



REESCREVER O SÉCULO XVI:  
PARA UMA HISTÓRIA NÃO OFICIAL DE

# Camões

---

MARCIA ARRUDA FRANCO  
PAULO CÉSAR RIBEIRO FILHO  
(ORGS.)

DOI 10.11606/9788575064030

REESCREVER O SÉCULO XVI:  
PARA UMA HISTÓRIA NÃO OFICIAL DE

# Camões

---

MARCIA ARRUDA FRANCO  
PAULO CÉSAR RIBEIRO FILHO  
(ORGS.)



**fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**SÃO PAULO, 2022**



## **UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda



## **FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

Diretor: Paulo Martins

Vice-diretora: Ana Paula Torres Megiani

### **DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**

Chefe: Manoel Mourivaldo Santiago Almeida

Vice-chefe: Cilaine Alves Cunha

### **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

Coordenador: Helder Garmes

Vice-coordenadora: Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin

### **CENTRO DE ESTUDOS DAS LITERATURAS E CULTURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Diretora: Rejane Vecchia

Vice-diretora: Paola Poma

Secretaria: Giovanna Usai | Marinês Mendes

### **COMISSÃO CIENTÍFICA**

Filipa Medeiros (Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos)

Henrique Carneiro (Universidade de São Paulo)

Jorge Fernandes da Silveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

José Augusto Cardoso Bernardes (Universidade de Coimbra)

Luis Maffei (Universidade Federal Fluminense)

Marcello Moreira (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)

Márcio Muniz (Universidade Federal da Bahia)

Maria Cristina Pais-Simon (Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - CREPAL)

Micaela Ramon (Universidade do Minho)

Pedro Serra (Universidade de Salamanca)

Vanda Anastácio (Universidade de Lisboa)

### **PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO**

Paulo César Ribeiro Filho

Catálogo na Publicação (CIP)  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
da Universidade de São Paulo  
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

---

R328 Reescrever o século XVI [recurso eletrônico] : para uma história não oficial de Camões / Organizadores: Marcia Arruda Franco, Paulo César Ribeiro Filho. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2022.  
15.155 Kb ; PDF.

ISBN 978-85-7506-403-0  
DOI 10.11606/9788575064030

1.Literatura portuguesa (Século 16). 2. Poesia. 3. Epistografia. I. Camões, Luís Vaz de (1524?-1580). II. Franco, Marcia Arruda. III. Ribeiro Filho, Paulo César.

CDD 869

---

**ORGANIZADORES:**

**Marcia Arruda Franco** | Professora Associada de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

**Paulo César Ribeiro Filho** | Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

# Sumário

---

**PREFÁCIO** • p. 06

Marcia Arruda Franco  
Paulo César Ribeiro Filho

## **RETRATOS QUINHENTISTAS DE CAMÕES: ENSAIOS E COMENTÁRIOS PARA REESCREVER O SÉCULO XVI**

**O ROSTO DE CAMÕES E OS TRÊS RETRATOS QUINHENTISTAS** • p. 10

Giovanna Menosi

**O HOMOEROTISMO NAS TÓPICAS BUCÓLICAS DA “ÉCLOGA DOS FAUNOS”,**

**DE LUÍS DE CAMÕES** • p. 31

Isabel de Almeida Kuhl  
João Pedro Frutuoso Cavalheiro  
Julia Wolff Theodozio  
Maria Clara Ramos Morales Crespo

**“NA MEMÓRIA DAS GENTES”: A IMORTALIZAÇÃO DE D. ANTÓNIO DE**

**NORONHA** • p. 67

Larissa Stocco Gomes

**“CÁ E LÁ MÁS FADAS HÁ”: UM ANEXIM CONTEXTUALIZADO**

**EM CAMÕES** • p. 85

Paulo César Ribeiro Filho

**PERFORMANCE, POESIA DE CORTE A OBRA DE CHRISTINE DE PIZAN** • p. 95

Ana Carolina Corrêa Guimarães Neves Alvarenga

**AS ARMADILHAS DA VISÃO: PERO VAZ DE CAMINHA E O ACHAMENTO DO**

**BRASIL** • p. 112

Luís Felipe Ferrari

## **RECEPÇÃO DE CAMÕES NO SÉCULO XX NO BRASIL**

**CAMÕES LIDO POR GRACILIANO RAMOS NAS PÁGINAS DA REVISTA  
ESTADONOVISTA *ATLÂNTICO* • p. 128**

Thiago Mio Salla

**O QUE CAMÕES TINHA A NOS DIZER NO TEMPO DA DITADURA? • p. 150**

Fabrizio Uechi

## **RECEPÇÃO DE CAMÕES NO SÉCULO XX EM PORTUGAL**

**FORJA E FORNO: RELEITURAS AMOROSAS HELDERIANAS DE CAMÕES • p. 170**

Rosely de Fátima Silva

**AS NAUS DE UM HOMEM CHAMADO LUÍS • p. 181**

Charles Borges Casemiro

**UM EPISÓDIO DE CAMÕES EM “QUE FAREI COM ESTE LIVRO?”, DE JOSÉ**

**SARAMAGO • p. 215**

Marcio Roberto Pereira

## **PROPOSTA DE EDIÇÃO**

**“CARTA QUE UM AMIGO A OUTRO MANDA DE NOVAS DE LISBOA”  
A QUINTA CARTA EM PROSA DE CAMÕES: POR QUE NEM TUDO SEJA FALAR-  
VOS DE SISO**

Proposta de edição de Marcia Arruda Franco • p. 231

## **APÊNDICE**

**SOBRE O GÊNERO CARTAS EM PROSA NO RENASCIMENTO E AS  
CARTAS EM PROSA DE CAMÕES • p. 238**

Marcia Arruda Franco

**CARTAS EM PROSA DE CAMÕES MANUSCRITAS • p. 250**

# Prefácio

Marcia Arruda Franco  
Paulo César Ribeiro Filho

Neste ano em que se comemoram os 450 anos de *Os Lusíadas*, pareceu-nos importante trazer à luz outra face de Luís de Camões. A presente publicação decorre das VI Jornadas de Literatura Portuguesa — Para a história não oficial de Camões: Novas propostas de estudos camonianos (2018), e do Grupo de Pesquisa Reescrever o século XVI (CNPq/USP).

Por história não oficial de Camões e do século XVI entendemos aqueles lugares iconográficos e textuais que são pouco estudados em virtude de ameaçarem não só a figura oficial do poeta incontornável da cultura portuguesa, mas também as navegações portuguesas como símbolo da sua identidade cultural e do seu papel civilizatório. Ao escolhermos examinar de Camões as suas cartas em prosa e os seus retratos quinhentistas redescobertos no século XX, o tema do homoerotismo, a parêmia em seu teatro, estaremos nos embrenhando por este lado obscuro do poeta, a fim de resgatar para a atenção crítica o Camões que frequentou o *bas-fond* da Lisboa quinhentista, nas palavras de Helder Macedo, poeta que nunca mereceu o destino de monumento que a história da literatura lhe reservou.

As diversas etapas subjacentes ao processo de reescritura de uma história implicam, essencial e primordialmente, em um convite à revisitação das várias escritas (e reescritas) já propostas no passado, lançando sobre elas novas luzes, sobretudo nas arestas mais eclipsadas pela tradição. Sabe-se que quanto maior a estátua erigida em memória de uma *persona* insigne, maiores

são as sombras por ela projetadas, tanto para o passado quanto para o futuro, o que concorre para o recrudescimento das possibilidades interpretativas quando a lógica se aplica à matéria literária e aos cânones da arte. O presente conjunto de estudos convida-nos a espiar pelas frestas da história literária e, assim, considerar novas abordagens críticas para a vida e a obra de Luís de Camões. Tais abordagens são diversas e instigantes, reveladoras de indícios que, uma vez lidos em conjunto sob uma óptica dessacralizadora e não romântica, apresentam um panorama interpretativo inovador e questionador. Com a devida acurácia científica, perscruta-se tanto a periferia material da arte camoniana quanto as cruzeiras de uma vida periférica e não oficial, passagens historicamente eclipsadas por ameaçarem a solidez do tradicional discurso laudatório de sonoridade heroica presente nos livros didáticos de ensino básico.

A primeira parte do livro reúne estudos de teor histórico-cultural, recuperando: os retratos de Camões e suas respectivas apreciações críticas (e autocríticas); os indícios de um homoerotismo que se esconde nos labirintos da linguagem poética; a recorrência de menções a figuras masculinas de grande estima para o autor; a visão pessimista de uma vida marcada por privações, marginalização e envolvimento em querelas judiciais; o contexto performático da literatura palaciana; o contexto histórico-social de Portugal nos dias de Camões. Essa história não oficial também alcança o amplo século XVI. Aqui examina-se a performance da poesia de corte a partir da leitura de Christine de Pizan (Ana Carolina Alvarenga). A *evidentia* é analisada na Carta de achamento do Brasil de Pero Vaz de Caminha, a fim de se interpretar criticamente o discurso do colonizador (Luís Felipe Ferrari). Em seguida, apresenta-se duas seções dedicadas aos estudos da recepção da obra camoniana: no Brasil, em diferentes momentos e por diferentes interlocutores

do século XX, e em Portugal, por autores e pensadores contemporâneos que revisitam a tradição. O estudo do gênero epistolar, a proposta de edição da quinta carta em prosa ainda inédita de Camões e os fac-símiles de cartas manuscritas compõem o último bloco da publicação.

A referida “Carta que um amigo a outro manda de novas de Lisboa”, “Por que nem tudo seja falar-vos de siso”, é aqui impressa pela primeira vez, transcrita a partir do manuscrito COD 9492-BNP. Objeto de uma interdição crítico-literária por José Maria Rodrigues, desde a sua descoberta, nas primeiras décadas do século XX, a sua exclusão do breve cânone das cartas em prosa se deveu à censura levada a cabo pela moralidade acadêmica, cuja recusa a enxergar o lado de Camões, por assim dizer, não oficial, declinou a sua atribuição ao poeta, com argumentos pouco convincentes.

A história não-oficial de Camões também extrapola o âmbito do passado remoto e alcança os estudos de recepção que detectam a presença de Camões na cultura e no discurso ficcional das literaturas portuguesa e brasileira do século XX. Tal vertente é aqui apresentada quer com o foco na recepção brasileira de *Os Lusíadas* durante a censura na ditadura militar como signo da censura ao jornal (Fabrizio Uechi) e ainda em relação à recepção de Graciliano Ramos (Thiago Mio Salla). Os portugueses Herberto Helder (Rosely de Fátima Silva), José Saramago (Marcio Pereira) e António Lobo Antunes (Casemiro) também têm analisadas as suas revisitações do século XVI e de Camões, na mesma chave de questionamento de uma história monumentalista do passado quinhentista.

Ao lado de discentes da USP, como Luís Felipe Ferrari, Maria Clara Ramos Morales Crespo, Giovanna Menosi, Larissa Stocco Gomes, Ana Carolina Alvarenga, entre outros, há a colaboração de egressos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, jovens professores empenhados

em apresentar uma nova visão de Camões. Em outras palavras, aqui se reúne sobretudo a pesquisa elaborada na Literatura Portuguesa da USP, salvo no caso do Professor Marcio Roberto Pereira, que se vincula à UNESP, em torno da proposta de se “Reescrever o século XVI”, a partir de uma história não oficial de Camões. Assim dedicamos o trabalho ao Centro Internacional de Estudos Camonianos (CIEC) justamente para mostrar outro olhar sobre o poeta.

# “O Rosto de Camões” e os três retratos quinhentistas

Giovanna Menosi<sup>1</sup>

**RESUMO** | Este artigo procura mostrar as principais descobertas e dúvidas de Aníbal Almeida expostas no ensaio “O Rosto de Camões” (1996) a respeito dos três retratos quinzentistas: “Sanguínea”, “Retrato da prisão” e “Miniatura de Goa”, observando os pontos destacados a respeito de cada um desses retratos do século XVI que complementam ou desacreditam as posições de Maria Antonieta Soares de Azevedo (1972) nos artigos “Ainda o manuscrito do Duque de Lafões e o retrato de Camões por Fernão Gomes” e “Uma nova e preciosa espécie iconográfica quinzentista de Camões”.

**PALAVRAS-CHAVE** | Camões; retratos; quincentismo; Aníbal Almeida; M. A. Soares de Azevedo.

**ABSTRACT** | This article aims to show the main discoveries and questions of Aníbal Almeida exposed in the essay “O Rosto de Camões” (1996) about the three 16th-century portraits: “Sanguínea”, “Retrato da prisão” and “Miniatura de Goa”, observing the highlighted points about each of these portraits that complement or disbelieve the positions of Maria Soares de Azevedo in the articles “Ainda o manuscrito do Duque de Lafões e o retrato de Camões por Fernão Gomes” and “Uma nova e preciosa espécie iconográfica quinzentista de Camões”.

