei, no ofício novo,
A despir e roubar o pobre povo![9]

E não critica apenas o *entourage* do Rei; critica o próprio rei, quase directamente, na sua neurótica paixão pela caça, e o seu desinteresse por mulheres, o que porá em mortal perigo o próprio país, não lhe dando um legítimo sucessor lusitano:

> *Via Actéon na caça tão austera*
> *De cego na alegria bruta, mudo,*
> *Que, por seguir um feio animal fero,*
> *Foge da gente e bela forma humana;*
> *E por castigo quer, doce e severa,*
> *Mostrar-lhe a formosura de Diana.*
> *(E guarde-se não seja ainda comido*
> *Desses cães que agora anda, e consumido).* [9]

Poema épico: celebração de heróis, alçados a semideuses, e não meditação amarga sobre as fraquezas demasiado mortais de tais heróis ou semideuses. Tanto mais inusitada e eminentemente moderna a justaposição de endeusamento e de crítica quanto Camões nos quer convencer — na sua exaltação poética — que o desinteressante Vasco da Gama é parecidíssimo com os heróis de Virgílio e Homero e que não pode cantar Sebastião porque, sublime rei como o poeta lhe chama, não se atreve a tanto. Ouçamos parte da estrofe:

> *E, enquanto eu estes cantos, e a vós não posso,*
> *Sublime Rei, que não me atrevo a tanto,*
> *Tomai as rédeas vós do Reino nosso:*
> *Dareis matéria a nunca ouvido canto* [10].

O poema acaba com uma série de conselhos cheios de apreensão, conselhos dirigidos ao Rei, mas que mais parecem os conselhos de um pai lúcido, afectuoso, perfeitamente cônscio das fraquezas terríveis do filho. Permitam-me ouvir nestas últimas estâncias do poema como que a voz interior, torturada, de Afonso da Maia tentando dirigir-se ao irresponsável neto Carlos da Maia.

Os Lusíadas assentam sobre uma obsessiva mitificação da história e do povo português. Há no poema de Camões, alternadamente, e por vezes abruptamente, um êxtase, uma exaltação mítica, e logo a seguir uma queda, ou elegíaca, ou acusatória, ou simplesmente lamentosa, ou uma combinação das três, como na singularíssima fala do Velho do Restelo, um dos mais enigmáticos trechos da literatura portuguesa. É que tudo quanto o Velho diz é uma destruição sistemática e irrespondível da base heróica do poema. Camões, dialecticamente e baudelairianamente, é o crítico mais feroz do seu entusiasmo épico.

Os Maias — Os Lusíadas Ouçamos o romancista falando do seu livro a Luís de Magalhães: «Eu continuo com *Os Maias*, essa vasta *machine*, com proporções enfadonhamente monumentais de pintura a *fresco*, toda

trabalhada em rons pardos, pomposa e vã, e que me há-de talvez valer o nome de Miguel Ângelo da sensaboria» [4]. Convenhamos que são termos um tanto ou quanto épicos com que Eça de Queirós descreve *Os Maias*. Mas os dados da sua tapeçaria dramática são outros. Em vez da paixão patriótica de Camões — de proporções wagnerianas — há no Eça d'*Os Maias* uma esperança renovadora bem vaga simbolizada pela geração de Carlos da Maia e João da Ega — transposição irónica da geração de 70 — e não é preciso recordar como no romance acaba essa esperança. É uma curva em última análise elegíaca que ao fim de centenas de páginas termina com os dois amigos falhados — Carlos e João — interrompendo um diálogo de desalento extremo, a correrem, como se fosse uma resposta ao enigma da vida, para um transporte público.

Sim, duas obras profundamente pessimistas sobre essa coisa esquisita, essa sensação intransmissível e incómoda que é ser português. E no entanto — à parte os méritos literários diversos de uma e outra obras, *Os Lusíadas* e *Os Maias* — à medida que as tenho relido, uma outra dimensão se tem erguido: são dois livros obcecados com a identidade de Portugal e da criatura portuguesa. Duas obras pessimistas? Sim e não. A curva d'*Os Maias* é menos dramática que a d'*Os Lusíadas* — além da razão óbvia que Camões é um génio superior a Eça —, porque parte de uma esperança e acaba numa desistência irónica e elegante, ao passo que *Os Lusíadas* vai de um triunfo majestoso a uma série de meditações amargas disseminadas pelo poema, a começar logo no primeiro canto. As duas obras têm eminentemente a ver com o passado, com a ambiguidade terrível do tempo revolvido, perdido ou não, dependendo dos temperamentos, dependendo dos países. Afonso da Maia é o passado, é aí que vive; o anacronismo é-lhe perdoado devido à sua bondade quase mítica. A bondade é tema tão raro na literatura universal, que a crítica, perante essa formidável, enternecedora criação romanesca, não deu por isto: Afonso é um anacronismo, um *gentleman* do séc. XVIII, dir-se-ia dé antes da Revolução Americana e da Revolução Francesa — quase não faz sentido dizer que traiu os ideais libertários professados na juventude. Carlos da Maia — pseudomoderno, pseudo-revolucionário — acaba por cair nas ratoeiras todas de um nome e de uma fortuna passivamente herdados. D. Sebastião, Afonso e Carlos da Maia, se me é permitida a metáfora delirante, são um pouco como Orfeu: não resistem a olhar para trás, e com esse olhar retrógrado, passadista, cobarde, fatídico, fazem regressar Eurídice-Portugal à escuridade dos infernos, e são eles próprios esquartejados, ou em Alcácer-Quibir, ou na ignominia, na abjecção, ou na esterilidade.

Mas os mitos são cíclicos: é assim que sobrevivem. Portugal-Eurídice ainda há pouco ressurgiu mais uma vez à luz do sol não numa margem de nevoeiro mas numa madrugada da Primavera de 1974.

Escrutando em *Os Lusíadas* e em *Os Maias* as duas constantes portuguesas do ímpeto fogoso e do pessimismo mórbido, desistente, será possível concluir que essas duas obras-primas se situam porventura além de uma visão pessimista ou optimista. O efeito último, a lição profunda que os dois livros nos deixam é de que é, sim, imprescindível absorver o passado, não há crime nenhum em amá-lo, mas que essa absorção e esse amor só se justificam como alicerces para o edifício que todos os homens e todas as mulheres têm a obrigação de construir: o presente.

Boston, Outono de 1980.

NOTAS

[1] Eça de Queirós, *Os Maias*, 26.ª ed., Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 12.

[2] *Ibid.*, p. 13.

[3] Alexander Coleman, *Eça de Queiroz and European Realism*, New York, New York University Press, 1980, p. 202.

[4] João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1973. Não menos notável é a versão resumida deste longo volume, intitulada *Eça de Queirós*, Lisboa, Editora Arcádia, 1961.

[5] João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, p. 574.

[6] Luís de Camões, *Os Lusíadas*, editado por Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1982, I, 6.

[7] *Ibid.*, I, 105-6.

[8] *Ibid.*, VII, 84-5-6. Como todos nós, devo muito ao que nos abriu os olhos nesta matéria, o precioso «Camões Panfletário» de António Sérgio, inserto no IV vol. dos seus *Ensaios*.

[9] *Ibid.*, IX, 26.

[10] *Ibid.*, I, 15.

[11] Citado por João Medina, *Eça de Queiroz e o seu Tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, pp. 201-2.

CAMÕES E A ÉPICA DE UM POVO

A épica de Camões não foi apenas inovadora, quando surgiu. Estende os ditames que a substantivaram, influenciando e repercutindo nos princípios fundamentais da épica contemporânea ou em qualquer intento que a vislumbre. Como os navegadores lusos, o seu verso abarcou o mundo conhecido. «E se mais mundo houvera, lá chegara» *(Lus.,* VII, 14). E tão fluente é o canto, como o mar que Vasco da Gama singrou ou percebeu na sua voz. E o destino se tomou linguagem, exercício de liberdade. Observa Eduardo Portella[1]: «O seu trabalho, fundamentalmente transformador, desloca-se da *1íngua* para a *linguagem.* Até porque, no plano artístico, a língua é um exercício do poder; a linguagem, da liberdade». A partir daí, passou a existir Vasco da Gama (outro poderia ter sido) e não morreram mais as navegações.

Relata Simone Weil[2] que o povo da Região D'Oc, na Idade Média, tinha uma palavra para designar *pátria,* chamavam-na de *Linguagem.* Camões, como Fernando Pessoa, também fez de sua pátria a linguagem, e esta, sua pátria, amoldando em ambas um Portugal permanente, o espírito indomável da nação lusitana. E não seria a linguagem uma eternidade às avessas, porque se tece através da vida, vencendo «as leis da morte»? Ou que amor é este à sua terra, que a soprou perene, adernado à linguagem?

Mesmo quando Camões fala de si, em *Os Lusíadas,* das incompreensões e as suas dores, «duma austera, apagada e vil tristeza» *(Lus.,* X, 145) ou da glória que lhe não foi, então, reconhecida por seu engenho *(Lus.,* X, 154), fala por todos, não consegue separar sua fala da vontade e razão gerais. É sempre colectivo. Como a linguagem, o desígnio não lhe pertence, volta-se à pátria de onde veio e aonde retomará, incorporado. Assim, sua visão da pátria, sendo amorosa, é crítica. No instante que exprime a consciência de seu tempo, revela o nosso. O povo que o domina no poema não sabe até quando é ele próprio ou é fado, *fatum,* fardo, e estes, liberdade. Camões deu ambigüidade à sua épica quando lhe insuflou destino e, junto, a perplexidade humana, a proporção dos limites. E ao limitar, deslimitou.

E chegou ao político no sentido mais originário como «poeta público» ou cívico, porque alcançou a história, cujo pretexto é a acção humana, a façanha de um povo. Impôs a fatalidade entre a ordem e a força das coisas, uma fatalidade que chamou Adamastor e a consciência crítica, O Velho do Restelo. Diferente do artista

espanhol, que se caracteriza por uma psicologia adâmica no dizer de Ortega y Gasset[3], ao referir-se a Goya, «homem sem idade nem história», que volta «a tomar o mundo do nada», Camões, igualmente, é político em seu poema, ao ser civilizador, isto é, criador de terra mais habitável e de reino mais humano, onde sua palavra aportava com as naus:

> Todos favorecei em seus ofícios,
> Segundo têm das vidas o talento,
> Tenham religiosos exercícios
> De rogarem, por vosso regimento,
> Com jejuns, disciplina pelos vícios
> Comuns; toda ambição terão por vento,
> Que o bom religioso verdadeiro
> Glória vã não pretende nem dinheiro.
>
> *(Lus., X. 150)*

É um civilizador e um disciplinador de almas «com longa experiência misturado» *(Lus., X, 154)* e «viva flama, o nunca morto lume» *(Lus., IX, 32).*

Portanto, o que Jorge (também Luís) Borges[4] denomina a «eterna Eneida lusitana», onde Camões sentiu que nada se perderia de bandeiras, guerras, heroísmos, famosos ou anônimos, o Império e a grandeza que entreviu, podemos configurar a busca do passado no futuro, e deste naquele, reunindo em vasto poema a outra glória, integrante dele, a liberdade. E vão outros figurantes subterrâneos, planos que se intercalam: o poder, a ambição, o tempo, o efêmero das coisas. Se para T. S. Eliot[5] «algo há de ficar inexplicável em toda a grande poesia», continua misteriosa nos *Lusíadas*, «a máquina do mundo, etérea e elemental», simplesmente porque engendra sua ambigüidade, a zona de iniludíveis ou amoráveis escuridões onde o ser do poeta e o da linguagem se comprazem no caos e na ordenação, nos silêncios abissais da metáfora. E vem à tona o mais indevassável da alma humana que se mantém mergulhada na palavra, sua parte anfíbia, oculta, obscura. Ou não seria esta a solidão maior do poeta, a sua convivência com os séculos?

E sábia é a convivência camoniana com outros textos, de outros poetas, o «intertexto», a montagem textual, ou o que Roman Jacobson[6] intitula de «fusões superpostas». Embora carreando, às vezes, versos de Virgílio e Ovídio no seu largo poema, recebe-os com perspectiva criadora e fraterna, em decassílabos heróicos, organizados em oitavas, vertendo um novo texto, iluminado de novos signos, leituras, ritmos. E os sulcos do texto apropriado florescem com novas variações e se

desdobram em novos sulcos, sob a visão regedora e unitária de Camões. E alimenta-se, a sua poesia, da união de contrários, dos aparentes desequilíbrios perfaz o equilíbrio numa alquimia de sonho e real. E por ser a empreitada um poema de amplitude, não só retém o domínio do prosaico, «a pedra de toque» na expressão de Matthew Arnold, como estrutura passagens menos intensas mas vitais – com grandeza. É empresa do futuro, carregar seu poema de passado.

De outra feita, a junção camoniana do maravilhoso cristão e pagão gera um processo desmitificatório, obtendo em *Os Lusíadas* a corrosão de princípios e mitos, dilacerando-os criticamente. Porque congrega deuses e santos, o sagrado e o profano se transformam na consciência maior que os desfigura, associando-os em tempo e resultado. Fragmentando-os na medida em que, de forma essencial, se opõem. E o poema se sustenta internamente de sua própria erosão. Por vezes esses elementos se parodiam no fogo da visão indagadora, visível e invisível, quase omnipotente. Concilia o épico e o lírico, rompe regras fixas e rígidas, desinventa o inventado, reinventando-se, tem no verso o fluxo e refluxo marítimo e , plasticidade pictórica e musical nas descrições, até os mínimos movimentos («O remo compassado fere frio. / Agora o mar, depois o fresco *rio*» – *Lus.,* VII, 43). Inês de Castro ou a Ilha dos Amores são momentos de forte lirismo; e neste último, aliás, sobrepaira a mais alta poesia erótica. O amor e a febre, a morte e a vida, os sonhos e ambições se interligam, o poeta recomeça o mundo e nele se adivinha.

Para Simone Weil, em estudo admirável[7], «o verdadeiro herói, o verdadeiro assunto, o centro da *Ilíada,* é a força. A força que é manejada pelos homens, a força que submete os homens, a força diante da qual a carne dos homens se contrai». A épica de Camões não se baseia mais na *força* como centro do poema. mas na aventura diante do desconhecido. E aquela, ocorrendo, desemboca vencida ou ultrapassada pelo espírito das descobertas, o espírito do homem fundador e legislador do universo.

Por sua vez, os seus heróis são humanos, padecem da condição de «bichos da terra tão pequenos», amam e sonham, lutam, trabalham e morrem, são cheios de virtudes e vícios, capazes de dor ou alegria. Porque são vivos, relutam em viver. Mas os heróis individuais se concentram no grande herói colectivo, o povo português. Sua épica muda de gravitação e o destino é fatalidade conquistada.

NOTAS

[1] Eduardo Portella, artigo «Camões. a modernidade», in Suplemento Cultural do **Estado de São Paulo**, São Paulo, 28.9.80.
[2] Simone Weil, «A agonia de uma civilização vista através de um poema épico» in **A Condição Operária e outros estudos sobre a Opressão**, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979, p. 230.
[3] Ortega y Gasset, **Meditações do Quixote**, São Paulo, Livro Íbero-Americano Lda., *967*, p. 103.
[4] Jorge Luís Borges, **Destino e Obra de Camoens**, Buenos Aires, Centro de Estudios Brasileños, 1972.
[5] T. S. Eliot, **Ensaios de Doutrina Crítica**, Lisboa, Guimarães Editores, 1962, p.166.
[6] Roman Jakobson, **Linguística e Comunicações**, São Paulo, Ed. Cultrix, 1970, p. 58.
[7] Simone Weil, «Ilíada ou o Poema da Força», obra citada, p. 319.

De Luis de Camões.

SONETO 29.

SEte annos de paſtor Iacob ſeruia
Labão, pay de Rachel, ſerrana bella:
Mas não ſeruia ao pai, ſeruia a ella,
Qu'ella ſó por premio pretendia.
Os dias na eſperança de hum ſó dia
Paſſaua, contentandoſe com vella:
Porem o pay vſando de cautella,
Em lugar de Rachel, lhe daua Lya.
Vendo o triſte paſtor que com enganos
Lhe fora aſsi negada a ſua paſtora,
Como ſe a não tiuera merecida:
Começa de ſeruir outros ſet'annos,
Dizendo: Mais ſeruira, ſe não fora
Pera tão longo amor tão curta a vida.

Uma leitura antropológica do soneto de Camões

sete anos de pastor Jaco servia

por **Alfredo Margarido**

NUM congresso recente, realizado em Lisboa, propôs Leodegário A. de Azevedo Filho uma leitura deste soneto, levando em linha de conta o seu conteúdo antropológico. Esta proposta, pela sua pertinência, merecia não só consideração, mas análise sistemática, tanto mais que os nossos conhecimentos neste domínio são cada vez mais amplos. As possibilidades de leitura aumentaram grandemente, e, dado que o soneto recorre a uma situação de hipertextualidade, é também possível comparar as duas situações que são assim enunciadas.

Com efeito, o soneto 88 é construído a partir do texto bíblico do *Génesis* que nos conta os passos fundamentais da vida de Jacob. O pai de Jacob ordena-lhe que não case com nenhuma mulher de Canãa, intimando-o a instalar-se em casa de Betuel, «pai da tua mãe», para aí escolher mulher «entre as filhas de Labão, irmão de tua mãe». O que nos mostra que a situação deste grupo era tipicamente matrilinear e que Jacob podia pretender o casamento com uma prima, que seria filha do irmão da mãe.

Dito por outras palavras, a deslocação de Jacob não é o simples resultado de uma exclusão irracional, antes a tentativa paterna de utilizar o mecanismo do parentesco e a matrilinearidade, não apenas para reforçar os laços de aliança entre os dois grupos de parentesco, mas provavelmente para assegurar o direito dos seus filhos ao controle da casa do irmão da mulher. Podemos assim constatar que, no *Génesis*, 28, as instruções de Isaac são as mais clássicas e as mais coerentes em termos de regras de parentesco.

Instalado em casa do tio materno, Jacob começa a trabalhar, mas seu tio, Labão, insiste para fixar o contrato que deve uni-lo à casa. Face a duas das filhas de Labão, Lia, que possuía uns olhos delicados, e Raquel, que dispunha de uma linda cintura e de um lindo rosto, Jacob estabelece ele próprio os termos dessa servidão provisória: «Servir-te-ei sete anos em troca de Raquel, a tua filha mais nova». Dizendo isto, Jacob comete uma infracção ao código do casamento em vigor neste grupo: as filhas, como os filhos, casavam, como casam ainda hoje nas famílias que, na Palestina, seguem estritamente as regras, segundo a ordem de nascimento.

Trata-se de um dos dados do problema. O segundo, e talvez seja até o primeiro, reside no facto de Jacob se encontrar numa situação de dependência total, visto ser exterior à família, e ter nela entrado a seu pedido. O seu estatuto é por isso o do dependente total, visto ser, na linha hierárquica, não só o estrangeiro, mesmo se sobrinho do dono da casa, mas também *o mais novo* no sentido da genealogia da casa, quer dizer, o último chegado. Digo genealogia da casa, levando em linha de conta todos os moradores da casa de Labão, que é simultaneamente uma unidade de produção e de parentesco, coincidindo os dois elementos da maneira mais apertada.

Quer dizer que não pode haver surpresas na leitura das relações entre Labão e Jacob. O único elemento perturbador reside no comportamento de Jacob, que não respeita as regras conhecidas e praticadas, o que permite fazer uma pergunta: será o seu comportamento determinado por um desconhecimento real, e nesse caso o seu grupo não praticaria já as regras normais respeitadas na ordem do casamento, ou agirá ele apenas por paixão irracional? Em todo o caso, o desenlace bíblico respeita inteiramente as coordenadas do costume, e, logo que cumpridos os primeiros sete anos de servidão, Jacob pretende Raquel, Labão, seu sogro, envia-lhe Lia, com quem de resto ele terá relações sexuais normais.

Perante esta situação, Jacob considera-se enganado, e reclama junto de Labão, de quem recebe a resposta preceptiva: «nunca foi costume no nosso país dar a mais nova antes da mais velha. Acaba a semana com esta, e dar-te-ei também a outra pelo serviço que farás ainda para mim durante sete outros anos.» Se a paixão tivesse sido o motor essencial da decisão de Jacob talvez ele tivesse repudiado Lia, o que não aconteceu: «Jacob assim fez, e acabou a semana com Lia; após o que, Labão lhe deu por mulher Raquel, sua filha. E Labão deu como doméstica a Raquel, sua filha, Bilha, sua criada.»

A situação não pode ser mais clara: estamos numa sociedade poligâmica, e, se Jacob se mostrou suficientemente ingénuo para não prestar atenção aos códigos do casamento em casa da sua família materna, ei-lo não só punido, mas comprometido a trabalhar mais sete anos em casa do duplo sogro. Aqui podemos descobrir uma astúcia de Labão, quer para assegurar o casamento de duas filhas, quer ainda para reforçar a capacidade de trabalho da casa, pois não só Jacob trabalhará para ele catorze anos, mas também as duas filhas e, necessariamente, os netos, filhos de Jacob e de Lia, visto Raquel se ter revelado estéril até muito tarde. Repare-se que não há relações sexuais exteriores ao casamento.

Existe, neste caso, um elemento deveras significativo: a intervenção de Deus faz-se num sentido completamente diferente do que poderiam esperar a moral e a lógica do Renascimento português: vendo que Lia não é amada, Deus dá-lhe os filhos que nega a Raquel. Uma vez mais, encontramo-nos face às formas civilizacionais do Mediterrâneo e possivelmente de todas as sociedades a que teimamos em chamar «primitivas»: a esterilidade das mulheres constitui um elemento infamante, e suficiente para as marginalizar. Nenhuma sociedade pode aceitar a não reprodutividade das mulheres, que, considerada a ignorância dos mecanismos da reprodução, é apenas vista em termos de disjunção entre a mulher estéril e os espíritos ou a divindade. Prova por isso de uma situação pouco ortodoxa na relação com o Além.

Podíamos, é evidente, procurar uma interpretação no campo riquíssimo dos conceitos psicanalíticos e considerar que só a relação não amorosa permite a reprodução, enquanto a relação puramente amorosa se consome na sua própria chama, sem procurar e sem pretender a reprodução. Acontece porém que o próprio texto bíblico demonstra a inanidade de semelhantes interpretações: Raquel, complicando ainda mais o quadro antropológico, força Jacob a ter filhos de sua criada Bilha, que lhe dá os filhos que ela não pode ter. Perante decisão de Deus, Raquel recorre a uma astúcia para restabelecer o equilíbrio com sua irmã mais velha. Mas é também claro que a situação familiar neste casamento poligâmico revela a dimensão dos conflitos internos à unidade de produção.

Camões não se embaraça com tais problemas. É verdade que não sabemos se o texto bíblico utilizado é um texto latino ou uma tradução. O que não seria sem importância na análise desta hipertextualidade. Porque poderíamos estar face a uma «tradução» singular de um dos passos do *Génesis*, ou então perante a reelaboração de uma tradução feita por outrem. Em todo o caso, podemos constatar que esta hipertextualidade se caracteriza por uma manipulação total do processo, tal como ele nos é apresentado pela Bíblia.

Com efeito, o primeiro elemento perturbador intervém na primeira quadra, nos versos 3 e 4:

> *Mas não servia ao pai, servia a ela,*
> *Que ele só por prémio pretendia;*

o que constitui uma alteração radical das relações reais no quadro familial, onde Labão dispunha da autoridade total. Para reforçar a situação da paixão, Camões elimina a condição necessária da servidão, imposta primeiro pelo pai de Jacob, e aceite pelo próprio Jacob. Na situação antropológica normal, Jacob é o mais novo da casa e, por conseguinte, aquele que está no lugar mais baixo da escala familiar. Camões anula esta situação, mostrando que essa servidão funcional é completamente exterior ao sistema elaborado por Jacob: servindo Raquel, Jacob deixa de ser o servidor. Ou seja ainda: a servidão de amor não pode ser comparada a nenhuma outra servidão. Não só pelo seu carácter voluntário, mas porque o seu objecto está de certa maneira fora do espaço da prática social.

Este primeiro elemento deve ser considerado atentamente, pois ele constitui a chave da situação, que se furta às normas antropológicas para respeitar apenas as do amor. Este, por sua vez, é também entendido fora das regras bíblicas. Podemos constatar que as pretensões de Jacob não eram apenas contemplativas, mas passavam pela consumação dos casamentos e pela reprodução, numerosa e esperada. Dela depende a estrutura do grupo, e as mulheres são, dentro do espaço doméstico, essencialmente mobilizadas para trabalhar e para reproduzir. Como mostra o comportamento de Raquel, que, não podendo ter filhos, não hesita em impor a Jacob as relações sexuais com a criada, para ter, graças ao ventre fecundo desta, os filhos que Deus lhe recusa.

O soneto coloca as relações noutro plano:

> *Os dias, na esperança de um só dia,*
> *Passava, contentando-se com vê-la.*

Aqui encontramos a lição neoplatónica do Renascimento, provavelmente através de Marcelo Ficino, sendo a vista e a visão os elementos essenciais por meio dos quais o mundo e os homens adquirem a sua estrutura.

Para compreender o mundo, o homem deve começar por vê-lo. Para viver plenamente o amor, o homem depende não já da consumação física, mas simplesmente, plenamente, da visão: a vista é a imagem do modelo eterno e, por outro lado, ela recebe a imagem do mundo.

De resto, neste quadro platónico, o corpo não é uma garantia de pureza, muito pelo contrário: o corpo, sendo apenas um composto de matéria e de quantidade, só pode ser passivo e transporta consigo, devido ao simples facto de ser divisível, a condição específica da sua própria corrupção. Camões, apoiando-se na lição neoplatónica, evita o escolho e *contenta-se com ver* Raquel, a amada perfeita. Podemos assim constatar a que ponto Camões se afasta da lição bíblica para, apoiando-se numa passagem do livro sagrado, reinterpretar as relações amorosas. A deslocação é tanto mais importante quanto restabelece o elemento fundamental das sociedades post-semitas, o casamento monogâmico, que é também um dos dados novos do soneto. Se, no texto bíblico, estamos no quadro de uma sociedade semítica tradicional, o soneto de Camões integra-se já nas práticas do cristianismo monogâmico.

De resto a totalidade do soneto procede a uma desarrumação dos dados antropológicos do texto bíblico, como nos versos em que nos é explicada a astúcia de Labão:

Porém o pai, usando de cautela,
Em lugar de Raquel lhe dava Lia,

Vendo o triste pastor que com enganos
Lhe fora assi[m] negada a sua pastora [...]

Já pudemos verificar que se não trata apenas de uma astúcia, mas de uma combinatória em que estão presentes ou a ingenuidade ou o desprezo das regras de Jacob, assim como o respeito pelas regras em que se apoia Labão. Pode dizer-se, bem entendido, que Labão não foi leal na primeira fase da negociação, não informando Jacob das regras que eram seguidas pelo seu grupo. Mas é também verdade que Jacob pertence, pela via materna, a este grupo, e que Labão está autorizado a pensar que, fazendo este pedido insólito, Jacob revela apenas uma certa pobreza de espírito, que Labão põe imediatamente ao serviço da casa. Repare-se que não se trata do *seu* serviço enquanto chefe de família, mas do serviço do grupo, consubstanciado na existência da casa.

Trata-se de um dos elementos importantes desta refacção do texto bíblico. Creio que o mais significativo reside contudo na rasura da consumação do casamento de Jacob com Lia. O soneto omite inteiramente

esta fracção da narrativa, que naturalmente compromete a pura relação amorosa, pelo menos em dois planos: na realização do amor físico, que leva ao engendramento, e na força da poligamia. Sobretudo, passa-se do amor ideal, que é apenas o amor contemplado, e colocado por isso a uma distância que permite a afirmação do divino, ao amor banal, que mobiliza os corpos. Ora este encontro dos corpos, tendo em conta a certeza de que todo e qualquer corpo é portador da sua própria corrupção, só pode comprometer a divina idealização do amor.

Compreende-se por isso que Camões amputе tudo o que, no texto bíblico, coloca o leitor face às práticas socio-antropológicas dos semitas da Palestina. Mas neste caso a hipertextualidade coloca-nos ante uma reinterpretação total deste passo: ele torna-se fundamental para Camões quando é um dos eixos importantes da vida de Jacob, mas não o único, nem o central. Sobretudo, a amputação a que procede Camões elimina a racionalidade das práticas antropológicas, substituída por uma elaboração que considera em primeiro lugar as teses neoplatónicas, adequando-as, em segundo lugar, às normas do casamento tal como ele fora imposto por via das novas formas sociais do cristianismo.

A reinterpretação do texto bíblico não é por isso inteiramente livre, na medida em que lhe cumpre respeitar as regras tanto do texto filosófico quanto da constituição das formas sociais. Podíamos, indo o mais longe possível neste terreno, procurar proceder a outras leituras camonianas e avaliar a importância das reinterpretações. Não será aqui o momento, nem sobretudo o lugar, mas a verdade é que esta leitura comparada nos permite entrever um campo importante na articulação dos textos. Porque, se «enganos» houve nas relações entre Labão e Jacob, uma parte importante do engano é da responsabilidade de Jacob, embora o texto bíblico deixe na sombra uma fracção da explicação possível. Seja como for, Jacob é *normalmente* punido no texto bíblico, por não ter sabido respeitar as regras da sociedade da sua família materna. Em Camões, estamos apenas perante a astúcia de Labão, que quer assegurar a força de trabalho praticamente gratuita de Jacob.

A conclusão camoniana vem apenas confirmar esta leitura, porque Jacob, sem mais protestos, respeita as decisões de Labão:

> *Vendo o triste pastor que com enganos*
> *Lhe fora assi[m] negada a sua pastora,*
> *Como se a não tivera merecida,*
>
> *Começa de servir outros sete anos,*
> *Dizendo: — Mais servira, se não fora*
> *Para tão longo amor tão curta a vida.*

Também neste caso o esforço reinterpretativo é considerável: Jacob aceita sem protestos a decisão de Labão, o que não acontecera no texto bíblico, visto que, dando-se conta, na manhã seguinte à consumação da relação com Lia, de que não recebera a mulher a que pretendia, protesta junto do sogro. Recebida e aceite a explicação da cronologia necessária do casamento, Jacob continua durante uma semana a relação exclusiva com Lia, para receber também, de Labão, a filha mais nova a que tão apaixonadamente pretendia. Raquel será por isso a segunda mulher, o que também tem a sua importância no quadro antropológico normal, visto que o direito do mais velho pertencerá sempre ao primeiro filho da primeira mulher. Na relação bíblica mostra-se que, sejam quais forem as circunstâncias, os filhos de Raquel possuirão sempre um estatuto de inferioridade, ainda que de inferioridade relativa, nas relações com os filhos de Lia.

Para Camões a reprodução não é um objectivo; muito pelo contrário, visto que as próprias relações físicas viriam perturbar a constituição do objecto amoroso. Tal é neste caso o peso da reinterpretação: se Jacob aceita continuar a servir durante mais sete anos, é porque se mantém no quadro da pura contemplação. Repare-se, de resto, que aparece outro elemento de diferença entre a Bíblia e o texto camoniano. Na Bíblia as mulheres possuem uma autonomia relativa: se obedecem ao pai, as duas filhas de Labão manifestam um carácter pessoal, como o revela Raquel interpelando Jacob a propósito da sua esterilidade. Se Jacob replica de maneira definitiva «estarei eu no lugar de Deus, que te impede de ser fecunda?», Raquel assume a decisão de lhe confiar a criada para que ela possa ter filhos recorrendo ao útero servil. O que implica também a existência de uma certa autoridade das mulheres no quadro do espaço doméstico.

Nada disto se verifica no soneto reinterpretativo de Camões: a mulher é puro objecto, que se oferece à contemplação, e não possui por isso a mínima centelha de vontade própria. Nem sequer assistimos ao esboço de uma pergunta, que pudesse inquietar-se desta passagem do tempo que, pensamos, havia de comprometer a doçura da curva da cintura, assim como o esmalte da face. O objecto amado não pode ser violado pelo tempo, e está preservado de qualquer corrupção pelo facto de ser o objecto da paixão. Neste caso a mulher perde a sua autonomia para ser completamente reificada. A vida invocada, tal como o amor, são inteiramente masculinos e, também neste caso, podemos compreender o alcance desta reinterpretação camoniana que nos põe face às transformações antropológicas da bacia do Mediterrâneo. Dá-se um corte, no qual não insistiremos, entre o mundo greco-cristão e o mundo mais particularmente semita. Comparando os textos podemos já entrevê-lo, mas não se trata aqui de sair da literatura para insistir nos aspectos mais particularmente socio-antropológicos.

Se podemos, porém, verificar que a leitura antropológica nos permite entrever as orientações mais gerais de Camões e do seu grupo, se não do seu período histórico, estamos também autorizados a recorrer de maneira mais corrente aos instrumentos fornecidos pela antropologia para tentar esclarecer algumas passagens mais obscuras ou mais misteriosas, dos textos renascentistas. Neste caso, pretendi apenas pôr em evidência a fecundidade da proposta de Leodegário A. de Azevedo Filho. Embora orientando de forma muito diferente o que poderia ser proposto como esquema de interpretação. Esperando alargar estes estudos com a leitura sistemática das reinterpretações camonianas.