**PALAVRAS-CHAVE** | Camões; portraits; 16th-century; Aníbal Almeida; M. A. Soares de Azevedo.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras Português/Italiano, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Este artigo procura mostrar as principais descobertas e dúvidas de Aníbal Almeida expostas no ensaio “O Rosto de Camões” (1996) a respeito dos três retratos quinhentistas: “Sanguínea”<sup>2</sup> (Figura 1, p. 13), “Retrato da prisão”<sup>3</sup> (Figura 2, p. 14) e “Miniatura de Goa”<sup>4</sup> (Figura 3, p. 15),

---

<sup>2</sup> Aníbal Almeida, “Ilustrações e Legendas”, in: *O Rosto de Camões*, fig. 1.1, p. 180: “Desenho à pena sobre papel, a vermelho (*sanguínea*), com cercadura retangular ao alto, de 145 x 130 mm, ‘*Fidelis.<sup>ma</sup> copia*’, do início (?) do séc. XIX, de autor desconhecido (?), de um original sobre pergaminho que ‘*Fernando Gomez fez em Lx<sup>a</sup>*’ (em autógrafo a preto do pintor – Albuquerque, 1533 (?) – Lx<sup>a</sup>, 1610 (?) – ao canto inf. dto. do retângulo) em 1570, e que serviu de ante-rostro ao vol. mandado fazer por D. Afonso de Portugal, 2º Conde de Vimioso (que também se dedicou às letras e foi amigo de Camões: A. Dornelas, *Elucid<sup>o</sup>*. I, p. 156 II), naquela data. Busto voltado a  $\frac{3}{4}$  para a esq. para onde olha, cego do olho dto., com perda do globo ocular, cabeça descoberta, gibão, gola rocada. Ao canto sup. dto. da esquadria retangular, a legenda ‘LVIS DE / CAMÕ / ES.’ em capitais lapidares. De paradeiro *atualmente* desconhecido (ao que parece, no Brasil).” – Hoje em dia é propriedade do Estado português. Vasco Graça Moura (2014) intermediou a compra da cópia fidelíssima no Âmbito das comemorações aos quinhentos anos dos descobrimentos portugueses.

<sup>3</sup>*Ibidem*, fig. 9.2., p. 184: “A pintura, sobre pergaminho, mede 217 x 154 mm e apresenta uma técnica semelhante à utilizada na iluminura e o preto numa espécie de aguada. O retratista representou, numa cela de prisão, o Poeta em corpo inteiro, de frente, sentado num escabelo de madeira, a uma mesa que nos parece de feição europeia-hispânica (M<sup>a</sup>. Antonieta S. de Azevedo, *Nova e preciosa espécie...*, pp. 96-7; segue exaustiva descrição e ensaio de decifração). A pintura esteve emoldurada, tendo no verso um cartão com uma curiosa inscrição, em letra ainda do séc. XVI: ‘LVIS de Camões / preso, e tendo aos pés quem / quis perdê-lo. Pintado nas Índias e foi do próprio.i[S7]O.’ (o 3º algarismo é de leitura duvidosa). Propriedade do Centro de profilaxia da Velhice.”

<sup>4</sup>*Ibid.*, fig. 6. p. 182: “Iluminura sobre papel, de colorido vivo, tendo fundo azul. Ao centro o retrato de Camões apresentando o olho direito fechado, coroado de louros e armadura bronzeada ornamentada a sardões dourados... Por baixo do retrato há um escudo de ouro... Do lado direito deste escudo está uma espada e do lado esquerdo um livro aberto que diz: - AS LVSIADAS/1581. Por entre as flores ornamentais há as seguintes inscrições: DEV NOTAS LVISIO / DA ASSE[E]NSAÕ / MARVJO, DEV NOTAS PARA / V RETRATO JOZE / PENQVYNH[H]O, DEV NOTAS HENRIQUE / MASCARENHAS, DEV NOTAS / FRANCISCO / MASCARENHAS. No canto direito da iluminura: AFIRMA TER / PARSENÇAS / TODOS. E no canto esquerdo GOA [1581] / PINTO / [quatro signos, o 2º e o 3º pontuados com ;, o 1º e o 4º pontuados com ::]. A iluminura mede 0,17 m x 0,11 m. A moldura toda incluindo os pés e o crescente que a encima, mede 0,570 m. Esta interessantíssima moldura é de cobre guarnecida com arame também de cobre tendo ornamentações e cabochões vermelhos, azuis e verdes. (A. Dornelas, *Elucid<sup>o</sup>*. I. p.214, com leves alterações). Rodeando a cabeça, uma faixa branca em ferradura ou ômega assente em cães de Fó vermelhos, contendo à volta a inscrição ‘OV RETRATO DE LVIS DE CAMOES OFRESIDO O V REY D. LVIZ DE ATHAYDE POR FERNAÕ / TELLES DE MENEZES’. Propriedade dos Marqueses do Rio Maior.”

observando os pontos destacados a respeito de cada um desses retratos do século XVI que complementam ou desacreditam as posições de Maria Antonieta Soares de Azevedo (1972) nos artigos “*Ainda o manuscrito do Duque de Lafões e o retrato de Camões por Fernão Gomes*” e “*Uma nova e preciosa espécie iconográfica quinhentista de Camões*”. Serão explicitados os seguintes temas: 1) data de execução da cópia da Sanguínea; 2) execução ao vivo ou não do Retrato da Prisão, em Goa ou em Moçambique, e o quinhentismo desse retrato; 3) a autoria da Miniatura de Goa.

Primeiramente, em seu artigo “*Ainda o manuscrito do Duque de Lafões e o retrato de Camões por Fernão Gomes*”, Maria Antonieta refere a descoberta, por Afonso Dornelas, em 1925, de

um manuscrito [de *Os Lusíadas*] iluminado com as armas do Duque de Lafões e contendo quatro aquarelas [aquarelas], uma das quais reproduz, em cópia, um retrato de Luís de Camões por Fernando Gomes. A notícia dada por Dornelas e posteriormente por ele desenvolvida, aliás de uma maneira bastante confusa, serviu de base a todos os que ao assunto se referiram, sem que, segundo nos parece, se tenha procurado aclarar os problemas postos, até talvez por não ser fácil o acesso ao documento a estudar (AZEVEDO, 1972, p. 75).

De acordo com Maria Antonieta, pesquisadores como Xavier Coutinho, Ernesto Soares ou o Professor Gonçalves Rodrigues não descobriram nada para acrescentar ao que tão imprecisamente se conhecia.



Figura 1: *Sanguínea*



Figura 2: Retrato da Prisão



Figura 3: *Miniatura de Goa*

Depois de fazer uma longa e detalhada descrição do manuscrito do Duque de Lafões, no qual se encontra a sanguínea de Fernão Gomes (retrato de Camões), tirado pelo natural, ela resume seu teor em alguns pontos:

a) Camões escreveu *Os Lusíadas* em papéis soltos ou borrões, que alguém passou a limpo para um caderno, naturalmente volumoso; b) este volume foi encadernado em pergaminho e enriquecido com uma portada brasonada, com as armas do Conde de Vimioso e com o retrato do Poeta feito por Fernando Gomes; c) por razões desconhecidas e em data indeterminada, a capa de pergaminho, a portada iluminada e o retrato foram arrancados do volume e vieram a ser recolhidos num saco de seda verde; d) este saco e o seu conteúdo teriam permanecido na Casa Vimioso; (AZEVEDO, 1972, pp. 79-80).

Em suma, depois de passar por vários possuidores, o saco verde chega ao Marquês de Louriçal; porém, em 1755, em decorrência de um terremoto, origina-se um incêndio e ele e o seu conteúdo se perdem; quando achados, o Duque de Lafões por considerá-los de alta importância e interesse, conseguiu que o Marquês de Louriçal autorizasse que o seu conteúdo fosse copiado, único testemunho do retrato de Camões por Fernão Gomes que se tem hoje.

Esses são pontos importantes para fundamentar a resposta à pergunta: “Quando se terá realizado esta cópia?” (1972, p. 80). Sem reproduzir todas as reflexões e pesquisas, tanto de Maria Antonieta quanto de Aníbal Almeida, sobre quem seria o Duque de Lafões e o Marques de Louriçal, partiremos para a conclusão, primeiramente, de Maria Antonieta acerca da datação da cópia.

Ela, por fim, conclui: “teria sido o 4º Marquês a autorizar a cópia, portanto nos últimos anos do séc. XVIII” (1972, p.81) e que vinte anos seria muito tempo para obter a cópia desejada. E “mesmo que a cópia tenha sido feita para o [...] [1º Duque de Lafões], pensamos que o terá sido ainda no séc. XVIII” (1972, p. 81), e acrescenta informações de elementos que podem ajudar na datação da cópia: a composição que encima a página de oferecimento não exprime nenhum estilo; há meninos gorduchos alados como no barroco; o escudo, pelo feitio de seu contorno, pode ser considerado da segunda metade do séc. XVIII; e o papel em que o manuscrito foi feito, de origem italiana, muito frequente em Portugal no séc. XVIII. Por esses motivos Maria Antonieta também se inclina a situar a cópia neste século. Quanto ao copista, não se sabe o seu nome, pois assinou com monograma, formado por duas a quatro letras. Maria Antonieta diz que todos os esforços que fizeram foram vãos para decifrá-lo, porém, conclui, pela letra de todo o manuscrito, que a cópia não pertence a um calígrafo.

Em “*O Rosto de Camões*” Aníbal Almeida afirma ser inclinações dos outros ligar o achado do saco verde imediatamente após o terremoto e, ainda, ser difícil de conceber que o saco verde tenha sido encontrado, seu conteúdo conhecido por um Lafões e sua cópia encomendada, autorizada e oferecida ainda no séc. XVIII. Ou seja, ao contrário de Maria Antonieta, vinte anos não seria muito tempo. Comenta também a afirmação dela no que diz respeito ao papel de origem italiana frequente em Portugal no séc. XVIII: “é claro que o facto de o papel em que a cópia foi feita ser do séc. XVIII [...] apenas significaria que o desenho lhe não é anterior [...], naturalíssimo seria pensar” que a cópia pertence ao séc. XIX (ALMEIDA, 1996, p. 51).

De acordo com Aníbal, o autor da cópia era um iluminador (e não um calígrafo ou um copista de profissão), aliás dotado de mão hábil e firme, e extremamente cuidadosa. Aníbal, partindo do princípio de que o “Duque de Lafões não iria cometer a ansiada cópia de um *tesouro cultural* sem par nem preço” a qualquer calígrafo ou pintor de nenhuma ordem (1996, p. 47), arrisca a seguinte proposta de datação e autoria: cerca de 1820, por Luís José Pereira de Resende (1760-1847), (ou seja, diferentemente de Antonieta, a considera cópia do séc. XIX). Juntamente com a cópia que empreendeu, há uma dedicatória, missiva e relatório do iluminador ao comitente, em pergaminho, que será de grande importância para extrair pistas da autoria e datação da cópia. As pistas são: a) o monograma ao fundo da dedicatória; b) a descuidada (embora regular) grafia, que parece datar da 2ª metade do séc. XVIII; c) a circunstância de o iluminista declarar, na missiva, ser já idoso: “*Apezar dos anos, ainda sinto quanto póde o desejo de servir a Vossa Excellencia’, [...] ao meter ‘mãos á obra de copêar tanto a illuminura como o retrato’*” (1996, p.48); d) não temer se reivindicar como um artista ante um mecenas; e) e de ele se afirmar satisfeito com o resultado da sua cópia, tudo com a modéstia devida por um oficial a um senhor ou amo.

Portanto, “o Duque comitente, teria procurado um *iluminador* de créditos firmados [...], assumindo que ele era alguém conhecido [pistas d) e f)] [...] e não alguém ‘de vós (Lafões) não conhecido nem sonhado’” (1996, p. 48), que “*já idoso ao tempo de executar a encomenda [...]* e, não sendo *calígrafo*, teria escrito da forma *em que aprendeu* quando aprendeu a escrever: mais rigorosamente, quando sua letra se fixou, na sua

*juventude*; logo, terá escrito em época *posterior* àquela em que essa letra esteve em moda” (ALMEIDA, 1996, p. 48), [pistas b) e c)].

Dessa forma, temos uma estrutura contextual para nos determos sobre a pista a) o monograma e as possibilidades de siglas que ele propõe são: 1) JPR, 2) LPR e 3) JLPR.

Ante esta descoberta, não pude resistir a percorrer a via-sacra dos dicionaristas e memorialistas [...] e vim a encontrar, como possível candidato, este *único* nome, aliás de alguém em cuja mão esse desdobramento do monograma quer assentar como uma luva: *Luís José Pereira de Resende* (1760-1847: morto, portanto, no seu 87º aniversário) (ALMEIDA, 1996, p. 50).

O monograma corresponde, “quase em ordem natural, apenas permutando as letras componentes do nome próprio, à leitura mais extensa (3)” (1996, p. 50); este Luís José teria sido pintor lisboeta. “Se supusermos que a letra de Resende se fixou à volta dos 20 anos (c. 1780, portanto), e sabendo nós que ele fez 60 em 1820, já então poderia fazer valer a sua idade, ao ‘meter mãos à obra’ por essa época” (1996, p.50).