BIBLIOGRAFIA

La Sainte Bible, traduite sur les textes originaux hébreu et grec. Nouvelle édition d'après la traduction de Louis Segond, Genève, The Gideons International, s. d. traduction de Louis Segond, Genève, The Gideons International, s. d.

Luís de Camões, *Obra Completa*, organização, introdução, comentários e anotações do Prof. Antônio Salgado Júnior, Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1963.

Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, texte du manuscrit autographe présenté et traduit par Raymond Marcel, Paris, Société d'Edition «Les Belles Lettres», 1978.



Zé Povinho e Camões

DOIS PÓLOS DA PROTOTIPIA NACIONAL

por **João Medina**

TANTO o Zé Povinho como o Camões do tricentenário (1880) são criações da Geração de 70: o primeiro, inteiramente concebido pelo lápis de Rafael Bordalo Pinheiro nas páginas da *Lanterna Mágica*, em Junho de 1875, praticamente sem precursor, antepassado ou ascendência, o segundo, proposto à consciência nacional por um ideólogo dos setentistas — Teófilo Braga — e logo adoptado como ideia cívica capaz de mobilizar energias nacionais e fazer ressurgir alegadas virtualidades dum povo que assim se decretava digno de novas sagas e novas epopeias.

Tanto num caso como noutro, a raiz temporal e generacional é a mesma: o *Setentismo*, i. e., o espírito crítico-regenerador ou até francamente revolucionário da geração que surge, constituída e programaticamente autoconsciente da sua missão e originalidade, no manifesto que está na base das Conferências do Casino Lisbonense, de Maio-Junho de 1871. São setentistas os criadores do Zé e do Novo-Camões, o «São Camões» mítico, padroeiro da «raça» proposto por Teófilo em 1880 e logo adoptado por uma comissão de imprensa que, além de promover o cortejo cívico lisboeta, iria ainda panteonizar os míticos ossos de Camões (o primeiro herói cívico português a merecer as honras do repouso no Panteão dos Jerónimos, e ao qual se seguiria o fundador da historiografia crítica portuguesa, Alexandre Herculano, cujos restos, por sua vez, são para ali transferidos com pompa e reverenciadora circunstância nacional, em 1888). O Zé Povinho e o Camões mítico (quase nada já a ver com o Luís de Camões real, o homem que viveu no séc. XVI e teria falecido em 10 de Junho de 1580) surgem-nos assim como dois aspectos da mesma capacidade inovadora e geradora de

O TRICENTENARIO



Já vamos chegando quasi a convencer-nos de que os Lusiadas deve ser uma coisa talvez um pouco superior á carta constitucional.

Litographia Guedes, rua de Victor da Cunha

mitos da geração setentista: trata-se de propor aos portugueses uma espécie de espelho nacional dos defeitos (Zé Povinho, o Labrego) e virtudes (Camões, o Bardo) dos próprios portugueses, da sua idiossincrasia, da sua «alma», do seu *dasein* colectivo, da sua peculiar e irredutível maneira-de-ser, pólos extremados do seu Imaginário: como Negativo, figura de caricatura realista (e o Realismo eram a ética e a estética basilares do setentismo, a sua «Ideia Nova»), expressão do português *tal qual*, e, como Positivo, figura transfiguradora, idealizadora e capaz de suscitar, como paradigma de valores excelsos e inultrapassáveis (o Génio, a Literatura, a Epopeia nacional, a Pátria em Palavras, Portugal feito Verbo, etc.), o melhor que apresentavam um povo, uma colectividade e uma História, cujo passado se pretendia destarte recuperar, reassimilar e, retomando-o, nele configurar o presente de esqualidez e o futuro de Esperança. O Zé e sobretudo o Camões-1880 são, pois, mitos, no sentido de poder de simbolização colectiva, de representação de estruturas imaginárias dum povo; e, sobremaneira no caso do Tricentenário, Camões ressurrecto era mito no sentido que G. Sorel dava a esta expressão, ou seja, acervo de imagens sociais propostas a um povo ou uma classe social (ou até um partido, no caso o Republicano, criado quatro anos antes, mas só agora, com o frémito do 10 de Junho de 1880, verdadeiramente dotado dum projecto nacional, popular e diferente do velho arsenal mítico-ideológico do liberalismo outorgado...), «tendências que se oferecem à mente com a insistência de instintos em todas as circunstâncias da vida, e que conferem um aspecto de plena realidade a esperanças de acção próxima nas quais se baseia a reforma da vontade», em suma, mito entendido como «meio de actuar sobre o presente [...] uma organização de imagens» capaz de suscitar a acção e mobilizar as pessoas duma nação, duma classe ou dum partido [1]. O Camões que Teófilo populariza — e depois, além dele, a comissão de letrados e artistas organizadora dos festejos cívicos de Junho de 1880 (onde se destacam os membros da Geração de 70: o próprio Teófilo, Ramalho Ortigão, Sebastião de Magalhães Lima, Jaime Batalha Reis, Luciano Cordeiro, Eduardo Coelho, M. Pinheiro Chagas, Rodrigues da Costa e Rodrigo Pequito) — possui estas características sorelianas do mito como ideia-força geradora de atitudes, mobilizadora de massas e sustentadora de sentimentos e condutas concretas: é um catalisador de energias adormecidas, um revelador de sons abafados que se pretende acordar, tudo virtualidades a reunir e lançar na acção. Disse-o Teófilo ao evocar a campanha do tricentenário:

> A democracia portuguesa conta uma data gloriosa, que é o começo de uma era nova: o dia 10 de Junho de 1880. Nesse dia, todas as forças vivas, tudo quanto há com futuro ainda nesta pequena nacionalidade, vibrou com unanimidade ao impulso de um estímulo consciente, a tradição ligada ao nome de Camões como o representante e o símbolo da civilização de um povo que se teme fora

da vida histórica. A nação inteira compreendeu esta grande data, em que a perda da nacionalidade coincidiu com o passamento daquele grande espírito, que ao ver a pátria invadida pelos exércitos de Filipe II, expirou em um desalento que se tornou o protesto eterno da liberdade. Todos os que apuraram a independência de Portugal procuraram por instinto no poema dos *Lusíadas* o estímulo de um sentimento que o jugo estrangeiro apagava pela violência ou pela corrupção.

[...]

... a glorificação de um homem, pelo que valeu em si e pela relação com a pátria que imortalizou, excluí como ignóbil toda a homenagem prestada ao facto fortuito do nascimento; e é ao mais competente que deve ser confiada a magistratura suprema de um povo, e não ao privilégio irracional e corruptor que beneficia uma família dinástica. Como um resultado da influência disciplinadora da filosofia positiva, o Centenário de Camões ainda não produziu todos os efeitos nele implícitos; cada ano que passa virá dar relevo a novas sugestões dele derivadas, e se algumas palavras podem definir bem esse extraordinário sucesso, são as que correm já em todas as bocas — uma era nova[2].

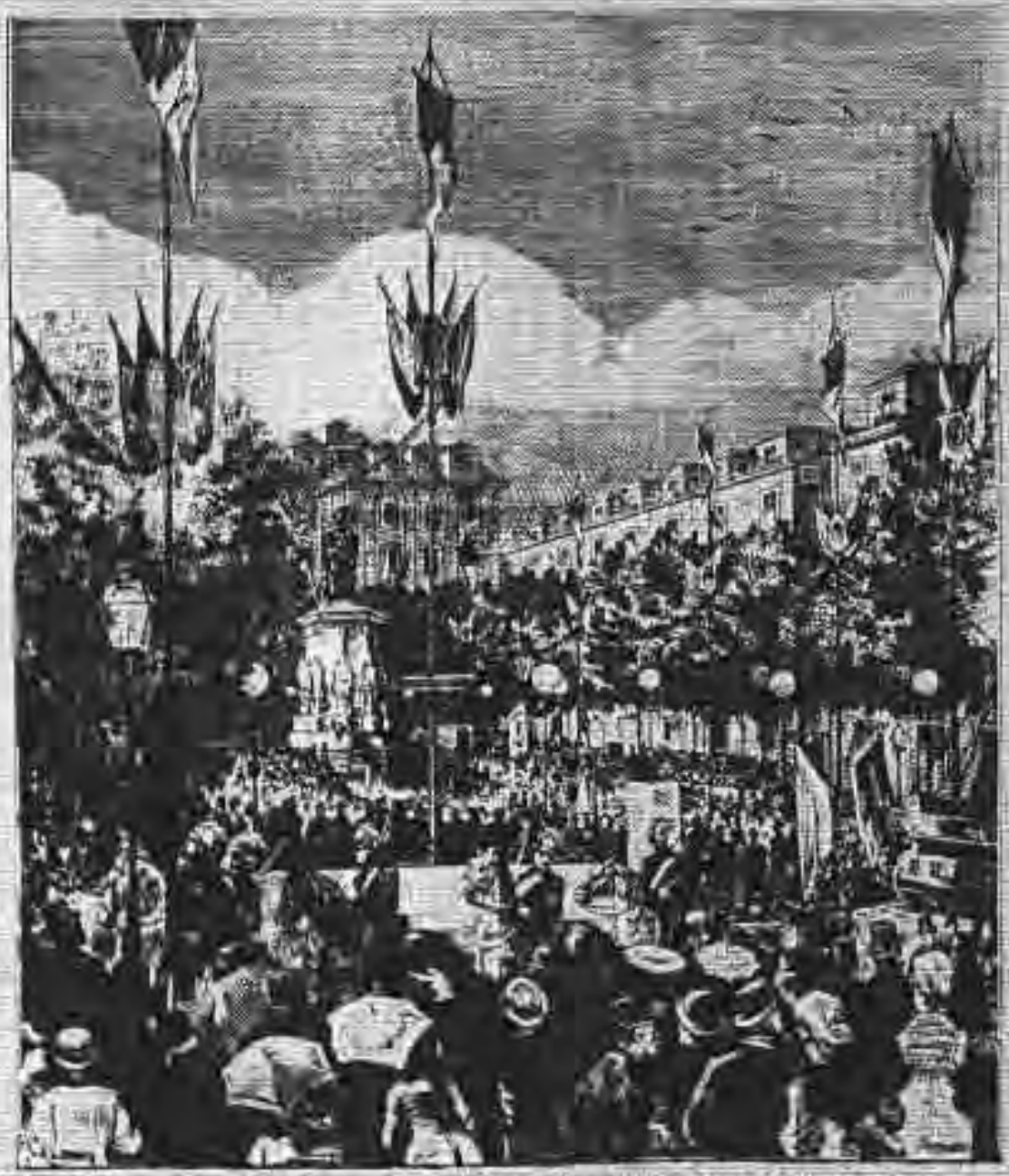
O «papa» do Positivismo português pretendia assim, como claramente confessa nesta e noutras obras, apresentar Camões como um patrono cívico da ressurreição da Pátria, uma espécie de santo padroeiro do culto da Humanidade segundo a doutrina de Auguste Comte[3] — com toda a consciente religiosidade a que a Igreja positivista aspirava — e como uma ruptura com o horizonte ideológico-mitológico dum *liberalismo outorgado* (como ele mesmo se comprazia em sublinhar, aliás com razão, para mostrar que na nossa experiência liberal triunfara a dádiva da Carta em 1826, não o revolucionarismo burguês radical da revolução portuense de Agosto de 1820...), ou seja, «orleanista» (dizemo-lo nós, pois nunca Teófilo se lembrou deste símile, já o mesmo não acontecendo a A. Fuschini, que insistia na semelhança entre o 1830 francês e o 1834 luso)[4], portanto pervertido pela união espúria do princípio da soberania popular com o princípio oposto do direito divino dos reis e da sucessão dinástica...

O Camões 1880 seria assim, obviamente, republicano, usaria mesmo barrete frígio na célebre caricatura de Bordalo Pinheiro a relutância do Governo e do Rei em participarem nos festejos lisboetas do 10 de Junho[5], apareceria doravante como figura-de-proa ou padroeiro laico do republicanismo luso. Essa operação de convergência ou de assimilação dum Grande Mito Nacional por parte do recém-fundado Partido Republicano Português (fora criado, recordemo-lo, em 1876, na mesma altura em que as alas mais radicais dos partidos monárquicos fundavam o Partido Progressista, unindo Reformistas e Históricos) não deve ser entendida como meramente *partidária* ou politiqueira, mas como o lógico enlace entre a ideologia patriótica (e às vezes patriotaça) do Partido Republicano luso e a figura emblemática do Bardo que cantava as Descobertas, a Expansão territorial e o Império, o orgulho de se sentir português, mesmo quando, após Alcácer Quibir, a nacionalidade entrara politicamente em eclipse, funcionando então *Os Lusíadas*

O CCIDENTE

REVISTA ILLUSTRADA DE PORTUGAL E DO ESTRANGEIRO

2.º ANNO — 1 DE JULHO DE 1880 — VOLUME III — N.º 51



FESTAS DO CENTENARIO DE CAMÕES — CHEGADA DO CORTEJO CIVICO Á PRAÇA DO LUIZ DE CAMÕES

dat como o evangelho da lusitanidade durante o cativeiro na Babilónia filipina. Agora, com a manifesta degradação do sistema da «Regeneração», com o dessoramento dum pseudoliberalismo vácuo e chilro que a Geração de 70 vinha farpear e denunciar, o Camões mítico do Tricentenário passa a ser o Encoberto aguardado pelo inessianismo de barrete frígio: o Cantor da Pátria, o Épico trespassado com ela em 1578/1580, vez ardendo na escuridão do período castelhano como um epitáfio e uma promessa (o tremendismo pessimista de Oliveira Martins levara o autor do *Portugal Contemporâneo* a descrer da ressurreição camoniano-portuguesa de 1640...)*, ressurgia agora, com os entusiasmos patriótico-proféticos de 1880, como o anunciador da Parusia. O Novo Camões viria assim para resgatar de vez a Pátria atolada na tavolagem, na corrupção e no grotesco offenbachiano da Monarquia Constitucional oitocentista.

Era esse o sentido profundo do Camões do Tricentenário: propor aos Portugueses um espelho mítico onde os homens da pavorosa mediocridade de Oitocentos podiam ver, por entre os reflexos doirados do Quinhentismo defunto, o rosto transfigurado dum Messias por vir, o segundo advento de Camões-Redentor, Encoberto-Descoberto. Assim, pois, o mito setentista do 10 de Junho apontava para a Parusia iminente, o segundo nascimento do Poeta-Pátria, Camões eterno e revitalizado pela fé revigorada dos oitocentistas. Aos veios católico-milagreiro e judaico-sebástico juntava-se deste modo a sugestão positivista do culto dos Grandes Homens.

A seu lado, que significava o Zé Povinho, criado cinco anos antes? Um *mito* no sentido transfigurador e palingenésico que acabámos de ver como presidindo aos rituais patriótico-republicanos da Missa nacional do Tricentenário? De modo nenhum. O mito criado pelo lápis de Bordalo Pinheiro pretende tão-só dar corpo, rosto, nome e vida, registo civil em suma, a um português «sociológico», real, o Português Tal Qual, o Português como ele na realidade é, no seu sofrido dia-a-dia, diante de todas as albardas e sobretudo da do Poder, o Português *Sic*, divisado no espelho da Caricatura, segundo a estética «cruel» da Arte Realista: o Português como na verdade é (ou como resultou dos erros que no passado se cometeram e no presente se mantêm como instituições, vícios, hábitos e rotinas, aleijões sociais e políticos, como mentalidade e sociologia), visto negativamente, sem mitificantes transfigurações. Eis Portugal ao espelho, parece dizer Rafael B. Pinheiro, eis como nós de facto somos, quem somos, o que somos. Antes de mais, menores: *Zé* é diminutivo de José, *Zé* significa que ele é um *Zé-Ninguém*, um Quidam, um Pobre-Diabo, uma espécie de novo Bertoldinho «à la mode de chez nous», um Bobo ou um Parvo de Gil Vicente, regressado ao Portugal do Sr. Fontes, dos Caminhos de Ferro, do Conselheiro Arrobas e da Água Circassiana, contemporâneo do Sr. Conselheiro Acácio e do Sr. Manuel Pinheiro Chagas. O seu apelido também é ironicamente significativo: este José, que é *Zé*, não é Povo, mas *Povinho*. Ou seja,

não é o Soberano de que falam os filósofos do Direito e do Estado, é apenas uma contrafacção do Povo que as Constituições decretam como depositário (teórico) de todos os poderes. Numa Monarquia de Carta dada, de Liberalismo outorgado pelos reis aos *súbditos* (*sub*ditos), o Povo não passa duma caricatura do verdadeiro Povo soberano, é pois mero «Povinho», habitante de Lilliput. Daí que o Zé, já diminuído ao nome próprio, o seja também ao apelido: ele é Povinho. Duplamente diminuído, duplo diminutivo: *Zé, Zé Povinho*... Eis-lo: rústico, rude, feio e pasmado, o nosso anti-Fausto.

Que relação estabelecer, pois, entre estas duas figuras emblemáticas mas, afinal, antiéticas, criadas pelo Serenismo, o Zé e o Camões-1880? São duas figuras extremas e opostas da figuração do povo, da colectividade nacional, da Pátria, de Portugal: dum lado, a visão realista, caricatural do Português de todos os dias, do português tributado, sovado, burlado e (des)governado, o *Zé* Povinho; do outro, o Português ideal, produto da reinvenção do melhor que o Passado pátrio produziu, o épico da Glória perimida, assim concitado, como Orfeu, a resgatar a amada Eurídice-Portugal metida nos Infernos pelos maus políticos, o Camões-transcendental que representa, no espelho mitológico dos Valores nacionais, o Português Absoluto, inexistente mas vindouro, impossível mas necessário, o eterno Outro adiado mas sempre esperado, sepulto mas vivo, esquecido pelos Governos mas lembrado pelo Povo — o Messias cujo rosto humano atravessou o mundo sublunar entre 1524(?) e 1580(?), que morreu exemplarmente com a própria Pátria cantada nas suas estrofes imorredoiras, Herança-Profecia deixada aos portugueses vindouros, os que conheceram a dominação castelhana e os que, desde 1640 a 1880, porfiavam em aguardar a chegada do prometido Encoberto. Parcialmente tingido de sebastianismo, o Camões-1880, apesar dos seus ouripéis da clerezia comteana, aparecia aos portugueses da altura como o mito ao mesmo tempo familiar e renovado duma teimosa esperança de redenção: Camões era afinal Portugal, como melhor se veria ainda quando, por ocasião do Ultimato, em 1890, foram cobrir de crepes a sua estátua. Em 1912, o bardo do minalverismo, Guerra Junqueiro, a melhor tradução literária da religiosidade luso-republicano-positivista do culto camoniano, diria na Suíça, ao comemorar-se, já em regime da República, o Santo Padroeiro da própria Nação, *São Camões*:

> O nome sagrado de Camões junta-nos hoje aqui em fraterno convívio, durante algumas horas. Camões é Portugal, e a festa de Camões o dia santo da Nação. Celebremos o herói religiosamente, vivendo este dia na sua alma, comungando no pão do seu espírito. Adoremo-lo para nos sublimar, para que nos atraia e venha a nós. As línguas de fogo só descem quando se desejam, e os santos só nos ouvem quando estamos próximos.
>
> Camões é o génio lusitano, a idealidade da raça, um herói. Pertence ao grupo dos morrais, dos que viveram no mundo o breve instante, com olhos de eternidade e de infinito.

A vida resolve-se em dor e amor, e ele amou e sofreu como poucos homens. Amou a justiça, amou a virtude, amou a beleza. Amou a Pátria na humanidade, a humanidade ao universo, e o universo em Deus. E desse imenso amor fez colheita de luto e colheita de dor. Semeou beijos e nasceram-lhe víboras. Pôs na fronte da Pátria um diadema de estrelas, e recebeu por galardão uma coroa de cardos".

A religiosidade de raiz positivista e nacionalista desta jaculatória Junqueiriana não destoava, antes pelo contrário, do republicanismo camoniano que o Tricentenário lançara cerca de três décadas antes: Camões continuava a ser o Santo laico da República, nascido durante as festas cívicas do 10 de Junho de 1880, retomado desde os novos festejos lisboetas de 1911[9]. Ou seja, a imagem mítico-religiosa, republicana e nacionalista, do Camões-Portugal, o Excelso Outro que havia em todos nós.

Em suma, o *Zé Povinho* é o Português defeituoso, real, visto pelo Setentismo na vertente realista (ou «negativista») da caricatura (a mesma que via os Acácios, Gouvarinhos, Luísas e primos Basílios nos romances de Eça de Queiroz): o *português tal qual*, frustrado, passivo, céptico quanto a milagres e redenções, dando o seu gesto brutal como resposta aos profetas e salvadores que lhe prometiam reformas e revoluções; o Camões-1880 é o Português mítico, mitificante, retomado do Romantismo (onde, com Garrett, Domingos Bomtempo e Sequeira, fora sinónimo de herói desterrado, vilipendiado, incompreendido, solitário) e romanticamente ideado como Santo duma nova religião, nacionalista, colonial, mas de barrete frígio, capaz de atrair à barca republicana os que persistiam em sonhar com novas Índias — e Encobertos. Mas afinal, aqui, como em Política estrita, o Camões-1880 serviu de *ersatz*: em vez de messianismo vermelho, subversor, mesmo quando claramente religioso e potencialmente libertário para as classes populares que no barrete frígio viam o símbolo da alforria dos escravos, o camonianismo verde-rubro, de Teófilo e Junqueiro, funcionou como uma espécie de falsa libertação, neocatólica, securizante e apaziguadora. Era um Outro que, no fundo, não passava do Mesmo, um falso-outro que nos devolvia à mera Tradição (*Os Lusíadas*, a mentalidade milagreira, o Império, as colónias, o patriotismo ultramarino, etc.) com aparentes arrepios de quem julga fazer revoluções, quando apenas laiciza devoções ancestrais. Uma pseudo-alteridade, em suma: o Portugal de sempre (e até o Liberalismo do costume) sob as cores enganadoras do excitante verde-rubro das emoções revolucionárias, aliás positivistas, portanto retrógradas, pois até na bandeira a esfera-armilar e todos os tradicionais referenciais histórico-emblemáticos perduravam por sobre a junção do novo bicolor de 1910.

E o Zé Povinho, o eterno Mesmo[10], que fazia ele, depois de lhe terem tentado explicar, como uma vez o desenhou Rafael B. Pinheiro, que o poema de Camões era ligeiramente superior ao texto da Carta[11]? Depois de se entusiasmar também, por alguns dias, com as mudanças cromáticas exteriores do 5 de Outubro[12], voltava a ser o eterno albardado, descrente

e passivo, diminuído no nome e na realidade: nem José nem Povo, nunca «simplesmente povo» [1] mas sim — e sempre — o eterno *Zé*, o eterno *Povinho*... Assim, no fundo, tanto o Mesmo (Zé) como o Outro (Camões), embora nos antípodas simbólicos e míticos um do outro, acabavam por coalescer e se confundir: o Portugal da caricatura realista sobrevivia a mais esta ilusão «literária» mitológica dum Outro redentor para, depois de despir esta bandeira garrida e ilusória, representar a Mesmidade dum país incapaz de se afirmar radicalmente diverso, Outro. A sua tenaz persistência como símbolo de Portugal atesta afinal a nossa incapacidade de *termos outros*. Talvez por isso só ele sobreviveu deveras como protótipo nacional: ele é o nosso «eterno» Mesmo.

Assim, diante de Camões mítico, o Zé Povinho está como Sancho para D. Quixote, mas com uma diferença radical, impeditiva aliás de levar mais longe este símile sedutor: o campónio Zé-Pança português nunca teria seguido o andarilho Camões-Quijano-Quixote, ficando sempre agarrado à sua aldeia, ao seu arcaico e rotineiro mundo agrícola, incapaz de sonhar Baratárias, Tapobranas, Utopias — ou Ilhas dos Amores... Antes se lhe podiam aplicar, com inteira (ou maior?) justeza, os versos de Gabriel Celaya feitos para celebrar Sancho-Povo:

Pueblo callado, soporte
de los juegos de artificio que con soberbia explotamos.

NOTAS

[1] Georges Sorel, *Reflexiones sobre la Violencia*; Madrid, Alianza, 1976, pp. 183-186.

[2] Teófilo Braga, *História das Ideias Republicanas em Portugal*, Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1880, pp. 355 e 361-2.

Teófilo publicaria em 1880 diversos estudos camonianos reunidos mais tarde na obra *Camões e o Sentimento Nacional* (Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1891). A ideia de panteonizar o Épico vinha-lhe de longe, pois já em 1873, no primeiro vol. da sua *História de Camões*, incluía o texto do relatório escrito em 1854 por José Tavares de Macedo, na sua qualidade de secretário duma comissão criada por portaria de 30-XII-1854, na qual Rodrigo da Fonseca, dando enfim cumprimento ao projecto setembrista de criar uma réplica portuguesa ao Panteão francês (que Luís Filipe reactivara depois de 1830), mandava que se descobrisse «o lugar onde repousam as cinzas do exímio poeta Luís de Camões, a fim de se recolherem e depositarem em jazigo digno da sua fama e dos seus serviços às letras pátrias»; a comissão então nomeada, além dos Viscondes de Monção e de Juromenha, incluía os deputados Tavares de Macedo e Silva Mata, o chantre da Sé Patriarcal de Lisboa, Fernandes Cicouro, e o lente da Escola do Exército, João Feijó; a comissão devassou o convento lisboeta de Santana e deu com os alegados restos mortais do Poeta, solenemente entregues ao Governo, em 15-V-1855, no mesmo templo. Assim, iniciadas as buscas dos restos de Camões em 1836, «achados» estes em 1855, foi preciso esperar por 1880 para os levar com pompa e circunstância para os Jerónimos. O citado José Tavares de Macedo republicou em 1880, em opúsculo editado pela Imprensa Nacional, o seu

Relatório Feito em Nome da Comissão Nomeada por Portaria de 10 de Dezembro de 1854 para Buscar os Ossos de Camões, com uma carta de Teófilo Braga (pp. 30-31).

[7] Cf. T. Braga, *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, vol. II, Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1892, pp. 416-436. Lembremos que, no seu *Sistema de Política Positiva ou Tratado de Sociologia Instituindo a Religião da Humanidade* (1851), Comte afirmava que o culto dos homens verdadeiramente superiores formava uma parte essencial do culto da Humanidade, pois, mesmo durante a sua vida objectiva, cada um deles constituía uma certa personificação do «Grand Être».

O brasileiro Miguel de Lemos (1854-1916), grande impulsionador do Positivismo no seu país, fora encarregado por Lafitte de redigir um folheto sobre Camões (poeta que Comte incluíra no seu calendário positivista entre os Grandes Homens a cultuar na Religião da Humanidade, no seu 8.º mês); Lemos publicou então em Paris o seu *Louis de Camoens* (1880). Regressado ao Brasil, Lemos associou-se às homenagens brasileiras ao Poeta português. (Cf. João Cruz Costa, *Contribuição à História das Ideias no Brasil*, Rio, Civilização Editora, 1967, 2.ª ed.).

[8] Cf. Augusto Fuschini, *Fragmentos de Memórias. II: O Presente e o Futuro de Portugal*, Lisboa, Companhia Tipográfica, 1899, pp. 129-136.

[9] Cf. R. B. Pinheiro, *António Maria*, 17-VI-1980. Eis a legenda desse desenho: «Camões agradece aos altos poderes do Estado não terem ido à sua procissão e terem-no feito republicano, com o qual muito ganhou a *Ideia*».

[10] Um certo pessimismo nacional levará também Eça a ver no Épico, cuja estátua evocou de modo tão pungente no final d'*O Crime do Padre Amaro* (redacção final: 1880), o símbolo mesmo duma «glória para sempre passada, memória quase perdida» (v. o nosso *Eça Político*, Lisboa, Ed. Seara Nova, 1974, pp. 33-48 e 49-71).

Por sua vez, Antero não se associará às comemorações do Tricentenário, chegando a escrever, em 1881, que os *Lusíadas* de Camões seriam um símbolo que «o futuro deixará eternamente vazio», lastimando, como Oliveira Martins, que a Epopeia de 1572 tivesse sido também um epitáfio: nela, o Épico aclamara «a glória e o génio dum povo, no momento preciso em que essa glória se eclipsa [...]» (*Prosa*, II, Coimbra, Imprensa da Universidade, s. d., p. 309).

[11] Guerra Junqueiro, *A Festa de Camões* (discurso pronunciado a 10 de Junho em Zurique, num banquete da colónia portuguesa, Berna, 1912), pp. 3-4.

[12] Sobre os festejos camonianos de 1911 veja-se a *Ilustração Portuguesa*, n.º 278, 19-VI-1911, pp. 771-788: «Camões, o novo santo de Lisboa». Diz o jornalista (que assina R. M.): «Camões ia ser celebrado como um santo lisboeta em 1880» (p. 781); mas lamentava-se: «A comparação entre a celebração de agora e a de 1880 é desagradável [...]» (p. 783).

Eis como José Gomes Ferreira (que tinha 10 anos quando foi proclamada a República), recorda os festejos camonianos da sua infância:

«E no dia 10 de Junho lá iamos todos em fila, pelo Chiado acima, de florinhas na mão, para juntar o pedestal do Poeta que do alto do bronze feliz nos abençoava, sempre com a pomba equilibrada na coroa de louros eterna...» (J. G. Ferreira, *Razão e Coração Necessários*, Lisboa, Diabril, 2.ª ed., 1977, pp. 139-140). E logo acrescenta: «Apesar de ídolo da 1.ª República, poucos o liam, claro, tal como hoje.» (*Ibid.*, p. 140).

[13] Numa das suas primeiras aparições n'*A Lanterna Mágica*, n.º 14, de 8-VII-1875 (o Zé nascera no n.º 3, de 19-VI), R. B. Pinheiro apresentava-nos assim o Zé Povinho: olhando «para um lado e para o outro... fica sempre na mesma» (os dois lados são as locomotivas que engordam e as escolas primárias que emagrecem); depois, sobre os boatos de abandono da política por parte do Bispo de Viseu, eis o «Zé Povinho [que] torna a olhar: não entende... mas sorri, ficando como sempre na mesma». O *ficar-no-mesmo* foi-lhe como que verbo congénito, sentro ôntico.

[10] R. B. Pinheiro, *Antónia Maria*, 10-VI-1880.

[11] Veja-se o nosso estudo «O Zé Povinho durante a República», *in* revista *Clio*, vol. III, Lisboa, 1981, pp. 103-127, ilust.; retomado na nossa *História Contemporânea de Portugal*, vol. I do tomo I *(Primeira República)*, Lisboa, Amigos do Livro, 1986, pp. 131-144, ilust.

[12] Era R. Ortigão quem, em 1882, profetizava que um dia viria em que o Zé Povinho se chamaria «simplesmente Povo» (*Costumes e Perfis*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1944, p. 108).

Um estudioso de R. B. Pinheiro observa, para explicar a sobrevivência tão teimosa do estereótipo do Zé Povinho, que este «não é homem de conquista, não é algoz mas vítima: não é exemplo, mas anti-exemplo, e nisso negativamente sobrevive» (José-Augusto França, *Rafael Bordalo Pinheiro / O Português tal e qual*, 2.ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1982, pp. 564-565). Por seu turno, no vol. IV da sua *Etnografia*, J. Leite de Vasconcelos via no Zé Povinho a expressão de dois caracteres nacionais, «bondade e tolerância» (*Etnografia Portuguesa*, vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional, 1958, p. 494). Claro que semelhantes juízos apontam para uma outra dimensão, bastante distinta, da interpretação bipolar Zé/Camões: em que medida a permanência tão teimosa do estereótipo do Zé Povinho se prende com as raízes do psiquismo e dos costumes nacionais? Em que medida ainda, por exemplo, ele seria *herói popular* por oposição ao herói *intelectual* (literário, erudito, livresco mesmo) de Camões — cujos *Lusíadas* não passarão nunca de Épos estudado nas escolas e relido na idade adulta por *elites*, nunca por gente do povo?





ADAMASTOR, o pesadelo de um ocidental

por Yara Frateschi Vieira

Uma das manifestações do fascínio exercido pelas formas monstruosas sobre a imaginação é a sensação de vertigem, de imersão num mundo autônomo, regido por regras próprias e diferentes das que regulam o -mundo quotidiano; tal como o percebemos na sua «normalidade». As categorias familiares de apreensão e ordenação do real perdem a sua eficácia diante do monstro, e a tentação de entregar-se às categorias da desordem adquire a forma de uma voragem, pronta a tragar toda e qualquer tentativa de sobrevivência dos antigos esquemas interpretativos.

A dificuldade em falar do monstruoso enraíza-se num duplo movimento da consciência que, habituada a funcionar no âmbito das generalizações, vê-se então obrigada a integrar o único, o diferente, o não-generalizável: de um lado, o reconhecimento de que as categorias da «normalidade» são inadequadas para o tratamento do monstruoso, e de que o «irregular» constitui séria ameaça à integração do mundo num sistema racional coerente[1]; por outro lado, o perigo da contaminação, ou seja, a possibilidade de existência autônoma de um universo monstruoso, ao qual. corresponderia um discurso igualmente «monstruoso».