Em nota acrescenta que a cópia vai parar à posse da família Carvalho Monteiro, onde Dornelas a descobriu, em 1925 e se conservou até 1951; nessa data António de Aguiar a comprou e revendeu, 10 anos depois, para Fausto Amaral de Figueiredo, cuja família a terá vendido para o Brasil. Aníbal relata que numa manhã de 1985 recebe a informação de que a espécie tinha chegado à Fundação Calouste Gulbenkian acompanhada de proposta de venda, a qual Aníbal acredita ter-se

concretizado (ALMEIDA, 1996, p. 52). E de fato é hoje pertença do Estado português (GRAÇA MOURA, 2014, p. 35-6).<sup>5</sup>

Para, enfim, dar por encerrado o que diz respeito à Sanguínea pensamos ser interessante expor o debate realizado por alguns pesquisadores, em meados do séc. XX, em relação à cópia do retrato original (ALMEIDA, 1996, p. 43-4): José de Figueiredo qualificou o retrato como “*verdadeiro borrão contraditório e confuso... na melhor hipótese, uma cópia mal feita...*”, e G. de Matos Sequeira, em ‘O Mundo’ (julho de 1925) escreve que o “Camões que se nos apresenta tem qualquer coisa de humano, *apesar da imperfeição do copista do século XVIII* que, *evidentemente*, não interpretou à maravilha o retrato original desenhado por Fernão Gomes. [...] artista menor [...]. Um pintor de quinhentos, da categoria de Fernando Gomes [...] não atrapalhava os traços de forma a errar perspectivas.”. Aníbal questionará<sup>6</sup>: cópia imperfeita? Atrapalhando traços, que traços? Errando perspectivas, que perspectivas? Como você pode falar que a cópia está mal feita não sabendo como é o original? (ALMEIDA, 1996, p. 44, nota 44).

Claro que as conclusões a tirar sobre o original seriam ‘mais seguras’ [...]; realmente, não há cópias (principalmente *manuais*) a 100% exactas (ou não seriam *cópias*), mas acontece que o que *temos* - e o que *podemos* apreciar - é *esta* cópia, sem que se possa imaginar quantos e quais desvios a separam do original hoje desconhecido, salvo muito em geral, segundo o testemunho da própria qualidade (*excelente*) do ‘copista’ [...]. A única proposição que aqui podemos emitir a este propósito é, em princípio,

---

<sup>5</sup> MOURA, Vasco Graça. *Retratos de Camões*. Guerra e Paz. Lisboa, 2014, p.35-6. “Em 1989, a Comissão Nacional para a Comemoração do Descobrimientos portugueses (CNCDP) a comprou e a entregou ao Estado”.

<sup>6</sup> Tomamos a liberdade de promover maior fluidez aos questionamentos de Aníbal Almeida.

um juízo sobre o *resultado* da cópia (excelente), do prisma estético, mas não, *directamente*, sobre sua fidelidade ao original ausente [...] (ALMEIDA, 1996, p. 46, nota 47).

E concorda com Adriano de Gusmão: “possuímos hoje *uma boa cópia*’ do ‘*formoso retrato* de Fernão Gomes’ que é tudo o que, quanto à espécie, poderemos dizer.” (ALMEIDA, 1996, p. 46, nota 47).

Antes de tratarmos, especificamente, do *Retrato da prisão* e da *Miniatura de Goa* é importante que façamos um breve apanhado das descrições literárias do rosto de Camões, as quais tal como os retratos, são bem desiguais quanto ao seu crédito e conteúdo informativo. São elas, em ordem cronológica<sup>7</sup>: 1) traslado de um dos registros de embarque da Casa da Índia referentes ao poeta e achados por Manuel de Faria, 1626: o respeitante a 1550 que, na versão castelhana publicada postumamente, reza, em sua secura: ‘*Luis de Camoens... barbirubio*’; 2) a descrição de Manuel Severim: ‘*Foi Luis de Câmões de meam estatura, grosso & cheio de rosto, & algu tanto carregado da frente, tinha o nariz comprido, leuantado no meio, & grosso na ponta: afeauao notauelmente a falta do olho direito, sendo mancebo, teve o cabelo tão louro que tiraua a açafroado; ainda que não era gracioso na aparência, era na conversação muyto facil, posto que ja sobre a idade deu algum tanto em melancolico*’; 3) e a das *Anedotas portuguesas* do século XVI (início do nº CIV): ‘*Luis de Camões... foy nas feições do corpo alto de estatura, largo de espaduas, de cabelo ruivo, no rosto sardo, e torto nos olhos*’ (ALMEIDA, 1996, p. 88).

---

<sup>7</sup> ALMEIDA, Aníbal. *O Rosto e a memória*. In: *O Rosto de Camões*. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1996. pp. 87-99.

Aníbal, de tais descrições, conclui, depois de várias observações, que Camões teria cabelo e barba arruivados, rosto sardento, fronte ampla e carregada, seria de média estatura e bem proporcionado; e, desde a juventude, apresentava a falta do olho direito. Tendo isso em mente, passemos para o *Retrato da prisão*.

Maria Antonieta, em seu revolucionário artigo “*Uma nova e preciosa espécie iconográfica de Camões*”, explica que “Até agora [1972], a iconografia quinhentista de Camões era constituída por dois retratos: o primeiro, [Sanguínea], pintado por Fernando Gomes [...]; o segundo, uma miniatura pintada em Goa, em 1581, de memória, com elementos fornecidos por amigos do Poeta” (1972, p. 96). Maria Antonieta sobre o retrato da prisão verifica que a técnica, semelhante à utilizada na iluminura e cartografia do séc. XVI, emprega “o vermelhão, o azul e o preto, numa espécie de aguada.” (1972, p. 96). Bem acima, no canto superior direito, há um pequeno cartel recortado, onde se lê *prizam* e, com o auxílio da lâmpada ultravioleta, que a fotografia a infravermelhos confirmou, a data de 1556. Há no canto inferior direito uma letra maiúscula bem desenhada (F?) – a aguada preta se alastrou e não é possível ler de fato a inscrição – que, possivelmente, inicia o nome do iluminista. A pintura estava emoldurada, tendo no verso um cartão com uma inscrição em letra ainda do séc. XVI: “*Luis de Camões / preso, tendo aos pés quem / quis perdelo. Pintado nas Indias e foi do próprio. I[57]0 (?)*”, pela qual se confirma tratar-se de um retrato contemporâneo, que pertenceu ao Poeta. No mesmo cartão há uma tarjeta retangular onde se lê em letra cursiva, corrente, dos fins do séc. XVIII: “[Pai]nel pertenceu a

*Sr Marquez de Sande / [he] hoje de Joze Antonio de Sold<sup>a</sup> e Souza / Conde da Ponte*” (AZEVEDO, 1972, p. 97-8).

Como o retrato parece revelar a técnica dos antigos mapas, poderá ser atribuível a um cartógrafo e iluminista, amigo ou companheiro de Camões, que o tenha retratado minuciosamente do natural? Quem poderia ter sido o seu autor? Procuramos entre os cartógrafos que tivessem sido contemporâneos do Poeta na Índia e encontramos dois conhecidos (AZEVEDO, 1972, p. 98):

Fernão Vaz Dourado, nasceu na Índia, em 1520, foi cartógrafo e iluminador e por ser pouco mais velho do que Camões, podia ter travado relações de amizade com ele, em Goa; e Lázaro Luís, poderia ser natural da Índia, também poderia ter sido amigo de Camões, mas pouco se sabe sobre ele.

Teria estado um ou outro destes cartógrafos na prisão com o Poeta? Ou a pintura surgiu, espontânea e simplesmente, da visita do amigo que tivesse querido perpetuar, de uma maneira simbólica, a causa que levara Camões à prisão e quem concorrera para ela? (AZEVEDO, 1972, pp. 98-9).

Em relação à prisão M<sup>a</sup>. Antonieta observa:

em virtude da data incerta na pintura, supomos que a prisão que ela documenta foi a primeira que Camões sofreu na Índia e a sua causa terá sido possivelmente a que referem Manuel Correia e Manuel Severim de Faria, a prática de sátira política (AZEVEDO, 1972, p. 101-2).

Em “*O Rosto de Camões*”, por sua vez, Aníbal expõe suas observações sobre o Retrato da prisão. Importante ressaltar a aparência

de Camões nesse retrato, pois é bem próxima da conclusão a que Aníbal chega quando aceita em princípio mais verossímeis para a figura de Camões as variantes descritivas menos idealizadas nas descrições literárias, as quais nos referimos anteriormente.

Começaremos por dizer algo sobre o que a espécie nos revela sobre a técnica do autor. [...] embora o ilustrador seja de uma escola paralela à *maneirista* a que pertenciam os pintores eruditos reinóis do seu tempo, o seu grafismo nada tem de ingênuo; assim, p. ex<sup>o</sup>., não tem a obsessão de retratar minuciosamente todos os pormenores que só desproporcionalmente em relação aos semas principais poderiam obter representação inteligível [...] (ALMEIDA, 1996, p. 111, nota 114).

Depois de expor observações quanto o estilo de escrita e o que está escrito em determinados lugares do retrato, Aníbal se volta para o canto superior direito, onde diz parecer ler ‘*Fernan/Vaz...*’, o que confirmaria a autoria por um dos dois cartógrafos que M<sup>a</sup>. Antonieta dá como possíveis candidatos, Fernão Vaz Dourado. Mas diz ser “em suma, um exercício de leitura feito de longe e sem compromisso: ‘valha sem cunhos’...” (ALMEIDA, 1996, p. 112, nota 114).

Se o retrato é do natural, então foi feito nas Índias dentro de uma prisão; e se for, “como é provável”, de uma prisão de Goa, “fatalmente” será a do ‘Vedor da Fazenda’, cujas traseiras deitavam para o rio – o que corrobora para refutar preconceitos em relação à “falta de proporção” no retrato. (ALMEIDA, 1996, p. 106-7, nota 109). B. X. Coutinho, com um juízo estético emitiu em “*Camões terá sido pintor? – o autor do retrato de Camões na prisão de Goa e o mais autêntico retrato do épico*” (1975, p. 20-1): “as *caravelas* desenhadas com remos ao longo do costado, o que é um erro por distração

(*as fustas é que têm remos*), só se explicam por puro *amadorismo*”, e “o autor do retrato *desenhou muito mal, sem qualquer perspectiva, a mastreação com gávea, de uma caravela que Camões, sentado à mesa, não podia ver*” (ALMEIDA, 1996, p. 115, nota 119). Aníbal então, utilizará boa parte da nota 119 para explicar a diferença entre caravelas, fustas e outras embarcações; se baseará no *Livro das armadas*. Em suma, não eram caravelas nem fustas, “tratar-se-á talvez de *dois caravelões*” (o sufixo não é aumentativo, mas depreciativo) (p. 116) e Aníbal salienta “nada nos leva a crer que a mastreação visível da janela não esteja em ‘boa perspectiva’, bastando para tal pressupor que o edifício da prisão desse *directamente para o rio* por esse lado” (p. 115).

Camões ficou preso “certamente numa das duas salas reservadas à elite presidiária, talvez no 1º andar do edifício” (ALMEIDA, 1996, p. 108, nota 109); no retrato o escritor está com seus pertences pessoais e o carcereiro não faz este e outros favores senão por muito dinheiro... “os presos são ajudados por esmolas de algumas pessoas de qualidade”, o que justificaria dizer que na mão esquerda de Camões (no retrato) há uma moeda (e não uma ‘pedra’ [M. A. de Azevedo]), que poderia estar sendo oferecida ao carcereiro. Uma pequena observação: na mão direita de Camões há uma bandeja e nela, de acordo com Aníbal, haveria arroz simples cozido (alimento comum no Oriente e nas prisões, como narra Couto em *Soldado Prático* – “nas armadas não faltava *um prato de arroz*”) (ALMEIDA, 1996, p. 112, nota 115) e não massa/pão como supõe M<sup>a</sup>. Antonieta (1972, p. 97).

Haja o que houver quanto à data do retrato (que, em todo o caso, tem todo o ar de ter sido tirado por volta de 1560), o certo é que ele se revela *substancialmente verdadeiro*: este Camões civil e encarcerado, surpreendido numa pequena pausa do trabalho poético que o ocupou grande parte da vida [...] está em perfeita consonância com a sua vida por esse tempo e com as descrições de seu ‘vizinho’ Couto (cronista) [...] (ALMEIDA, 1996, p. 113, nota 118).<sup>8</sup>

Em nota, Aníbal comenta a respeito da

semelhança fisionômica entre este Luís de Camões trintão [por volta de 35 anos] (ou quarentão recente, seg. a versão que o dá como nascido por volta de 1517, embora mais dificilmente em face desta face do retrato de Goa) e o ‘Camões do fim’ *tirado do natural* em Lisboa por Fernão Gomes [...]; [para ele], o que o retrato da prisão tem de mais intrigante é, precisamente, a sua *demasiada* semelhança com o de Fernão Gomes – principalmente a *identidade* do pavilhão auricular esquerdo, o único visível em ambos –, o que dificilmente poderá ocorrer em dois desenhos *de mão diferente* por mera coincidência (ALMEIDA, 1996, p. 115, nota 119).

E ao fim da nota 119 diz: “o *Camões da prisão* é bem antigo, certamente obra de contemporâneo(s), e verdadeiro, e está em íntima consonância com Fernão Gomes e D<sup>o</sup> [Diogo] do Couto sobre Camões, e

---

<sup>8</sup> Aníbal Almeida, 1996, p. 114, nota 118. “Impõe-se registrar aqui, de novo (como na nota 110), um outro passo do *Soldado prático*, que ‘é um dos livros mais honestos da literatura portuguesa. Deverá ser lido depois de *Os Lusíadas*. Os dois amigos, Camões e Couto, fizeram duas obras que se completam: uma conta as glórias antigas da Pátria, num frenético esquecimento do presente; outra analisa impiedosamente as vergonhas desse presente e mostra-nos o país e o Império afundados num tremedal de infâmias: por toda a parte a ambição da riqueza, o amor do luxo, a concussão e o roubo. Tudo estava podre e afistulado! – exclama o austero escritor nesse impressionantíssimo documento da crise. Note-se que a tremenda decadência da Índia era apenas um reflexo da derrocada material e moral da nação’, como escreve M. Rodrigues Lapa (*Pref<sup>o</sup> ao Sold<sup>o</sup> prático*, p. XXVIII)”.

com a vida que a esse tempo ele levava, mais do que qualquer outra recordação.” (ALMEIDA, 1996, p. 118).

Enfim, chegamos ao terceiro e último retrato quinhentista de Camões, a *Miniatura de Goa*, e trataremos acerca de sua autoria. As observações aqui expostas foram retiradas, em sua maioria, das notas do ensaio “O Rosto de Camões” (1996) e de alguns trechos do artigo (1972) de Maria Antonieta Soares de Azevedo sobre os retratos do poeta. Esta miniatura é

um escasso mas transbordante ponto de encontro de signos iconográficos de desvairada origem, embora coerentemente denotados: o poeta poisa em traje guerreiro, com coroa de louros e armadura de bronze (como entendeu Dornelas [...] e não gibão acolchoado, como julgou p. ex<sup>o</sup>. José de Figueiredo [...]) ornada de seis salamandras, símbolo antigo e universal de imortalidade [...], duas delas olhando para cima; e, ao pescoço, uma cabeça de leoa (não tem juba), o animal solar, manifestação do *Verbo*, da iconografia indu ‘*shardula*’ (contudo, Fiama H. P. Brandão, em ‘*O Jornal*’, dialogando com M. A. de Azevedo, supõe tratar-se de uma *cabeça de vitela*, símbolo hebraico; mas o ponto é duvidoso: o bicho tem orelhas guichas e arredondadas, olhos de gente, talvez narizes de vitela, e não é fácil de caçar), com o busto rodeado pela dedicatória em fita branca em ferradura ou *omega*, como tantas cabeças aureoladas dos ‘beatos’ da alta Id. Média peninsular, como uma porta em arco ultrapassado [também característica da maneira peninsular] [...], assente em ‘*cães de Fó*’ de vermelho (fidelidade e firmeza) [antigos cães sagrados da Ásia, que guardavam, e guardam, os templos budistas], sobre o brasão do Vice-Rei donatário ladeado de palma e espada (à esq.) e palma e livro (‘AS/LVSIADAS’) (à dta.) e envolto em exuberante decoração bestiária (duas águias (?) oferentes à altura do rosto e um par de borboletas) e floral (malmequeres de amarelo e branco, simetricamente dispostos, de duvidosa exatidão botânica: F. H. P.

Brandão, *ibid.*, supõe serem violetas, um outro símbolo judaizante!) de que parecem fazer parte as cartelas com as menções documentais (ALMEIDA, 1996, pp. 27-8, nota 24).

Quanto ao problema da autoria, para Aníbal,

como entendeu Cunha Gonçalves (Min. de Goa, p. 69), o iluminista foi ‘pintor homem da terra’ tal como o autor dos retratos dos Vice-Reis encomendados por D. João de Castro e executados sobre desenhos de Gaspar Correia para o palácio dos Vice-Reis. Contudo, a sua identidade permanece por apurar de forma convincente, embora esteja, desde início, quase seguramente registrada ao canto inf. esq. [juntamente com a data 1581 e indicação do local/origem do retrato GOA], em quatro signos indecifrados que se sucedem à palavra ‘PINTO’ (Almeida, 1996, p. 28, nota 24).

Muitos pesquisadores irão tentar decifrar esses signos: seriam latinos? Indianos? Japoneses? Cunha Gonçalves, em 1941, “sabedor do Marata e das grafias aludidas, além de possuir o seu latim escolar e de entender o Japonês” (ALMEIDA, 1996, p. 28, nota 24), mostra que essas quatro leituras alternativas eram impossíveis, repondo ‘PINTO’ em seu lugar de 3ª pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo do verbo pintar; ou seja, PINTOU.

Para Maria Antonieta,

A miniatura dada a conhecer por Dornelas, em 1924, foi realizada com elementos que correspondiam ao Camões como os amigos da Índia o tinham conhecido, ou como a memória os levava a vê-lo. Daí o aspecto mais jovem, mais forte, a cabeleira mais abundante; representa Camões antes da sua saída do Oriente, mais novo, portanto, e, embora com semelhanças, não corresponde, como é

natural, inteiramente à fisionomia do retrato pintado por Fernando Gomes (AZEVEDO, 1972, p. 89).

Os amigos da Índia que forneceram os elementos para o retrato são segundo a leitura de Aníbal Almeida: “D. Francisco e D. Henrique de Mascarenhas (companheiros e amigos inseparáveis (?)) e José Penquinho e Luís da Ascensão Marujo (criados, que por muito terem privado com ele [Camões], foram chamados a depor (?))” (ALMEIDA, 1996, p. 29, nota 25).

Concluiremos com o que diz Aníbal Almeida a respeito dos três retratos quinhentistas de Camões e, principalmente, a respeito da *Miniatura de Goa*:

este conjunto vem confirmar e precisar (cada um dos retratos a seu modo) o resultado provisório anteriormente recolhido das descrições literárias a que acrescentam o *quid* visual, intraduzível por palavras, de uma figura humana. Na verdade, em ambas as policromias [Retrato da prisão e Miniatura de Goa] o poeta figura com a *barba* toda, *bigodes* fartos de guias apartadas, deixando livre o sulco subnasal, tal como em Fernão Gomes, e *cabelos castanhos arruivados*: assim, directamente, no *retrato da prisão* [...], e de uma forma extremamente curiosa e eloquente na *miniatura de Goa*, em que Camões ocorre com velo [cabelo] preto (ou castanho muito escuro) *mosqueado* de castanho e amarelo acastanhado, com alguns traços brancos na barba e no bigode (precisamente os revestimentos pilosos da cabeça masculina que usualmente encanecem primeiro)! Tudo neste retrato nos leva a crer que a *impossibilidade* sintomática (realmente, não existem cabelos *mosqueados*!) deve ter ocorrido deste modo: o miniaturista *oriental* que, certamente, não conheceu o retratado (senão teria prescindido de ‘notas’ alheias), terá, de início, pintado o velo do poeta da cor escura universal na sua esfera antropológica e usual nos portugueses; e as

quatro testemunhas do ‘retrato-robot’ terão ‘notado’ a falta de parença que o artista terá então tentado corrigir por meio de uma ‘solução eclética’ só compreensível por parte de alguém para quem as infinitas gradações cromáticas do velo dos europeus constituía algo de exótico e imperfeitamente incorporado na sua experiência visual. E a pele retratada, muito provavelmente por um artista português, no Camões da prisão, é a peculiar de um ruivo sardo ou arruivado, com um vago tom doirado que ao conjunto conferem as ‘sardas’, muito diferente da pele rosada da miniatura (ALMEIDA, 1996, pp. 92-3).

E, por fim, “as três figuras corroboram, cada uma a seu modo, a falta do olho direito” (1996, p. 93).

## Referências

ALMEIDA, Aníbal. *O Rosto de Camões*. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1996.

AZEVEDO, Maria Antonieta Soares de. “*Ainda o manuscrito do Duque de Lafões e o retrato de Camões por Fernão Gomes*”. Em *Panorama*, revista portuguesa de arte e turismo, IV série, nº 42-3, Setembro de 1972, pp. 75-95.

AZEVEDO, Maria Antonieta Soares de. “*Uma nova e preciosa espécie iconográfica quinhentista de Camões*”. *ibid.*, pp. 96-103.

MOURA, Vasco Graça. *Retratos de Camões*. Guerra e Paz. Lisboa, 2014.

# O homoerotismo nas tópicas bucólicas da “Écloga dos Faunos”, de Luís de Camões

*Isabel de Almeida Kuhl<sup>1</sup>*

*João Pedro Frutuoso Cavalheiro<sup>2</sup>*

*Julia Wolff Theodozio<sup>3</sup>*

*Maria Clara Ramos Morales Crespo<sup>4</sup>*

**RESUMO** | Inspirado pelo personagem Nuno Galvão, professor do romance de Frederico Lourenço *Pode um desejo imenso* (2002) que estuda os poemas camonianos dedicados a D. António de Noronha na chave da temática homoerótica, este trabalho analisa a Écloga VII de Camões, “Intitulada dos Faunos, dirigida a D. António de Noronha”. Nela, retomando tópicos da poesia bucólica antiga, é sugerido o vínculo pederástico velado entre o poeta e seu homenageado, a nível literário. Essa discrição advém do momento histórico da obra e do grande estigma envolvendo o homoerotismo no período, se relacionando com o desejo irrealizável e de recuperação clássica e neoplatônico presente na obra do poeta.

**PALAVRAS-CHAVE** | Camões; homoerotismo; écloga; poesia bucólica.

**ABSTRACT** | Inspired by the character Nuno Galvão, a professor from Frederico Lourenço's novel *Pode um desejo imenso* (2002), whose academic interest focus on the Camonian poems dedicated to D. António de Noronha and the homoerotic theme potentially present in them, this work analyzes the Eclogue VII of Camões, "Intitulada dos Faunos, dirigida a D. António de Noronha". Returning to topics of the old bucolic poetry, it is suggested a pederastic and veiled bond between the poet and the man to whom the poem is addressed. This discretion comes from the historical moment and the high stigmatization of homoeroticism of the period, engaging with the unrealizable and neoplatonic desire, within a context of classical recuperation, present in the works of the poet.

**KEYWORDS** | Camões; homoeroticism; eclogue; bucolic poetry.

---

<sup>1</sup> Graduada de Bacharelado em Letras (Habilitação: Português), na Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> Graduado de Bacharelado e Licenciatura em Letras (Habilitação: Português), na Universidade de São Paulo.

<sup>3</sup> Graduada de Bacharelado em Letras (Habilitação: Português), na Universidade de São Paulo.

<sup>4</sup> Graduada de Bacharelado em Letras (Habilitação: Português e Inglês), na Universidade de São Paulo.

## **Introdução**

Inspirado pelo personagem Nuno Galvão, professor do romance de Frederico Lourenço *Pode um desejo imenso* (2002) que estuda os poemas camonianos dedicados a D. António de Noronha na chave da temática homoerótica, este trabalho analisa a Écloga VII de Camões, “Intitulada dos Faunos, dirigida a D. António de Noronha”. Nela, retomando tópicos da poesia bucólica antiga, é sugerido o vínculo pederástico velado entre o poeta e seu homenageado, se não biográfico, ao menos a nível literário. Essa discrição advém do momento histórico da obra e do grande estigma envolvendo o homoerotismo no período, relacionados com o desejo irrealizável e de recuperação clássica e neoplatônico presente na obra do poeta.

## **Bucolismo enquanto forma renascentista**

A poesia bucólica e pastoril (RIBEIRO, 2005), na tradição antiga composta por élogos e idílios, tinha como temáticas principais o amor de pastores à natureza campestre e a valorização da paz e da tranquilidade por ela oferecidas. A écloga clássica era organizada formalmente em hexâmetros datílicos, trazendo elementos épicos-dramáticos e personagens mitológicos recorrentes, além da natureza descrita com subjetividade e por vezes personificada. Descansando na sombra, os pastores criam disputas poéticas tematizando a ambição de amarem e serem amados. Nessa poesia, o amor é apresentado de três maneiras diferentes: o *heteroerótico*, quando o pastor tece elogios à amada, mulher tida como objeto intocável; o *homoerótico*, evidenciando majoritariamente um amante infeliz que tece lamentos e sofre; e o amor de *veneração*, idealizado, normalmente direcionado a ninfas ou musas inspiradoras.

No século XV, as Éclogas passaram por um processo de revitalização de caráter estético e sociológico. Esteticamente, essa revitalização se deu por influência greco-latina, atualizando a forma clássica; no caráter sociológico, houve a idealização do meio campestre, advinda das novas relações de cidade *versus* campo, frutos da realidade renascentista. A obra camoniana incorpora essas tendências, e o espaço pastoril aparece como ambiente marcado pelo conflito entre carência e inconformismo (RODRIGUES, 2006). Inspirado em Virgílio, autor das *Bucólicas* na Roma Antiga, Luís de Camões retoma a temática pastoril também em sua sétima écloga (v. 1-4):

As doces cantilenas que cantauão  
Os semicapros deoses amadores,  
Das Napeas, que os montes habitauão:  
Cantando escreuerei, [...] (CAMÕES; LYRA, 1595, p. 121v)

Na Écloga VII, conhecida também como Écloga dos Faunos, o eu lírico se propõe a narrar o encontro de dois sátiros apaixonados que espiavam ninfas banhando-se em um vale do Monte Parnaso, pelas quais são rejeitados. Depois da descrição da paisagem e de seus personagens, o Primeiro sátiro versa sobre a natureza contraditória das ninfas e do próprio Amor. Em seguida, o Segundo sátiro, através de exemplos mitológicos, aponta as consequências da lamentosa rejeição.