A tendência a mimetizar a «regularidade do irregular» nos confins do próprio discurso que dele se ocupa .surge, assim, como tentação e ameaça e, mesmo. nos casos em que se revela sob a forma de «agudeza», como nos textos epígrafe, não podemos deixar de perceber nesse «discurso engenhoso» uma reacção intensa do espectador diante do monstruoso inquietante[2]. Decifra-me ou devoro-te:, diz a esfinge. Para alguns, porém, o terceiro excluído apresenta-se sob a forma da decifração pela devoração. E como esta implica interiorização, integração, transformação do Outro no Mesmo, mas também acréscimo, metamorfose, não é de admirar que o discurso que fala do monstro, ou que o cria, possa contaminar-se pela «lógica interna da irregularidade» e proliferar de acordo com as suas regras de produção.

Essa vertigem do discurso criador de monstros, e do que sobre ele; se debruça, parece-me muito bem ilustrada pelo Adamastor (Lusíadas, Canto V, 37-60). Como o que em geral se tem escrito sobre esse episódio, porém, explícita ou implicitamente se recusa a adoptar uma atitude decifratória do monstro e prefere,

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

olhando para além dele, perguntar-lhe: «De onde vens?», em vez de dirigir-lhe as perguntas mais elucidativas: «Quem és tu?», «Por que és assim?», esse aspecto especificamente monstruoso do Adamastor não tem sido examinado[3].

De uma perspectiva cartesiana, a «lógica da irregularidade» consiste em reduzir os desvios representados pelas formas monstruosas a umas poucas categorias classificatórias. Embora consciente das suas deficiências, Gilbert Lascault propõe a seguinte classificação para as formas monstruosas imaginárias: numa primeira classe, distingue os seres monstruosos, os quais podem ser criados por: confusão de reinos ou gêneros; por modificação de tamanho; por deslocamento, hiperdesenvolvimento, adição ou supressão de órgãos; por composição; por determinação insuficiente ou indeterminação. Uma segunda classe, a do monstruoso dinâmico, incluiria metamorfoses, nascimentos e concepções monstruosos, transgressões de leis físicas, como o tempo, o espaço e a gravidade[4]. Exemplos sem conta poderiam ser oferecidos para ilustrar cada um desses casos, mas basta aqui mencionar um para cada categoria da primeira classe, ignorando as subcategorias: assim, respectivamente, os animais humanizados ou homens animalizados; os gigantes; os ciclopes; as sereias; a multidão de seres monstruosos entrelaçados num quadro de Bosch. Uma classificação como essa, é claro, tem uma utilidade aproximatória, pois não ajuda a entender o impacto das formas monstruosas nem o seu significado individual: pelo contrário, ao dar a ilusão de que o irregular é, afinal de contas, também ele regular à sua maneira, tranqüiliza-nos, restaurando a aparente ordem do mundo. No entanto, é possível partir dela, porque nos oferece, pelo menos, um primeiro esboço de linguagem para falar do teratológico, sem ser tragado por ele.

Encontrar um lugar para o Adamastor dentro dessa classificação não parece muito difícil: trata-se nitidamente de um caso de confusão de reinos (o humano e o mineral, de que, aliás, há poucos exemplos, como observa Lascault[5]), de modificação de tamanho e de metamorfose. Essa tríplice classificação leva-nos imediatamente a observar que, embora nem todos os monstros imaginários possam. ser classificados em mais de uma categoria, tal condição não nos surpreende: ocorrem à memória, facilmente, exemplos de monstros em que a uma forma compósita de homem e animal se alia uma modificação de tamanho, ou, a esta última, uma adição ou supressão de membros. O Minotauro e os ciclopes são exemplos à mão. Pode-se dizer, portanto, que as propriedades que caracterizam os

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

monstros tendem a aglomerar-se, a atropelar-se umas às outras, formando um núcleo monstruoso, e que o monstro mais monstruoso seria talvez criado quando todas as categorias possíveis se juntassem numa única criação teratológica. Esse seria, pelo menos, o terminus ad quem da produção de monstros.

No caso do Adamastor, estamos diante de duas categorias ligadas por um processo de metamorfose – processo monstruoso também, uma vez que desviado dos processos regulares de metamorfose natural. Adamastor é o gigante que se transforma em acidente geográfico; sendo, porém, um acidente geográfico, pode ainda eventualmente exibir a sua forma anterior de gigante; e não só isso, pois mantém, mesmo transformado, as emoções e os sentimentos do ser anterior. Essa característica, aliás, é comum aos entes metamorfoseados: ocorre, por exemplo, nos seres humanos transformados em árvores na Divina Comédia (Inferno, XIII, 1-151) e em muitos romances populares, em que do cadáver do herói ou da heroína nasce uma planta que, batida pelo vento, faz ouvir os seus lamentos[6].



APARIÇÃO DO GIGANTE ADAMASTOR

[ilustração de Alexandre Pragonard, na edição Morgado de Mateus (Paris, 1817) d'Os Lusíadas; reproduzida na edição Emílio Biel (Porto/Leipzig, 1880)]

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Mesmo considerando, porém, apenas a categoria de modificação do tamanho, pode-se fazer ainda uma outra observação que já não é tão óbvia: o Adamastor não é apenas um gigante, mas dois, com características, funções e significados próprios em cada caso[7].

O primeiro Adamastor é aquele que aparece ao Gama sob a forma. de «uma nuvem que os ares escurece», e é em seguida descrito como uma «figura ... de disforme e grandíssima estatura, / o rosto carregado, a barba esquálida, / os olhos encovados, e a postura / medonha e má, e a cor terrena e pálida, / cheios de terra e crespos os cabelos, / a boca negra, os dentes amarelos» (V, 39) *. A sua primeira função é a de guardião dos confins do mundo; e, nesse sentido, alia-se a uma antiga tradição que expulsara para o Oriente todas as fantasmagorias ocidentais. A índia foi sempre, desde a Antiguidade clássica, o berço de raças monstruosas, naturalmente conhecidas de Camões, que delas menciona pelo menos duas[8]: no Canto VII, 19, os Astomi, seres desprovidos de boca que vivem do perfume das flores:

> E junto d'onde nasce o largo braço
> Gangético, o rumor antigo conta
> Que os vizinhos, da terra moradores,
> Do cheiro se mantêm das finas flores.[9]

e, no Canto X, 122, os monstros que se dizia terem habitado o reino de Pegu:

> .....olha o assento
> De Pegu, que já monstros povoaram,
> Monstros filhos do feio ajuntamento
> De hüa molher e um cão, que sós se acharam.

Passar o Cabo das Tormentas é assim também desmistificar os monstros que habitam as partes desconhecidas do mundo, expulsá-los para uma nova e mais distante fronteira, para um «Oriente ao Oriente do Oriente»; mas não implica eliminá-los, tarefa que nem mesmo o tecnológico século XX foi capaz de realizar.

* Todas as citações se referem à ed. comentada por Epifânio da Silva Dias (3.ª ed., Rio, 1972).

Na sua qualidade de prodígio, o Adamastor desempenha ainda uma outra função: a de sinal e profeta de calamidades futuras. As fontes clássicas dessa função já foram suficientemente apontadas pelos críticos, o que me dispensa de voltar ao assunto[10]. Quero, contudo, observar que a função profética não fazia parte apenas da bagagem dos prodígios clássicos; no século XVI, os descobrimentos de

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

novos mundos, a invenção da imprensa e o renascimento da cultura greco-latina repuseram em voga uma ampla literatura sobre monstros e prodígios, que inclui desde tratados eruditos em latim até folhetos populares vendidos por poucos centavos nas ruas[11]. O próprio Camões veiculou uma versão dessa tradição popular, ao relatar, provavelmente através de Fernão Lopes, o caso prodigioso de uma menina «ante tempo falando», que

> No berço o corpo e a voz levantou:
> «Portugal, Portugal» alçando a mão
> Disse «pólo Rei novo, Dom João».
>
> (IV, 3)[12]

Ainda durante o século XVI, os prodígios eram vistos e interpretados por muitos como um sinal da ira de Deus; um importante contemporâneo de Camões, Ambroise Paré, indica como primeira e segunda causas dos monstros, respectivamente, a glória e a ira de Deus[13]. Por outro lado, a capacidade profética dos prodígios não deixou de suscitar reacções cépticas em alguns, como por exemplo Montaigne, para quem a classificação de algum facto ou ser como prodigioso, monstruoso ou milagroso «faz-se por cada homem e por cada nação conforme a medida da sua ignorância» [14]. Faria e Sonsa, mais tarde, ao comentar a estrofe 43 do Canto V, também manifesta o seu cepticismo, observando que os danos futuros vaticinados por Adamastor «sucedierõ puntualmente: porque de lo pasado son grandes adivinos los Poetas, o las fantasmas que ellos introduzen en sus obras».

No entanto, o próprio Faria e Sousa não vacila em enumerar quatro casos modernos de presságio de desgraças representado pela queda de meteoros. A vacilação e a polêmica são, naturalmente, sinais claros da força que tais concepções ainda possuíam, mesmo no séc. XVII, para não mencionar o XVIII. Assim, não é preciso nem sequer indagar de onde o Adamastor tirava a sua capacidade profética, pois isso era um lugar-comum no século XVI[15].

O prodígio profético, ainda que de desmesurado tamanho e força, nem sempre é o próprio instrumento da vingança divina. Às vezes o seu papel é de servir meramente de sinal, constituindo o seu desarranjo formal, em relação à norma dos demais seres, uma alegoria do desarranjo dos tempos e das calamidades por vir. O monstro-sinal morre sem intervenção dos homens, ou simplesmente desaparece,

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

depois de tomar manifesto o seu recado[16]. Em outros casos, porém, o próprio monstro encarrega-se de executar o plano vingativo, desencadeando-se então uma luta entre o monstro e os homens. O Adamastor pertence a esta última categoria, ele é o próprio agente das desgraças que profetiza. Uma questão de verossimilhança histórica, contudo, impede Adamastor de tomar vingança contra Vasco da Gama, que adquire desta forma o estatuto de conquistador do gigante. Sendo Vasco da Gama o herói do poema, ou pelo menos o catalisador das propriedades heróicas do povo português na empresa da expansão do mundo conhecido, cabe-lhe perfeitamente o papel efabulado de vencedor do gigante, em que pese às observações indignadas do Pe. José Agostinho de Macedo[17]. Do ponto de vista da caracterização e da função do herói, o poema ficaria prejudicado se, naquele momento crucial da narrativa, o papel de «profanador daquela clausura dos mares» passasse para um acto realizado no passado e por outra pessoa. A Vasco da Gama cabe enfrentar o gigante e passar adiante. O seu acto de coragem expressa-se no alçar-se à altura do gigante e interpelá-lo, através da pergunta que não se pode fazer ao desconhecido sem mudar o seu estatuto: «Quem és tu?»[18]

Uma vez nomeado, relatado e conhecido, o Adamastor já não assusta mais. Vasco da Gama passa para o lado de lá do monstro, para a efabulação das causas e motivos, e desencadeia, através do seu acto que exige a nomeação e a história, o passado portanto, uma atitude distinta do ouvinte e do leitor em relação a esse novo ser que se nomeia e se relata.

«O futuro só pode antecipar-se sob a forma do perigo absoluto. É o que rompe absolutamente com a normalidade constituída e só pode anunciar-se, apresentar-se, sob a espécie da monstruosidade»[19]. Enquanto o futuro só pode apresentar-se como a ruptura absoluta da normalidade, o passado é a própria normalidade, porque conhecida. Por mais trágico que seja, o passado é fechado, inalterável e, portanto, passível de ser conhecido sem o sobressalto do perigo absoluto. Enquanto figura que se desenrola na história, objecto de conhecimento, portanto, o Adamastor perde a sua categoria de perigo absoluto e entra na normalidade constituída. O Adamastor que conta a sua história é, assim, muito diferente do monstro profético que ameaça com a infinita possibilidade das desgraças futuras.

O carácter duplo do Adamastor já foi observado antes, mas apenas da perspectiva das suas fontes clássicas. Américo da Costa Ramalho, por exemplo,

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

observa que «este monstro horrendo lembra ao mesmo tempo o Polifemo de Homero e de Virgílio, pelo terror que inspira aos navegadores, e o ciclope de Teócrito, pela indiferença que lhe vota a ninfa Tétis, outra Galateia»[20]. Parece-me, contudo, que apontar duas fontes diferentes para a mesma criação literária não chega para a compreensão da nova realidade, e é indispensável colocar o problema da relação que esse objecto novo mantém com as fontes e com a sua própria identidade.

De facto, o motivo do gigante enamorado pela ninfa remonta a Teócrito (Idílio XI), que faz Polifemo dirigir bucólicos convites a Galateia, na tentativa de consolar com o canto as penas do seu amor incorrespondido. O tom é ligeiro, e na pequena narrativa introdutória ao poema, dirigida ao amigo Nícias, Teócrito procura convencê-lo de que o único remédio para o amor é a poesia: e o poema é a ilustração dessa capacidade de consolo, aplicada no caso extremo da paixão do ciclope pela ninfa[21].

Ora, se a situação de Adamastor é semelhante à de Polifemo – o gigante apaixonado pela ninfa – , as semelhanças cessam aí. Não podemos tão-pouco identificá-lo com o Polifemo de Ovídio (Metamorfoses, XIII, 738-897), uma vez que este, embora não chegue a alcançar o amor da ninfa, dela se vinga, esmagando com um rochedo o rival Ácis.

O tema do Adamastor é ainda o reverso do tema: da bela e da fera: com efeito, em nenhum momento o gigante consegue convencer a ninfa de que o seu amor não é comparável à sua figura:

> Como fosse impossíbil alcançá-la
> Pela grandeza feia do meu gesto

mas, pelo contrário, parece haver uma correspondência entre a sua desproporção física e a baixeza dos seus instintos:

> Determinei por armas de tomá-la.

Adamastor não passa o tempo cantando à beira-mar idílios pastoris à sua ninfa. A sua disforme e grandíssima figura lança-se à conquista da ninfa e à obtenção pela força do que lhe negava o acordo dos desejos. Neste ponto, conviria talvez voltar à descrição das características físicas do gigante, pois, além da

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

analogia que imediatamente sugere com o acidente geográfico, há outra que também salta à vista: de facto, «a cor terrena e pálida, cheios de terra e crespos os cabelos» configuram uma aproximação da sua imagem com a do indígena africano[22]. Alguns versos antes, aliás, Camões comparara explicitamente um desses, ou, nas suas palavras, «um estranho... de pele preta», a Polifemo:

> Nem ele entende a nós, nem nós a ele,
> Selvagem mais que o bruto Polifemo.
>
> (V, 28)

Não parece inadequado ver também no Adamastor, portanto, a encarnação de certos preconceitos europeus da época relativos aos negros, especialmente no que diz respeito à sua pretendida lubricidade[23], se o Adamastor pode ser visto, por assim dizer, como uma alegoria das «prisões baixas» do amor e a sua figura corresponde à sua alma, não admira que, à medida que o seu caso amoroso se desenvolve aos nossos olhos e aos ouvidos do Gama, mais e mais se vá tomando a narrativa emocionalmente carregada e ecos da Lírica comecem a fazer-se ouvir[24]. A voz do Adamastor enamorado trai cada vez mais a voz de Camões lírico, e entre as ressonâncias ocorrem imediatamente os versos do ABC em Motos:

> Galateia sais, Senhora,
> da fermosura extremo;
> e eu perdido Polifemo.

Dois novos temas começam assim a tomar corpo. O primeiro está relacionado com o tema da transformação do amante na coisa amada, expressão platônica da ascese amorosa: a metamorfose de Adamastor pode ser vista como a sua forma negativa. De facto, ele transforma-se, não na amada, mas naquilo que lhe aparecera como a figura de Tétis, e o seu castigo é não só ter que reconhecer o engano, mas transformar-se no próprio objecto enganoso:

> Estando cum penedo fronte a fronte,
> Que eu polo rosto angélico apertava,
> Não fiquei homem, não, mas mudo e quedo,
> E junto de um penedo outro penedo.
>
> (V, 56)

Embora a verdadeira metamorfose de Adamastor ocorra historicamente mais tarde, por vingança dos deuses, a forma da transformação já está prefigurada no

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

próprio momento da percepção do engano.

Por sua vez, o engano desencadeia um segundo tema, também ele presente em outros momentos dos Lusíadas e em outros passos da Lírica. Trata-se de uma ampliação e modificação do tópico medieval do poder do Amor, e manifesta-se de diversas maneiras na obra camoniana: na imagem do Amor como um rapaz cego que não vê a quem atinge («Venceu-me Amor, não o nego, / tem mais força que eu assaz / que, como é cego e rapaz, / dá-me porrada de cego»)[25]; na imagem da cegueira do amante («Que é grande dos amantes a cegueira»), o qual à realidade dolorosa preferiria o engano («Que te custava ter-me neste engano, / ou fosse monte, nuvem, sonho, ou nada?»); e, finalmente, na variação renascentista do tema de Hércules dominado por mulheres.

Hércules e Onfale, Hércules e Dejanira ou Iole são exemplos caros à cultura ocidental. A misoginia medieval viu nesses casos, porém, e em outros semelhantes, como David e Betsabé, Sansão e Dalila, um exemplo flagrante da perversidade feminina e do perigo que as mulheres representam para a salvação do homem[26]. A corrente petrarquista, contudo, ao exaltar o amor, alterou o sentido da interpretação dessas histórias e passou a vê-las como a exemplificação do poder soberano do amor, de que não se eximem nem mesmo heróis e santos. Esse movimento encontra-se, aliás, perfeitamente expresso nas estrofes finais do Canto III, 139-143, em que, a partir de uma concepção moralista do «baixo amor [que] os fortes enfraquece», bem ao gosto medieval, Camões chega à concepção renascentista do poder soberano do Amor[27]. À enumeração dos casos célebres de homens perdidos por mulheres (140,141), Camões faz seguir a pergunta que transforma o caso moral em condição humana de que ninguém escapa:

> Mas quem pode livrar-se por ventura
> Dos laços que Amor arma brandamente
> Entre as rosas e a neve humana pura,
> O ouro e o alabastro transparente?

Desta forma, fica liberto de culpa aquele cujo coração «um vulto de Medusa» converteu em «desejo aceso»:

> Desculpado por certo está Fernando
> Para quem tem de amor experiência
> Mas antes, tendo livre a fantasia,
> Por muito mais culpado o julgaria.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

O Adamastor aparece-nos, então, como simultaneamente a figuração das «prisões baixas» do amor e da impossibilidade de dele escapar; o carácter moralista do primeiro aspecto redime-se, portanto, no drama do gigante que representa, na sua forma extrema, a oposição absoluta entre a feiúra e a beleza, o baixo e o alto, o corpo e a alma; o masculino e o feminino, e a angustiada ânsia do primeiro termo no esforço desesperado e quase sempre inútil de alcançar o segundo.

Resumindo, portanto: como encarnação monstruosa dos terrores e impulsos, o Adamastor é uma figura condensada do desconhecido, do caótico e do indomável – quer pensemos em termos do desconhecido geográfico, do Outro, do futuro ou das pulsões amorosas. O mesmo processo que leva Camões a «dispersar» a sua criatura, a «expandi-la» no movimento do discurso (dois gigantes e três categorias), leva-o também a «condensar» no Adamastor significados distintos que, assim como ocorre nas imagens oníricas, passam a ser –vistos como não-disjuntivos[28]. Nesse sentido, o Adamastor funciona como uma condensação de diversos conteúdos latentes, que procurei trazer à tona neste trabalho. Ele aglomera significados que, do ponto de vista do conteúdo latente, aparecem como semelhantes, embora possam parecer contrários da perspectiva do conteúdo manifesto: o Adamastor é simultaneamente a projecção do temor do futuro enquanto desconhecido, e do passado, enquanto resíduo de experiências traumáticas; ao mesmo tempo o Outro do europeu conquistador, e a imagem das suas secretas pulsões e sentimentos de culpa; o gigante indomável e Polifemo-Hércules vencido por uma mulher. Da perspectiva do leitor, ele adquire a mesma propriedade que as figuras oníricas, que podem ser simultaneamente uma pessoa e outra, uma coisa e outra. É, portanto, do fundo dessa matéria que ele emerge, criado a partir dos mesmos processos, entregue à dinâmica dessa linguagem especial, cujas normas próprias atingem a configuração semântica e as relações discursivas.

É através da aderência a essa peculiar lógica da composição da imagem monstruosa que Camões ergue, no ponto crucial da viagem e no momento central do poema, o fantasma petrificado dos terrores colectivos e individuais que é preciso ultrapassar, não só para chegar às Índias, mas também à Ilha dos Amores, onde sexualidade e futuro vão finalmente encontrar.

uma forma redentora possível.

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Albany/Campinas, 1984-87.

NOTA

[1] Nas palavras de Ganguilhem, «the existence of monsters throws doubts on life's ability to teach us order.» Diogène, n.º 40, oct.-dec. 1962, p. 27.

[2] Cf. Faria e Sousa: «... monstro es aquello que en la forma de su género es desproporcionada, irregular, o sin medida, ...» Lusíadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional.Casa da Moeda, 1972, reprod. fac-similada pela ed. de 1639, 2.° vol., coment. à estrofe 49 do Canto V.

[3] A interpretação alegórica de Faria e Sousa, embora prejudicada pelos seus fortes sentimentos de cruzado anacrónico, é contudo mais corajosa e elucidativa que a mera identificação de fontes.

[4] Gilbert Lascault, Le monstre dans l'art occidental, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 115-175. Lascault desenvolve, para o caso específico das monstruosidades imaginárias, a classificação de Aristóteles para os monstros biológicos, que se caracterizam: pela combinação de espécies diferentes (embora essa miscigenação só seja possível enquanto «semelhança», e nunca como realidade, dados os diferentes períodos de gestação para cada animal); por excesso de partes ou membros, ou ainda pela falta de algo. Aristóteles tem o cuidado de hierarquizar os casos de dissemelhança única e ocasional dos monstros biológicos em relação aos progenitores (princípio basilar da monstruosidade), daqueles em que ela ocorre dentro de um esquema já considerado alternativo, e portanto menos vistoso. Estão ausentes da classificação e da preocupação aristotélica os monstros imaginários, que mais tarde, até mesmo durante o século XVIII, serão incluídos como objecto de análise e classificação no discurso teratológico médico. V. De la genération des animaux (Perì: dzöon genéseos), Texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Belles Lettres, 1961, especialmente IV, 767b, 769a e 770b.

[5] «La pierre, le rocher vivent presque, semblent regarder, parler, rire, combattre, penser; mais une étrange réticence empêche les écrivains de dépasser la métaphore. Op.cit., p. 120. Obviamente, Lascault não leu Os Lusíadas nem nunca ouviu falar do Adamastor. Convém ainda lembrar a existência mitológica das rochas simplégadas, ou cianeias, que constituíram obstáculo à passagem dos argonautas, e que eram «monstrueses du fait de leur nature à la fois non-animée et animée, pierres vivantes [«dzoaî»] et jamais vaincues, [qui] gardent pour ainsi dire le passage de l'humain au non-humain, symbolisant ainsi les mystérieux espaces marins...» Nathalie Vanbremeersch, Représentation de la terre et du travail agricole chez Pindare, Mémoire de maîtrise, Université de Paris IV, 1982-83, pp. 7-8. (Devo a Alfredo Margarido o ter chamado a minha atenção para a semelhança entre a figura do Adamastor e as clássicas simplégadas, e também o ter-me generosamente proporcionado acesso à dissertação acima citada de N. Vanbremeersch.)

[6] O casmurro P.e José Agostinho de Macedo considera essa permanência dos caracteres humanos um «altissimo disparate» porque, diz ele, se em Ovídio vemos alguns seres humanos transformados em montes, e em penhascos, «acabou nelles a natureza racional, e sensivel, acabárão tambem todas as funcções, todos os officios, todos os ministerios proprios da natureza racional, porque a fórma humana se mudou em bruta, insensivel, e para sempre muda, ...» Reflexões Críticas sobre o Episodio de Adamastor nas Lusíadas, Canto V, Oito 39, Lisboa, Na Impressão Régia, 1811, p. 29.

[7] Cleonice Bernardinelli já observara essa bipartição da personagem, dizendo que «tal adjectivação, reveladora da emotividade do narrador (e neste momento podemos considerar o gigante como Narrador), prepara a passagem do primeiro ao segundo Adamastor», in 'Uma Leitura do Adamastor', Estudos Camonianos, Rio, MEC, 1973, p.37.

[8] V. John Block Friedman, The Monstrous Races in Medieval Art & Thought, Cambridge, Mas. & London, Engl., Harvard University Press, 1981; e Rudolf Wittkower, 'Marvels of the East', Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 5 (1942), pp. 159-197.

[9] Para uma relação dos monstros mencionados nos Lusíadas, consulte-se J. A. Pires de Lima, A Terato1ogia nos Lusíadas, Porto, Edições Maranus, 1949. Os Astomi, porém, não constam da sua lista.

[10] A esse respeito, consultar, principalmente, Teófilo Braga, Camões. A Obra Lírica Épica,

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Porto, Livraria Chardron, 1911, pp. 651-653; José Maria Rodrigues, Fontes d'«Os Lusíadas», Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1979, pp. 59-60; e Américo da Costa Ramalho, 'Aspectos Clássicos do Adamastor', in Estudos Camonianos, Coimbra, 1975, pp. 43-54.

[11] Sobre os folhetos nos primórdios da imprensa europeia, consultar: Jean-Pierre Seguin, L'Information en France avant 1e périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631, Paris, Maisonneuve et Larose (1964); Rudolf Schenda, Die Französische Prodigienliteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, München, Max Hueber Verlag, 1961; Mathias A. Shaaber, Some Forerunners of tbe Newspaper in Eng1and. 1476-1622, Philadelpmg, University of Pennsylvania Press, 1962; Eugen Holländer, Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einb1attdrucken des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1921; Rolf Wilh. Brednich, Die Liedpublizistik in Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1975; Joeffroy Atkinson, La littérature géographique française de 1a Renaissance. Répertoire, New York, Burt Franklin (1968), repr. da ed. de Paris, 1936; Claude Bellanger et alii, Histoire générale de 1a presse française, Paris, PUF, 1969; Luís Chaves, Subsídios para a História da Gravura em Portugal, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927; Artur Anselmo, Les origines de l'imprimerie au Portugal, Braga, Barbosa & Xavier, 1983; Alftedo Carneiro da Cunha, Elementos para a História da Imprensa Portuguesa. 1641-1821, Lisboa, Ottosgráfica Ltd., 1941; José Tengarrinha, Verbete 'Imprensa', in Dicionário de História de Portugal, Dir. de Joel Sertão, Vol. 11, pp. 343-353.

[12] Também referido por J. A. Pires de Lima, op. cit., p. 25. Como observa este autor, o mesmo prodígio fora relatado por Fernão Lopes na Crónica de D. João I, vol. II, p. 48; um caso semelhante aparece em Garcia de Resende (Miscelânea, p. 305), e um outro numa carta de Clenardo ao seu discípulo Réscio. Assim, embora a fonte de Camões fosse muito provavelmente Fernão Lopes, como também acredita José Maria Rodrigues (op. cit., pp. 247-8), não há dúvida de que casos similares ainda eram aceitos, discutidos e divulgados pela elite cultural da época. Basta lembrar aqui a voga que os monstros alegóricos da Reforma, como o Papstesel de Melanchthon e o Mönchkalb de Lutero, encontraram, desde o século XVI até o XVIII. Assim, diz Melanchthon no prefácio do seu fo1heto sobre o asno-papa: «Desde sempre, Deus criou monstros para significar de forma admirável a sua ira ou a sua misericórdia, e principalmente a queda ou o crescimento dos reinos ou dos impérios.» Cito, traduzindo, apud Jurgis Baltrusaitis, Réveils et prodiges, Paris, Armand Colin, 1960, p. 314.

[13] Ambroise Paré, Des monstres et prodiges, Ed. critique et commentée par Jean Céard, Genève, Librairie Droz, 1971, p. 4.

[14] «Cela se faict par chaque homme et par chaque natian selon la mesure de son, ignorance.» Apud Jean Céard, La Nature et les prodiges, Genève, Librairie Droz, 1977, p. 422.

[15] Américo da Costa Ramalho: «De onde vinha o dom da profecia a Adamastor?» Op. cit., p. 50.

[16] Observe-se, por exemplo, o que se conta na Relaçam de hum Prodigio sucedido em huma das cidades da Província do Paraguay, neste anno passado de 1735, Lisboa Occidental, Na Officina de Antonio Correa Lemos, 1736: «O Monstro, (ou Demonio conforme se entende) arrojando no meyo da Praça o papel, e a pena, voltou com passo vagarazo, olhando para os circunstantes, que de longe .apareciam a huma, e outra parte, para a mesma donde tinha vindo, e ao sair da Cidade, clamou com brados horríveis: Eu sou a Figura dos pecadores do Paraguay. [...] Levou consigo huma menina de idade de quatro annos, tres mezes, e dez dias, filha de huma viuva chamada Maria Garcia, que na quarta feira seguinte foy achada sem lesam alguma, em hum dos montes visinhos, entre duas pombas.» (p. 5).

[17] «... Luiz de Camões [...] devia fazer dizer a Vasco da Gama na inverossimil, e longuissima narração, que de tantas cousas fez ao Rei de Melinde, que o Gigante apparecera ao Dias quando dobrou o Cabo, e seguir a história de sua viagem, ...» Op. cit., p. 41. Aqui poderíamos repetir o que diz Richard Burton acerca de uma outra crítica de Macedo à questão da existência dos deuses no Canto IX: «Very true! still a poetic reader would rather be wrong with Camoens than be right with his critic.» 'Notes to Canto IX', Camoens: his Life and Lusiads, 2 vols., Londan, Bernard Quaritch, vol. II, p. 659.

[18] Cf. Helder Macedo: «Gama só consegue dominar as forças negativas que ameaçavam transformar a sua viagem para o conhecimento numa viagem inversa para a destruição, sobrepondo ao

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

medo o desejo de conhecimento, fazendo a pergunta mágica tradicional que obrigou Adamastor a autodestruir-se, nomeando-se...» Camões e a Viagem Iniciática, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 44.

[19] «L'avenir ne peut s'anticiper que dans la forme du danger absolu. Il est ce qui rompt absolument avec la normalité constituée et ne peut s'annoncer, !e présenter, que sous l'espèce de la monstruosité.» J. Derrida, De la grammatologie, p. 14, apud G. Lascault, op. cit., p. 324.

[20] Op. cit., p. 43.

[21] Na tradução ingleSa de J. M. Edmonds, Cambridge: «It seems there's no medicine for love, Nicias, neither salve nor plaster, but only the Pierian Maids. [...] "Twas this at least, gave best comfort to my countryman the Cyclops, old Polyphemus, when he was first showing beard upon cheek and chin and Galatea was bis love.»

[22] Essa aproximação de Adamastor com o indígena africano já foi feita por Antonio Tabucchi, em "Da Adamastor a Polifemo. L'antinomia acqua / pietra in Camões e Góngora", Annali de la Scuola Normale Superiori di Pisa, sér. 3, vol. 3, p. 588.

[23] Para uma apresentação e discussão extensa do assunto, consulte-se Alfredo Margarido, 'La vision de l'Autre (Africain et Indien d'Amérique) dans la Renaissance portugaise', in: L'Humanisme Portugais et l'Europe. Actes du XXe. Colloque International d' Études Humanistes, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 507-55.

[24] O confronto realizado por Roger Bismut, em La lyrique de Camões (Paris, 1970) é elucidativo. Ver, especialmente, pp. 66-69.

[25] Lírica Completa I. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, Imprensa Nacional.Casa da Moeda, 1980, p. 231.

[26] Um estudo desenvolvido do tema pode ser encontrado em Marc-René Jung, Hercule dans la littérature française du XVIe. siècle, Genève, Libr. Droz, 1966.

[27] Como exemplo da concepção medieval do tema, veja-se o longo poema 'Olim sudor Herculis' (Carmina Burana, 63), em que os feitos heróicos de Hércules são contrastados com a infâmia do seu cativeiro por Iole [sic]. A moralidade é reiterada no refrão: «Amor fame meritum/ deflorat, / amans tempus perditum / non plorat, / sed temere / diffluere / sub Venere / laborat.» As duas últimas estrofes, por sua vez, propõem a fuga como o único meio de vencer a degredação pelo amor: «in hoc prelio, fugiendo fortius / et melius / pugnatur, / sicque Venus vincitur: / dum fugitur, fugatur.» Alfons Hilka & Otto Schumann, Carmina Burana, Heidelberg, 1941, I Band, 2, 23-24.

[28] G. Lascault observa a similaridade entre os procedimentos de composição dos monstros imaginários e os da elaboração onírica (pp. 189 ss.). Sobre a distinção entre conteúdo manifesto e latente dos sonhos, e sobre o trabalho onírico de condensação e de deslocamento, veja-se S. Freud, A Interpretação dos Sonhos (pp. 311-44, na tradução de James Strachey, New York, Avon Books, 1965).