O universo das *Bucólicas* de Virgílio é reinventado através da descrição dinâmica dos elementos naturais do Monte Parnaso, como o sopro do vento que movimenta as plantas e como o canto dos pássaros, elevando o espaço a nível de fortaleza natural inatingível para mortais (v. 43-45):

O murmurar das ondas excelente,  
Os passaros excita, que cantando,  
Fazem o monte verde mais contente. (*Idem, ibidem*, p. 122v)

O episódio do encontro dos sátiros com as ninfas seria uma insinuação sobre mito de Actéon (PEREIRA, 2012), talvez mais amplamente conhecido na época, que é evocado explicitamente no verso 480 e 481 dessa écloga: “O caso de Ácteon também diria / Em ceruo transformado, [...]” (CAMÕES; LYRA, 1595, p. 131v). Na mitologia, Ácteon era um caçador que, por desejar a casta deusa Ártemis, foi por ela transformado em cervo e morto por seus próprios cães de caça. Essas temáticas do amor inatingível, do grande desejo, seja por ser incorrespondido ou pelas graves consequências desencadeadas, ecoam por todo poema, amplificando-se a cada referência mitológica citada no poema.

### **Amor irrealizado no neoplatonismo camoniano**

Apesar de retomar literariamente a pederastia dos tempos antigos, Camões se encontrava em uma época em que as relações sexuais homoeróticas eram vistas como ações pontuais restritas ao sexo: “a condição em si mesma não era vista como inata. Era vista como um hábito adquirido. Os termos usados na Idade Média eram sodomia e sodomita” (RICHARDS, 1993, p. 139).<sup>5</sup> Além disso, o homoerotismo era frequentemente relacionado com a juventude ou a ausência de casamento, visto quase como um método paliativo, que depois passou a ser altamente condenado e perseguido pela Igreja Católica.

---

<sup>5</sup> Diferentemente da homossexualidade, que “é um conceito surgido somente durante a segunda metade do século XIX” (SOUZA, 2008, p. 10), e portanto anacrônica em relação tanto à Antiguidade Clássica quanto ao tempo de Camões.

E foi surpreendentemente nesse contexto de condenação moral ao homoerotismo que o “ressurgimento do interesse pelos textos clássicos e do estudo deles como parte do Renascimento do século XII inspiraram um florescente gênero de poesia erótica de amor dedicada por homens a outros homens, e de apologia de amor entre rapazes, modelados ambos nas obras gregas pagãs” (*Idem, ibidem*, p. 141). Assim, o obstáculo contemporâneo para esse desejo vai se relacionar na obra camoniana com o amor platônico e irrealizado.

Como muitos dos cristãos que fizeram parte da época renascentista, Camões utiliza-se do neoplatonismo para exprimir as tensões dominantes em seus textos (SARAIVA; LOPES, 2005, Capítulo VIII - Luís de Camões). A partir da ideia de que o amor é o caminho para alcançar o paraíso, defendida por teólogos cristãos na Idade Média, os conceitos de Platão são encontrados como apropriação dos clássicos gregos e latinos. O poeta se conecta à filosofia platônica quando faz uso da concepção de amor como forma que conduz e eleva o amante à beleza absoluta. No entanto, Camões divide-se entre as suas experiências vividas e as culturais, de forma que há, simultaneamente, conflito e união entre o amor ideal e o desejo carnal, demonstrando como ele não se restringe às influências convencionais.

Na *Écloga dos Faunos*, essa ambivalência pode ser percebida também através da perseguição entre os sátiros e as ninfas, na qual o amor, quase sempre irrealizado, se faz presente. A natureza do Amor é tão contraditória quanto a natureza das napeias. Essa impossibilidade poderia ser interpretada como uma formalização no poema dos obstáculos contra o desejo homoerótico no plano real.

#### D. António de Noronha e o potencial vínculo homoafetivo

D. António de Noronha figura entre o panteão pessoal da lírica camoniana ao lado de membros importantes da nobreza portuguesa da época, que patrocinaram o poeta. É a ele que é dedicada a Écloga VII, em versos nos quais destacamos a introdução da temática homoerótica. Além de servir de entretenimento e homenagem aos envolvidos, a relação de mecenas e de homenagens servia para proteger a obra de possíveis ataques. Assim, ao enaltecer e estabelecer a grandiosidade da figura homenageada, desejava-se elevar conseqüentemente a qualidade do poema (v. 10-12):

Se meu ingenho he rudo et imperfeito,  
Bem sabe onde se salva, pois pretende  
Leuantar co a causa o baixo effeito. (CAMÕES; LYRA, 1595, p. 121v)

Disseminando, também, a fama de D. António (v. 32-33):

(Se não recebeis isto por affronta)  
Farâ que o Douro et o Ganges vos conheça. (*Idem, ibidem*, p. 122r)

Mas além da convenção, a intensidade da homenagem, ligada a outros elementos biográficos e mitológicos, sugere uma emulação da relação pederástica clássica entre o poeta e o homenageado. Para os gregos, a pederastia era uma relação de “caráter pedagógico e de formação social dos futuros eupátridas” (SOUZA, 2008, p. 8), na qual o *erasta*, cidadão mais velho de destaque intelectual, deveria guiar o ensino do jovem *erômeno*, eminente pelo físico de vigor juvenil, a ser iniciado politicamente. Ensinavam-se então “noções sobre cidadania, moral, filosofia, política, música, [e] autocontrole -tanto

sexual- quanto político” (SOUZA, 2008, p. 20), e justamente devido essa dinâmica de sedução *versus* autocontrole, estabelecia-se entre eles um “jogo” de aceitas e recusas.

Há, por exemplo, hipóteses de que Camões, como homem culto mais velho, atuava como *preceptor* ou mentor do jovem D. António. Mas além das coincidências biográficas, essa dinâmica é reproduzida na écloga em outros elementos. O exterior de D. António é exaltado, contrapondo-se ao caráter intelectual do eu lírico, que se posiciona como poeta pastoril, sugerindo um retorno aos moldes pederásticos, em que o erasta, homem mais velho, “persegue” amorosamente o erômeno, jovem admirado pelo seu físico forte e masculino. Para o poeta, não só a qualidade, mas a perfeição de D. António é digna de ser reconhecida pelos deuses e pelas musas (v. 7-9), e ele o inspira a cantar, como uma musa:

Vos (Senhor dom Antonio) aonde achâão  
O claro Apollo et Marte hum ser perfeito,  
Em que suas altas mentes assinarão, (*Idem, ibidem*, p. 121v)

Em adição à dedicatória, os personagens mitológicos que são citados direta ou indiretamente também compõem o arco do homoerotismo do poema. A virada do dia na descrição das ninfas é feita pelo carro de Admeto, considerado nas obras de Calímaco de Alexandria como *eromenos* do deus Apolo, quando este, como punição olímpica, serviu Admeto como pastor. O amor bucólico, envolvendo pastores, está presente na menção de diversas figuras mitológicas, indiciando paralelamente o caráter enamorado do poeta-pastor.

Para além do caráter pederástico, há também continuação da tópica do infortúnio amoroso, geralmente precedido de perseguição ou busca

amorosa, que constrói uma constante tensão no texto, simulando um jogo de sedução como acontecia entre o erasta e o erômeno. O infortúnio amoroso é acentuado pelo segundo sátiro, que, emulando *As Metamorfoses* de Ovídio, menciona um verdadeiro catálogo direto e indireto de personagens transformadas em águas, pedras, plantas, vegetais, aves e feras devido a intrigas amorosas.

Tanto nos mitos referenciados em que ocorre a presença de amor homoerótico, quanto nos de amor bucólico, a metamorfose parece agir como mediação. Além de concretização material eterna do fracasso amoroso dessas personagens perseguidoras, as metamorfoses também sugerem certa ambiguidade identitária, entre humano e não humano, ou até mesmo entre os sexos. Essa ambiguidade ocorre de outra maneira também nos nomes dos personagens, que, se referindo a mais de um personagem mitológico, serviam possivelmente para velar o caráter explícito da homoafetividade mitológica.

Desses exemplos de metamorfoses, destacamos:

- Primeiro, **Ífis**, nome de duas figuras mitológicas diferentes: o pastor amado por Anaxarete, ninfa transformada em pedra (amor bucólico); ou a menina criada como menino e posteriormente transformada em menino para poder se casar com sua amada Jante (amor homoerótico);
- Segundo, temos **Dafne**, nome que figura em três histórias mitológicas: a ninfa que fugiu de Apolo e foi transformada em loureiro; a ninfa seduzida por Leucipo disfarçado de mulher (amor homoerótico); e Dáfnis, o primeiro poeta bucólico, pastor do monte Ida, *eromenos* de Hermes (amor bucólico e homoerótico);

- Terceiro, **Ciparisso**, *eromenos* de Apolo transformado em cipreste (amor homoerótico), que também foi amor do fauno Silvano (amor homoerótico e bucólico);
- Quarto, **Jacinto**, *eromenos* de Apolo transformado em flor depois da morte (amor homoerótico);
- Por fim, temos **Calisto**, ninfa cuja beleza conquistou o amor de Zeus, o qual se transformou em Ártemis para seduzi-la (amor homoerótico), mas acabou transformada em urso.

## Conclusão

Ao fim da *écloga*, o narrador reassume o tom pastoril com o surgimento da lua, um tema tradicionalmente bucólico. Essa atualização dos mitos clássicos, um jogo com as formas poéticas tradicionais, realizada por Camões traz o desejo como causador de fim trágico, e a admiração como errância, mas demonstra a capacidade do poeta renascentista ao tentar ultrapassar as fontes das quais se inspira.

De forma menos explícita que o diálogo com as temáticas e formas clássicas estão os elementos homoafetivos. O intuito não é fazer afirmações de caráter biográfico extra-literário, mas demonstrar que há presente na lógica interna do poema essa potencialidade homoafetiva, introduzida desde a dedicatória. A exaltação efusiva de Dom António de Noronha, possível indício de desejo, tema explorado no desenvolver da *écloga*, ganha força principalmente através dos elementos mitológicos carregados de temática homoafetiva. A ambiguidade das personagens e a ênfase na figura do pastor

nessas relações entre homens contribui para sugestão do papel do eu-lírico também como agente desse desejo, para além do nível do relato dos faunos.

Sem deixar de explorar forma e temáticas tipicamente camonianas, este desejo amoroso, frustrado, acentua o tema do amor irrealizado e o neoplatonismo. A Écloga VII “Intitulada dos Faunos, dirigida a D. António de Noronha”, traz então dentro desse tema, mais sutil mas não menos poderosamente, o homoerotismo. Como notado pela obra de Frederico Lourenço, as escolhas de Camões de referências clássicas é um trabalho minucioso e não ao acaso: “mas repara que ele não quis que faltassem as flores de jacinto, *tão queridas do filho de Latona*, naquele paraíso sexual [a Ilha dos Amores].” (LOURENÇO, 2002, p. 49).

## Referências

CAMÕES, Luís de. *Rhythmas*. Lisboa, Manoel de LYRA, 1595. Exemplar pertencente à Biblioteca Nacional Portuguesa.

LOURENÇO, Frederico. *Pode um desejo imenso: romance*. Lisboa: Cotovia, 2002.

MIGUEL, José; TORREJÓN, Martínez. “‘Strewing words in the wind’: Desire, rhetoric and frustration in Camões’s ‘Écloga dos Faunos’”. *Modern Humanities Research Association*. Cambridge, 1996. Portuguese Studies, Caderno 12, p. 25-39.

PEREIRA, José Carlos Seabra. “Ainda Acteón na ‘Écloga dos Faunos’ e a cisão na lírica Camoniana.” In: *REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS*,

- 6., 2012, Coimbra. Actas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. v. 1, p. 109 - 119.
- RIBEIRO, Márcio Moitinha. *A Poesia Pastoral: As Bucólicas de Virgílio*. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- RODRIGUES, Marina Machado. *Uma Abordagem Filológico-literária da Écloga Camoniana "A quem darei queixumes namorados"*. 279 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Estudos Literários, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- RODRIGUES, Marina Machado. "A propósito das epígrafes à Écloga V, de Luís de Camões". *Revista da Academia Brasileira de Filologia*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p.123-127, 2010.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Editora Porto, 2005.
- SOUSA, Luana Neres de. *A Pederastia Em Atenas no Período Clássico: relendo as obras de Platão e Aristófanes*. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

**ANEXO: FAC-SÍMILE DO POEMA “ÉCLOGA VII, INTITULADA DOS  
FAUNOS, DIRIGIDA A D. ANTÓNIO DE NORONHA” (CAMÕES;  
LYRA, 1595, P. 121V-133R)**

## EGLIGA VII.

Intitulada dos Faunos, dirigida  
a dom Antonio de Noronha.

**A**S doces cantilenas, que cantauão,  
 Os semicapros Deoses amadores,  
 Das Napeas, que os montes habitauão,  
**C**antando escreuerei, que se os amores,  
 Abs siluestres Deoses maltratãõ,  
 Ia ficão desculpados os pastores.  
**V**os (senhor dom Antonio) aonde achãõ,  
 O claro Apollo & Marte hum ser perfeito,  
 Em que suas altas mentes a sinarãõ,  
 Se meu ingenho he rudo & imperfeito,  
 Bem sabe onde se salua, pois pretende  
 Leuantar co a causa o baixo effeito.  
**E**m vos minha fi a queza se defende,  
 Em vos instilla a fonte de Pegaso,  
 O que meu canto pello mundo estende,  
**V**edés que altas Musas do Parnaso,  
 Cantando vos estão na doce lyra,  
**T**omandome das mãos tão alto caso.

Vede

Vedes o louro Apollo, que me tira  
 De louuar vossa stirpe, & escuresce  
 O que em vosso louuor meu canto aspira  
 Ou por me auer inueja me falleſce,  
 Ou por não ver ſoar na frauta rude  
 O que a ſenora cithara mereſce.  
 Pois ſei vos, ſenhor, dizer, que a lingua muda  
 Em quanto progne triſte o ſentimento,  
 Da corrompida irmã co pranto ajuda.  
 E em quanto Galathea ao manſo vento  
 Solta os cabellos louros da cabeça,  
 E Tyro nas ſombras faz accento.  
 E em quanto flor aos campos não falleça,  
 (Se não recebeis iſto por affronta)  
 Fará que o Douro & o Ganges vos conheça.  
 Eja que a lingua niſto fica prompta,  
 Conſenti que a minha Egloga ſe conte  
 Em quanto Apollo as voſſas couſas conta.  
 No cume do Parnaſo duro monte,  
 De ſilueſtre aruoredo rodeado,  
 Nasce bũa criſtallina & clara fonte,  
 Donde hum manſo Ribeiro diriuado,  
 Por cima d' aluas pedras, manſamente  
 Vay correndo ſuaue & ſoſsegado.

Obras de Luis de Camões.

O murmurar das ondas excellente,  
Os passaros excita, que cantando,  
Fazem o monte verde mais contente.  
Tão claras vão as agoas caminhando  
Que no fundo as pedrinhas delicadas  
Se pode hũa & hũa estar contando.  
Não se veráõ ao redor pisadas  
De fera ou de pastor que alli chegasse,  
Porque do espesso monte são vedadas,  
Herua se não verá, que alli criasse.  
O monte ameno, triste, ou venenosa,  
Senaõ que la no centro as igualasse.  
O roxo lirio apar da branca rosa,  
A cecebranca, & a flor que dos amantes  
A cor tem magoada, & saudosa.  
Alli se vi mos myrthos circunstantes,  
Que a cristallina Venus encubrirão,  
Da companhia dos Faunos petulantes.  
Ortelã, manjarona, alli respiraõ,  
Onde nem frio inuerno, ou quente estio,  
As murcharão jamais, ou seccas virão.  
Desta arte vay seguindo o curso o rio,  
O monte inhabitado, & o deserto,  
Sempre com verdes aruores sombrio.

Aqui

Aqui búa linda Nympha por acerto  
Perdida da fragueira companhia,  
A quem este alto monte era encuberto.  
Cansada ja da caça vindo hum dia,  
Quis descansar â sombra da floresta,  
E tirar nas mãos aluas da agoa fria.  
E vendo a novidade manifesta  
Do sitio, & como as arvores co vento  
As calmas defendião da alta festa,  
Das aues o lasciuo mouimento,  
Que em seus modulos versos occupadas  
As asas dão ao doce pensamento.  
Tendo notado tudo, ja passadas  
As horas da gran sêsta se tornou  
A buscar as irmãs no centro amadas.  
Depois que largamente lhes contou  
Do não visto lugar que perto estaua,  
Que tanto por extremo a namorou.  
Que ao outro dia fossẽm lhes rogaua  
A lauar se naquella fonte amena,  
Que tão fermosas agoas distilaua,  
Ia tinha dado hum giro a luz serena  
Do gran pastor de Admeto, & ja nascia,  
Aos ditosos amantes noua pena,

Obras de Luis de Camões.

Quando as fermosas Nymphas a porfia  
Pera o lugar do monte caminhauão,  
Rompendo a manha roxa, alegre & fria,  
De búa os cabellos louros se espalhauão,  
Pello fermoso collo sem concerto,  
Com dous mil nòs suaues se enlaçauão.  
Outra leuando o collo descuberto,  
Por mais despejo em tranças os atára,  
Auendo por pesado o desconcerto.  
Dinamene, & Phire a quem topâra,  
Nuas Phebo n'hum rio, & encubrirão  
Seus delicados corpos n'agoa clara,  
Sirene, & Nise, que das mãos fugirão  
Do Tegeo Pau, Amanta & Elysa,  
Destras nos arcos, mais que quantas tirão.  
Alinda Daliana, com Belisa,  
Ambas vindas do Tejo, que como ellas  
Nenhúa tão fermosa as heruas pisa.  
Todas aostas Angelicas donzellas,  
Pello viçoso monte alegres hião,  
Quais no cèo largo as nitidas estrellas,  
Mas dous siluestres Deoses que traziaõ  
O pensamento em duas occupado,  
A quem de longe mais que a si querião.

Não

Não lhe ficaua monte, valle, ou prado,  
Nem aruore por onde quer que andauão,  
Que não sonbesse delles seu cudado.  
Quantas vezes os rios que passauão  
Detiueraõ seu curso, ouuindo os dannos,  
Que ate os duros montes magoauão.  
Quantas vezes amor de tantos annos  
Abrandara qualquer vontade isenta,  
Se em Nymphas coraçõs ouuesse humanos.  
Mas quem de seu cudado se contenta,  
Offeresça de longe a paciencia,  
Que amor de alegres magoas se sustenta.  
Que o moço Idalio quis nesta sciencia  
Que se compadecessem dous contrarios,  
Digao quem tiuer delle experiencia.  
Indo os Deoses emfim por montes varios,  
Exercitando os olhos saudosos,  
Ao cristallino rio tributarios,  
Topãrão dos pès aluos & mimosos  
As pisadas na terra conbecidas,  
As quais foraõ seguindo presurosos.  
Mas encontrando as Nymphas, que despidas  
Na clara fonte estauão, não cudando  
Que d'alguem fossem vistas, ou sentidas,

Obras de Luis de Camões.

Deixaráse estar quedos, contemplando  
As feições nunca vistas, de maneira  
Que vissem sem ser vistos, espreitando.  
Porém a espessa mata, mensageira  
Da futura cilada, co rugido  
Dos raminhos d'ũa aspera auelleira,  
Mostrando a hum dos Deoses escondido,  
Todas tam inba grita alleuantarão,  
Como se fosse o monte destruido.  
E logo assi despidas se lançarão  
Pella espessura tão ligeiramente,  
Que mais então que os ventos auoarão.  
Qual o bando das pombas, quando sente  
A fermiosa Aguia cuja vista pura  
Não obedece ao sol resplandescente.  
Emprestalhe o temor da morte dura:  
Nas asas noua força, & não parando  
Cortão o ar, & rompem a espessura.  
Deff arte vão as Nymphas, que deixando  
De seu despojo os ramos carregados  
Nuas por entre as siluas vão voando.  
Mas os amantes ja desesperados  
Que para as alcançar em fim se vião  
Nada dos pés caprinos ajudados.

Corre

Com amorosos brados as seguiaõ,  
Hum sò, que o outro ainda não tomava  
Folego algum da pressa que traziaõ,  
Mas despois descansado se queixava.

Primeiro Satyro.

Ab Nymphas fugitiuas,  
Que sò por não vsar humanidade,  
Os perigos dos matos não temeis,  
Para que sois esquiuas,  
Que inda de nos não peço piedade,  
Mas dessas aluas carnes que offendeis?  
Ab Nymphas não vereis  
Que Eurydice fugindo dessa sorte  
Fugio do amante, e não da fera morte?  
Tambem assi Alcithoe foi mordida  
Da bibora escondida,  
Olhay que toda a Nympha na herua verde  
Que a condição não perde perde a vida,  
Que tigrè, ou que leão,  
Que peçonhenta fera, venenosa,  
Ou que inimigo emfim vos vay seguindo?

D'hum

Obras de Luis de Camões.

D'hum brando coração,  
Que preso dessa vista rigurosa,  
De si para vos foge, andais fugindo?  
Olhay que em gesto lindo,  
Não se consente peito tão disforme,  
Se não quereis que tudo se conforme,  
Posto que bellas n' agoa vos vejais,  
Aa fonte não creais,  
Que vos traz enganada sua vingança,  
Desta nossa esperança que enganais.

Mas ah que não consinto  
Que nem pallaura minha vos offenda,  
Posto que me desculpa a magoa pura,  
Nymphas digo que minto,  
Que não pôde auer nunca quem pretenda  
De desfazer em vossa fermosura,  
Se amor de tanta dura  
Por tanto mal tão pouco bem merefce,  
Não estranheis minb' alma, que endoudece,  
Que se falla doudices de improuiso,  
Sem tento nem auiso,  
Queira Deos que dureza tão crescida  
Que me não tire a vida alem do siso.

Cousas

Cousas grandes & estranhas  
Tem pello mundo feito & faz natura,  
Qu'a quẽ vos não vio (Nymphas) muito espantão,  
Nas Libycas montanhas  
Os Crocodillos feros, de pintura  
Tão singular, que sò co a vista encantão,  
A sua voz leuantão  
Tão propia & natural â voz humana,  
Que a quem a ouue facilmente engana,  
E vos (ô gentes feras) cujo aspeito  
O mundo tem fogeito  
Tendes de natureza juntamente  
A vista, & voz de gente, & fero o peito.  
Das amorosas leis  
Com que liga natura os coraçõs  
Andais fugindo (Nymphas) na espessura,  
Como não vos correis  
Que aja em vos tão duras condiçõs,  
Que possaõ mais que a prouida natura  
Se vossa fermosura  
He sobrenatural, não he forçado  
Que assi tenha tambem o peito irado:  
Mas antes ao amor em cuja mão

Os corações estão  
 Por vossa gentileza tão fermosa,  
 Lhes deueis amorosa condição.

'Amor he hum brando affeito,  
 Que Deos no mundo pos & a natureza,  
 Para aumentar as cousas que criou,  
 De amor está sogeito  
 Tudo quanto possui a redondeza,  
 Nada sem este affeito se gèrou,  
 Por elle conseruou  
 A causa principal o mundo amado,  
 Donde o pay famulento foi deitado,  
 As cousas elle as attá & as conforma,  
 Com o mundo reforma,  
 A materia, quem ha que não o veja?  
 Quanto meu mal deseja sempre forma?

Entre as heruas dos prados  
 Não ha machos & femeas conbescidas  
 E junto hũa da outra permanece?  
 Não estão carregados  
 Os vlmeiros das vides retorcidas,  
 Onde o cacho enforcado amadurefce?

Não

Não vedes que padesce  
 Tanta tristeza a rola pella morte  
 De sua amada & unica consorte?  
 Pois la no Olympo a quantos cariuou  
 Cupido, & maltrattou?  
 Milhor qu'eu o dirà a sutil donzella,  
 Que la na sua tella o dibuxou.

Ah caso grande & graue,  
 Ah peitos de diamante fabricados,  
 E das leis absolutas naturais,  
 Aquelle amor suauo,  
 Aquelle poder alto, que forçados  
 Os Deoses obedescem desprezais?  
 Pois quero que saibais  
 Que cõtra o fero amor nunca ouue escudo,  
 O seu costume be vingança em tudo,  
 Eu vos verei deitar em hum momento,  
 Sospiros mil ao vento,  
 Lagrimas, tristes tantos, noua dor,  
 Por quẽ tenha outro amor no pensamẽto.  
 Mais quiser a dizer  
 O desditoso amante, que ajudado

Se

Se via então da magoa & da tristeza,  
 Mas foilho defender  
 O outro companheiro como irado,  
 Com tão disforme & aspera dureza,  
 Aquillo que a rudeza  
 E a sciencia agreste lhe ensinara,  
 Imaginando como que acordara  
 D'bum sonho arrancado d'alma hū grito.  
 O mais que alli foi ditt'o,  
 Vos montes o direis, & vos penedos,  
 Que em vossos aruoredos anda escripto.

### Satyro segundo.

Nem vos nascidas sois de gente humana,  
 Nem foi humano o leite que mamastes,  
 Mas d'algũa disforme fera Hircana,  
 La no Caucaſo monte vos criastes,  
 Daqui tomastes a asperez a insana,  
 Daqui o frio peito congelastes,  
 Sois Sphinges nos gestos naturais,  
 Que o rosto sò de humanas amostrais.

Sei

Se vos fostes criadas na espessura,  
 Onde não ouue cousa que se achasse  
 Animal, herua verde, ou pedra dura,  
 Que em seu tempo passado não amasse,  
 Nem a quem a afeição suaue & pura  
 Nessa presente forma não mudasse:  
 Porque não deixareis tambem memoria  
 De vos, em namorada & longa hystoria.