PDF Creator - PDF4Free v2.0 http://www.pdf4free.com

Sobre o Cânone Lírico de Camões

por **Leodegário A. de Azevedo Filho**

NA lírica de Camões, o conceito de Cânone sempre foi procurado em função da totalidade de textos bem ou mal atribuídos ao Poeta ao longo de quatro séculos. Não deixando Camões a sua obra lírica preparada para o prelo, nem havendo sequer a certeza de que ele tenha concluído o *Parnaso*, a que se refere Diogo do Couto na *Década VIII*, com fantasiosa hipótese de furto, os únicos documentos de que realmente dispõe a crítica são os «livros de mão» da época, que recolheram assistematicamente as suas peças líricas, em forma de textos apógrafos, pois os autógrafos se perderam.

Tais cancioneiros manuscritos, em geral miscelânicos e incompletos, por vezes até fragmentados e nem sempre com expressa indicação de autoria para os textos, foram utilizados pelos organizadores das duas edições quinhentistas, ambas póstumas, *Rhythmas* (1595) e *Rimas* (1598), constituindo-se assim o ponto de partida do primeiro ramo da tradição impressa, sem aceitável rigor ecdótico. O segundo ramo da tradição impressa, formado a partir da publicação das *Rimas Várias de Luís de Camões* (1685), edição preparada por Faria e Sousa, em que o *corpus* lírico do Poeta foi abusivamente dilatado, além dos conhecidos «aperfeiçoamentos» introduzidos nos textos, apresenta-se mais corrompido que o primeiro. Mas a partir desse segundo ramo é que se transmitiu a lírica de Camões, no séc. XVIII com Tomás José de Aquino e no séc. XIX com as edições do Visconde de Juromenha e de Teófilo Braga, responsáveis por novas e numerosas inclusões de textos inautênticos na obra lírica do Poeta.

Por isso mesmo, o saudoso camonista Jorge de Sena chegou a compará-la com os estábulos de Augias, reclamando a força de um Hércules para o total expurgo. E tal expurgo, iniciado apenas em 1932, com a edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, se foi importante no que se refere à tentativa de reduzir, com apoio em estudos anteriores de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de Wilhelm Storck, esse vasto e heterogéneo universo lírico a um *corpus* mais uniforme e coerente, nenhum valor teve do ponto de vista da crítica textual, já que os dois editores simplesmente reproduziram os textos mal estabelecidos e alterados por Faria e Sousa, por melhores que fossem as intenções do famoso editor seiscentista. Na verdade, a grande obra de Faria e Sousa só tem real valor no que diz respeito aos preciosos comentários que faz aos versos, indicando um conjunto de

elementos de extrema importância não apenas para a crítica de fontes, mas também para a melhor compreensão da tradição indirecta dos textos, já que trabalhou com numerosos manuscritos da época. Mas o seu borrador, ou manuscrito que daria origem à sua edição, bem revela a precaridade dos métodos por ele empregados, em muitos casos servindo-se das páginas (recortadas e coladas no papel em que escrevia) da edição de 1607 (Esfera Armilar, de Domingos Fernandes), nem mesmo valendo-se das *Rimas*, segunda edição de 1598. Outras vezes, recorreu a textos manuscritos, para emendá-los também, não se sabendo qual a procedência desses textos. Portanto, se a edição de Faria e Sousa é de grande valor pelas informações camonianas dadas ao comentar os versos, deixa muito a desejar em matéria de crítica textual.

Caberia aos mestres A. J. da Costa Pimpão (1944) e Hernâni Cidade (1946) dar início à revisão crítica dos textos impressos durante quatro séculos, mas isso sem a sistemática e indispensável análise dos manuscritos da época, onde os poemas líricos de Camões ficaram dispersos. E na mesma linha metodológica desses dois ilustres editores foram feitas e publicadas as demais edições do século XX, sempre com hegemonia da tradição impressa sobre a tradição manuscrita, a exemplo da grande obra publicada por Maria de Lurdes Saraiva.

Entra aqui a contribuição pioneira de Emmanuel Pereira Filho, exactamente a partir do I Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa, realizado no Rio de Janeiro, em 1967, com as *Actas* publicadas em 1968, ainda o ano da morte do saudoso e competente camonista, ocorrida no dia 31 de Janeiro. Em sua erudita comunicação, já por duas vezes republicada (*Estudos de Crítica Textual*, 1972, e *Rimas de Camões*, 1974), Emmanuel Pereira Filho partiu da evidência de que, a despeito de quatrocentos anos de estudos e pesquisas, jamais foi possível estabelecer o Cânone Máximo da lírica de Camões, tendo naufragado pelos séculos afora a compreensível ambição de vários especialistas. Por isso mesmo, deixando de lado os métodos do passado, que a muito pouco resultado conduziram os editores, propôs o conceito de Cânone Mínimo, como base segura de futuras investigações de crítica autoral e de crítica textual. E já aqui se encontram os dois elementos que vão integrar o novo conceito de cânone: a crítica de autoria, para a segura constituição de um índice básico, e o estabelecimento dos textos desse índice. Para o primeiro caso, fixou o critério do tríplice testemunho quinhentista incontroverso, passando então a figurar no índice básico apenas os textos que resistiram às três exigências fundamentais do seu método. Assim, para que um texto lírico fosse atribuído a Camões, teria que ser comprovadamente produzido no século XVI, com três testemunhos quinhentistas e sem qualquer contestação autoral, no último caso por ausência de atribuição divergente e por ausência de qualquer recusa fundamentada pela crítica erudita. A partir disso, com base em quatro documentos manuscritos e quatro impressos, testou o rigor do método, numa primeira e provisória experiência, para concluir que já podiam ser atribuídos ao Poeta, com bastante segurança, 65 textos, em vários gêneros líricos. Como sabia, melhor do que ninguém, da provável existência de numerosos outros cancioneiros quinhentistas ainda não descobertos, por mais de uma vez assinalou que o aparecimento de novos dados devia determinar a indispensável revisão crítica dos resultados inaugurais a que chegou. Mas a morte, que tão cedo nos privou do seu inteligente convívio, impediu

que desse continuidade à sua pesquisa, sobretudo no que se refere ao estabelecimento crítico dos textos que integram o índice básico de autoria camoniana. E essa dupla tarefa, em busca do Cânone Mínimo, com a imprescindível revisão do seu critério de crítica autoral e com o estabelecimento crítico dos textos que integram o índice básico de autoria, é a que vimos desenvolvendo já ao longo de duas décadas, a despeito de todas as dificuldades que temos encontrado.

Para isso, em primeiro lugar, pusemo-nos à procura, nem sempre fácil, de novos manuscritos quinhentistas com interesse para a lírica de Camões, reunindo mais de vinte fontes, em amostra altamente representativa da tradição manuscrita. Por certo o futuro revelará a existência de outros cancioneiros da época, que dormem em bibliotecas particulares ou públicas, com acervo ainda por catalogar, em hipótese muito desejada por todos nós. Mas, enquanto tais cancioneiros não aparecem, já se pode perfeitamente dar início ao trabalho, revendo-se metodicamente as conclusões iniciais e provisórias, à medida que forem surgindo outros documentos. O que se deve rejeitar, aliás inteiramente, é a presunção de que a pesquisa só pode ser iniciada com o aparecimento de todos os manuscritos da época, em hipótese fantasiosa. Com a respeitável soma de mais de vinte fontes manuscritas, é claro, já se dispõe da desejada amostra representativa, dando-se imediatamente início à pesquisa, que é sempre aberta, por força da dinamicidade interna do processo. Nem há a menor certeza de que o aparecimento de novos manuscritos venha prejudicar as conclusões a que já se tenha chegado. Pode até ocorrer que os novos códices venham, simplesmente, confirmar os resultados da pesquisa que até aqui tem sido feita. Em caso contrário, basta incluir os dados novos no *corpus* básico, remanejando-se todo o sistema, sempre em busca do seu contínuo aperfeiçoamento. Portanto, apenas a incompreensão do método é que tem gerado esse tipo de crítica, completamente insustentável à luz da própria flexibilidade do critério adoptado. Na verdade, se Emmanuel Pereira Filho, numa experiência ainda inaugural, pois dispunha de poucas fontes, chegou à conclusão, por nós revista e rectificada, de que já podiam ser atribuídos ao Poeta 65 textos líricos, já nos coube, com maior número de fontes, ampliar de 65 para 133 textos o índice básico de autoria camoniana, como se pode ver no primeiro volume da nossa edição da *Lírica de Camões* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985). E outros, no futuro, com o aparecimento de novos manuscritos da época, mas sempre com o mesmo rigor metodológico, poderão ampliar o *corpus* básico. Tudo isso sem pressa, pois a prudência é que é boa companheira.

Como se vê, forma-se o Cânone Mínimo, gradativamente, com apoio no índice básico de autoria e com o consequente estabelecimento crítico dos textos que integram esse índice, ainda que em carácter sempre provisório. Não se trata, portanto, de um Cânone Fixo, nem isso seria possível, já que o descobrimento de novos cancioneiros pode enriquecer o *corpus* básico, se é que não venha apenas confirmá-lo. Em tudo, entretanto, o que realmente importa é que já se pode dispor de um conjunto de textos com alta credibilidade autoral, como base realmente confiável para qualquer discussão posterior. Até porque, acrescente-se ainda, o Cânone Mínimo, desde que rigorosamente constituído, em si mesmo, já pode indicar as verdadeiras dimensões de Camões como poeta lírico. Com ele, se alguns estudos anteriores serão preservados, vários outros terão que ser revistos, ou mesmo

marginalizados, por terem partido de textos que não levam a mínima garantia de autoria camoniana. E daí surgirá uma nova estilística da lírica de Camões, não mais em termos duvidosos ou subjectivos, mas com muita probabilidade de acerto.

Em nosso trabalho, por termos levantado um número de fontes manuscritas bem maior do que as que foram utilizadas por Emmanuel Pereira Filho, resolvemos substituir a exigência do tríplice testemunho pela exigência do duplo testemunho quinhentista incontroverso e com apoio em manuscritos, tornando o método mais produtivo, sem perda do seu rigor. Com efeito, se o testemunho único é ainda insatisfatório, por falta de confirmação autoral, o mesmo já não se pode dizer em relação ao duplo testemunho, sobretudo quando se comprova, nos manuscritos trazidos à colação, a existência de indispensável índice de autonomia. E tal índice de autonomia, quando se dispõe de respeitável soma de testemunhos, é claro que se torna muito maior.

Mas não se confunda, como alguns críticos apressadamente têm feito, a tarefa preliminar de constituição de um Cânone Mínimo com nenhuma edição crítica acabada e perfeita da lírica de Camões! Como ressaltámos nos dois volumes já publicados do nosso livro, o primeiro em 1985, destinado a uma discussão teórica e metodológica da matéria, e o segundo em 1987, reservado à publicação dos sonetos, com uma primeira leitura dos textos à luz da tradição manuscrita e em confronto com a dupla tradição impressa, todo esse trabalho pretende apenas oferecer bases sólidas para uma futura edição crítica. Portanto, com a publicação dos textos que integram o índice de autoria, foi nosso objectivo trabalhar, intensamente, com os manuscritos da época. Não entender isso significa renunciar à compreensão do problema, persistindo no erro multissecular da leitura dos poemas em função apenas da dupla tradição impressa adulterada pelo tempo. O Cânone Mínimo, é claro, servirá apenas de subsídio para a sonhada edição crítica acabada e perfeita, se é que isso algum dia vai ser possível. Aliás, no primeiro volume da nossa edição, para a consecução desse objectivo, procurámos estabelecer um amplo programa de actividades universitárias e científicas, a começar pela urgente edição diplomático-interpretativa dos grandes cancioneiros da época, com todos os rigores paleográficos e codicológicos exigidos pela ecdótica moderna.

Bem certo é que alguns cancioneiros já foram editados, com o necessário rigor, a exemplo do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, preparado por Arthur Lee-Francis Askins. Tal códice, datado de 1578, época em que o Poeta ainda vivia, pois morreu no ano de 1580, trouxe-nos elementos realmente preciosos para a revisão que fizemos do trabalho ainda inconcluso que Emmanuel Pereira Filho nos deixou. Mas nada disso exclui a consulta directa aos manuscritos, pois há várias edições de cancioneiros com numerosos erros de leitura, sendo melhor até que não existissem. Para um pesquisador, por conseguinte, sem minimizar a importância da edição urgente que se deve fazer dos grandes cancioneiros da época, o que realmente importa é dispor dos manuscritos, em forma de microfilmes ou de outras reproduções mecânicas. Claro está que há problemas paleográficos e codicológicos a serem estudados exaustivamente, sobretudo quando os códices não são datados com a necessária precisão, como é o caso do *Manuscrito Juromenha*, feito nos fins do século XVI ou princípios do século XVII. Mas, com os textos manuscritos na mão do pesquisador, torna-se mais do que evidente que

o trabalho já pode ter início, ainda que em termos provisórios e sujeito a futuras revisões. Nem há, como alguns supõem, edições críticas perfeitas e acabadas, pois todas são mais ou menos provisórias, dependendo sempre dos dados de que dispõe a crítica num determinado momento, sem esquecer a mudança dos métodos de operar, que podem ser renovados ou aperfeiçoados com o próprio desenvolvimento da ecdótica. O que não se pode ou não se deve fazer é ficar de braços cruzados, com alegações supostamente perfeccionistas de que ainda não existem condições ideais de trabalho, como se alguém ignorasse isso. Tais condições, aliás, jamais surgirão em mais de quatrocentos anos de estudos, não havendo nenhuma garantia de que passarão a existir daqui a vinte ou trinta anos, numa atitude optimista de todo inconsequente, que afinal se torna atrofiante na medida em que passa a desestimular os que estão trabalhando, com seriedade, no movediço terreno da lírica de Camões. Na verdade, os manuscritos que ainda não foram editados criticamente não perdem o seu valor probante, pelo menos no que se refere às lições textuais neles contidas. E isso é o que importa à crítica textual.

O que todos temos que fazer, por conseguinte, é dar início à pesquisa *hic et nunc*, embora com plena consciência de todas as dificuldades existentes, pois sem trabalho não se consegue coisa alguma. Uma pesquisa centrada na humildade do método e que possa despertar o interesse das novas gerações de estudiosos, aperfeiçoando-se sempre as conclusões a que já se tenha chegado, com o correr dos tempos. Nem se pode pensar de outra forma, a não ser por comodismo intelectual ou pela filosofia do adiamento, deixando-se sempre para o futuro o que se pode dar início agora. Nem nos desanima tal espécie de crítica apriorística, a que temos dado o nome de crítica de preliminares, em geral desenvolvida por aqueles que muito pouco ou nada fixeram para a melhor compreensão dos textos líricos de Camões. E se perdem ou se perderam sempre naquele inoperante perfeccionismo, sem perceber que a perfeição é uma meta inatingível, embora seja persistentemente procurada por todos nós.

Retornando ao amplo programa de trabalho, acima referido, se a edição diplomático-interpretativa dos grandes cancioneiros da época é altamente desejável, a sua falta não significa que a pesquisa seja eternamente adiada, desde que se disponha de microfilmes ou de fiéis reproduções fotográficas, trabalhando directamente com os textos, para neles analisar tudo, sem esquecer os próprios movimentos diassistemáticos que revelam. Nem se pode editar a lírica de Camões em conjunto, a partir do falso pressuposto de que existe uma tradição comum, pois cada texto tem a sua própria história, não raro bem diversa da história dos demais textos. Aqui, evidentemente, será necessário intensificar o estudo das relações estemáticas entre os manuscritos, matéria que ainda está muito longe de encontrar uma solução pacífica ou mesmo satisfatória. Mas é preciso investigar os textos, neles procurando-se lições conjuntivas ou separativas, embora sem propor nenhum *stemma codicum* fixo, mas apenas sugerindo, como hipótese de trabalho, possíveis relações estemáticas, sempre em busca da conexão de dados, para melhor orientação da pesquisa. Portanto, ainda que em termos nunca definitivos, será preciso começar o trabalho imediatamente, com os dados de que dispõe a crítica neste exacto momento, e não deixá-lo para que outros o façam, num futuro sempre problemático. Algumas vezes, reconhecemos que ainda não há elementos para seguras conclusões estemáticas. Em outras

vezes, entretanto, os elementos de que já dispõe o pesquisador oferecem certa garantia de que, se houver erro, não há-de ser muito grande. Afinal, o trabalho apenas se inicia, tendo-se que enfrentar inúmeras dificuldades, cabendo assim às futuras gerações, com dados hoje desconhecidos, rever todas as conclusões do método.

Outra questão se relaciona com a própria estrutura e com o próprio funcionamento da língua portuguesa no século XVI, matéria que ainda não foi suficientemente estudada, a despeito da excelência de algumas pesquisas anteriores. A própria língua de Camões, a ser exaustivamente examinada com base em *Os Lusíadas*, obra publicada com o Poeta vivo, está reclamando novas investigações, sem desprezar o que já se sabe sobre o assunto. Não que se torne indispensável a existência de uma possível gramática da língua de Camões, para servir de apoio à edição dos textos líricos, com base na teorização gramatical extraída da poesia épica. Se tal gramática existisse, em termos ideais, é claro que seria bastante útil, embora dela se pudesse discordar num ou noutro ponto, já que toda e qualquer gramática é sempre opinativa, sobretudo quando ultrapassa a desejável descrição dos factos linguísticos, para estabelecer normas quase sempre discutíveis. Mas porque não existe tal gramática não se pode então dar início ao estabelecimento crítico de um texto lírico? Alguns pensam que sim, assumindo aquela atitude apriorística e perfeccionista a que há pouco nos referimos e que a nada conduz. Mas todos aqueles que têm o hábito da pesquisa reveladora sabem que as coisas não são bem assim, pois o importante é investigar os factos linguísticos directamente nos textos e não a partir de qualquer teorização gramatical pré-fabricada. Por isso mesmo, sempre que editamos um texto lírico de Camões, temos *Os Lusíadas* ao nosso lado, já que o *usus scribendi* do Poeta é um dos princípios directores do nosso trabalho, não apenas quanto à apuração de formas linguísticas da época, mas também quanto às estruturas morfo-sintácticas.

Nesse sentido, muito melhor do que qualquer gramática, o *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas*, em boa hora preparado por A. G. Cunha, nos tem sido um instrumento valiosíssimo de trabalho, exactamente porque não opina. Na realidade, esse *Índice* oferece ao pesquisador tudo o que é linguisticamente necessário para o desenvolvimento da pesquisa, sem esquecer as bases estatísticas que dali podem ser inferidas. É da pesquisa em si mesma é que nascem as teorias, sempre *a posteriori* e nunca *a priori*.

Se discutimos todos os factos linguísticos encontrados na poesia lírica camoniana sempre com base no *usus scribendi* do Poeta, revelado em *Os Lusíadas*, como qualquer um pode verificar no segundo volume da nossa obra, dedicado à edição dos sonetos, não menor importância damos às questões de versificação, pois o conhecimento da técnica do verso é um dos elementos subsidiários da crítica textual. Bem sabemos que a matéria está ainda pouco estudada em língua portuguesa, ao contrário do que se verifica em outras línguas românicas, como a francesa, a italiana e a espanhola. Mas isso, como é evidente, também não é causa impeditiva do nosso trabalho, pois dispomos do texto de *Os Lusíadas*, edição de 1572, nesse texto examinando tudo o que diz respeito à versificação, não apenas quanto à medida e quanto ao ritmo dos versos, mas também quanto à rima e quanto à possível pronúncia da época. Assim, diante de qualquer ocorrência aparentemente estranha num verso lírico, logo trazemos o texto da poesia épica

camoniana à colação, com ele justificando casos especiais de ritmo e de contagem silábica, em particular com base no regime dos encontros vocálicos intervocabulares, que temos longamente estudado. Portanto, para a constituição da própria história do verso em português, no que se relaciona com a versificação quinhentista, são trabalhos como o que procuramos realizar que vão oferecer importantes subsídios, não o contrário. Não há necessidade, aqui também, de teorias métricas sempre discutíveis e pré-fabricadas. De certo modo, o gosto da pesquisa, em si mesmo, dispensa tal aparato, nem sempre correcto em toda a sua linha de extensão. Aliás, se tudo já estivesse pronto, perfeito e acabado, nós confessamos que perderíamos o interesse pelo trabalho. Não se pesquisa o que já está descoberto. O compromisso da verdadeira pesquisa é com o conhecimento novo, em busca daqueles raros momentos em que se pode vislumbrar a face esquiva da verdade, ainda que seja na sequência de dois erros. Portanto, a pesquisa autêntica é aquela que promove ou instaura o conhecimento novo, evitando qualquer forma de reduplicação ou de simples transmissão do saber já institucionalizado.

Por certo, o vasto programa de actividades ainda não termina aqui. Será preciso editar, criticamente, as duas edições quinhentistas, bem assim os arquivos e a obra de Faria e Sousa, onde há preciosas fontes informativas, embora desenvolvidas sobre textos pessimamente estabelecidos. Decorrendo toda a tradição impressa das duas fontes quinhentistas citadas e da obra de Faria e Sousa, em dupla ramificação abrangente, melhor se compreenderão, com as edições críticas aqui sugeridas, todas as tropelias feitas aos versos nas edições posteriores, que foram além de Faria e Sousa em relação à inclusão de textos apócrifos no tumultuado universo lírico incrivelmente atribuído ao Poeta. São providências inadiáveis, não há dúvida alguma, mas que em nada prejudicam, por sua inexistência, a improrrogável tarefa de se buscar constituir o Cânone Mínimo da lírica de Camões, em processo de contínuo aperfeiçoamento e sempre a partir dos dados de que dispõe a crítica num determinado momento, como tantas vezes temos assinalado.

Querem um exemplo?

Se não existem condições ideais de trabalho para a lírica de Camões, também não existem para a obra poética de nenhum outro autor do século XVI, já que nos faltam estudos linguísticos e versificatórios em maior número. Entretanto, os professores Celso Ferreira da Cunha e Carlos Durval editaram a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, a despeito de todas as dificuldades que encontraram, certamente bem menores que as nossas.

Teriam agido apressadamente os dois ilustres editores?

Não acreditamos nisso, pois o trabalho que publicaram é de real valor, embora dele se possa discordar num ponto ou noutro, já que não há obra perfeita. E são tais edições, como esta a que acima nos referimos, com todos os seus possíveis equívocos, que vão oferecer admiráveis subsídios aos estudos posteriores sobre a estrutura e sobre o funcionamento da língua portuguesa no século XVI, sem esquecer os subsídios para a própria e tão mal estudada história do verso em português.

Quanto aos métodos de crítica textual adoptados, conforme a base teórica reflectida no livro *Iniciação em Crítica Textual*, por nós publicado em 1987, o que de início importa é a consideração de que não há um método universal para todos os casos. Cada livro ou cada texto apresenta a sua

problemática específica, sendo um erro de concepção ecdótica querer aplicar a mesma técnica a todos os autores. No caso da lírica de Camões, por não haver autógrafos, o editor só pode partir dos textos apógrafos dos cancioneiros manuscritos, numa intensa actividade de crítica reconstitutiva, sempre em busca de um possível arquétipo, naturalmente interposto entre os originais perdidos e a documentação manuscrita remanescente. Por isso mesmo, em face de cada texto, desde que integrado no índice básico de autoria camoniana, pois a elaboração desse índice é tarefa preliminar, o que se tem que fazer é trazer à colação todos os testemunhos manuscritos existentes, nesse conjunto elegendo-se um exemplar de colação, que bem possa funcionar como texto-base. Em seguida, as lições do texto-base devem ser discutidas e analisadas em face das lições divergentes encontradas em outros manuscritos, em busca de erros conjuntivos e separativos. Algumas vezes, os erros separativos podem ter função conjuntiva, mas não o contrário. Outras vezes, por inexistência de erros comuns, conjuntivos ou separativos, o que se tem é simples constelação de testemunhos, cabendo ao juízo crítico a *selectio* das variantes, sem que isso se confunda com o fenómeno da contaminação textual, pois actividade filológica não é contaminação, como alguns ainda hoje pensam. Na verdade, os manuscritos é que se contaminam entre si, não o texto criticamente estabelecido por um editor que tem plena consciência dos métodos que emprega, sobretudo quando se trata de uma crítica essencialmente reconstitutiva. No caso de *codex unicus*, já que o texto só figura num único manuscrito conhecido, ao contrário do que se pensa, a inexistência de *varia lectio* dificulta bastante o trabalho. Quando se trata de dois testemunhos manuscritos, temerando ou não a um só e mesmo antígrafo, igualmente, o texto só pode ser estabelecido por *iudicium*, pois as variantes são adiáforas. Havendo *varia lectio*, com três ou mais testemunhos, ainda assim há casos de variantes adiáforas, devendo aqui interferir, novamente, o juízo crítico, pela impossibilidade de recurso à chamada lei do predomínio numérico das variantes, baseada no cálculo estatístico das probabilidades. Aliás, na lírica de Camões, em geral, por ser aberta a *recensio*, com manuscritos muitas vezes contaminados com arranjos de lições provindas de fontes diferentes, quase sempre, os textos só podem ser estabelecidos por juízo crítico, a despeito de uma ou outra excepção. Por outro lado, não estando ainda estudadas as possíveis relações estemáticas entre os cancioneiros da época, será mais seguro trazer à colação todos os testemunhos, sobretudo quando se mostram úteis ao estabelecimento dos textos.

Aqui, naturalmente, em determinados casos concretos, salta aos olhos a possibilidade de um manuscrito ser cópia do outro, às vezes com interferência de algum *codex interpositus*, responsável pelo fenómeno da contaminação textual. Outras vezes, é visível também que um manuscrito posterior resulte de arranjo de lições de dois outros, que lhe são anteriores, cabendo ao editor descontaminar o texto, em face das lições do exemplar de colação, devidamente confrontadas com todas as lições dos demais manuscritos. Nada disso, evidentemente, é de fácil realização, exigindo muito tempo de cuidadosa pesquisa, para que as hipóteses formuladas sejam correntes. Mas é preciso começar, mesmo correndo-se o risco do erro, numa primeira e difícil tentativa de leitura dos textos líricos de Camões à luz da tradição manuscrita remanescente e em confronto directo com as leituras oferecidas pela tradição impressa multissecularmente deturpada. Não se

trata, portanto, de nenhuma edição crítica acabada e perfeita, nem cremos que isso jamais seja possível fazer, mas apenas de uma proposição inicial de trabalho, naturalmente com muitos erros, mas possivelmente já com alguns acertos. No futuro, outros especialistas hão-de rever as nossas conclusões, dispondo de novos dados e de novos métodos, bem sabemos disso. Mas o nosso propósito, que não é ambicioso, mas extremamente modesto, consiste apenas em não fugir do trabalho, por mais complexo que seja, pois nele haverá sempre algum subsídio útil aos que vierem depois.

Outra questão, que nos tem preocupado, como se pode ver no segundo volume da nossa edição, relaciona-se com a possível interferência da memória na transmissão oral de alguns textos, já que todo e qualquer manuscrito pode estar sempre sujeito à movência ou à instabilidade textual. Aqui já não se trata de prováveis variantes de autoria ou de comprováveis variantes de tradição, as últimas atribuídas a copistas, embora isso predomine na maioria dos casos estudados. Trata-se de variação textual propriamente dita, adquirindo os textos *performances* diversificadas, chegando mesmo a confundir-se com possíveis paráfrases. Não em relação aos longos poemas líricos, como as canções e as odes, com mais de 100 ou 200 versos, que dificilmente poderiam ser transmitidos de memória ou por tradição oral. Mas especificamente em relação a textos menores, como os sonetos e certas redondilhas, de fácil e até compreensível memorização por amigos e admiradores do Poeta. Nada disso, entretanto, significa que o critério de movência textual seja um dos princípios directores da edição, já que os textos em que se configura certa mobilidade não podem ser privilegiados em face do testemunho de outros manuscritos, em que a movência não transparece em termos inequívocos. Por isso mesmo, a busca da possível autenticidade textual, que é o que nos preocupa, determina a marginalização de qualquer texto (ou mesmo lição) possivelmente transmitido com a interferência da memória e não copiado directamente de outra cópia. Afinal de contas, já estamos no século XVI, época de cultura dominantemente gráfica, ao contrário da cultura dominantemente agráfica, própria da Idade Média, quando poucas pessoas sabiam ler e escrever. Assim, na lírica medieval, por força do desenvolvimento das faculdades da memória, no seio de uma cultura oral, melhor se pode estudar ou pesquisar o fenómeno da movência textual, desde que se disponha de apreciável soma de testemunhos, nunca dois ou três. Isso mesmo, aliás, fez Rupert T. Pickens, em sua edição das canções de Jaufré Rudel (*The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto, 1978). Sendo assim, as considerações desenvolvidas por Paul Zumthor, no artigo 'Intertextualité et mouvance' (*Littérature*, 41: 12, Paris, 1981) e no livro *Introduction à la poésie orale* (Paris, 1983), voltadas para o fenómeno da movência (*le texte bouge*), não podem ser dogmaticamente transplantadas, sem maior reflexão crítica, para os cancioneiros quinhentistas e seiscentistas, com a Imprensa inventada desde o século XV. Na verdade, o que o exame atento dos manuscritos nos revela é que nem sempre os textos foram transmitidos de memória, pois o que se tem como evidência é que são cópias de outras cópias, com variantes de autoria talvez, mas com inequívocas variantes de tradição gráfica. Nem se pode discutir a matéria em termos puramente teóricos e apriorísticos, pois é preciso ter os textos na mão, trabalhar intensamente com as lições de todos os manuscritos, verso por verso, para que então se possa concluir, num caso ou noutro, como fizemos no segundo volume da nossa edição, que houve a possibilidade de transmissão oral ou pela memória na versão

ou *performance* de alguns poemas. Aliás, no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, desde a página de rosto, o que se lê é que os textos foram «trasladados de papéis» com a própria letra dos poetas que os compuseram, embora isso admita excepções. Sobre a questão, ver ainda, de Paul Zumthor, *La lettre et la voix de la «littérature» médiévale*, Paris, 1987.

Em casos duvidosos, o próprio compromisso entre a linguagem do copista e a linguagem do autor, com base em *Os Lusíadas*, muito nos tem valido na escolha de um texto-base. Por certo, se o texto foi copiado de um original perdido, quanto mais coincidirem as formas linguísticas utilizadas, num confronto entre a poesia épica e a lírica, tanto maior será a possível vinculação das lições entre si, em termos de provável autenticidade.

Em suma, com enorme esforço temos enfrentado todas as complexas questões aqui apresentadas, entre numerosas outras que discutimos já em dois volumes publicados da nossa edição. Muitas vezes, em momentos de grande entusiasmo ou de profundo desânimo, temos sido torturados por terrível dilema, sem saber o que é melhor: dar continuidade à pesquisa, que tanto nos envolveu, até emocionalmente, ou abandoná-la de vez, já que exigem de nós a perfeição de um deus. Mas temos procurado resolver o angustiante dilema com a certeza de que a nossa condição é simplesmente *humana*, revestindo-se de todas as esperanças e de todas as precaridades que o adjectivo em grifo exprime. Humano também foi Camões, profundamente humano, vivendo dilemas amargos, sobretudo quando procurava o amor, quase sempre desencontrado, por vezes até cruel ou indiferente, sem nunca deixar de cantar, ainda que o canto lhe brotasse do próprio silêncio de sua solidão. Como Pã, em sua flauta de versos, muitas vezes sublimou amores impossíveis, mas não deixou de amar. Também sofreu incompreensões e injustiças, *«cum saber só dexperiencias feito»* (*Lus.*, IV, 94). Sabia que não era perfeito, tendo momentos de grandes alegrias e de profundas tristezas, pois de contrastes se forma o ser humano. E essa lição de humanismo integral, que encontramos em seus poemas, é que nos reanima, deixando-nos a convicção de que «... *he fraqueza / Desistir-se da cousa começada*» (*Lus.*, I, 40), sejam quais forem as incompreensões de fora, sejam quais forem as tristezas de dentro.



Função e significado do maravilhoso n'*Os Lusíadas*

por **António José Saraiva**

1. Um velho tema glosado pelos camonistas é o da incongruência estética dos dois «maravilhosos», o «maravilhoso» cristão e o «maravilhoso» dito pagão. Entende-se por «maravilhoso» algo que sai fora da realidade natural, como sejam as entidades míticas da fábula greco-latina e o que há de sobrenatural na crença cristã. Tem-se notado como uma falta de gosto e como uma incoerência a mistura desses dois níveis de maravilhoso. E sem dúvida é incongruente que Vasco da Gama agradeça à Divina Providência a ajuda que lhe dá Vénus.

Não é preciso aprofundar muito o assunto para ver que não é no espírito de Camões que existe tal incoerência e tal mistura.

2. Começa porque não se pode falar de dois «maravilhosos» no poema, isto é, de dois conjuntos de ficções sobrenaturais. Maravilhoso tem uma conotação de fabuloso. Ora o suposto maravilhoso cristão não eram fábulas no espírito e no tempo de Camões. Eram crenças dogmáticas, verdades de fé. A Virgem Maria, a Providência divina eram manifestações sobrenaturais, mas não eram ficções poéticas, como o eram Júpiter ou Vénus. Não há nada n'*Os Lusíadas* a que se possa chamar «maravilhoso» cristão. Maravilhoso há só um: é a ficção da fábula dos deuses greco-latinos.