Olhai como na Arcadia soterrando  
 O namorado Alpheo sua agoa clara,  
 La na ardente Sicilia vay buscando  
 Por debaixo do mar a Nympha chara,  
 Assim mesmo vereis passar nadando  
 Acis, que Galathea tanto amara,  
 Por onde do Cicople a grande magoa  
 Conuerteo do mancebo o sangue em agoa.

Virai os olhos (Nymphas) a Erycina  
 Espessura vereis alli tornar-se  
 Egeria em fonte clara & cristallina,  
 Pella morte de Numa destillar-se  
 Olhai que a triste Biblis vos ensina  
 Com perder-se de todo & transformar-se  
 Em lagrimas que em fim poderão tanto  
 Que acresentarão sempre o verde manto.

Se

Obras de Luis de Camões.

Se entre as claras agoas ouue amores,  
Os penedos tambem forão perdidos,  
Olhay os dous conformes amadores,  
No monte Ida em pedra conuertidos,  
Lethea por cayr em vãos errores,  
De sua fermosura procedidos,  
Oleno porque a culpa em si tomava,  
Por não ver castigar quem tanto amava.

Tomay exemplo, & vede em Cypro aquella,  
Por quem Iphis no laço pos a vida,  
Tambem vereis em pedra a Nympha bella,  
Cuja voz foi por luno consuuida,  
E se queixar se quer de sua estrella,  
A voz extrema só lhe he concedida,  
E tu tambem (ô Daphne) que trouxeste  
Primeiro ao monte o doce verso agreste.

Tamanho amor tinha â branda amiga,  
Que em inimiga emfim se foi tornando,  
Porque outra Nympha estranha o sogiga  
Suas magicas heruas vay buscando,  
Olhay a crua dor a quanto obriga,  
Que por vingar sua ira, transformando  
Se foi em pedra, ô dura confusão,  
Depois lhe pesaria, mas em vão.

Olhai

Olhai (Nimphas) as arvores alçadas,  
 A cuja sombra andais colhendo flores,  
 Como em seu tempo forão namoradas,  
 Que inda agora o tronco sente as dores,  
 Vereis também, se fordes lembradas,  
 Como a cor das amoras he de amores,  
 Em sangue dos amantes na verdura  
 Testemunha he de Tisbe a sepultura.

Elâ pella odorifera Sabea,  
 Não vedes que de lagrimas daquella  
 Que com seu pay se ajunta & se recrea,  
 Arabia se enriquece & viue della,  
 Vede mais a verde arvore Penea,  
 Que foi ja noutro tempo Nympha bella,  
 E Cyparisso angelico mancebo,  
 Ambos verdes com lagrimas de Phebo.

Está o moço de Phrigia dilizado  
 No mais alto arvoredo conuertido,  
 Que tantas vezes fere o vento irado  
 Galardão de seus erros merecido,  
 Que da alta Bericinthia sendo amado,  
 Por hũa Nympha baixa foi perdido,  
 E a Deosa a quem perdeu do pensamento,  
 Quis que também perdesse o entendimento.

R

O su

Obras de Luis de Camões.

O subito furor lhe afigurava  
Que o monte, as casas, & arvores cabião,  
La dos pudicos membros se privava,  
Que a Deosa & a furia grande o constrangião.  
La no indino monte se lançava,  
De sua morte as feras se doião,  
Dest' arte perdeu Athis na espessura  
Despois de tantas perdas a figura.

Lembrevos quando as gentes celebraão  
Em Grecia as grandes festas de Lyeo,  
Onde as fermosas Nymphas se juntavao  
E os sacros moradores do Lyceo,  
Todos em doce sono se occupavao  
Pello monte depois que anoiteceo,  
Mas o Deos do Helesponto não durmia,  
Que hum novo amor o sono lhe impedia.

Mas ella emfim os braços estendendo,  
Em ramos se lhe foraõ transformando,  
Em rayzes os pés se vaõ torcendo,  
E o nome Lotho sò lhe vay ficando,  
Vede Napeas este caso horrendo,  
Que vos está de longe ameaçando,  
Que assi tambem aquella a quem seguia  
O sacro Pan, a forma sò perdia.

E que

E que direis de Phylis, que perdida  
 Da saudosa dor em que viuia,  
 Com desesperaçã emfim trazida  
 Do comprido esperar de dia em dia,  
 Por desatar do corpo a triste vida  
 Atava ao colo a cinta que trazia,  
 Mas o tronco sem folha pello monte  
 Rhodope, abraça o lento Demophonte.

Nas boninas tambem vereis Iacinto,  
 Por quem Phebo de si se queixa em vão,  
 Vereis o monte Idalio em sangue tinto,  
 Do neto de seu pai, da mãy irmão,  
 Chora Venus a dor do moço extinto,  
 Maldiz o cêo & a terra com razão,  
 A terra por que logo não se abriu,  
 O cêo por que tal morte permittio.

E tu constante Clycie, a quem fallestes,  
 A fê de teus amores enganosos,  
 No louro amante que de ti se esquece,  
 Se esquecem os teus olhos scudosos,  
 Nenhum alegre estado permanesce,  
 Que são do mundo os gostos mintirosos,  
 E tu ò clara luz por quem suspiras,  
 Ainda agora em heruz a folha viras.

Vede

R 2 Trago

Obras de Luis de Camões.

Tragovos estas cousas à lembrança,  
Porque se estranbe mais vossa crueza,  
Com ver que a criação & longa vsança  
Vos não preuerte & muda a natureza,  
Dou estas lagrimas minhas em fiança  
Que em tudo quanto está na redondeza  
Cousa ha de amor isenta, se atentaís,  
Em quanto a vos não virdes não vejaís.

Ia vos disse que de amor sempre tiuerão  
As cousas insensiveis pena & gloria,  
Vede as sensiveis como se perderão,  
E dirvos ey das aues larga bystoria,  
Que as penas que em sua alma se soffreraõ,  
Nas asas lhe ficarão por memoria.  
E a quelle aliuio, & leue mouimento,  
Lhe ficou sô por dor do pensamento.

O doce roxinol, & a andorinha,  
De donde ellas se foraõ transformandõ,  
Senão do puro amor que o Thracio tinha  
Que em Poupa inda armado a anda chamandõ?  
Chama sem culpa à miser a auezinha,  
Que nas areas de Assis habitando  
Do rio toma o nome, & assi se vay,  
Chamando à mãy cruel, & Mourro o pay.

Vede:

Vede a que engeitou Pallas por falar,  
Que dos amores he mayor defeito,  
E aquella que succede em seu lugar  
Ambas aues do mar vjsado effeito.  
Hũa por que fugia ao Deos do mar,  
Outra por que temera o patrio leito,  
E Silla que a seu pai pos em perigo,  
Sò por ser muito amiga do enemigo.

A elle lhe ficàrão ainda as cores  
Da purpurea Real que ter soia  
Esaco, que seguindo seus amores  
O trouxe a ver tão cedo o estremo dia,  
Ou vede os dous tão firmes amadores,  
Que amor aues tornou na praya fria,  
Do Rei dos ventos era genro o triste,  
Mas contra o fado emfim nada resiste.

Estava a triste Alcyone esperando  
Com longos olhos o marido ausente,  
Mas os irados ventos assoprando,  
Nas agoas o afogarão tristemente,  
Em sonhos se lhe està representando  
Que o coração pres.igo nunca mente,  
Sò do bem as sospeitas mintiraõ,  
Que as do mal futuro certas são.

121 Obras de Luis de Camões?

Ao pranto os olhos seus a triste ensaya,  
Buscando o mar com elles bia & vinha,  
Quando o corpo sem alma achou na praya,  
Sem alma o corpo achou, que n' alma tinha,  
Nereidas do Egèo consolaya,  
Pois este triste offico vos conuinha,  
Consolaya, sabi das vossas agoas,  
Se consolação ha em grandes magoas.

Mas ò nescio de mĩ, que estou fallando,  
Das auezinhas mansas, & amorosas,  
Se tambem teue amor poder & mando,  
Entre as fexas montescs venenosas,  
O leão & a leoa, como ou quando,  
Tais formas alcançãrão temerosas,  
Sabeo da Deosa Dindymene o demplo,  
E a que o deu a Adonis por exemplo.

Quem fosse a mansa vacca dilóia,  
Mas o gran Nilo o diga que a adora,  
Que força tem a Vrfa saber sehia  
Do Polo Boreal donde ella moraz  
O caso de Acteon tambem diria  
Em ceruo transformado, & milhor fora  
Que dos olhos perdera a vista escura  
Que escolher nos seus galgos sepultura.

Daqui se tirãrão duas oitauas.

Tudo

Tudo isto Aeteon vio na fonte clara,  
 Aonde a si de improviso em ceruo vio,  
 Que assi quem desta arte alli o topára,  
 Que se mudasse em ceruo permittio,  
 Mas como o triste amante em si notára  
 A desusada forma, se partio,  
 Os seus que o não conbecem, o vão chamando,  
 Estando alli presente o vão buscando.

Cos olhos & co gesto lbes fallaua,  
 Que a voz humana ja mudada tinha,  
 Qualquer delles por elle entãõ chamaua,  
 E a multidãõ dos caes contra elle vinha,  
 Que viesse ver hum ceruo lbe gritaua,  
 Aeteon aonde estãõ acude asinha,  
 Que tardar tanto he este, (lbe dizia)  
 He este, he este, o ecco respondia.

Quantas cousas em vão estou fallando,  
 (ô esquiuas Napeas) sem que veja  
 O peito de diamante hum pouco brando,  
 De quem meu danno tanto sò deseja,  
 Pois por mais que de mĩ andeis tirando,  
 E por mais longa em fim que a vida seja,  
 Nunca em mĩ se verá tamanha dor,  
 Que amor a não conuertã em mais amor.

Obras de Luis de Camões.

Aqui (ò Nymphas minhas) vos pinteí  
Todo de amores hum jardim suaue,  
Das aues, pedras, agoas vos conteí,  
Sem me ficar bonina, fera, ou aue:  
Se o amor dos peitos que deixei  
Que dos contentamentos tem a chaue,  
Por dita em tempo algum determinasse:  
Que de tão longos dannos vos pessasse.

Quanto mais de vagar vos contaria:  
De minha larga hystoria, & não alhea,  
E com quanta mais agoa regaria  
De contente, que o rio a branca area,  
Entre os contentamentos me seria  
Este hum não cuidado, & grande idea,  
E vos gostando deste estado vfano,  
Zombareis então de vosso engano.

Mas com quem fallo, ou que estou gritando,  
Pois não ha nos penedos sentimento,  
Ao vento estou pallauras espalhando,  
A quem as digo corre mais que o vento,  
A voz, & a vida, a dor me estão tirando,  
E não me tira o tempo o pensamento,  
Direi emfim as duras esquiuanças,  
Que sò na morte tenho as esperanças.

Aqui

Aqui o triste Satiro acabou,  
Com saluços que a alma lhe arrancauão,  
E os montes insensueis que abalou  
Nas vltimas repostas o ajudauão,  
Quando Phebo nas agoas se encerrou,  
Cos animais que o mundo alumiauão,  
E co luzente gado appareceo  
A ceieste pastora pello cêo.

# “Na memória das gentes”: A imortalização de D. António de Noronha na poesia de Camões

Larissa Stocco Gomes<sup>1</sup>

**RESUMO** | O presente trabalho busca levantar alguns apontamentos a respeito da relação de Camões com D. António de Noronha, um jovem de quem foi preceptor – morto em combate no ano de 1553 –, para quem são dedicadas numerosas composições do grande poeta português. À luz do soneto fúnebre “À morte de D. António de Noronha”, são observadas algumas evidências homoeróticas presentes em outros versos de Camões, com base em estudos e questões levantadas pelo pesquisador Frederico Lourenço.

**PALAVRAS-CHAVE** | Luís de Camões; D. António de Noronha; homoerotismo; poema fúnebre.

**ABSTRACT** | The present work aims to gather some notes on the relationship of Luís de Camões and D. António de Noronha, a young man of whom Camões was a preceptor, killed in combat in 1553, to whom are dedicated numerous compositions written by the great portuguese poet. In the light of the funeral sonnet “À morte de D. António de Noronha” (“The death of D. António de Noronha”), some homoerotic evidences present in other verses of Camões are observed, based on studies and questions raised by the researcher Frederico Lourenço.

**KEYWORDS** | Luís de Camões; D. António de Noronha; homoeroticism; funeral sonnet.

---

<sup>1</sup> Aluna de graduação no curso de Letras - Português e Italiano, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP).

Muito já foi discutido a respeito da questão biográfica presente nas obras de Camões; reuniões acadêmicas, simpósios, textos diversos, etc. citam exaustivamente as supostas amantes do poeta, suas viagens, algumas polêmicas pessoais e uma lista de outras coisas reais ou deduzidas a partir de poucas informações sobre o autor d'*Os Lusíadas*. Segundo o historiador português José Hermano Saraiva, em diversos pontos da antologia de Camões – nascido em 1524, hoje considerado uma das maiores figuras da história da literatura – é possível notar indícios de que ele escrevia também a respeito de sua tão misteriosa vida, algo que gera grandes curiosidades a respeito de tão notável poeta.

Retomando o histórico de biografias escritas sobre Camões, Saraiva aponta para o fato de que muito se perdeu<sup>2</sup> desde a época em que o poeta escrevia ativamente. Problemas com edições, atribuições falsas, perda de escritos e questões filológicas não permitem a total comprovação de que as biografias escritas sobre ele estejam absolutamente corretas.