3. Na descrição da Máquina do Mundo no Canto X, o «primeiro orbe», o «Empíreo», contém as almas que estão gozando a visão beatífica de Deus; designava-se assim um dogma cristão expressamente impugnado pelo Judaísmo. Os cristãos pretendiam que as almas dos que eram admitidos ao Céu gozavam aí do Bem indescritível que é a presença real do Deus vivo.

aquele Bem
Tamanho, que de tão se retirado e ausente,
De quem não há no mundo semelhança.

(X, 81)

4. Estas almas privilegiadas, admitidas à visão de Deus na esfera do Empíreo, são os anjos e os santos. Segundo doutrina ainda vigente na Igreja, por intercessão deles obtêm-se graças sobrenaturais, isto é, milagres. Esses são os *divos* «verdadeiros»; os da Fábula são os «fabulosos»:

Aqui [na esfera do Empíreo] *há verdadeiros, gloriosos*
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,
Fingidos de mortal e cego engano.

(X, 82)

Esta equiparação lexical entre os «divos» verdadeiros (os santos e anjos que habitam no Empíreo) e os «deuses» pagãos é reforçada na estrofe 84

Quer logo aqui a pintura que varia (= Poesia)
[illegible]
Dar-lhe nomes que a antiga Poesia
A seus Deuses já dera, fabulando,
Que os Anjos da celeste companhia
Deuses o sacro verso está chamando.

Isto significa que o «sacro verso», isto é, a Escritura Sagrada, está chamando «deuses» aos anjos da celeste companhia, o mesmo nome que a Poesia antiga já dera aos seus deuses fabulosos.

5. Os versos da estrofe 82

Só para fazer versos deleitosos
Servimos ...

sugerem que os deuses da fábula têm n'*Os Lusíadas* uma mera função lexical e estilística, como aconteceria mais tarde na poesia dos Árcades. Mas a estrofe seguinte acrescenta qualquer coisa que mostra que a função dos deuses fabulosos não é meramente ornamental:

E também, porque a Santa Providência,
Que em Júpiter aqui se representa,
Por espíritos mil, que tem prudência,
Governa o Mundo todo que sustenta,

6. Júpiter representa «aqui», isto é, no poema, a Santa Providência, ou, por outra ordem de palavras, a Santa Providência é representada por Júpiter. Júpiter já sabemos que é um *divo* ou deus fabuloso, mas é mais do que um simples nome, porque *representa* a Santa Providência. Portanto a sua função no poema não é meramente ornamental, antes é estrutural. A Santa Providência é uma verdade dogmática, insusceptível de materialização, por isso precisa de ser representada figurativamente. Júpiter, como já sabemos desde o Canto I, é o pai dos deuses, tem a função de assegurar o cumprimento do Fado a que os deuses obedecem e de arbitrar de acordo com esse Fado as contradições que surgem entre as divindades.

7. Júpiter, representação da Divina Providência, governa o mundo por «espíritos mil», diz-se na estrofe 82, isto é, por intermediários. É a doutrina das causas segundas:

> *Enfim que o sumo Deus, que por segundas*
> *Causas obra no Mundo, tudo manda.*
>
> (est. 85)

Destes «espíritos mil» uns favorecem os homens guiando-os, outros empecem-nos, isto é, são-lhes destavoráveis: é isto o que ensina a Sagrada Escritura com vários exemplos. Há pois os anjos bons e os anjos maus. Uns e outros são chamados *deuses* ou *divos* (est. 84)

> *este nome preminente*
> *Também aos maus se dá, mas falsamente.*

Há aqui uma ambiguidade: os anjos maus podem ser Lúcifer e o seu bando, isto é, os demónios, mas podem ser também os deuses falsos, isto é, os que a antiga poesia chamava falsamente deuses.

8. No século XVII quem interpretou bem a doutrina explicitamente afirmada nestas estrofes foi Manuel Bocarro Francês, autor da *Anacephaleoses da Monarchia Lusitana*, poema decalcado sobre *Os Lusíadas* e que teve a 1.ª edição em Lisboa em 1624. O mesmo autor, pensando n'*Os Lusíadas*, escreve noutra obra: «Angeli omnia corpora cœlestia et inferiorum extrinsice movent et gubernant, ut est doctrina certissima theologorum.» (*Trium verarum compositionum*, p. 6 da edição de 1654, Florença).

9. Não erramos portanto se considerarmos que do mesmo modo que Júpiter *representa* a Divina Providência, os deuses representam os «espíritos mil», isto é, os anjos e os santos que presidem aos movimentos dos corpos. As «causas segundas» são na estrutura do poema os deuses olímpicos. Quanto aos *anjos e aos santos da celeste companhia*, subsumem-se



CONCILIO DOS DEUSES

Gravura da ed. de Os Lusíadas do Marquês de Niza.

dos e informai-se da terra são levados «onde com este engano Baco estava» (12, 2), incensando a imagem enganadora que ele próprio fabricara. Tudo isto é resumido no célebre verso:

O falso Deus adora o verdadeiro.
(12, 8)

É frequente em Camões que o sujeito da proposição venha depois do verbo. Assim sucede também na proposição imediatamente anterior («*Os cheiros excelentes* [...] *queimava* / *O Tiomeu*»). A questão não é gramatical mas semântica: Quem é o Deus falso e quem é o Deus verdadeiro? O Deus real, objectivo, verdadeiro, segundo a fábrica d'*Os Lusíadas*, é Baco, e o deus falso é a imagem que ele fabricou para enganar os Cristãos. Esta ideia repete-se na estância seguinte:

Os doux Cristãos, não vendo que enganado
Os tinha o falso e santo fingimento

A imagem devota fabricada por Baco era *falsa*, porque tinha a intenção de enganar, mas era *santa* porque, segundo a doutrina cristã, se deve veneração às imagens sagradas independentemente da respectiva intenção.

13. Os personagens históricos são vítimas da sua subjectividade, uns são Cristãos, outros Mouros, cada qual segundo a sua crença. Mas os deuses são intemporais, sabem o passado e o futuro, estão acima das crenças, porque são *reais*, isto é, independentes da subjectividade. Nisto consiste o fingimento poético d'*Os Lusíadas*: as «causas segundas» são os santos e os anjos para os Cristãos, mas objectivamente estão acima dos homens, como se fossem entidades transcendentais que escapam à sua experiência humana.

14. Do ponto de vista literário, estético, *Os Lusíadas* não são uma narrativa histórica. A história dos Portugueses, anunciada como tema nas primeiras estrofes do poema, é contada dispersa e fragmentariamente por várias personagens, umas humanas, quando se trata de factos passados (que cabem na memória dos homens), outras divinas, quando se trata de acontecimentos futuros, que os homens ainda não conhecem, mas que os deuses por serem intemporais têm presentes como se os estivessem olhando.

15. O que são então *Os Lusíadas* considerados sob o ponto de vista da estrutura literária? São uma alegoria, com uma unidade de acção desempenhada por *personae dramatis* invariáveis do princípio ao fim. A unidade de acção está na intriga dos deuses, como procurei demonstrar há mais de quarenta anos, e o significado do seu poema está no desenlace dessa

naqueles deuses fabulosos. E como se Camões, tendo estabelecido em teoria duas séries de causas segundas, as «verdadeiras» de que fala a «profética ciência» ou o «sacro verso», e as «fabulosas», só aproveitasse para o fingimento poético que são *Os Lusíadas* as segundas causas, fabulosas, que já tinham movido a guerra de Tróia, as navegações de Ulisses ou as de Eneias, os deuses homéricos, que eram puras ficções literárias.

10. As razões destas distinções entre os divos verdadeiros e os deuses olímpicos está em que aqueles eram entidades teológicas definidas na Escritura Sagrada (o «Sacro Verso») ou personagens presumidamente históricas, como os santos celebrados pela Igreja, ao passo que os deuses olímpicos eram meras ficções literárias disponíveis para a imaginação. Um cristão não podia dispor livremente do Anjo Gabriel, ou de S. Pedro ou de S. Paulo, ou da Virgem Maria para um fingimento poético, como dispõe da deusa Vénus, ou de Baco ou de Marte. Os personagens bíblicos ou do *Flos Sanctorum* são personagens históricos, a que se deve veneração. Por isso, a meu ver, Camões, para quem, como para um cristão normal, eles eram causas segundas que executavam os desígnios de Deus, colocou ao lado deles outra série de causas segundas (ou «deuses») que os *representassem*.

11. Para o Poeta e para os seus leitores, quem obrava, quem era o agente real da acção, eram os deuses fabulosos. Esses é que puxavam efectivamente os cordelinhos que faziam dançar os homens. Desta maneira ele evitou as misturas incoerentes, que lhe atribuem os críticos, entre o sobrenatural cristão, «verdadeiro», e o sobrenatural pagão «fabuloso». Para citar um exemplo de como funcionava esta máquina: Vénus e as Nereidas defendem os nautas portugueses de uma cilada mortal a que pretendem arrastá-los os mouros de Quíloa, movidos pelas intrigas de Baco. Para os impedir de entrar no porto aonde os conduz o vento favorável, elas encostam o brando peito ao madeiro duro empurrando-os para trás. Este andar para trás sem causa visível espantou os mouros que se julgaram descobertos e espantou também Vasco da Gama. Ele só poderia atribuir esta excepção às leis naturais a um milagre, porque não podia ver as causas reais, isto é, as ninfas, que estavam fora do seu horizonte mental e visual de cristão. Por isso agradeceu à «Providência divina» o que era obra de Vénus e as suas ninfas. Não há nisto qualquer incongruência nem qualquer mistura, pelo contrário, a execução rigorosa de uma planificação estética.

12. Para se ver até que grau chegava o rigor e a subtileza desta distinção entre a realidade objectiva dos deuses e o mundo subjectivo dos homens, sujeito ao engano e à ilusão, é importante comentar o episódio em que Baco, para enganar os Portugueses, pinta uma imagem da Santíssima Trindade, da Virgem e da cena do Pentecostes (II, 11/13). Os dois Cristãos envia-

comédia divina, que acaba, como se sabe, na Ilha de Vénus. Os deuses olímpicos, na pessoa de Vénus, dão entrada aos Portugueses na ilha divina, para onde eles correm vestidos e calçados barbaramente como homens, mas finalmente «vêem» deuses pelo comúbio com as ninfas, tornando-se assim imortais. Isto quer dizer alegoricamente o seguinte: os nautas portugueses ganharam pelos seus feitos históricos a imortalidade própria dos deuses.

16. A teoria deste uso da mitologia está expressa em quatro estrofes do Canto IX (89/92)

> *Que as imortalidades que fingia*
> *A antiguidade, que os ilustres ama,*
> .....
> *Não eram senão prémios que reparte.*
> *Por feitos imortais e soberanos,*
> *O mundo e'os varões que «fuzeo e arte*
> *Divinos os fizeram, sendo humanos.*
>
> (IX, 90/91)

Esta é a doutrina conhecida de Evehmero, para quem os deuses tinham sido realmente apenas homens mitificados e eternizados pela lenda. É nela que finalmente encontramos a chave da comédia dos deuses que dá unidade e significado a *Os Lusíadas*.

1(7)81.

Post-scriptum sobre o Adamastor

Atrás mostrámos que a mitologia «olímpica» não é n'*Os Lusíadas* um simples ornato, como a mitologia dos Árcades. Incumbe-lhe uma função estrutural, como é a de dar unidade de acção à narrativa alegórica que é o poema no seu conjunto. Essa acção alegórica em que as *personae dramatis* são Vénus, Baco, Júpiter, Vesta e outros deuses do Olimpo começa no concílio dos deuses e acaba quando Vesta dá os deuses como meras ficções literárias

> *Só para fazer versos deleitosos*
> *Servimos ...*
>
> (X, 82, 4 a 5)

Esses versos correspondem ao momento em que o actor diz «la commedia è finita».

Como agentes da acção alegórica, os deuses olímpicos têm uma existência «real», e os heróis históricos só existem como títeres ou como evocações ou como vaticínios, quer dos próprios deuses, quer dos homens quando eles lhes dão ocasião para isso. É nesse sentido que dizemos que os deuses olím-

picos são os agentes reais e objectivos do poema, ao passo que o sobrenatural cristão (assim como o islâmico) é uma simples ilusão subjectiva dos homens históricos.

Dentro do fingimento poético criado por Camões n'*Os Lusíadas*, os homens não podem ver os deuses olímpicos, espécie de realidade transcendental inacessível aos seres humanos.

Os Cristãos não podem ver Vénus, quando ela os ajuda a livrarem-se da cilada dos Mouros de Quíloa, e por isso o Gama agradece à «divina Providência» em que, como cristão, acredita. Vénus é a causa «real» mas invisível dos acontecimentos. Não há neste episódio qualquer incoerência, ao contrário do que julgaram alguns críticos.

Dentro deste esquema, qual é o estatuto do Adamastor, que se apresenta como uma visão aos olhos do Gama?

Em primeiro lugar observaremos que o Adamastor não é um deus olímpico, mas um dos gigantes da Terra, cuja derrota pelos deuses olímpicos Camões frequentemente evoca. Mas a principal diferença de estatuto está em que, ao passo que os deuses olímpicos consistem em realidades *objectivas* invisíveis aos homens, o Adamastor, pelo contrário, tem apenas uma existência *subjectiva* para os homens. Camões dá-nos todos os elementos para nós compreendermos que o gigante é somente uma alucinação causada pela passagem do Cabo com atmosfera tempestuosa.

Primeiramente, e isto é importante, figura no Canto v do poema, que é aquele em que Camões conta uma experiência *passada*, isto é, vivida pelo narrador, e por isso o único em que Camões usa o pretérito perfeito para referir o passado, como mostrámos no nosso estudo sobre «Os tempos verbais e a estrutura de *Os Lusíadas*» (in *Colóquio/Letras*, n.º 8, Julho 1972, pp. 32-48).

Depois, a visão do Adamastor é provocada pelo espectáculo de uma nuvem temerosa que põe nos corações um grande medo (v, 38, 2), o som da sua voz é sugerido pelo bramido do

> *... negro mar* [que] *de longe brada,*
> *Como se desse em vão sobre algum rochedo.*

O Adamastor conta como se converteu no Cabo em consequência do seu desgosto amoroso:

> *Converteu-se-me a carne em terra dura,*
> *Em penedos os ossos se fizeram;*
> *Estes membros, que vês, e esta figura*
> *Por estas longas águas se estenderam.*
> *Enfim, minha grandíssima estatura*
> *Neste remoto Cabo converteram*
> *Os Deuses ...*
>
> (*Ibid.*, 59, 1 a 9)

A alucinação dissipa-se com a nuvem negra desfeita em chuva como alguém que chora.

O Adamastor apenas fala. É uma voz trazida pelo medo. Não age com as mãos ou com o corpo, como fazem os deuses olímpicos. Não é uma *persona dramatis* da alegoria que constitui a unidade de acção d'*Os Lusíadas*. Tem apenas uma existência fantástica, subjectiva, ilusória.

Queríamos também chamar a atenção para estes três níveis da estrutura d'*Os Lusíadas*: primeiro, o nível em que os deuses olímpicos intrigam e agem tecendo e destecendo os acontecimentos que dificultam ou facilitam a viagem dos Portugueses; esse nível é no fingimento poético do conjunto, o «real», embora invisível aos humanos, que só existem como objecto e motivo de interesse da actividade dos deuses, como uma bola num jogo; o segundo nível é o dos humanos, os heróis históricos, cujas acções dependem dos deuses, não sendo os homens os agentes reais da acção alegórica, mas os veículos pelos quais ela se realiza; o terceiro nível é o dos fantasmas ou alucinações que existem na subjectividade dos humanos, isto é, o dos *objectos* da imaginação humana. É o caso do Adamastor, que não tem existência para além da imaginação humana.

Estes três níveis são como três circunferências que definem os três cortes horizontais de um cone de ponta voltada para baixo. Os humanos são objecto dos deuses, o Adamastor é o objecto dos homens. Mas, na acção alegórica, a «realidade» de que tudo depende são os deuses olímpicos.

Deixo de lado o Fado, a que obedecem homens e deuses, ideia até certo ponto análoga à nossa ideia de Necessidade.

18 de Julho de 1987



Desenho de FRANCISCO AUGUSTO METRASS
[pormenor]

A MULHER NA OBRA CAMONIANA

É universalmente reconhecido que o estado da mulher na sociedade reflecte o estado da própria sociedade. Também se sabe que Camões, sendo realista, muitas vezes idealizava o seu «cronotopo», como dizia M. Bakhtine — o tempo e o lugar descritos em sua unidade. Não se trata propriamente de uma deformação artística da realidade, mas da representação da vida normal (sob o ponto de vista filosófico renascentista), da vida não perturbada pelas forças do mal, «Fortuna cruel» e «duros Fados».

É interessante o facto de a obra camoniana retratar dois tipos de mulher. O primeiro é uma imagem realista e aparece em algumas redondilhas e nos autos. Contém elementos de humor, relacionando-se assim, provavelmente, com a tradição vicentina. A segunda é uma imagem petrarquista está presente nos sonetos, nos géneros líricos maiores, em *Os Lusíadas* e também nos autos.

Quanto à lírica camoniana, a imagem realista «aparece sobretudo» nas redondilhas. Obviamente com algumas excepções, visto que, tal como Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, António Ferreira, o poeta muitas vezes se esforçava por ligar a poética renascentista italiana à tradição lírica peninsular. Assim, muitas poesias escritas em redondilhas exprimem um espírito perfeitamente petrarquista. Mas outras («Minina dos olhos verdes», «Vós, Senhora, tudo tendes», «Descalça vai pola neve», «Catarina bem promete», «Endechas a Bárbara escrava», «Descalça vai para a fonte», etc.) continuam mais próximas da tradição nacional. A própria temática desta lírica é muitas vezes retirada da vida quotidiana: por isso as suas heroínas são mulheres apaixonadas, alegres, animadas, nem sempre honestas («A João Lopes Leitão, por causa duma peça de caça que mandou a uma dama que se lhe fazia donzela»), mas prontas a lutar pelos seus interesses e pelos seus sentimentos.

Esta imagem realista opõe-se à imagem petrarquista em que a mulher personifica «vários ideias: a ideia de beleza, de castidade, de «alma gentil», de «dela serenidade deleitosa». Um dos componentes desta imagem é a harmonia, a medida, a unidade profunda entre a beleza externa e a beleza interna. Entretanto, a harmonia não cede lugar a extremos. E a vida renascentista muitas vezes exi-

gia do homem aquela capacidade dos extremos. Uma exigência que também atingia as mulheres. Podemos ver o reflexo disso nalgumas redondilhas camonianas, onde a mulher «quem Amor serve» descalça «a pela neve, chora e assim «suspende de quando em quando sua dor e, em si tornando, mais pesada sente a dor», queima-se com uma vela no rosto, é apoiada «por um homem a quem chamavam Quaresma», chama ao poeta diabo («Senhora, pois me chamais»), quer ir «àquella galera, con el marinero a ser marinera». Estas mulheres quebram as normas petrarquistas do comportamento feminino, e o humorismo presente em muitas das poesias citadas aproxima a poeta da vida. É notável como Camões se atreve a «corrigir» o modelo petrarquista da beleza física e, além de cantar «a testa de ouro e neve, o lindo aspecto, a boca graciosa, o riso honesto, o colo de cristal, o branco peito», escreve sobre a menina dos olhos verdes e a escrava dos olhos «pretos e cansados, mas não de matar». A este retrato físico corresponde uma atitude bastante activa para com a vida, a vontade da mulher de ser a dona do seu próprio destino e de lutar pelos seus ideais.

Infelizmente, o petrarquismo limitou as possibilidades de análise psicológica do Camões-lírico, e as heroínas dos sonetos e dos géneros líricos maiores, na maioria dos casos, são máscaras criadas conforme os cânones petrarquistas e cantadas com suprema arte poética. Contudo, até nestas poesias, Camões ignora por vezes as normas de harmonia e medida e mostra as paixões que transformam radicalmente a vida humana e sob alguns aspectos o próprio mundo. Referimo-nos sobretudo à écloga «As doces camilenas que cantavam», onde às «angélicas donzelas», às «ninfas fugitivas», boninas e virtuosas, se opõem as heroínas da mitologia antiga, Biblis, Tisbe, Mirra, Filis e outras mais que morreram de amor.

O dualismo da imagem feminina que se manifestou na lírica do príncipe dos poetas portugueses foi o dualismo realista, isto se levarmos em consideração as ideias renascentistas de arte. Como sabemos, a estética neoplatónica impelia os artistas a representarem o mundo e o homem no seu aspecto ideal, visto que o próprio ideal foi tomado como perfeitamente atingível e como norma sobre a qual se devia organizar a vida. A idealização da realidade até foi considerada algo pedagogicamente útil, porque devia criar na mentalidade do leitor a imagem de um mundo construído segundo os ideais renascentistas. Em *Os Lusíadas*, o cronotopo e os heróis surgem de certa maneira idealizados. No que se refere às figuras humanas, deve dizer-se que Camões preferiu falar só daqueles traços de psicologia que podiam de uma forma ou outra influenciar a história. A personalidade não existe no seu poema épico como elemento absoluto e independente, mas sim como parte de um retrato da nação portuguesa. A oposição de dois mundos, o ideal e o real, mantém-se n'*Os Lusíadas*, sobretudo nas suas digressões líricas, mas pouco abrange as figuras fe-

ninfas, das quais as mais importantes são as três seguintes: Vénus, a «padroeira» dos portugueses, D. Maria de Portugal, filha de D. Afonso IV, e Inês de Castro. É admirável que num poema onde há poucos monólogos (e, quando há, são mais elementos de composição que meio de individualização do discurso — é o que acontece, por exemplo, com o monólogo em que Vasco da Gama relata a história portuguesa ao rei de Melinde), os mesmos sejam pronunciados pelas três, sendo que cada uma delas tem a sua maneira própria de falar. Todas estas mulheres cabem dentro da imagem petrarquista de beleza, mas mostram um temperamento bastante firme quando lutam pelos seus objectivos. Vénus defende os seus amados portugueses junto do próprio Júpiter. A rainha D. Maria exorta o pai à batalha contra os mouros. E até Inês de Castro, a fúmida donzela comparada com a bonina, tenta defender a vida e o futuro dos filhos junto do rei D. Afonso IV.

As nereidas da Ilha dos Amores também representam uma força bastante activa. Aliás, em *Os Lusíadas*, assim como em *A Divina Comédia*, o Amor «faz mover o sol e as estrelas», e tudo em redor de Vénus se encontra em actividade. Os próprios amores das ninfas do mar e dos «segundos argonautas» surgem não como algo de espontâneo e inesperado, mas como algo organizado por Vénus, Cupido e Fama.

Infelizmente, o poema épico tal como Camões o entendia não o encorajou a dar muita atenção às heroínas, que, sob o ponto de vista estatal, considerava negativas. É pena que tenha dado pouco espaço às figuras de D. Teresa, mãe de D. Afonso Henriques, e a Leonor Teles, cuja imagem já havia sido criada com grande profundidade psicológica por Fernão Lopes.

Parece que foi sobretudo nos autos que Camões conseguiu contrapor sempre os dois tipos femininos já descritos na nossa análise da lírica.

A começar pelo *Auto dos Anfitriões* com Almena e Bromia. Almena é, às vezes, tida como «doméstica e caseira, não é, como em Plauto, cidadã com consciência cívica». Mas não é bem assim. Almena é sobretudo uma dama digna dos amores cavaleirescos e dos discursos petrarquistas que lhe são dirigidos tanto por Anfitrião como por Júpiter. Não conhecemos as suas qualidades caseiras, mas ela parece a personificação da beleza, da generosidade, da fidelidade conjugal. Outra figura feminina do auto é a criada Bromia, a qual compreende os elevados sentimentos da sua ama e simpatiza muito com eles. Bromia possui linguagem menos elevada que Almena e tem uma visão mais realista da vida, posto seja também moça virtuosa e determinada — isto é, sabe muito bem o que quer da vida.

Em *El-Rei Seleuco* temos três imagens femininas: a Rainha Estratónica, a Moça e Prolaia. A rainha lamenta-se, desde o início, da sua falta de virtude, por estar apaixonada pelo enteado. Assim como Bromia de *Os Anfitriões*, a Moça diz que os «mimos de grandes Senhores e suas extremidades lhe não-de

matar de amores». Exprime assim a visão popular dos problemas amorosos e desempenha desde modo o grande papel na composição, porque o seu relacionamento com o parteiro é uma paródia do amor entre o rei e a rainha. Frolalta não é dotada de grande individualidade, mas compreende os sentimentos da rainha e do príncipe. É necessário que Camões não ache necessário encobrir o amor que a rainha sente por Antioco: embora esposa virtuosa, o seu coração pertence ao enteado; esta atitude é, de uma ou outra maneira, apoiada por várias personagens femininas: não só femininas, pois até o próprio rei percebe que «por amor verdadeiro tudo se pode dizer».

E, finalmente, há três figuras de mulher no *Auto de Filodemo*. Assim como nos outros autos, estão aqui presentes os dois mundos: o mundo dos espíritos elevados, simbolizado, sobretudo, por Filodemo, Dionisa, Venadoro e Florimena, e o mundo da vida habitual e ordinária, de certa maneira semelhante ao *background* falstaffiano de Shakespeare. Mas estes dois mundos entrecruzam-se permanentemente. Assim, por exemplo, Solina é a criada de Dionisa, e Duriano é o amigo de Filodemo, ou seja, pertencem a um nível social relativamente baixo. Mas Duriano fala de Pedro Bembo, trezentos Platões e Petrarca, e defende o conceito do amor «pela activa». Solina não cita os clássicos renascentistas, mas tem uma ideia humanista da omnipotência do amor. Ama Duriano e pede ajuda a Filodemo na luta pelo seu amor. Também é sobretudo ela quem apoia o amor de Dionisa por Filodemo, quando este ainda era considerado uma pessoa de baixa extracção social. Não é por acaso que Vilardo a compara com Celestina, personagem que, como mostram as cartas de Camões, o impressionou consideravelmente. Mas o encanto da Celestina de Fernando Rojas vem da grande experiência que lhe deu a vida e que no fundo é a base da sua própria actividade. A Solina de Camões é uma rapariga jovem e bonita, e a sua concepção do amor é tão «activa» e natural como a de Duriano. Para eles, o amor é um dos grandes valores humanos, que se põe muito acima dos preconceitos sociais. O sentimento que liga Solina a Duriano é cheio de alegria, de apego à vida, de vontade de ultrapassar todas as dificuldades. Embora o sentimento de Solina não seja correspondido por Duriano (o que mostra o realismo de Camões: uma mulher que organiza a felicidade de outrem e que termina infeliz), não há, entretanto, nada de trágico na sua pessoa, e pode conceber-se que ela há-de conseguir tudo o que lhe aprouver.

Graças à ajuda de Solina, Dionisa e Filodemo — cujo amor foi primeiro contrariado pela desigualdade social — sempre acabaram por se encontrar no jardim. É importante que essa união amorosa se tenha realizado ainda antes da descoberta da origem nobre de Filodemo.

A relação de Venadoro com Florimena tem outro sabor trágico, porque apresenta o problema da injustiça de Fortuna. Florimena diz que «a ventura da gente sempre é mui diferente da que, ao parecer, merece». Mas Venadoro é

digno da mulher que ama, e resolve levar uma vida de pastor para viver junto de Florimena. É mais uma situação pouco comum, mas, na óptica de Camões, as coisas deveriam ser sempre assim se as pessoas quisessem realmente ser felizes. A vida, porém, não exigiu de Vasadoro tantos sacrifícios, porque Florimena também acaba por descobrir a sua elevada origem social.

No auto está presente a memória de mais uma personagem feminina, uma princesa dinamarquesa que se apaixonou pelo pai de Filodemo e Florimena e à qual esse amor custou a própria vida. Mas para Camões o amor é a suprema predestinação da vida feminina, e o dever da mulher é seguir a vontade do seu coração. Quem mais se aproxima deste ideal de mulher é Sofina, que exerce uma influência positiva sobre as outras personagens. Camões faz, de certa maneira, as suas heroínas de origem nobre aproximarem-se deste ideal.

Devemos reconhecer que, em geral, na obra camoniana estão presentes os dois tipos de mulher. O primeiro é o tipo real da mulher renascentista que muitas vezes tem os traços de *boçal*, de certa inferioridade social, de humanismo, de baixo estilo de discurso. O segundo é o tipo petrarquista. O poeta procurou, em toda a sua obra, a síntese destes dois tipos, chegando mesmo a realizá-la na medida em que as normas estéticas da sua época lho permitiam.

NOTAS

[1] *Auto dos Anfitriões de Camões*. Apresentação crítica, estabelecimento do texto, notas e sugestões para análise literária de Clara Rocha. Lisboa, Seara Nova, 1980, p. 117.

[2] Luís de Camões. *Obras Completas*. Prefácio e notas de Hernâni Cidade. Lisboa, 1972, vol. III, p. 252.

DAVID MOURÃO-FERREIRA

CESÁRIO E CAMÕES

UMA LEITURA COMPLEMENTAR DE «O SENTIMENTO DUM OCIDENTAL»

NINGUÉM ignora que Cesário Verde publicou «O Sentimento dum Ocidental», em 1880, numa folha especialmente consagrada a Camões por ocasião do tricentenário da morte do poeta; e ninguém ignora que no texto apenas ocorrem duas alusões ao autor de *Os Lusíadas*. Daí que todos os especialistas da obra de Cesário sejam unânimes em reconhecer, e com inteira razão, que «O Sentimento dum Ocidental», mau grado o lugar em que pela primeira vez se viu publicado e não obstante a avulsa ocorrência daquelas duas referências, não é, de modo algum, um poema *sobre* Camões, tão-pouco um poema *a* Camões, muito menos um poema *comemorativo* (salvo seja!) da mencionada efeméride.

O próprio Cesário, na breve carta que dele se conhece dirigida ao organizador da publicação que em estreia destinou lhe alhergara os «cento e setenta e seis versos de «O Sentimento dum Ocidental» — o jornalista Emídio de Oliveira —, mostra-se sobejamente explícito e suficientemente ambíguo quanto à relação do poema, quer com esse número extraordinário do periódico *Jornal de Viagens* intitulado *Portugal a Camões*, quer com o expresso destinatário do mesmo. Mas a carta, na sua inevitável exemplar, merece ser aqui recordada na íntegra:

> Recebi em tempos as circulares do V. e só agora penso enviar alguma coisa para o excelente jornal projectado. O que tenho, ignorando-se então do que outros escreviam, liga-se perfeitamente ao grande facto que pretende celebrar. Não poderia eu, por falta de tempo, dedicar uma atenção especial a Luís de Camões; mas julgo que foi notar nunca mal o pensamento desta grande Lisboa, que vai celebrar os seus gloriosos cantando, quero um cadáver de génio.[1]

Dos tempos desta sorte navegam talvez passamos depreender-se o que Cesário Verde terá recebido mais que uma circular («as circulares») convidando-o a enviar colaboração para o jornal projectado. É o que foi já «em tempos» que isso aconteceu, é o que subentende algoma demora na resposta, se é que não mesmo uma tal ou qual hesitação, é o que o jornal referido, ainda que por então só em projecto, desde logo se apressa a classificar de «excelente», o que tanto pode ser uma fór-

muda de cortesia como a irónica expressão de quem no fundo receia o pior (e, na verdade, o jornal em causa, em matéria de colaboração, apenas veio tornar-se excelente por nele se incluir o poema de Cesário), *d*) que o nosso poeta premunitoriamente manifesta a certeza de que a sua colaboração se *deverá* «talvez» (mas como não ver o eufemismo deste «talvez»?), não só das expectativas do próprio jornal e do respectivo organizador, como também — o que é muito mais forte — do que decerto «outros escreverão» (e impossível será não vislumbrarmos aqui uma aguda consciência quanto à singularidade do que ele mesmo escreveu), *e*) que Cesário Verde, mau grado a certeza ou pelo menos a «suspeita de tal «desvio», paradoxalmente se mostra seguro de que o texto enviado «liga-se *perfeitamente*» (e sublinho o *perfeitamente*) «ao grande facto que pretende celebrar», *f*) que talvez fateje uma insidiosa ironia, quem sabe se involuntária ou não, tanto no adjectivo «grande» como no verbo «celebrar», já que a esse «*grande facto*», *in se*, Cesário apenas consagrará cinco versos — ou, na realidade, não mais que dois — de entre os cento e setenta e seis do conjunto poemático, e já que a «celebração» fosse ela que fosse, mormente a de «grandes factos», sempre pareceu repugnar à sua poética sensibilidade, *g*) que o autor da missiva, ao invocar a sua «falta de apuro» para «dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões» ou estará de novo recorrendo à antífrase (que «sorte de «apuro» reconhecerá ele a muitos dos seus contemporâneos que a Luís de Camões estarão na altura dedicando «trabalhos artísticos especiais»?) ou, então, estará a socorrer-se desse tópico de modéstia para obliquamente exprimir mais uma impertinência que uma inaptidão, e *h*) que a síntese final que apresenta do próprio poema, centrada no contraste entre o que Lisboa *foi* e o que Lisboa *é*, só de raspão tem a ver com a figura e o tempo de Camões, mas praticamente nada com a sua obra, a qual assim experimentalmente se escamoteia.

Observe-se ainda, fora já deste articulado por alíneas, a significativa pulsação de um como que orgulho artesanal, aliás deveras justificado, através da prudente ênfase, também ela carregada de verdadeira ou falsa modéstia, em que Cesário traduz o seu juízo global sobre o poema: «[...] *julgo* que fiz notar *muito mal* o estado presente desta grande Lisboa [...]».

Chegados aqui, podemos presumir que Cesário Verde, «num meditado impulso» (para utilizarmos um belo hemistíquio do poema «Frígido»), só terá enviado o seu poema sobre Lisboa àquele jornal do Porto (e não haverá nesse gesto o seu quê de provocatório?) depois de por vários modos deixar assinaladas as suas distâncias quer em relação ao «grande facto» — e ao grande vulto — que se pretendia «celebrar», quer a respeito dos demais poetas convidados («os outros escreverão»), quer ainda perante o carácter factício, e inevitavelmente efé-

cada numa folha bem impressa, limpa, comemorativa de Camões» (a folha não a poesia!), por muito que o tenha magoado o facto de ela não ter olhado «um olhar, um sorriso, um desdém, uma observação» e com idêntica mágoa, mas também com cangente ironia, é que, na mesma carta, alude à única excepção, aliás ocorrida além-fronteiras: «Apenas um crítico espanhol chamava às *batezas* (sublinhemos a palavra) «dos seus patrícios e meus colegas — pérolas — e afirmava — fanfarrão! — que os meus versos faziam malíssima figura em aquelas páginas impregnadas de noble espíritu nacional»[3]. Ainda que assim negativa, sentença alguma melhor viria confirmá-lo no seu anelo de distanciação e na sua recusa em pactuar, mesmo que fosse através de Camões, com «páginas impregnadas de noble espíritu nacional».

Continuando no campo das suposições, talvez não seja lícito suspeitarmos que o convite recebido para colaborar naquela publicação extraordinária do *Jornal das Viagens* o tenha levado a intercalar, em fase já adiantada ou mesmo definitiva da feitura do poema, as tais duas referências a Camões. Imagine-se mesmo, por um momento, que o poema estaria já constituído pelas quatro secções em que se divide, mas que cada uma teria apenas *dez* estrofes, não as *onze* com que finalmente veio a contar: com a «colagem» das duas referências a Camões, eis que duas novas estrofes se introduzem na primeira e na segunda partes do texto... o que poderia ter levado, por arrastamento, ao acréscimo de mais outras duas na terceira e quarta secções de «O Sentimento dum Ocidental». Ou muito nos custará admitir que o número *dez* tenha sido uma tentação em poema tão rigorosamente arquitectado como este? O certo, porém, é que o abandono do número *dez* — que é também o dos cantos de *Os Lusíadas* — simultaneamente terá representado, logo na ordem da simbologia numérica, um significativo afastamento em relação a essa reminiscência camoniana... Seja como for, já vai sendo tempo de vermos enfim de perto os mencionados dois passos em que no poema a Camões se alude.

Curiosamente, um e outro situam-se nos lugares mediais — a sexta estrofe, cinco para trás e cinco para diante — da primeira e da segunda parte de «O Sentimento dum Ocidental». A partir daí, nem de Camões a sombra; ou, pelo menos, dir-se-ia que se lhe perde o visível rasto. A primeira dessas ocorrências surge após a meditativa perambulação do sujeito lírico por entre espaços angustos («Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos») e após ou durante a sua subsequente errância por espaços já abertos sobre as águas do Tejo («Ou erro pelos cais a que se atracam botes»). Como foi pertinentemente observado por Helder Macedo na sua global e modelar leitura da poesia de Cesário (e, no que

Berlim, S. Petersburgo, o mundo») se manifestara na «ânsia de abarcar espacialmente o mundo real» «esse desejo exprime-se agora na ânsia pelo mundo do passado heróico, por uma viagem nostálgica no tempo».

Segue-se a transcrição do trecho que justamente nos interessa:

> *E vasco, então, as crônicas trasbns*
> *Mouros, batalhs, heróis, tudo ressuscitado!*
> *Luís Camões no Sul, salvando um livro, a nado!*
> *Imagens soberbas estas que eu não verei jamais!*

Claro que é por manifesto contraste com os confrangedores «botes» do presente que se levantam e singram, na imaginação do «eu» lírico, as «soberbas naus» do passado: mas a pequenez do elemento detonador nessa uma excessiva desproporção com todo aquele «glorioso passado» da Lisboa quinhentista que, segundo a breve carta de Cesário a Emílio de Oliveira, constituiria o contraponto do «estado presente» da cidade, e que, afinal, só aqui, em não mais de quatro versos, apressadamente e exclamativamente se esboça.

Quanto à índole exclamativa destes quatro versos talvez não seja despiciendo assinalar que três de entre eles se rematam por pontos de exclamação, o que está bem longe de ser habitual na poesia de Cesário e, muito em particular, neste poema. Em mais nenhuma das outras quarenta e três estrofes algo de semelhante se verifica, e há apenas quatro com dois versos cortados por esse mesmo sinal de pontuação, enquanto na totalidade dos cento e setenta e seis versos são somente vinte e dois — ou seja 12,4 por cento — os que apresentam o referido remate. Em contrapartida, na estrofe que estamos a considerar, a profusão daquele sinal exclamativo atinge o nível dos 75 por cento. O caso não deixa de ser insólito, sobretudo se nos lembrarmos que o ponto, a vírgula, o ponto e vírgula, aqui ou ali os dois pontos, quando não mesmo a ausência de qualquer sinal, é que se mostram, no poema, em matéria de pontuação terminal do verso, os processos mais refinados. Dir-se-ia pois que o carácter inflacionário dos pontos de exclamação, nesta sexta estrofe da primeira parte do poema, traduz uma ênfase que talvez disfarce uma tal ou qual carência daquela *naturalidade* que no resto do texto se manifesta, nomeadamente sempre que se trata da visão, por parte do sujeito, da Lisboa sua contemporânea: é como se, ao evadir-se em direcção ao passado, as retóricas muletas dos pontos de exclamação se lhe tivessem tornado indispensáveis.

Mais importante, porém, que este simples pormenor será, sem dúvida, na estrofe em apreço, uma consideração atenta do único verso que aí propriamente se consagra a Camões. Ao dizer «Luís Camões no Sul, salvando um livro a nado», o autor começa logo por geograficamente afastar («no Sul») a figura do poeta seu predecessor para se fixar depois, não em qualquer aspecto da obra, mas sim num mero acidente, verídico ou lendário que seja, da respectiva bio-

como Cesário, nada mais sábio ou mais profundo do que nada quanto à pre-meira «vista parece ingénuo.

Note-se, por outro lado, como «salvando *um* livro» — um livro, e não o livro —, além de estabelecer, pelo artigo indefinido, um certo rebaixamento ou distanciação do objecto, tão-pouco sugere a íntima relação entre o sujeito e o objecto da operação de salvamento; e não se pense que seja inocente o emprego do indefinido em vez do definido, já que Cesário, em outros textos seus, mostra possuir, no mais alto grau, a aguda consciência dessa mesma distinção. Leia-se, a título de exemplo, o poema «De Tarde»: a segunda estrofe remata-se por «*um* ramalhete rubro *de* papoulas», enquanto a quarta e última, depois de um como que zoom, graças ao qual o motivo se individualiza e aproxima, nos oferece já, em enquadramento de primeiro plano, «o ramalhete rubro *das* papoulas».

Direi ainda, quanto a esta primeira alusão a Camões, em «O Sentimento dum Ocidental», que ela se me afigura distante, reticente, carregada de reservas: na inicial versão impressa do poema até a vírgula que se introduzia entre «salvando um livro» e «a nado» — vírgula que desaparece na edição póstuma empreendida por Silva Pinto — revela a intenção de valorizar mais o «a nado» do que o livro propriamente dito; e, colocando assim a ênfase na *performance* natatória, em manifesto detrimento (quer do livro «salvado» (que é tão-só «*um* livro») quer da autoria do referido «livro», este, por sua vez, que apenas longe, «no Sul», merece as honras de «uma lembrança», acaba por sofrer os efeitos de uma *deminutio capitis*, de uma autêntica perda da sua força espiritual e do seu valor fiduciário, a ponto de quase não mais se lhe conceder que o privilégio ambíguo de ver-se exposto num mostruário de «salvados».

Mas vejamos agora a segunda alusão a Camões no corpo do poema: como já se deixou apontado, ela ocorre na sexta estrofe da segunda parte, exactamente pois também a meio deste outro bloco. Só daqui a pouco atenderemos ao que há porventura de suspeito em semelhante simetria. De imediato observemos, em primeiro lugar, que desta vez nem já se profere o nome de Camões. Isso porém não obsta a que a alusão se mostre menos clara. De toda a maneira a rasura do nome assinala decerto mais um passo no sentido de um tal ou qual afastamento. E eis como esta segunda alusão ocorre:

> *Mas, num recinto público e exíguo,*
> *Com barreiras de mármore e vidraças pronunciadas,*
> *Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,*
> *Um épico deambula incerto: nem pilar*

bem mais profundos que os de uma simples reacção à «banalidade» ou ao «ar pelintra» do lugar onde se ergue a estátua, como terão muito mais a ver, quanto a mim, com um eclipsiano gesto ritual de mais ou menos eliminar o predecessor do que, em suma, com uma inconformidade perante as «comemorações levadas a cabo «por «quem dizia admirá-lo e não o podia entender»

Se, na sexta estrofe da primeira parte do poema, Cesário não-só evocava Camões através daquele mero incidente biográfico, ou pseudo-biográfico, do salvamento de «*um* livro, o nado» e se por vários meios implacavelmente o afastava, por então mais no espaço que no tempo, aqui, na sexta estrofe da segunda parte, vai ainda mais longe, *sendo-o* apenas em efígie, *staufié*, tranquilamente e irremediavelmente convertido em bronze. «Monumental»? Sem dúvida. Mas a monumentalidade vem apenas das «proporções guerreiras» com que no bronze o fixaram e não da dimensão poética da própria obra. Quanto a isso, ele é somente «*um* épico» (de novo, *um*, não *o*) e, para cúmulo, «*um* épico *doutrora*». Bom será pois que se quede lá no século em que viveu e que não venha competir com quem — o próprio Cesário — três séculos depois vai tratando de erguer a sua obra ou de ascender, assim, no céu poético da mesma língua. No que respeita ao «épico doutrora», é só em termos de escultórica representação que ele ainda «ascende, num pilar» (e mais uma vez aqui a vírgula, mais uma vez aqui o ponto de exclamação!), já que, sem esse pilar que serve de pedestal à estátua, adeus veleidades de qualquer ascensão!

Como não ver, em tudo isto, uma fluente forma daquela *anxiety of influence* que em 1973 foi estudada por Harold Bloom como uma constante ao longo de toda a história da poesia? E como não adoptarmos, desde já, algumas das suas contribuições terminológicas? Utilizemos pelo menos uma delas — a de *parent-poem* — quanto ao que *Os Lusíadas* provavelmente significaram para o autor de «O Sentimento dum Ocidental». Mas só mais adiante ela ficará porventura elucidada. Entretanto retomemos o fio que, de modo já sintomático, liga a sexta estrofe da primeira secção à sexta estrofe da segunda secção do poema. Será não-só uma coincidência? Ou qualquer função oculta estará reservada às estrofes mediais de cada secção do texto? Vejamos então, a título exploratório, o que se passa nas sextas estrofes das duas restantes secções.

Como já dissemos, não irão aí deparar-se-nos novas alusões ao épico dourado. Nos casos anteriores deixámo-lo «tudo» e «em estátua», ou seja, fixado num elemento de extrema fluidez e depois encarcerado numa contínua matéria de solidez extrema: da água ainda poderia regressar; do bronze já não. A menos que retornasse como fantasma inumado. Mas que nos diz a sexta estrofe da terceira parte? Apenas isto:

Longos desvãos! Não poder pintar
Com versos magistrais, salubres e sinceros,
A espúria difusão dos vossos reverberos,
E as vossas pálidas, amplíssimas e lúmenes!

Também aqui se nos depara um dos casos em que o último verso da quadra aparece rematado por um ponto de exclamação. Há pouco fizemos o cômputo global dos versos que assim se rematam, independentemente das respectivas posições na estrofe: eram vinte e dois. Mas, em quarenta e quatro estrofes, são apenas doze aquelas cujos versos finais apresentam essa característica; e, dessas doze (adiantemo-lo desde já), contam-se precisamente — logo aí quatro! — as sextas estrofes das quatro secções do conjunto. Talvez isto pareça irrelevante; a menos que reconheçamos que, em Cesário, habitualmente tão parco em gráficas manifestações deste tipo, o ponto de exclamação funciona sobretudo em situações de particular intensidade ou de particular intenção intensiva. E quer-me parecer que intenção intensiva era o que se verificava nos dois casos já abordados, enquanto neste, e no outro que ainda abordaremos, era antes de verdadeira intensidade que se trata.

Mas passemos a situar, para melhor compreensão, a última estrofe evocada, a tal sexta estrofe da terceira parte do poema: ela vem na lógica sequência dos dois primeiros versos da estrofe anterior («E eu, que medito um livro que exacerbe, / Quisera que o real e a análise não dessem-), os quais mereceram este luminoso comentário de Helder Macedo, em articulação já com os da estrofe em causa: «O real e a análise do real, projectados em 'versos magistrais, salubres e sinceros' [...] produzirão o tipo de livro que o narrador repute válido: um livro que exacerbe' [...] O efeito exacerbador do livro resultará, assim, no avivar da consciência crítica do leitor, do ponto de vista dos valores 'salubres e sinceros' dos 'versos magistrais', para a realidade neles representada».[9] Melhor não poderia exprimir-se, acrescentaria eu, o carácter metapoético do trecho em apreço. Em todo o poema são estes seis versos, aliás, os *únicos* que apresentam esse carácter; e o facto de quatro deles, que ritmicamente desenvolvem o que há de programático nos dois anteriores, constituírem a matéria da tal sexta estrofe de que vimos falando acende-nos logo a suspeita de que por aí ronda ainda, se

nem que tantasma mormunado, a presença do *único* poeta de que o texto mui normente falara. Mas, se esse poeta por ali ronda ainda, agora em estado gasoso, é apenas para ser escarnecido, contraditado, se possível anulado, definitivamente dissipado nos ares.

Reparemos: o «real» como objecto, a «análise» como método e, resultado, «um livro que exacerba». Em suma: nada de mais oposto à poética camoniana. De *Os Lusíadas* poderá dizer-se que é um livro que empolga, que exalta, ou que aborrece, que fatiga, que desorienta, que nos transporta ou nos deixa indiferentes, aqui euforicamente cumulados, ali disforicamente abandos, mas jamais dele se dirá que é um livro que exacerba. Por outro lado, como incessante contaminação do real e do irreal, do real e do mítico, do real e do fantasioso é que ele claramente se propõe; e análise, por seu turno, com suas pretensões de ordem científica, é noção e/ou vocábulo que nunca terá alborado a mente de Camões.

Para outra ocasião terá de ficar a discussão, que aliás se impõe, sobre a visão auto-redutora (o real como objecto, a análise como método) que Cesário aqui exprime acerca da sua própria poética: ah, quantas vezes ele se evade do real, ou o transfigura, ou o pulveriza, e quantas vezes são antes as suas intuições, as suas iluminações e o seu poder de síntese o que efectivamente nos fascina! Mas com dificuldade lhe seria possível encontrar melhores termos como programática oposição aos modelos tradicionais da poesia, de que justamente um Camões continuava sendo expoente e estandarte: basta lembrar a beata devoção que os românticos, a começar por Garrett, a acabar em João de Deus, sempre lhe tinham tributado. O «poeta-pio», mais do que qualquer poeta da geração anterior à de Cesário, continuava pois a ser Camões. E Cesário, seis anos antes, naquele poema «Cadências Tristes» que, sob o pseudónimo de Margarida, dedicara justamente a João de Deus, já tivera ensejo de profericamente anunciar que «o sentimentalismo há-de mudar de fases».[7] Hoje vejo mesmo uma longínqua ligação secreta entre essa palavra «*sentimentalismo*» do poema de 1874 e o primeiro substantivo do título do poema de 1880, sobre o qual nos estamos a debruçar.

Seja como for, o que nesta sexta estrofe da terceira parte se nos depara é a despojada e envolvente afirmação de uma poética pessoal, inovadora, moderna, adaptada a novas condições técnicas («a esguia difusão dos vossos *reverberos*») e a novos modos de sensibilidade («a vossa palidez *romântica* e lunar»), ainda que retoricamente condicionada por um tópico de modéstia («não poder pintar / com versos magistrais...») quando já é magistralmente (e ele o sabe) que essa própria impossibilidade se expressa; e esta mesma mestria, avançada *in dubio*, é afinal *in acto* que plenamente se confirma.

«Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!» O emprego do presente histórico, neste caso, deixava o «épico dourado» a debater-se nas ondas

humano, só faltava manifestar, diante dele, contra ele, os princípios de uma nova poética, susceptível de prospectivamente se lhe opor: esta a função, na terceira parte do poema, da sexta estrofe que vamos agora abandonar. Mas essas três sextas estrofes, que até aqui analisámos, há-nos fazem supor que o poema admite, se é que não exige, uma *leitura transversal*, esta *leitura transversal* que apenas ambicionámos constituir, repito, um complemento à exaustiva *leitura vertical* que do poema empreendeu, em quase trinta páginas do livro *Nós. Uma Leitura de Cesário Verde*, a alta competência exegética de Helder Macedo.

De toda a maneira falta-nos ainda averiguar qual o conteúdo da sexta estrofe da quarta parte para sabermos se, aí, convém a justificar-se a *leitura transversal* das estrofes que ocupam a posição mediana das quatro secções do poema. Ora o conteúdo de tal estrofe é surpreendentemente o seguinte:

> *Ah! Como a raça nova do porvir,*
> *Às ermas dos avós e às nómadas ardentes,*
> *Nós vamos explorar todos os continentes*
> *E pelas vastidões aquáticas seguir!*

A transferência deste projecto para o futuro — para um mítico futuro — vai justamente ao arrepio do que, em *Os Lusíadas*, Camões realizara, todo voltado para um passado concluso, se bem que no poema camoniano também se registem profecias — mas, no geral, sobre acontecimentos já então cumpridos. No texto de Cesário, em contrapartida, reúnem-se o exemplo de um passado longínquo («as frotas dos avós») e de outro ainda mais remoto («os nómadas ardentes») à profecia da «raça nova do porvir», e de encontro a um distante horizonte futuro, tão desconhecido quanto improvável, que a acção imaginária se ordena. Trata-se, em suma, do esboço e da promessa de uns anti-*Lusíadas* que, como tal, igualmente e definitivamente rasuram a presença obsidiante de Camões.

Mas importa ainda apontar que esta estrofe constitui o fecho e o clímax dos oito versos das duas quadras anteriores, consagradas também à incursão profética numa futura Idade de Ouro, toda carregada de luz e liberta de peso, com «mansões de vidro *transparente*» e com «habitações *translúcidas* e *frágeis*», e esses oito versos, por sua vez, irisadamente se levantam no ar quando «sobem no silêncio, infaustas e trinadas, / as notas pastoris de uma longínqua flauta». Será esta flauta efectivamente ouvida ou tão-só imaginada? Em qualquer dos

ção dos começos» que ao exercício da écfrase ainda ligada, na poesia ocidental, desde Teócrito e Virgílio, através de Bembo e de Sannazzaro e, na nossa língua, por intermédio de Sá de Miranda e de Diogo Bernardes, nostálgia essa que, sob diferentes formas, invariavelmente remete para o mito da Idade de Ouro. Diz que os «ecos» dessa langínqua flauta de imediato façam romper esta dupla exclamação:

> *Se eu não morresse, nunca! E eternamente*
> *Buscasse e conseguisse a perfeição dos versos!*

É já, por conseguinte, na área emocional e no campo semântico do paramito que a voz do poeta por então serpenteia. Mas o mais significativo é que o faça prospectivamente. «Esqueço-me a *prever* castíssimas esposas, / Que alinhem em mansões de vidro transparente». Trata-se, enfim, da previsão de um espaço amoroso tão mitificado quanto o da Ilha dos Amores, mas governado por «castíssimas» e monogâmicas leis em tudo opostas à efervescente sensualidade que modela o poligâmico universo da ilha camoniana. E esta previsão ocorre quase no fim de «O Sentimento dum Ocidental», a vinte e oito versos do seu termo, tal como, na primeira parte, por alturas do trigésimo quinto verso, «correndo com firmeza, assomam as varinas», esses femininos seres anfíbios que, de tão anfíbios mas de tão reais, escultoricamente se desenham como uma espécie de anti-Tágides. As varinas, por um lado, e as «castíssimas esposas», por outro, respectivamente pouco depois do início e já assaz perto do fim do poema, como que fazem *pendant*, em «O Sentimento dum Ocidental», às Tágides e às ninfas da Ilha dos Amores, também elas «ocupando», na estrutura de *Os Lusíadas*, e mau grado as diversas dimensões dos dois textos, estratégicas posições sensivelmente similares.

Mas voltemos à quarta parte do poema de Cesário, na quarta estrofe em que há pouco o deixámos. Na subsequente, a quinta, a futurização ainda vai mais além, a prolepse ainda mais se acentua («O nossos filhos! Que de sonhos ágeis, / Pousando, vos trarão a nitidez às vidas!») para, logo em seguida, o que era apenas previsão em volição se transformar: «Eu *quero* as vossas mães e irmãs esremecidas, / Numas habitações translúcidas e frágeis». A prolepse abandona pois o terreno da mera profecia, tornando-se uma afirmação da vontade, uma expressão do desejo, e também isto terá o seu quê de poética reacção contra essa gigantesca analepse em que a epopeia camoniana essencialmente consiste.

Em muitos outros estratos, porém, o poema de Cesário se configura, ou propõe mesmo, como o reverso, o negativo de *Os Lusíadas* à excepção da

Camões, «salvando um livro a nado» e em que só por um instante entrevê as «soberbas naus», nada mais no poema acusa a presença do «Mundo que o português criou», como diria Gilberto Freyre. Nem um negro, nem um mestiço, nem um oriental, nem um brasileiro perpassam nas ruas da Lisboa de Cesário, nem um produto ultramarino se vê exposto nas suas lojas; nem um vestígio da ainda então potência colonizadora, ou sequer colonial, se manifesta no mais mínimo pormenor; os próprios apetites de evasão expressos pelo narrador lírico registam-se num plano de fuga terrestre («a via férrea») e sob um signo de explícita continentalidade («Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!») sem que jamais as estradas marítimas sejam consideradas como alternativa; mesmo o «azul» da «quimera azul de mansuetar», pelo contexto em que surge, é o azul do firmamento, não o do oceano, e até o mar, que logo na primeira estrofe se vê reduzido a uma sensação olfactiva — «a maresia» —, de todo se encontra ausente do cenário asfixiadoramente terrestre da segunda e da terceira partes do poema, para apenas a meio da última aparecer mitificado através da referência às «vastidões aquáticas» sintomaticamente precedida pelo propósito de «explorar *todos os continentes*» e para, no derradeiro verso, diluído então no derivado «mares» (aliás «de fel»), desempenhar um papel apenas metafórico. Deste modo voltando as costas ao mar, dir-se-ia que, por um lado, a fim de afirmar a sua modernidade, Cesário volta sobretudo as costas a Camões e que, por outro, com luminosa presciência, opera por conta própria aquela «descolonização» que se tornaria inevitável e irreversível um século depois. Antecipadamente abdicando de mitos que serviam de suporte à exaltação do «colonial» e do «colonizar», nada mais natural que Cesário compensadoramente investisse, num futuro não menos mítico, as necessidades do seu imaginário: «Ah! Como a raça nova do porvir, / E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes, / Nós vamos explorar todos os continentes / E pelas vastidões aquáticas seguir!»

Indispensável me parece retomar a estrofe em que nos tínhamos detido. A respeito do que tal estrofe significa na sequência do poema, já muito pertinentemente apontou Helder Macedo o essencial do que através dela se exprime, e, segundo creio, a minha própria leitura, na sua leitura se fundamentando, mais não fará que corroborá-la, nomeadamente quando Helder diz que, aqui, «o presente apenas pode sonhar com um futuro equivalente ao passado heróico de Camões». Pela minha parte, complementarmente perguntarei se nessa estrofe não latejará igualmente, em embrião extremamente condensado, um aceno do que será, em Fernando Pessoa, a mitificada ou mistificadora esperança no Quinto Império, e se Pessoa, que tanto exaltava Cesário como precursor e como um dos fundadores da modernidade, não terá atentado, de modo especial, nesse mesmo pormenor. Mas o mais relevante é que Pessoa também decerto encon-

trou em Cesário, sem que todavia jamais o tivesse dito, alguém que de facto o precedeu naquela outra tarefa em que não menos se empenhou a de proceder à eliminação de *Os Lusíadas* como *parent-poem* e, consequentemente, à eclipsante execução final do próprio Camões.

Lisboa/Londres, 8-9 de Março de 1975

NOTAS

[1] «Carta», in *Obra Completa de Cesário Verde*, pref., org. e notas de Joel Serrão, 6.ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1992, p. 242.

[2] *Loc. cit.*, p. 226.

[3] Helder Macedo, *Nós. Uma Leitura de Cesário Verde* (1973), 3.ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, p. 173.

[4] João Pinto de Figueiredo, *A Vida de Cesário Verde* (1981), 2.ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 129.

[5] Id., *ibid.*, p. 128.

[6] Helder Macedo, *ob. cit.*, p. 186.

[7] V., a este respeito, a nossa nota de 1955, «Sobre "Cesário" e a Tradição Poética» (in *Hospital das Letras*, 2.ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, s. d. [1982], p. 67-8). Aí vimos ainda, sob um ângulo que hoje rejeitamos, como tendo um carácter cívico e patriótico, a referência de Cesário a Camões em «O Sentimento dum Ocidental».

[8] Helder Macedo, *ob. cit.*, p. 193.

A INSUPERÁVEL MODERNIDADE DE CAMÕES

1. As palavras resistem-nos porque, à semelhança da madeira com que se fazem as casas, são matéria e material. Não lhes toca no corpo quem quer; elas não deixam, defendem-se. Não as faz falar qualquer um. A ilusão de as dominar e vencer, de as pôr ao nosso serviço, é-nos permitida; mas o futuro encarregar-se-á de nos revelar a imensidão do logro. Raras e difíceis, porque se alimentam da experiência e da dor, é impossível escolhê-las num catálogo de pronto a vestir (de «pronto a dizer»). A história das nossas ralações com as palavras, que a literatura ilustra, é a história obscura, enigmática, da nossa relação com o real. E se a nossa relação com o real é obscura e enigmática, como poderia ser clara ou fácil (e também fácil de definir) a nossa relação com as palavras?

Aparecem todos os dias nas livrarias palavras postas em cena sob a forma de poesia. Somos assim: necessitamos de falar, necessitamos de construir, necessitamos de escapar ao nada. Queremos criar-nos um destino, se possível estimável (e porque não, já agora, admirável?). Sentados em casa à noite, o tédio a lamber-nos molemente os contornos inconsistentes do *eu,* é-nos mais fácil, acessível ou natural escrever um poema do que apanhar o comboio ou um avião e mudar realmente de destino. Construir uma casa ficaria mais caro. Telefonar ao torturante (e quem sabe se errado) objecto do nosso desejo ou ir bater-lhe à porta seria mais arriscado (e mais dispendioso). Pegamos na folha de papel e escrevemos. Queixamo-nos ou esquecemos a nossa miséria enquanto vamos comandando, na página, o deslizar da caneta. Eis-nos heróis, agentes, sujeitos do verbo (da acção enfim), apesar das trevas da noite, da solidão, do sem sentido do mundo.

Que têm estas elucubrações a ver com Camões, com a modernidade de Camões?

2. Para responder, proponho a (re)leitura de um soneto do autor de *Os Lusíadas,* soneto que nem sequer é dos mais conhecidos e mais citados:

Quando o sol encoberto vai mostrando
ao mundo a luz quieta e duvidosa,
ao longo de uma praia deleitosa
vou na minha inimiga imaginando.

Aqui a vi os cabelos concertando;

ali, co *a mão na face, tão fermosa*
aqui, falando alegre, ali cuidosa;
agora estando queda, agora andando.

Aqui esteve sentada, ali me viu,
erguendo aqueles olhos tão isentos;
aqui movida um pouco, ali segura;

aqui se entristeceu, ali se riu...
enfim, nestes cansados pensamentos,
passo esta vida vã, que sempre dura.

Se a linguagem não me faz ver a realidade como se eu não a conhecesse, fazendo-me compreender que o que me faltava eram as palavras para dizer o que tinha sentido, visto, entendido, para que servem as palavras e as frases? A linguagem torna aceitável a nossa experiência, define-a, confere-lhe sentido (que importa se errado); e integra-nos no mundo onde outros, como nós, procuram as portas a abrir para aceder àquilo a que se chama a existência.

A realidade que Camões fixou neste soneto todos nós a conhecemos, todos nós temos dela experiência directa. Uma experiência maior ou menor, mais ou menos aguda, mais ou menos profunda, mais ou menos alegre ou dolorosa – porque cada um tem o seu percurso, a sua história. O talento digno de admiração de Camões está na actualidade com que, da distância dos séculos que passaram, nos fala. Fala-nos de tal modo que somos obrigados a entender que a sua experiência do amor não se distinguia da nossa. Será a modernidade literária outra coisa?

A simplicidade com que Camões sabe dizer o essencial, o que de facto importava dizer, é o que mais nos surpreende e nos deixa cheios de admiração quando se lê este soneto. Em vez de discursos complicados sobre a dor que nasce do amor, em vez de um discurso sentimentalmente romântico sobre a ausência da amada e sobre o presente insuportável daquele que perdeu o amor, o soneto põe-nos diante da nua intensidade e simplicidade da experiência.

Não há aqui desabafo de dor amorosa banal; o lamento e a queixa não são gritados. Dominam o pudor, a nitidez e a clareza. A clareza e a nitidez a que temos direito significam que aquele que amava e sofria soube, no seu espírito, transcender a dor, e assim entendeu e pôde enumerar diante de nós as razões do sofrimento. E é certamente porque as grandes dores sempre acabam por deixar de ter relação directa com o objecto de amor que as provocou que a poesia amorosa raramente cita nomes (e quando os cita é para fazer de conta que a identidade da amada ou do amado têm alguma importância; na realidade não têm ou cedo deixaram de a ter).

Sem engrandecer retoricamente a miséria daquele que, privado de amor, vive aborrecendo-se e perguntando-se para que serve viver, Camões reteve escassas imagens do quotidiano inesquecível e soube conferir-lhes dignidade. A memória e o tempo resgataram o passado feliz (o da proximidade da amada). Transformando a situação aparentemente corrente numa situação exemplar, Camões transformou o que poderia ser um sofrimento amoroso banal, sentimental ou piegas, em infortúnio existencial capaz de suscitar a atenção e de inspirar respeito. O anedótico da situação é transcendido.

Reparo que nunca chegaremos a saber se a amada era ou não era digna da atenção e do amor que lhe dedicou o poeta: a grande poesia amorosa, com uma generosidade e uma tolerância nascidas do conhecimento da alma humana, que é freqüentemente medrosa, fraca e medíocre, raramente se põe essa questão.

Como foi possível a Camões dizer tanto em tão poucas palavras? Reveja-se rapidamente a situação: na praia, com o sol meio encoberto (a nascer, como parece? dormem pouco aqueles que amam? levantam-se cedo para caminhar na areia da praia?) – na praia o poeta, enquanto passeia, vai pensando naquela que ama. Chama-lhe porém (contraditoriamente, se recorremos a uma lógica simplista, se ignoramos o universo do amor e a experiência amorosa tal como os descreve Camões), a «minha inimiga». A palavra importante («inimiga»), longe de ser contraditória em si mesma, diz rápida e concisamente que aquela que se ama é ao mesmo tempo razão de prazer e de sofrimento; e portanto não apenas «amiga», mas também, e de certo ponto de vista sobretudo, «inimiga».

A relação amorosa é ao mesmo tempo feita de amor e de ódio, de alegria e de sofrimento, de plenitude e de vazio – como sabemos, Camões não se cansou de tentar entender, na sua poesia lírica, estas «contradições» da nossa condição. Não é impunemente que se invade o espírito do outro e a sua ordem ou que nos deixamos invadir pelo corpo estranho do amor.

Da «inimiga», porém, daquela que é, como sugere o fim do poema, razão de sofrimento e de mal-estar existencial, o que recorda aquele que passeia na praia? Imagens, instantâneos que se fixaram na memória e se tornaram inesquecíveis. Como quadros de um pintor renascentista, surgem breve mas intensamente diante de nós «momentos» antigos, recordações: recordações do tempo agora já passado, mas a presença daquela que se recorda é, apesar da «ausência», intensa e luminosa. O talento de Camões neste passo do poema reside em ele ter utilizado

com um valor simultâneo de advérbio de lugar e de advérbio de tempo os advérbios de lugar «aqui» e «ali», por um lado, o advérbio de tempo «agora», por outro.

A temporalidade da experiência (da presença) é restituída na sua diversidade, na sua intensidade e na sua vivacidade porque o poeta usa «aqui»uma vez no primeiro verso da segunda quadra, «ali» uma vez no verso a seguir; mas usa «aqui» e «ali» simultaneamente no terceiro verso da mesma quadra, no primeiro e no terceiro versos do primeiro terceto, no primeiro verso do segundo terceto. Paralelamente, usa duas vezes «agora» no quarto verso da segunda quadra (a variação introduzida por «agora» tem o mérito de tornar explícita a temporalidade onde podia parecer que havia apenas referência à posição no espaço). O poema reconstitui deste modo, como razão de prazer e sofrimento, a graça inesquecível dos gestos da amada, a sua vivacidade e a plenitude da sua presença, não deixando, porém, de dar-nos simultaneamente algumas indicações precisas sobre os seus estados de espírito e sobre a sua atitude em relação àquele que agora a recorda.

A recordação inicia-se em ritmo lento, com o poeta a deter-se mais tempo na visão das primeiras duas imagens (ela concertando os cabelos; ela com a mão na face) que se lhe impõem ao espírito: por isso surge um único «aqui» no primeiro verso da segunda quadra, oposto a um único «ali» no verso a seguir. Mas logo depois desse cismar mais demorado surge um acelerar e um multiplicar-se rápido, apressado, sôfrego ou nervoso, mais vivo ou mais incômodo das recordações: é esse o efeito provocado pelo uso simultâneo, feito várias vezes, de «aqui» e «ali» no mesmo verso; o uso repetido de «agora» no último verso da segunda quadra (com o sentido de «ora... ora») tem a mesma conseqüência.

O poeta põe fim à recordação porque a temporalidade do soneto o exige. O que nos foi oferecido foi apenas um instante, extraordinário na realidade com que nos surge; da recordação. Isso não significa, no entanto, que o recordar tenha alguma vez fim. O «enfim» de cansaço (de conformismo aparente com a situação?), por um lado sugere que o lembrar obsessivo é interminável, por outro anuncia formalmente o fim do poema e contribui para sublinhar o trabalho cansativo de Sísifo que é o do amante privado da presença do objecto de amor.

As palavras de Camões são quotidianas, banais? Haverá palavras banais? O poema não é banal. A simplicidade não é banal quando as palavras valem o que significam e quando o que elas significam não é banal. «Concertar os cabelos», pôr a «mão na face», falar com alegria ou mostrar-se inquieta; imobilizar-se ou

movimentar-se, estar sentada, levantar os olhos; «ver-me», deixar entrever algum amor ou simpatia por aquele que a contempla; adoptar uma atitude isenta, firme, segura, insensível na aparência ou distante; entristecer ou rir-se... – que há de mais comum, de mais quotidiano do que estes gestos, as atitudes evocadas? Mas os gestos que se fazem, os sentimentos que deixamos transparecer só adquirem alguma importância quando a situação é importante: quando olhamos e vemos com a intensidade da atenção perturbada e do desejo, quando imaginamos que deram também pela nossa presença e pressentiram ou entenderam a qualidade do nosso olhar.

A relação amorosa enche de tensão o ar à volta daqueles que se desejam. Os momentos recordados não são insignificantes e merecem ser contados porque são testemunho da proximidade do SER na sua plenitude. É porque os gestos se ordenam em função do desejo daquele que os descreve e recorda – porque se cria assim, na relação, uma teia de «sentido» –que a insignificância é vencida.

A grande questão da poesia é sempre a questão do SER, isto é, a poesia interroga-se em permanência sobre a possibilidade de transformar o tempo inútil e desumanizado da solidão absoluta, que é o da ausência total de sentido ou o da insignificância do sentido, em tempo de apropriação da existência plena. O que é a existência plena? Dizer que é a relação significante com o real será suficientemente claro? Que o SER se revela na dor como na alegria, porque a dor e a alegria são a prova de que o real não nos é indiferente nem estranho, será suficientemente claro, será verdadeiro? E a melancolia, a depressão, o abatimento ou desinteresse, serão também uma prova ou sinal de que o SER nos foi acessível ou, e simplesmente pelo contrário, indício de que nos perdemos do mundo da significação?

Vivemos na ansiedade permanente que nasce do desejo insatisfeito. Aspiramos à existência verdadeira, ao encontro com o SER em si e no outro, no mundo. Contraria-nos tudo o que nos distrai do objecto do desejo. O mal pior, a miséria maior: nem sequer haver, para nós, objecto de desejo; porque então é o caos ou, no vazio, a existência absurda, a ausência de futuro, de imaginário.

Camões diz, à sua maneira, que o amor é uma forma de encontro com o SER. Os «cansados pensamentos» são de facto incansáveis porque neles se repete e ressuscita a promessa da vida plena (ou a memória do pressentimento da vida plena, que é a da relação apaixonada, e portanto significante, com a realidade e com o nosso destino). A vida que dura em vão não é de facto vã porque não é

desabitada: nela subsiste, como reserva e suporte de sentido ainda, a memória da possibilidade do amor, isto é, a memória da possibilidade de estabelecer com o outro a relação que permite escapar à insignificância de um destino de solidão absoluta.

3. Quem, porém, pode parafrasear ou comentar a poesia sem sentir que as palavras que usa estão a mais, pois se substituem de maneira abusiva e insuficiente às frases que no poema permitiam aceder a um contacto original, puro e verdadeiro, com um fragmento do real, com um episódio da nossa biografia? Com que direito nos pomos a falar em nome dos outros, a pretender saber o que eles sentiram e disseram?

De que servem os comentários? Como a memória da amada, provavelmente, a memória do poema é, no comentário, tentativa vã de reter o que não pode ser retido, de salvar do esquecimento o que não pode ser salvo do esquecimento.

Santa Bárbara, 21 *de Janeiro de 1993.*

João Camilo dos Santos

ANEXO E – Prefácio da primeira edição de *Colóquio Letras*

Duas palavras de apresentação

Durante doze anos, desde Janeiro de 1959, a Fundação Calouste Gulbenkian publicou, sob a direção de Reynaldo dos Santos e Hernani Cidade (a quem vieram recentemente juntar-se José-Augusto França e Jacinto do Prado Coelho) a «revista de artes e letras» Colóquio. Agora, no limiar de 1971, essa revista cinde-se em duas: Colóquio Artes, bimestral, dedicada às artes audiovisuais; e Colóquio Letras, por enquanto trimestral, dedicada exclusivamente à literatura. As razões do desdobramento são óbvias: por um lado, a necessidade de consagrar maior atenção as artes que a Fundação tem fomentado num ritmo crescente, como o teatro, o cinema, a música e o bailado; por outro, o desejo de acompanhar e estimular o dinamismo da nossa vida literária, a traduzir-se pela existência dum público cada vez mais numeroso e exigente.

Colóquio Letras vem, com efeito, preencher uma lacuna que se tornava sensível: será, em Portugal. a única revista especificamente literária - com textos de poesia e deficção, mas, na maior parte. destinada ao estudo da literatura de modo não puramente erudito, não polemico, não meramente divulgativo, antes serenamente reflexivo. problemático. ensaístico. Naturalmente vinculada ao Colóquio dos últimos doze anos, cuja ação se propõe prolongar, obedecerá às mesmas diretrizes gerais: sem dependência de escolas. de sectarismos ou de proselitismos, apenas fará uma discriminação: a de qualidade; apenas imporá uma norma: a da tolerância, do respeito mútuo. Aberta assim a todos, procurará no entanto ser uma revista viva, em que o passado, como o presente, seja encarado à luz duma problemática de hoje, em que a literatura seja analisada e interpretada segundo perspectivas atuais, com métodos atuais. O pensamento dos seus diretores busca os mais novos, aqueles onde germina o futuro, no estudo e na criação

O programa de Colóquio Letras decorre das linhas de rumo enunciadas.
Em cada número, incluiremos ensaios (pela ordem seguinte; filosofia e teoria da literatura; literaturas estrangeiras; literatura brasileira; literatura portuguesa, seriados os artigos pela ordem cronológica dos temas tratados), documentos (inéditos de escritores notáveis ou documentos ignorados para o estudo da sua vida ou obra), ficção, poesia, crônicas de teatro (considerado não tanto do ponto de vista

espetáculo como do ponto de vista literário), eventualmente notas e comentários e inquéritos; e ainda: cartas do Ultramar, do Brasil e do estrangeiro; crítica de livros (inclusive brasileiros e galegos); sempre que possível, informação literária (a literatura portuguesa além-fronteiras, etc.) e uma revista de revistas.

Dirigida ao leitor português, Colóquio Letras abrangerá a escala de interesses que, em princípio, o definem: dos valores e problemas nacionais a tudo quanto no mundo, a começar pela vizinha Espanha, é expressão da cultura do nosso tempo. Melhor diríamos: dirigida ao leitor de língua portuguesa. Por todos os motivos, ambicionamos que Colóquio Letras constitua um elo cada vez mais forte a unir quantos pensam, falam e escrevem na língua de Camões e de Machado de Assis.

A revista será o que dela fizerem os seus colaboradores - portugueses. brasileiros, lusófilos estrangeiros-, a quem desde já agradecemos cada pedra que trouxerem para a construção da obra comum.

Hernani Cidade

Jacinto do Prado Coelho

ANEXO F – Biografias dos diretores da revista *Colóquio Letras*[1]

Biografia de Hernani Cidade

por Helena Cidade Moura

Professor, ensaísta, historiador, crítico literário, Hernâni António Cidade (1887-1975) era natural do Redondo, distrito de Évora. Seu pai, António Cidade, era carpinteiro de carros e foi ao som da "orquestra da serra e do malho" que Hernâni cidade disse ter aprendido a exactidão do trabalho, o valor do esforço, o sagrado cumprimento das tarefas. António Cidade, para além de artífice, cantava baladas e histórias, recitava versos de Augusto Gil, Guerra Junqueiro, António Nobre: à noite, ao serão, envolvia os filhos e os netos naquele universalismo alentejano, onde ressoava ainda a estepe, há pouco desaparecida.

Hernâni Cidade, sem jeito para as artes do ferro, franzino demais para as tarefas do campo, dado mais às letras e à Escola foi aceite no Seminário de Évora, onde se mostraria aluno brilhante, e onde sentiu, disse-mo várias vezes, a alegria enorme de uma grande fé.

Acabada no Seminário de Évora a primeira etapa da sua formação, foi escolhido para seguir estudos na Universidade Gregoriana de Roma; mas, abalado intelectualmente na sua fé pelas leituras mais recentes (o pequeno caixote de livros que trouxe do Seminário continha Bakunine, Marx, Engels, Pesttalozzi, Gorki), dividido entre um crescente agnosticismo intelectual, uma sensibilidade religiosa que o acompanhou até à morte e uma gratidão imensa ao Seminário que gratuitamente lhe dera a possibilidade de estudar, escolheu o caminho da lealdade, expondo ao arcebispo, D. José Eduardo Nunes, o seu desejo de frequentar a Universidade e seguir a vida laica. Também aí o Seminário o respeitou como Homem e generosamente lhe concedeu que ficasse os meses necessários para obter a equivalência ao ensino secundário oficial.

Foi como Prefeito do Colégio Calipolense e como explicador particular que fez o Curso Superior de Letras e obteve, com distinção, a habilitação para o Magistério Secundário.

[1] Pesquisa atualizada em 25/07/2006

Tomou posse como professor efectivo no liceu de Leiria a 9 de Novembro de 1914. Durante os anos que permaneceu neste liceu, foi professor de língua e de literatura portuguesas e os apontamentos minuciosos de então revelam tanto o aprofundamento meticuloso dum estudo sério, como o entusiasmo de servir os alunos e a comunidade, na convicção de que a "obra de arte é revelação individual e colectiva". Foi coerentemente intensa a sua participação na vida da cidade e nos seus problemas, escrevendo mesmo uma peça de teatro, A Zara, representada a favor da reconstrução do Castelo de Leiria.

Em 26 de Outubro de 1916, mobilizado, como cabo, porque sabia ler e escrever, participou, na Primeira Guerra Mundial, com grande firmeza e sentido do dever, distinguindo-se, sobretudo pela sua coragem ao serviço da paz e da dignidade humana: em 14 de Agosto de 1917, apenas com três soldados, atravessa a terra de ninguém, debaixo de fogo, e vai às linhas alemãs buscar os soldados portugueses feitos prisioneiros num raid inimigo. Foi-lhe atribuída a Cruz de Guerra. Vai também debaixo de fogo à terra de ninguém buscar um alemão ferido que traz para o abrigo português; em sinal de gratidão o soldado moribundo ofereceu-lhe o cinturão e o sabre, que toda a vida conservou pendurado na estante por detrás da sua mesa de trabalho. Esse troféu da Paz pertence hoje ao seu bisneto mais velho, Miguel Moura. Preso pelos alemães, depois da batalha de 9 de Abril de 1918, continua a sua catequese cívica, no campo dos oficiais prisioneiros. Não só prossegue o estudo do alemão, como organiza aos Domingos conferências sobre literatura portuguesa, lutando contra a degradação humana provocada pelo cativeiro. A primeira Conferência chama-se "Camões, Poeta Europeu", visa a "ampliação moral e intelectual" da civilização europeia e situa Camões e Portugal. «Ao Domingo prega o Cidade…», diziam os colegas.

Foi neste esforço solidário que encontrou a sua vocação de professor universitário. Em 1919 inicia, por convite, a sua docência na Faculdade de Letras do Porto, aí se mantendo até 1930, data em que Salazar resolveu apagar esse foco de inovação, onde a liberdade de pensamento resistia.

Convidado a ingressar na Faculdade de Letras de Lisboa, pede a abertura de concurso, a que concorre, sendo aprovado por unanimidade. Para trás, ficava vincada uma forte experiência de grupo, de camaradagem e de ideal, expressa na sua colaboração na revista Águia e no movimento da Renascença Portuguesa. O seu livro Ensaio sobre a Crise Mental do Séc. XVIII - editado pela Imprensa da

Universidade da Coimbra, em 1929, fruto, como todos os seus livros, das aulas dadas - testemunha a dialéctica do quotidiano transportada para o século XVIII onde se debatia uma “atitude intelectual da Idade Média que teimava em aqui persistir e a atitude intelectual do mundo contemporâneo de quem não podia deixar de ver o triunfo definitivo”. Hernâni Cidade considerava este, o seu «livro mais interessante».

Neste período, a correspondência assídua com Joaquim de Carvalho, António Sérgio, Newton de Macedo, Câmara Reis, e a amizade íntima com o Dr. Santos Silva, seu padrinho de casamento, marcaram uma fase de luta contra a implantação do regime, luta que profundas divisões foram enfraquecendo.

A vinda para Lisboa, apesar dos contactos com o grupo da Seara Nova, mas também com Fidelino de Figueiredo, António Sérgio, o Padre Joaquim Alves Correia (que vinha ao Domingo ler o Evangelho a sua casa), Augusto Casimiro, Alberto Candeias, marca um afastamento da luta política. Em 1934, a condenação do Diário Liberal, em acção movida pelo jornal O Século, marcou uma época de expressiva solidariedade. Conhecida a sentença condenatória, a sua casa encheu-se de flores, de amigos e de alunos que aproveitaram o ensejo para a publicação do livro Homenagem a Azevedo Gomes, Hernâni Cidade, Joaquim de Carvalho, editado pelos alunos da Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras de Lisboa e Instituto Superior de Agronomia. No manifesto se entende que esta é uma primeira tentativa de organizar e dar expressão ao descontentamento dos jovens universitários portugueses. Tendo sido em 1935 retirado da lista dos professores universitários demitidos, por intervenção directa, junto de Salazar, do Prof. Cordeiro Ramos, consagra-se inteiramente à vida universitária, mantendo, porém, uma forte solidariedade cívica, ora discreta ora pública, quando necessária. Foi agraciado pela França em 1956 com a Legião de Honra. Já no fim da vida aceitou a condecoração da Ordem da Santiago, tendo as insígnias sido oferecidas pelo Povo do Redondo, por subscrição pública, onde o donativo máximo de cada um era de 50 centavos.

Para além da soma imensa de trabalho, de estudo e de reflexão que constrói a sua obra, o que de mais relevante ela trouxe é a sua modernidade intrínseca, o seu contexto sociológico, o aspecto vivo e global da sua comunicação, mais evidente em Tendências do Lirismo Contemporâneo (1939) Conceito de Poesia como Expressão de Cultura (1945) Portugal Histórico-Cultural (1947) Literatura Autonomista sobre os Filipes (1948), mas sempre presente numa dialogante e dialéctica forma de viver a expressão artística. António Sérgio e Hernâni Cidade

trouxeram, por vias diferentes, Luís de Camões, para o mundo comum e ainda hoje as obras Camões Lírico e Camões Épico são das mais vendidas. À Marquesa de Alorna, a Bocage, ao Padre António Vieira e à sua Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício devemos imagens literárias e humanas que prolongaram o seu diálogo com a vida porque, como ele afirmava: “Primeiro está a aula e depois o capítulo”.

Esta sua responsabilidade cívica, de exactidão e cumprimento do dever, socialmente entendido, marcou a clareza da sua inteligência e o exemplo raro da sua profunda honestidade intelectual e afectiva. Em 1972, quando se comemorou mais um centenário da publicação de Os Lusíadas, Hernâni Cidade entendeu fazer uma edição reduzida para as escolas, em que os resumos em Apêndice foram feitos por ele próprio; a edição era também da Imprensa Nacional. Em 1975, tanto eu como minha irmã prescindimos dos Direitos de Autor, para que a obra tivesse uma edição escolar. Nada foi possível. Estávamos todos unidos no Ideal da Liberdade, mas os caminhos para lá chegarmos revelavam experiências de vida muito diferentes.

Hoje que a iliteracia rói a nossa Liberdade, nos diminui como Povo e afecta profundamente a nossa Democracia e a nossa rentabilidade, será altura de repensarmos na dinâmica cultural que a resistência ao Fascismo, nos legou.

(Fonte: http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/hcidade.html)

Biografia de Jacinto do Prado Coelho

Por Maria de Lourdes A. Ferraz

Jacinto Almeida do Prado Coelho nasceu (1-9-1920) e morreu (19-5-1984) em Lisboa onde sempre viveu. Licenciou-se em Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e aí exerceu, durante quarenta anos, a sua principal tarefa de Professor. Filho de um Professor de Liceu, António do Prado Coelho, que publicou ensaios de crítica literária, pode bem dizer-se que a literatura foi a casa (e a Causa) vital de J.P.C. Com efeito, entre os 15 e os 16 anos tinha já uma produção poética, narrativa e até ensaística muito activa, como Luís Amaro refere na Bibliografia detalhada que preparou para o volume de Homenagem a J.P.C., Afecto às Letras.

Mas é o seu intenso percurso universitário que revela desde cedo uma plena maturidade difícil de atingir no campo das humanidades. O seu doutoramento antes dos 27 anos mostra-o já muito seguro do caminho a percorrer quando, ao propor-se estudar a obra de Camilo Castelo Branco, no que designa apenas uma Introdução, desenvolve um amplo conhecimento de "como nasce e cresce e se transforma a novela camiliana" nas suas "vicissitudes biográficas", "ambiente cultural", considerando, também, a história do "género novelístico antes de Camilo e as possíveis influências directas de autores estrangeiros e nacionais". Tendo em conta, quanto mais não seja, a quantiosa produção especificamente camiliana e não só, pode avaliar-se as capacidades que este trabalho exigiu. Poucos anos depois (1951), no concurso para Professor Extraordinário, apresentou, pela primeira vez na Universidade, um estudo sobre Fernando Pessoa, onde, mais uma vez, para além da obra de Pessoa (inédita então em grande parte), se percebe, apesar da contenção que o poder de síntese requeria, o seu amplo domínio da literatura em sentido lato, sem em nada perder a clareza da exposição. Com pouco mais de 30 anos (1953) ascende a Professor Catedrático e já nessa altura a sua bibliografia se apresenta muito promissora no que à Literatura Portuguesa diz respeito, com estudos e antologias de autores do Romantismo, de Fialho de Almeida e de Pascoaes, por exemplo.

Até 1984 não deixou nunca de se dedicar a tarefas que demonstraram sempre a sua placidez e tolerância aliadas a uma exigência de trabalho aturado e rigoroso, um lúcido e visível escrúpulo no dar a conhecer uma investigação variada que tanto privilegiava autores maiores (Camões, Garrett, Cesário, por exemplo) como autores ditos menores (João Xavier de Matos em particular e o sec. XVIII português em geral), tanto quanto autores quase desconhecidos (Matias Aires, Francisco Dias Gomes). Não há, pode dizer-se, autor ou época da Literatura Portuguesa que desconhecesse. Por isso ninguém mais capaz de harmoniosamente aliar o ensino na Universidade com actividades congéneres. Publicou textos, pouco acessíveis ao grande público, de autores do sec. XVIII, XIX e XX (cf. Bibliografia) que antecedia de cuidadosa apresentação e estudo.

Pertenceu à Sociedade Portuguesa de Escritores, de que foi Presidente até ao seu encerramento em 1965; foi codirector, primeiro, e director, depois, da Revista Colóquio/ Letras, da Fundação Calouste Gulbenkian, membro de várias Academias como a Academia das Ciências de que foi presidente e vice-presidente, Academia

Brasileira de Letras, a Real Academia Galega, e Sociedades como a Hispanic Society, a Associação Internacional de Críticos Literários de que foi vice-presidente (e presidente do Centro Português da mesma Associação). Estas actividades não foram incompatíveis com o ingente trabalho de execução (encarregou-se de inúmeras e múltiplas entradas), coordenação e publicação do Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira, com re-edições várias entre 1960 e 83, trabalho sempre em aberto, pois título e número de volumes foram, o primeiro, ligeiramente alterado e os segundos substancialmente aumentados.

Não admira que, com tão intenso e constante labor, tivesse assumido desde muito cedo a existência e necessidade da literatura como uma realidade imperiosa na sua evidência estética, ainda que multímoda e complexa. Se começou com um trabalho intitulado A Educação do Sentimento Poético (1944), o ensino da literatura não deu explicitamente azo a muitos trabalhos, mas condicionou, como pressuposto, todos os seus estudos. Privilegiou uma escrita que demonstrava, pela sua clareza, uma preocupação didáctica e mostrou assim que a pertinente atenção ao valor da literatura, era não só um serviço de justiça à arte a que se dedicava, mas uma função pedagógica em vista ao equilíbrio que lhe competia desenvolver. Com efeito, no capítulo de Ao Contrário de Penélope, intitulado “Como Ensinar Literatura”, desenvolve um pensamento que não deixa lugar a dúvidas quanto à sua concepção de literatura e ao modo como sempre encarou a sua responsabilidade docente: “Ler colectivamente (em diálogo com a obra literária, em diálogo de leitor com outros leitores) é, com efeito, além de prazer estético, um modo apaixonante de conhecimento [...] Não há, suponho, disciplina mais formativa que a do ensino da literatura [...] Saber idiomático, experiência prática e vital, sensibilidade, gosto, capacidade de ver, fantasia, espírito crítico – a tudo isto faz apelo a obra literária, tudo isto o seu estudo mobiliza. [...] A literatura não se faz para ensinar: é a reflexão sobre a literatura que nos ensina”. Elucidativos excertos que vêm coroar conceitos e práticas desenvolvidas durante toda uma vida.

Apesar de o sec. XX ter sido atravessado por inúmeras controvérsias acerca da literatura e das metodologias mais convenientes ao seu estudo, de posse desse conhecimento, J.P.C. manteve princípos e conceitos que orientaram o seu trabalho: a literatura como produção estética em forma de linguagem (sem que isso implicasse aderir a meros formalismos); a literatura como organismo desenvolvido em sistemas - os géneros, por exemplo - sem que isso implicasse a redução da

leitura a esquemas sistemáticos; a possibilidade de múltiplas aproximações à literatura e portanto a aceitação de metodologias diversas não exclusivas.

Classificava a sua leitura crítica do texto literário como “leitura imanente” (termo comum no sec. XX em teorias advogadas quer pela Estilística, quer pelo, assim designado, New Criticism, quer pelo Formalismo Russo) o que correspondia a uma consideração da obra literária enquanto tal, e não enquanto documento social ou biográfico, embora considerasse que o conhecimento do autor, da sua biografia, do seu enquadramento cultural, ajudava a essa leitura. Na apreciação e análise dos textos literários reconhecia (como quase inevitável) a qualidade de constituirem um todo coerente e uno. A propósito de Fernando Pessoa, por exemplo, afirmava no prefácio que antecede o estudo que lhe dedicou: “a própria diversidade [...] vale como expressão dramática de identidade”.[...] “expressão dramática” é já em si uma forma de expressão, implica uma representação cénica, a certeza de que a expressão literária (ou poesia) não existe senão em forma de”. Por outras palavras, a coerência e unidade da obra com valor estético não se opõe a uma ambiguidade e fluidez significativa. Ou ainda, a complexidade da literatura é inerente à sua própria condição estética de ser linguagem; sem que, no entanto, essa condição obrigue a um absoluto carácter intransitivo da literatura – o seu ensimesmamento – ou se torne o caminho para uma leitura desconstrutiva que o seu tempo não chegou a conhecer como prática metodológica.

Situado metodologicamente entre a História Literária, tal como o Romantismo e sucedâneos do fim do sec. XIX e primeira metade do sec. XX a foram entendendo, e a reacção a essa metodologia, corporizada em todas as teorias do sec. XX que enfatizavam o estudo da literatura em si, J.P.C. esclareceu, mais do que uma vez, mas claramente em ensaio sobremaneira dedicado ao assunto, a importância que dava à questão e o modo como a entendia. Corrigiu qualquer apreço por um biografismo feito de petits faits, bem assim como a utilização pura e simples da literatura como documento de época ou autor. No entanto nunca desligou o conhecimento da literatura do conhecimento da história que a enquadrava.

Interrogando-se sobre a “actualidade” de um poeta do passado – no caso exemplar Camões – admite que a sua qualidade estética lhe permite ascender ao estatuto de ser temporal e intemporal. Digamos que a questão envolve dois actores principais: o autor- texto na sua qualidade estética e o leitor como receptor actual que recria o que recebe. Esta consideração dialogal (no ser bifronte que é a

literatura, segundo o seu ponto de vista) levou-o a enquadrar progressivamente a actividade da leitura na perspectiva de uma estética da recepção, o que metodologicamente foi colher aos estudos de recepção da Escola alemã de Constança, nomeadamente aos trabalhos de Hans Robert Jauss. Esta concepção metodológica levou-o a sublinhar progressivamente a questão do leitor e da leitura ao ponto de ter organizado durante alguns anos um projecto sob o signo da sociologia da literatura (cf. Problemática da Leitura – aspectos sociológicos e pedagógicos).

A última recolha de ensaios, publicada sob o título Camões e Pessoa, Poetas da Utopia, é bem reveladora da atenção que deu aos trabalhos de Jauss, sem contudo aplicar ipsis verbis a sua metodologia. Neste livro, recolha de ensaios vários sob o signo de dois poetas maiores da Literatura Portuguesa, J.P.C. assume a utopia como "categoria mental" e aposta no futuro da literatura tanto quanto nos valores do seu passado. "A literatura é o espaço da utopia" diz, e continua, "Com efeito tal como a utopia, o lugar da poesia ou da ficção é o lugar inexistente em que, de modo implícito ou directo, o lugar-aqui se projecta".

Quanto à sua Causa, sempre inacabada e também ela utópica, declara nesse mesmo último livro de uma forma quase inédita no seu percurso de recatado estudioso: "Escrevo por necessidade de evasão, para ver mais claro, para prolongar o exercício da leitura, para me aproximar dos outros, para os influenciar, para substituir a vida, para me sentir vivo. [...] Se alguma coisa aprendi (julguei aprender) ao longo dos anos foi a importância do irracional em mim e nos outros, quanto há de imprevisível nos comportamentos, como é problemática toda a possível verdade – e recordei que em mim a tolerância se antecipou a esse aprendizado, em vez de logicamente ir resultando dele. O perspectivismo, o jogo de espelhos ganharam a minha simpatia".

Morreu muito cedo J.P.Coelho, ele que sentia não ter passado "dos vinte". Numa interrogação retórica, deixa como herança de juventude uma inextinguível paixão pela literatura e pela vida: "Como é que por fora me podem ver diferente da minha verdade inalterável, tecido que sou de incompletude e esperança, de inquietude e ânsia de mais? Terei construído no subconsciente, para meu próprio uso, uma intemporal imagem utópica? Ou será na chamada utopia que a minha verdade mais autêntica se afirma, contra as ilusórias evidências em que os outros se fundamentam?".

(Fonte: http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/jpcoelho.html)

Biografia de David Mourão-Ferreira

Escritor e professor universitário português, natural de Lisboa. Licenciou-se em Filologia Românica em 1951. Foi professor do ensino técnico e do ensino liceal e, em 1957, iniciou a sua carreira de professor universitário na Faculdade de Letras de Lisboa. Afastado desta actividade entre 1963 e 1970, por motivos políticos, foi professor catedrático convidado da mesma instituição a partir de 1990. Entretanto, mantivera nos anos 60 programas culturais de rádio e televisão. Em 1963 foi eleito secretário-geral da Sociedade Portuguesa de Autores e, já nos anos 80, presidente da Associação Portuguesa de Escritores. Logo após o 25 de Abril de 1974, foi director do jornal A Capital. Secretário de Estado da Cultura em vários governos entre 1976 e 1978, foi também director-adjunto do jornal O Dia entre 1975 e 1976. Responsável pelo Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian a partir de 1981, dirigiu, desde 1984, a revista Colóquio/Letras, da mesma instituição.

A sua carreira literária teve início em 1945, com a publicação de alguns poemas na revista Seara Nova. Três anos mais tarde, ingressou no Teatro-Estúdio do Salitre e no Teatro da Rua da Fé. Publicou as peças Isolda (1948), Contrabando (1950) e O Irmão (1965). Em 1950, foi um dos co-fundadores da revista literária Távola Redonda, que se assumiu como veículo de uma alternativa à literatura empenhada, de realismo social, que então dominava o panorama cultural português, defendendo uma arte autónoma. Em 1950, publicou o seu primeiro volume de poesia — Secreta Viagem. David Mourão-Ferreira colaborou ainda nas revistas Graal (1956-1957) e Vértice e em vários jornais, como o Diário Popular e O Primeiro de Janeiro. Foi poeta, romancista, crítico e ensaísta. A sua poesia caracteriza-se pelas presenças constantes da figura da mulher e do amor, e pela busca deste como forma de conhecimento, sendo considerado como um dos poetas do erotismo na literatura portuguesa. A vivência do tempo e da memória são também constantes na sua obra, marcada, a nível do estilo, por uma demanda permanente de equilíbrio, de que resulta uma escrita tensa, e pela contenção da força lírica e sensível do poeta numa linguagem rigorosa, trabalhada, de grande riqueza rítmica, melódica e imagística, que fazem dele um clássico da modernidade.

Entre os seus livros de poesia encontram-se Tempestade de Verão (1954, Prémio Delfim Guimarães), Os Quatro Cantos do Tempo (1958), In Memoriam Memoriae (1962), Infinito Pessoal ou A Arte de Amar (1962), Do Tempo ao Coração (1966), A Arte de Amar (1967, reunião de obras anteriores), Lira de Bolso (1969), Cancioneiro de Natal (1971, Prémio Nacional de Poesia), Matura Idade (1973), Sonetos do Cativo (1974), As Lições do Fogo (1976), Obra Poética (1980, inclui as obras À Guitarra e À Viola e Órfico Ofício), Os Ramos e os Remos (1985), Obra Poética, 1948-1988 (1988) e Música de Cama (1994, antologia erótica com um livro inédito).

Ensaísta notável, escreveu Vinte Poetas Contemporâneos (1960), Motim Literário (1962), Hospital das Letras (1966), Discurso Directo (1969), Tópicos de Crítica e de História Literária (1969), Sobre Viventes (1976), Presença da «Presença» (1977), Lâmpadas no Escuro (1979), O Essencial Sobre Vitorino Nemésio (1987), Nos Passos de Pessoa (1988, Prémio Jacinto do Prado Coelho), Marguerite Yourcenar: Retrato de Uma Voz (1988), Sob o Mesmo Tecto: Estudos Sobre Autores de Língua Portuguesa (1989), Tópicos Recuperados (1992), Jogo de Espelhos (1993) e Magia, Palavra, Corpo: Perspectiva da Cultura de Língua Portuguesa (1989). Na ficção narrativa, estreou-se em 1959 com as novelas de Gaivotas em Terra (Prémio Ricardo Malheiros), os contos de Os Amantes (1968), e ainda As Quatro Estações (1980, Prémio da Crítica da Associação Internacional dos Críticos Literários), Um Amor Feliz, romance que o consagrou como ficcionista em 1986 e que lhe valeu vários prémios, entre os quais o Grande Prémio de Romance da APE e o Prémio de Narrativa do Pen Clube Português, e Duas Histórias de Lisboa (1987).

Deixou ainda traduções e uma gravação discográfica de poemas seus intitulada «Um Monumento de Palavras» (1996). Alguns dos seus textos foram adaptados à televisão e ao cinema, como, por exemplo, Aos Costumes Disse Nada, em que se baseou José Fonseca e Costa para filmar, em 1983, «Sem Sombra de Pecado». David Mourão-Ferreira foi ainda autor de poemas para fados, muitos deles celebrizados por Amália Rodrigues, tal como «Madrugada de Alfama».

Recebeu, em 1996, o Prémio de Consagração de Carreira da Sociedade Portuguesa de Autores.

(Fonte: http://www.astormentas.com/din/biografia.asp?autor=David+Mour%E3o-Ferreira)

APÊNDICE A – Carta da Polônia, de Maria Strzalkowa

Tradução da Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti

Camões na cultura polonesa

Como o ano de 1972 marca o quarto centenário da publicação de *Os Lusíadas,* obra-prima da literatura portuguesa – e, mais ainda, da literatura mundial – convém lembrar, a este propósito, a fortuna do poema de Camões na Polônia. Ainda mais porque tal fortuna – como veremos – é muito considerável tanto no que diz respeito à divulgação européia de *Os Lusíadas*, quanto no que concerne ao conhecimento das literaturas ibéricas na Polônia.

De fato, e salvo alguns casos isolados como o da penetração do teatro espanhol na França no curso do século XVII, é o século XVIII, e mesmo sua segunda parte, que abre as literaturas ibéricas à curiosidade européia. Notemos, na França, a primeira versão de *Os Lusíadas* devida a Du Perron de Castera (1735), seguida somente em 1776 pela de Hermil, que La Harpe teria retocado; os franceses, aliás, se contentarão com ela durante 80 anos, até uma nova tentativa, que data de 1841.

Nestas circunstâncias, a publicação de *Os Lusíadas* em polonês em Cracóvia desde 1790 não deve de forma alguma ser subestimada: é, ao contrário, um acontecimento literário de primeira importância, apesar das falhas inevitáveis da tradução. Devemos a obra intitulada *LUZYADA KAMOENSA GZYLI ODKRYCIEINDYI WSCHODNICH POEMA W PIESNIACH DZIESIECIU* a um curioso erudito, apaixonado pela Antigüidade e por poemas épicos, Jacek Idzi Przybylski (1756-1819), doutor em artes liberais, professor da Academia de Cracóvia e conservador de sua biblioteca, conselheiro do rei Stanislas-Auguste Poniatowski e membro de várias sociedades cultas do país. Nascido e morto em Cracóvia, ele pôde viajar para Viena, para a Itália, visitar o sul da França, a Suíça e a Alemanha. Poliglota, tradutor, entre outros, da *Ilíada*, da *Odisséia* e da *Eneida,* ele se interessou pelos *Lusíadas* talvez em função das afinidades que a obra de Camões apresentava com a epopéia antiga. A origem de seu interesse permanece, no entanto, obscura, ainda mais porque a Polônia de Stanislas-Auguste, abalada por acontecimentos políticos desastrosos, interessava-se somente, no campo das literaturas ibéricas, por

uma primeira modificação de *Dom Quixote* (1786) a partir de uma adaptação francesa e em *A vida é um sonho* de Calderón, igualmente modificada a partir de uma adaptação alemã. Nem a situação política do país, nem o estado das curiosidades eruditas poderiam então explicar o entusiasmo que levou Przybylski a Camões.

É muito duvidoso, por outro lado, que o erudito cracoviano tivesse conhecido o português; no máximo ajudado por seu conhecimento do latim, ele pôde decifrá-lo e compreendê-lo por alto. Podemos, por outro lado, estabelecer uma relação entre sua viagem européia, empreendida em 1785, a versão recente de *Os Lusíadas* retocada por La Harpe (1776) e a tradução de Przybylski. O estudo comparado das duas versões, a francesa e a polonesa, permitiria supor uma filiação, sobretudo no que concerne às notas explicativas e à biografia de Camões com a qual La Harpe havia precedido o seu texto. Notemos, no entanto, que a versão francesa foi redigida em prosa, enquanto o tradutor polonês se esforça para "restituir ao poema sua forma versificada". É verdade, aliás, que, incapaz de seguir as admiráveis oitavas do original, ele as substitui por pequenos versos de 13 sílabas com rima emparelhada. Procedimento lamentável, mas freqüente na época, este erro de gosto (ou simplesmente: esta falta de talento) não deve de forma alguma diminuir o valor da versão de Przybylski. Durante todo um século, ela constitui na Polônia o único meio de se aproximar de *Os Lusíadas* e todos os críticos que mais tarde se indispuseram contra Przybylski lhe deveram no entanto a possibilidade de ler a epopéia portuguesa.

Uma última observação: podemos acreditar que nosso erudito, servindo-se da versão francesa, tinha porém sob os olhos o texto original do poema. Assim, por exemplo, no lugar (canto IV, 11ª oitava) onde Camões enumera as diferentes nacionalidades européias, os poloneses que aí figuram foram substituídos por La Harpe por uma noção mais geral dos sarmates[1]. Ora, este retoque desvantajoso para todo polonês, e provavelmente ditado a La Harpe pelas divisões da Polônia, foi retificado por Przybylski, que não hesitou em restituir o nome de seus compatriotas.

Salvo algumas breves menções, Camões foi evocado três vezes na Polônia em estudos publicados entre 1826 e 1847. O primeiro, e talvez o mais interessante destes estudos, é devido a Euzebiusz Slowacki, o pai do grande poeta romântico,

[1] Sarmatos: povo nômade originário da Ásia Central que ocupou o país dos Sitos (?), atingiu o Danúbio (no primeiro século D. C.) e depois se misturou aos germanos.

literato e professor na Universidade de Wilno. Camões figura nele entre os antigos e modernos, entre Lucrécio, Virgílio, Ovídio, Young, Pope e Delille. De acordo com Slowacki, sua epopéia é recomendada por valores estilísticos e pela riqueza da imaginação, mas nosso pseudo-clássico está longe de aprovar o conjunto. Ele se indigna sobretudo contra a mistura dos dois maravilhosos: o cristão e a mitologia. A comparação entre Inês de Castro e Polixena lhe parece um erro contra as convenções literárias. Quanto ao tradutor polonês do poema, Slowacki se dispensa mesmo de citar o seu nome e só lhe reconhece um vago mérito. O estudo dedicado a Camões feito por Eleonora Ziemiecka (1838) se limita a uma biografia bem detalhada do poeta e só fala do poema através de fórmulas gerais, reservando-lhe um lugar perto de Dante, de Petrarca, de Aristóteles e de Tasso, dado que ele é "[...] filho da síntese cristã que une a imitação dos antigos ao espírito nacional e cavalheiresco." Emilian Rzewuski (1847) lembra antes de tudo a vida do poeta português, mas acha útil evidenciar também sua obra lírica. Ele se entrega até a uma espécie de polêmica a propósito do emprego da mitologia em *Os Lusíadas*, com Schlegel e com Magnin, autor de um estudo sobre Camões publicado na *Revue des deux mondes* em 1832. Aliás, esta última parece ter sido a principal fonte de Rzewuski.

Estas modestas tentativas de iniciar o público polonês no conhecimento do poeta português também não são desprovidas de importância: a despeito de seu caráter elementar, elas dão uma idéia do nível cultural e das ambições dos periódicos literários publicados na Polônia dividida ao longo da primeira metade do século XIX.

Depois da versão de Przybylski, que se harmoniza muito bem com a idéia que o homem do século XV fazia de uma tradução, depois destes artigos de informação geral sobre Camões e sua obra, a tradução de *Os Lusíadas* dada em 1890 por Zofia Trzeszczkowska (com o pseudônimo de Adam M-ski) constitui uma verdadeira surpresa. Publicada na série de obras primas mundiais organizada pela Editora de S. Lewental em Varsóvia, com uma introdução biográfica e anotações cuidadosas, ela foi preparada a partir do original português: fato raro, não somente no fim do século XIX!

O autor nos confessa, com uma modéstia cuja probidade é preciso considerar, ter há muito tempo procurado a versão de Przybylski. Ao invés de criticá-la, ela elogia sua exatidão e o êxito feliz de alguns cantos, mas constata que, além

de rara, esta tradução também caducou por volta de 1890. Trzeszczkowska levou seis anos em sua tradução, aí incluído o estudo do português, feito especialmente para isso. Ela respeitou, e com sucesso, a admirável oitava que, ao final de oitenta anos, soa ainda muito bem no ouvido do leitor. Foi o aniversário da morte de Camões, celebrado pelo mundo inteiro, que sugeriu à tradutora a idéia de conceder ao poeta português esta homenagem sob a forma de uma nova versão polonesa de *Os Lusíadas.* Desde então, todo um século transcorrido não retirou da obra nada de sua atualidade e nós gostaríamos de ver publicada hoje uma nova reedição dela, em livros facilmente acessíveis ao vasto público. A Polônia dividida se viu abandonada por um grande número de habitantes. Eles se dispersaram pelo mundo, mas muitos escolheram a França como pátria de adoção. Foi por isso que nossos grandes românticos criaram suas obras primas em Paris; e foi igualmente em Paris que um certo Denis Piotrowski, personagem misteriosa, teve a idéia de publicar, sob forma policopiada, uma nova versão polonesa de *Os Lusíadas*, da qual ele ofereceu um exemplar para a Biblioteca Universitária de Cracóvia em 1876.

Digamos logo que a obra de Piotrowski é inferior à de Trzeszczkowska, publicada quase quinze anos depois. Uma vez mais o tradutor volta ao verso tradicional da epopéia polonesa, o de sílabas ligado por uma rima emparelhada. Seu polonês parece influenciado por sua estadia prolongada na França: os galicismos e os neologismos o atestam. Por outro lado, vivendo em Paris, Piotrowski pôde se documentar muito bem sobre Camões: ele consagra à vida do poeta uma introdução de 30 páginas contendo vários sonetos traduzidos para o polonês. Mas o que impressiona sobretudo em Piotrowski é o seu entusiasmo, que se torna quase um culto por Camões, assim como por Portugal, do qual admira a coragem e o dinamismo, comparáveis somente às qualidades da antiga Grécia.

Na bibliografia mundial de Camões, sem dúvida as três versões polonesas de *Os Lusíadas* ocupam um lugar modesto. No entanto, considerando a data da primeira – 1790 – e o conjunto das relações polono-ibéricas em geral, elas constituem uma contribuição cultural que não poderíamos negligenciar na reputação do grande português que foi Camões.

APÊNDICE B – Ferramentas desenvolvidas: *Website* Camões *on-line*

Tecnologia empregada

Utilizamos a base *HTML* e interações em *A.S.P*., porque o servidor em que os sites estão hospedados (*Camões on-l*ine e *Biblioteca Camões on-line*) é *Windows 2000.* O *layout* de ambos foi desenvolvido em *Flash* para, depois, pelo programa *Adobe Photoshop*, ser recortado e redesenhado, gerando o produto final.

Usamos os seguintes programas: *Dreamweaver; Flash* e *Adobe Photoshop*.

O *Dreamweaver* é um poderoso editor visual, que gerencia sites de páginas *Web*, oferecendo ferramentas avançadas de desenho e *layout*, facilitando até a utilização de *HTM*L (*HyperText Markup Language*) para seu melhor aproveitamento. No caso do *Camões on-line*, fizemos um esquema *CSS*, dividido em um *frame* fixo e os demais, variáveis. A página principal possui o *menu* de opções fixo que, à escolha do internauta, libera o conteúdo solicitado em *frames* variáveis. Esta página, devido à forma como os *spiders* buscam informações na Rede, é denominada *index* (ponto htm ou ponto html). Geralmente, é caracterizada pela presença do nome do *site*, principais opções e destaques da página. Seguimos este padrão.

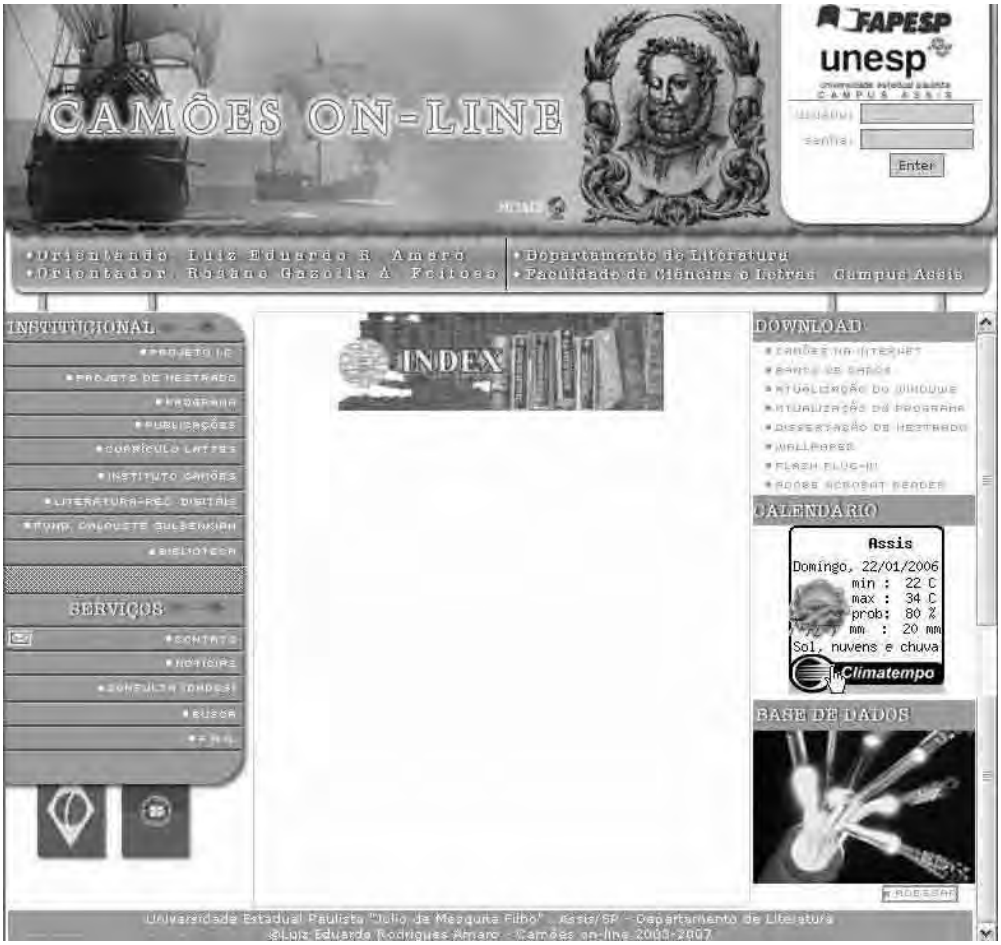
Macromedia Flash 5 é um software para desenvolvimento de *homepage*, que permite incluir recursos multimídia (animação e som). Os *browsers* (navegadores) reconhecem a linguagem *JAVA* (em que o programa *Camões on-line* foi atualizado) e *HTML* (dos *sites*). As imagens que visualizamos têm o formato *GIF* ou *JPEG*. O *Flash* gera um arquivo com extensão .swf (*ShockWave Flash*), que é reconhecido pelo *browser*. Portanto, para visualizar uma página em *Flash*, é preciso de um *plug-in* instalado na máquina, ou seja, um extensor de recursos do navegador, que oferece a este a possibilidade de leitura de extensões não usuais, no caso, *o plug-in* do *Flash*.

O *Adobe Photoshop* é um software utilizado para a criação e exibição de imagens gráficas. Totalmente compatível com o *Flash* e com o *Dreamweaver*, é possível, por exemplo, a criação de botões, estilização de menus, dentre outros recursos. As avançadas ferramentas do *Photoshop* permitem-nos aplicar filtros, retocar imagens com precisão e, sobretudo, trabalhar com camadas. Este último recurso torna o *Adobe Photoshop* essencial ao quotidiano do *webdesigner*. A criação de imagens por camadas facilita a indexação de várias imagens, oriundas de

diversos arquivos. Cada um dos objetos pode fazer parte de uma camada distinta, de maneira que as imagens das camadas superiores, de acordo com a escolha do usuário, sobreponham-se às das inferiores. Os textos e as imagens, da mesma forma, são passíveis de sobreposição e aplicação de efeitos gráficos.

Website Camões *on-line*

O *website Camões on-line* (www.camoesonline.com) foi desenvolvido com design voltado ao período clássico-renascentista português, com imagens remetentes a Camões e a*Os Lusíadas*, imagens estas, envelhecidas com uso do efeito “papiro”. Os textos e objetos estão distribuídos de forma a facilitar a visualização das informações desejadas, intuitivamente. Clareza nas fontes, menu de navegação, cadastro, *webmail*, calendário, são apenas alguns dos pontos em destaque, que serão apresentados como serviços aos usuários do *site*. As logomarcas da *FAPESP* e *UNESP* acompanham as cores e se adaptam ao uso do papiro.



O sistema de funcionamento é similar ao da *Biblioteca Camões on-line*: o menu fixo à esquerda, o menu fixo à direita e, na parte central, o conteúdo volátil. Como o *banner* central, que traz o nome e logotipo do *website*, foi desenvolvido pela linguagem *Flash*, é possível acrescentarmos movimentos e sons. No entanto, para não carregar demasiadamente a página, os sons não foram adicionados.

Dividido em Institucional e Serviços, o menu principal à esquerda oferece ao internauta as seguintes opções: em Institucional, informações referentes à pesquisa e em Serviços, meios para que o internauta possa esclarecer as dúvidas e entrar em contato com o webmaster. Separamos os arquivos para download no menu à direita. Na Seção "Base de Dados", as críticas digitalizadas e disponibilizadas mediante log-in com senha, somente para pesquisa acadêmica.

Website subsidiário: Biblioteca Camões _on-line_

A *Biblioteca Camões on-line* (http://biblioteca.camoesonline.com) é uma ferramenta do *Website* Camões *on-line e* possui o seguinte acervo, produto da pesquisa de Iniciação Científica, complementada nessa pesquisa de mestrado:

Literatura Brasileira

Memorial de Aires (Machado de Assis) – aires.zip
Memórias póstumas de Brás Cubas (Machado de Assis) – bras_cubas.zip
Conto de Escola (Machado de Assis) - conto_escola.zip
Quincas Borba (Machado de Assis) – quincas_borba.zip
Amor por amar (Maria Teresa Albani) - amorporamar.zip – Homepage: http://www.mariateresalbani.prosaeverso.com/
Ao entardecer (Visconde de Taunay) – ao_entardecer.zip
A retirada da Laguna (Visconde de Taunay) – laguna.zip
Inocência (Visconde de Taunay) – inocencia.zip
Coletânea de poemas de Augusto dos Anjos – augusto_dos_anjos.zip
Eu (Augusto dos Anjos) – eu.zip
Eu e outros poemas (Augusto dos Anjos) – eu_outros_poemas.zip
Bailando Versos (Vilma Duarte) – bailandoversos.zip – Homepage: http://www.vilmaduarte.prosaeverso.com/

Pingos de Amor (Vilma Duarte) – pingosdamor.zip – Homepage: http://www.vilmaduarte.prosaeverso.com/

Crônica do viver baiano seiscentista – Pessoas Beneméritas (Gregório de Matos) – benemeritas.zip

Broqueis (Cruz e Souza) – broqueis.zip

Faróis (Cruz e Souza) – farois.zip

Últimos Poemas (Cruz e Souza) – cssonetos.zip

Caramuru: Poema Épico (Santa Rita Durão) – caramuru.zip

A Casa Fechada (Roberto Gomes) – casa_fechada.zip

Clara dos Anjos (Lima Barreto) – clara_dos_anjos.zip

O cemitério dos vivos (Lima Barreto) - o_cemiterio_dos_vivos.zip

O subterrâneo do morro do castelo (Lima Barreto) – subterraneomorro.zip

Triste fim de Policarpo Quaresma (Lima Barreto) – policarpo_quaresma.zip

Com jeito de coração (Vânia Albani) – comjeitodeoracao.zip – Hompage: www.valbani.mayte.us

Ensaio histórico sobre as Letras no Brasil, 1847 (Francisco Adolfo de Varnhagen) - ensaio_historico.zip

Iracema (José de Alencar) – iracema.zip

Lucíola (José de Alencar) – luciola.zip

Senhora (José de Alencar) – senhora.zip

O Guarani (José de Alencar) – guarani.zip

História da Literatura Brasileira (José Veríssimo) - historia_da_literatura_brasileira.zip

Literatura Brasileira (José Veríssimo) – literatura_no_brasil.zip

Lira dos vinte anos (Álvares de Azevedo) – lira_vinte_anos.zip

Poemas Malditos (Álvares de Azevedo) – malditos.zip

Poemas irônicos, venenosos e sarcásticos (Álvares de Azevedo) - poemas_ironicos.zip

Macário (Álvares de Azevedo) – macario.zip

Rio, um olhar de amor (Artur da Távola) – rio.zip – Homepage: http://www.arturdatavola.com/

Uma questão de amor (Maria Teresa Albani) – umaquestaodeamor.zip – Homepage: http://www.mariateresalbani.prosaeverso.com/

Verba Volant, Scripta Manent (Eduardo Amaro) – Homepage:
http://www.eduardoamaro.ebmayte.com/

Literatura Portuguesa

Auto da alma (Gil Vicente) – alma.zip
Alves e Cia (Eça de Queirós) – alvesecia.zip
A cidade e as serras (Eça de Queirós) – cidadeserras.zip
O crime do padre Amaro (Eça de Queirós) – crime_do_padre_amaro.zip
Os Maias (Eça de Queirós) – maias.zip
O Mandarim (Eça de Queirós) – mandarim.zip
Athena (Fernando Pessoa) - athena_fernando_pessoa.zip
Prece (Fernando Pessoa) – fep01.zip
Emoção e Poesia (Fernando Pessoa) – fep02.zip
Athena, presença da cultura grega (Fernando Pessoa) – fep03.zip
Canção Grata (Florbela Espanca) – fesp1.zip
Ser Poeta (Florbela Espanca) – fesp2.zip
Os versos que te fiz (Florbela Espanca) – fesp3.zip
Charneca em flor (Florbela Espanca) – fesp4.zip
Folhas Caídas (Almeida Garret) – folhas_caidas.zip
Auto da barca do inferno (Gil Vicente) – barca_do_inferno.zip
Farsa ou auto de Inês Pereira (Gil Vicente) – pereira.zip
Eurico, o presbítero (Alexandre Herculano) – eurico_presbitero.zip
O Bispo negro (Alexandre Herculano) – bisponegro.zip
A Harpa do crente (Alexandre Herculano) – arpa.zip
Canções e Elegias (Luís Vaz de Camões) – cancoes_elegias.zip
Os Lusíadas (Luís Vaz de Camões) – os_lusiadas.zip
Redondilhas (Luís Vaz de Camões - redondilhas.zip
Sonetos (Luís Vaz de Camões) – luissonetos.zip
Coisas que só eu sei (Camilo Castelo Branco) – coisasquesoeusei.zip
Coração, Cabeça e Estômago (Camilo Castelo Branco) – coracao.zip
Confissão de Lúcio (Mário de Sá-Carneiro) – confissao.zip
Poemas Diversos (Alberto Caeiro) – poemas_diversos.zip
As Pupilas do Senhor Reitor (Julio Diniz) – pupilas.zip

Literatura Universal

A esfinge sem segredo (Oscar Wilde) - a_esfinge_sem_segredo.zip

A Metamorfose (Franz Kafka) – a_metamorfose.zip

Contos (Franz Kafka) – contos_kafka.zip

Um artista da fome (Franz Kafka) – artista_fome.zip

A tortura da carne (Tolstoi) - a_tortura_da_carne.zip

A Revolução dos bichos (George Orwell) – arevolucaodosbichos.zip

Arte Poética (Aristóteles) – arte_poetica.zip

Leonor (Edgar Allan Poe) – leonor.zip

O Barril de amontilhado (Edgar Allan Poe) – barril_amontilhado.zip

O Corvo (Edgar Allan Poe) – o_corvo.zip

O Gato Preto (Edgar Allan Poe) – gato_preto.zip

Silêncio (Edgar Allan Poe) – silencio.zip

Sombra (Edgar Allan Poe) – sombra.zip

Remorso Póstumo (Charles Baudelaire) – Baudelaire.zip

Bestiário (Julio Cortazar) – versão em espanhol – bestiario.zip

Cícero (Plutarco) – biografia_cicero.zip

Alma (Voltaire) – voltaire.zip

Breves Contos I (Voltaire) – breves_contos.zip

Breves Contos II (Voltaire) – breves_contos_ii.zip

Micrômegas (Voltaire) – micromegas.zip

O ingênuo (Voltaire) – o_ingenuo.zip

O touro branco (Voltaire) – o_touro_branco.zip

Zadig (Voltaire) – zadig.zip

A Dama das Camélias (Alexandre Dumas Filho) – camelias.zip

Antonio e Cleópatra (William Shakespeare) – cleo1.zip

Hamlet (William Shakespeare) – hamlet1.zip

Julio Cesar (William Shakespeare) – juliocesar1.zip

Macbeth (William Shakespeare) - macbeth1.zip

O Mercador de Veneza (William Shakespeare) – omercador.zip

Romeu e Julieta (William Shakespeare) – romeuejulieta1.zip

Crueldade Fraternal (Marquês de Sade) – crueldade_fraternal.zip

Estratagema do Amor (Marquês de Sade) – estratagema_amor.zip

Da República (Cícero) – da_republica.zip

Desilusão (Thomas Mann) – desilusao.zip
Schopenhauer (Thomas Mann) – schopenhauer.zip
A Desobediência Civil (Henry David Thoreau) – desobediencia_civil.zip
Iluminuras (Artur Rimbaud) – iluminuras.zip
Uma estação no inferno (Artur Rimbaud) – estacao_inferno.zip
Apologia de Sócrates (Platão) – socrates.zip
Górgias (Platão) – gorgias.zip
O Banquete (Platão) – o_banquete.zip
O grande inquisidor (Fiodor Dostoievski) – grande_inquisidor.zip
O guinéu da coxa (Charles Dickens) – guineu_coxa.zip
A literatura na ciência (Henry Smith Williams) – literatura_ciencia.zip
Novum Organum (Francis Bacon) – novum_organum.zip
O Príncipe (Maquiavel) – oprincipe.zip
Prefácio da fenomenologia do espírito (Hegel) – prefacio.zip
Sobre a liberdade (Albert Einstein) – sobre_a_liberdade.zip
De optimo stato reipublicae deque nova insula Utopia (Thomas Morus) – utopia.zip
O mundo como vontade e representação – Livro III (Schopenhauer) - vontade_mundoIII.zip
O mundo como vontade e representação – Livro IV (Schopenhauer) - vontade_de_mundo.zip

O *layout* do *website* está resenhado em duas interfaces.

Interface principal



Interface secundária



Seguimos o padrão de opções do antigo *Camões on-line* para esta nova versão. Dispomos a diagramação na horizontal, por meio de barra de rolagem, desta forma, todas as opções de descarregamento são apresentadas em única consulta. Não há o processo de passagem de página a página, para que o *download* seja concluído: todas as opções se apresentam de uma única vez e, escolhido o livro eletrônico para *download*, o próprio navegador abre uma caixa para descarregamento e não sai da página. Este método é muito mais eficaz, rápido e fácil de usar. Para os autores que possuem ISBN e que cederam os direitos para distribuição gratuita na Biblioteca *Camões on-line*, concordamos em divulgar as páginas pessoais dos mesmos. Sempre que houver um endereço eletrônico, haverá um autor em produtividade, ou seja, atuante no mercado, que produz literatura e crítica literária, na Rede e por meio impresso.

APÊNDICE C – Ferramentas desenvolvidas: programa Camões *on-line*

O programa *Camões na Internet* (renomeado para *Camões on-line Beta 2*) foi construído, originalmente, na linguagem de programação *Visual Basic*, por apresentar, na época, condições necessárias para preencher os requisitos de desenvolvimento do programa: integração com o sistema operacional *Windows*, banco de dados *Access* e tempo de desenvolvimento (mais breve). Com a segunda versão do programa, vimos a necessidade de ampliar as possibilidades de utilização do mesmo. Por isso, escolhemos a linguagem de programação *Java*, por oferecer os seguintes requisitos: totalmente baseada em classes; compatível e funcional em todos os sistemas operacionais; o programa não fica em formato binário; não depende da arquitetura do computador (*x86, PowerPC* etc). Para uma melhor integração do programa atual com o banco de dados anterior, que foi desenvolvido em Access, ele agora está no formato *HSQLDB*. Este novo banco de dados utiliza a tecnologia *JAVA*, o que permite uma integração transparente, rápida, segura e eficiente entre os dois.

A interface do programa permaneceu similar à anterior, foram feitas modificações mínimas, tais como: algumas modificações estéticas (posições e tamanhos de objetos, tela de apresentação, tipos de letras etc); o sistema de pesquisa foi aperfeiçoado, promovendo uma maior flexibilidade na execução do banco de dados; a interação com o usuário foi aperfeiçoada, promovendo maior facilidade de utilização, movimentação entre campos e outros aperfeiçoamentos menores. Segue a figura ilustrativa do novo banco de dados:



A ficha, acima representada, funcional dentro do programa e também pelo *Microsoft Access* (da suíte *Office*), possui as seguintes características: por meio dos botões adicionar e remover, o usuário pode, a seu critério, cadastrar o conteúdo do *website*, acatando as sugestões feitas pela pesquisa em curso, bem como adicionando a sua própria pesquisa, o que potencializa o conteúdo do mesmo e o desvincula de uma pesquisa demarcada no tempo. Ou seja, se o usuário continuar pesquisando no banco de dados, uma vez que a indexação do programa não é mais necessária, ele sempre estará usual e atualizado.

Existem informações úteis sobre a funcionalidade do *software* à direita dos campos, o que melhora a interação, sem que o usuário precise acionar a opção *Ajuda* ou solicite suporte técnico ao programador.

A ficha catalográfica de periódicos está assim estruturada:

a) campo *Ficha*: ordem numérica, segundo a cronologia da revista;

b) campo *Periódico*: nome do periódico pesquisado, no nosso caso, *Colóquio-Letras*;

c) campo *Data*: data da publicação do artigo no periódico;

d) campo *Pág. inicial*: página incial do artigo;

e) campo *Pág. final*: página final do artigo;

f) campo *Autor*: nome daquele que escreveu o artigo ou o responsável pela divulgação do mesmo;

g) campo *Conteúdo*: palavras-chaves ou apontamentos principais (tópicos frasais) que o usuário necessite registrar;

h) campo *Crítica*: hiperlink para um hipertexto que contenha uma crítica literária sobre o artigo ou apontamentos críticos do mesmo;

i) campo *Capa*: imagem, em jpg ou gif, da capa do periódico que contém o artigo.

A ficha cadastral para a pesquisa em Rede tem o mesmo visual, mudando apenas as opções, específicas e adequadas para a pesquisa nessa mídia. Temos:

a) Endereço virtual: é o endereço eletrônico onde o site está hospedado, como por exemplo: http://www.camoesonline.com/;

b) Conteúdo: define os principais conteúdos do site, a fim de orientar aqueles que o acessem;

c) Conteúdo específico: relacionado a Luís Vaz de Camões;

d) Visual: se a parte visual do site foi bem elaborada para atrair a atenção do internauta; cores, desenhos, diagramação, GIF animados etc estão em análise;

e) Tempo de acesso: tomando como base a velocidade normal de conexão à Internet (56.000 kbps), é o tempo que a página leva para ser carregada. Entre 15 segundos a 30 segundos, o site será considerado rápido. Entre 30 segundos a dois minutos, normal. Se a página demorar mais de dois minutos, lento;

f) Links internos: os links dentro do site devem estar visíveis para que o internauta possa facilmente recorrer a eles sem ter que ficar "procurando a todo instante" o devido local a ser acessado. A visibilidade e clareza dos links são de essencial importância para uma boa navegação na página;

g) Interatividade: opção de e-mail, serviços de pesquisa e preenchimento de formulários;

h) Responsabilidade: quem é o responsável pelo site ou pelo hipertexto. Quando não houver indicação, é indicado como "não disponível";

i) Estruturação da página: analisada a disposição dos links e figuras, tamanho e estilo de fontes;

j) Indicação bibliográfica: importante para se dar credibilidade ao hipertexto em questão;

k) Iconografia: é classificada a quantidade de imagens sobre Camões presente no hipertexto;

l) Critério de classificação: para uma melhor avaliação do site, os critérios pré-estabelecidos para os classificar, são: a) conteúdo didático; b) conteúdo crítico; c) conteúdo geral e visual; d) recepção; e) recepção e visual;

m) Classificação do site: após feitas as considerações anteriores, o site será avalidado em sua totalidade, conceituando-o pelos critérios "ótimo", "bom" e "ruim";

n) Data da consulta: é importante como referência para uma futura atualização do programa;

o) Comentário crítico: é necessária uma breve síntese a respeito dos principais pontos positivos do site analisado, assim como seus principais defeitos.

A interface tornou-se mais agradável à visão, o programa é intuitivo, o menu de opções, comum e de fácil manipulação. O design, moderno e flexível. A rapidez na indexação é outra característica importância, bem como a compatibilidade à maioria dos sistemas operações Windows e Linux. A atualização poderá ser feita pelo próprio usuário ou, automaticamente, via *Camões on-line website*, pois o programa se integra ao *website*, sendo uma extensão *off-line* da base de pesquisa

nele contida. Eis uma figura representativa do novo programa *Camões on-line, operacional*:



Nova interface do programa *Camões on-line*