Em 1611, o bibliotecário Pedro de Mariz se dedicou a traçar uma linha do tempo que contasse a vida do escritor, tornando-se assim seu primeiro biógrafo. Foi então que vieram à tona os questionamentos relativos à identidade da ama de Camões, posteriormente retomados por Manuel de Faria e Sousa e pelo germanista Wilhelm Storck. Embora de forma não tão frequente quanto nas hipóteses levantadas por Saraiva<sup>3</sup>, tanto nas investigações de Faria e Sousa quanto nas de Storck surge o nome de D.

---

<sup>2</sup> SARAIVA, José Hermano. *Vida Ignorada de Camões*. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1978. p. 29

<sup>3</sup> O historiador atribui a D. Violante de Andrade um grande número de dedicatórias, o que é questionado por Américo da Costa Ramalho em um estudo publicado pelo Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em comparação ao número de vezes que o mesmo nome aparece nos estudos traçados por Faria e Sousa e por Storck.

Violante de Andrade - esposa de D. Francisco de Noronha, 2º Conde de Linhares -, irrompendo então o pressuposto de que Camões teria tido um caso com a ama, D. Violante, para quem os primeiros críticos acreditam que tenham sido dedicados alguns sonetos do poeta. Nota-se mais tarde, no entanto, que grande parte da composição de Camões era dedicada, na verdade, a D. António de Noronha, filho do casal.

Reunindo-se o *corpus*, percebe-se que são dedicadas a D. António de Noronha as conhecidas oitavas sobre o desconcerto do mundo, duas elegias (entre elas, a ilustre “O poeta Simónides, falando”), uma ode, uma canção e duas écloas, sendo ainda a morte do jovem citada em outros dois sonetos e em uma notável écloa de Camões; um grande número de dedicatórias.

Levantando a questão da dedicatória, o escritor Frederico Lourenço constrói seu primeiro romance, *Pode um desejo imenso* (2002), no qual questiona o homoerotismo<sup>4</sup> presente nas obras de Camões – em especial, referindo-se às composições dedicadas a D. António de Noronha, que é, como diz Lourenço, a “única figura projectada pela lírica camoniana com identidade real, imanente e emotiva.”<sup>5</sup>

Pouco discutido, o homoerotismo das obras de Camões sofre um apagamento desde os primeiros estudos feitos sobre o poeta, devido às hipóteses levantadas pelos estudiosos que reuniram suas coleções de que os poemas, na verdade, teriam sido escritos a mulheres – como Violante, a mãe de D. António, ou Dinamene, donzela chinesa pela qual Camões supostamente teria se apaixonado e que teria morrido no naufrágio de um

---

<sup>4</sup> do grego *ὁμοίος* (Homóios), semelhante e *Ἔρως* (Eros), amor; “amor entre semelhantes”, relativo a pessoas do mesmo sexo.

<sup>5</sup> 2002, p. 22

navio que retornava a Goa e que trazia também o poeta. Essas, no entanto, são apenas hipóteses e imagens projetadas por acadêmicos e letrados, muitos dos quais propositalmente ignoraram a homossexualidade nos poemas de Camões, e não podem ser tomadas como verdadeiras; isso além dos já citados problemas com falsas atribuições de autoria e questões filológicas como eventuais censuras ou erros que possam ter ocorrido em diferentes edições ou cópias de poemas de Camões.

A teoria apontada por Lourenço é a de que as dedicatórias escritas por Camões não seriam explícitas devido também ao preconceito vigente na época, que levou outros autores, como João Rodrigues de Sá Meneses, a serem denunciados à Inquisição por homossexualidade.

Apesar de não reconhecer a homossexualidade nos versos de Camões, José Hermano Saraiva também reconhece o mistério acerca do grande número de versos dedicados a D. António de Noronha. Diz ele:

A nenhuma outra pessoa dedicou o Poeta um tão elevado número de composições; e em todos os casos, aliás pouco frequentes, de dedicatória de poema a uma pessoa determinada é muito clara a razão da oferta. Não acontece isso com D. António de Noronha; alusões um pouco vagas e muito lisonjeiras ao talento do moço, que faria os seus tem-tens literários, à sua gentileza (“o mais gentil pastor que o Tejo viu”), ao facto de ter morrido tragicamente e em consequência de um destino que ele, Camões, considera semelhante ao seu próprio, não explicam uma ligação literária tão duradoura e profunda. D. António morreu aos 17 anos, quando Camões já tinha perto de 30 (SARAIVA, 1978, p. 82).

Entre quase todos os autores que já falaram sobre a vida de Camões, é consensual que o poeta tenha sido um preceptor do jovem D. António, supondo-se assim que passava muito tempo com ele, o que seria suficiente, como apontado por Frederico Lourenço, para que a morte do pupilo deixasse

em sua alma profundas saudades – Noronha tinha apenas 17 anos quando morreu em Ceuta, em um combate com mouros, no dia 18 de abril de 1553<sup>6</sup>.

Em uma das cartas mais conhecidas de Camões, escrita enquanto o poeta estava na Índia, é citada de forma direta a morte de D. António de Noronha, em uma dedicatória também explícita. Diz Camões:

(...) Por agora não mais, senão que este Soneto que aqui vai<sup>7</sup>, que fiz à morte de D. António de Noronha, vos mando em sinal de quanto ela me pesou. Ûa Égloga fiz sobre a mesma matéria, a qual também trata algũa cousa da morte do Príncipe, que me parece melhor que quantas fiz (CAMÕES; PIMPÃO; 1978. *Carta I. Mandada da Índia a um amigo*).

Colocando em comparação algumas das composições dedicadas a Noronha, é possível notar assuntos comuns a quase todas elas: o uso da palavra “alma”, descrita sempre de forma boa – ou lisonjeira, como apontado por Saraiva – e por vezes acompanhada por adjetivos parecidos, como por exemplo a palavra “gentil”, o tema da morte e do amor que permanece mesmo depois dela.

Os dois últimos elementos aparecem no soneto “À morte de D. António de Noronha”<sup>8</sup>, que, como o nome já diz, homenageia a imagem do jovem. Tal soneto aparece na edição de 1598 tanto na seção de sonetos quanto no encerramento da Carta da Índia.

Na primeira quadra, composta por 4 versos e onde é citado diretamente o nome do pupilo (“Ah! Senhor Dom António!”), Camões lamenta sua prematura partida, dizendo que o jovem foi arrancado da vida “em flor pela dura sorte”, elemento que remete ao desconcerto do mundo tão

---

<sup>6</sup> AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Camões e D. Sebastião. In: *Dicionário de Luís de Camões*. Org. Vitor Aguiar e Silva. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2011.

<sup>7</sup> Soneto “À morte de D. António de Noronha”, tema deste artigo.

<sup>8</sup> Anexo 1.

cantado pelo autor. O único conforto para sua mágoa, citado na quadra seguinte, é o de que, para a honrada morte, D. António realmente não poderia ter uma vida mais longa.

Nos três versos seguintes, que compõem o primeiro terceto, Camões descreve o desejo de que sua arte e seus humildes versos consigam fazer jus à forma como ele quer que o assunto seja tratado; aqui, é dito pelo poeta que D. António de Noronha será, para ele, especial matéria, ou seja, assunto de muita estima.

Já nos três versos finais, o poeta volta a falar de sua mágoa (seu “triste e longo canto”), mas ressalta que o jovem continuará vivendo “na memória das gentes” - ele já está, afinal, imortalizado no soneto de Camões - mesmo depois de sua morte nas mãos do fero Marte, o deus romano da guerra - uma alusão ao fato de que D. António morreu em uma batalha, lutando contra mouros.

O deus Marte aparece também na *Écloga dos Faunos*, dirigida também a D. António de Noronha, reconhecida pela crítica literária como uma obra paralela ou semelhante ao canto IX de *Os Lusíadas*, longo poema épico escrito por Camões. Neste, é narrado o episódio da Ilha dos Amores, natureza paradisíaca onde ocorre uma perseguição que culmina na consumação sexual, assim como ocorre na *écloga*. Frederico Lourenço, no *Dicionário de Luís de Camões*, compara as duas composições, ao passo que

em ambos os textos há um ambiente de sexo transgressivo que se instaura por via da função subversiva das alusões mitológicas, muitas delas alusivas ao incesto (relações sexuais entre irmão e irmã ou entre pai e filha), à violação e à homossexualidade (que marca presença na referência aos amores de Apolo por Jacinto e Ciparisso em ambos os textos). (2011, definição de “Amor”)

Os amores de Apolo por Jacinto e Ciparisso são ambos narrados nas *Metamorfoses* de Ovídio, no livro X, versos 162-219 e 106-142, respectivamente. A trágica história de Jacinto narra que, durante um jogo, Apolo joga a seu amado um disco, que acidentalmente o mata instantaneamente; Jacinto se transforma, assim, em uma flor. Já no segundo mito, Ciparisso é o causador do erro que o leva a uma morte simbólica; o jovem mata despropositadamente um cervo dado a ele por Apolo, que o transforma em um cipreste. Para Elaine C. P. dos Santos, Ciparisso e Jacinto “são transformados em flores e em árvores que simbolizam o eterno pesar [...] de uma divindade”<sup>9</sup> – um pesar presente também no soneto de Camões.

Os mesmos episódios são referidos pelo autor em *Pode um desejo imenso*, com a adição da informação de que é possível criar paralelos entre eles e o episódio de Niso e Euríalo da *Eneida* – fonte de revisitação latina, uma das obras clássicas nas quais se inspirava Camões –, apelidado como “o momento mais abertamente homoerótico de toda a epopeia antiga.” (2002, p. 47), dizendo também o autor que D. António poderia ser indiretamente comparado a Jacinto, por quem Apolo se apaixona.

Depreende-se, assim, que é possível dizer que existe um homoerotismo implícito em algumas das composições de Camões para além de *Os Lusíadas*, e esse amor velado (possivelmente graças à cegueira proposital da conservadora crítica literária, aliada ao preconceito da época em que vivia Camões), em grande parte, encontra-se nas composições dedicadas a D. António de Noronha. Os elementos biográficos podem, nos poemas dedicados a D. António, ser identificados sem problemas; isso é comprovado até mesmo pelo fato de que o soneto à morte do pupilo foi encontrado na

---

<sup>9</sup> 2010, p. 197.

Carta I de Camões - é clara a real existência do jovem na vida real do poeta. No entanto, não se sabe ao certo se a relação entre o preceptor e seu pupilo era meramente platônica e unilateral, servindo assim a imagem do jovem apenas como inspiração ao poeta, que poderia ter nutrido uma paixão por ele, que nunca transcendeu ao plano físico, ou se era essa relação alimentada por ambos e escondida não somente de Violante e D. Francisco de Noronha, mas também dos olhares públicos, que já à época tanto criticavam Camões.

Como dizem os últimos versos do poema “À morte de D. António de Noronha”, na memória das gentes Noronha viveu e tem vivido até os dias de hoje, através da imortalização dos versos da poesia de Camões.

## **Referências**

### a) Antologias:

CAMÕES, Luís Vaz de. *Rimas / de Luis de Camões*. - Acrescentadas nesta segunda impressão... - Lisboa: por Pedro Crasbeeck: a custa de Esteuão Lopez, mercador de livros, 1598. Edição fac-similar disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, em: <<http://purl.pt/14706>>. Consulta feita em 03 de outubro de 2019.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obras Completas: Luís de Camões*. Volume I – Redondilhas e Sonetos (A lição das primeiras edições e variantes). Prefácio e Notas: prof. Hernani Cidade. Lisboa: Coleção de Clássicos Sá da Costa, 1972.

### b) Referências teóricas:

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Camões e D. Sebastião. In: *Dicionário de Luís de Camões*. Org. Vitor Aguiar e Silva. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2011.

LOURENÇO, Frederico. Amor. In: *Dicionário de Luís de Camões*. Org. Vitor Aguiar e Silva. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2011.

- LOURENÇO, Frederico. *Pode um desejo imenso*. Lisboa: Editora Cotovia, 2002.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *Rimas, Autos e Cartas*. Porto: Livraria da Civilização, 1978.
- RAMALHO, Américo da Costa. Revista Humanitas - Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Vol. XXIX-XXX. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1978.
- SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. Estrutura narrativa, o estado da questão: nas Metamorfoses de Ovídio. Revista *Todas As Musas*. São Paulo: Editora Todas As Musas, Ano 02 - Número 01, Jul - Dez 2010. ISSN 2175-1277.
- SARAIVA, José Hermano. *Vida Ignorada de Camões*. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1978.
- SOUZA, Zildene de. *Febo e Jacinto: um outro olhar sobre o mito*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

## **ANEXO 1**

Soneto de Camões a D. António de Noronha, em edição fac-similada da  
segunda edição das Rimas do poeta.

R I M A S  
DE LVIS DE CAMÕES

Accrescentadas nesta segunda impressão.

Dirigidas a D. Gonçalo Coutinho.



*Impressas com licença da sancta Inquisição.*

E M L I S B O A:

Por Pedro Crasbeeck, Anno de M. D. XCVIII,

A custa de Esteuão Lopez mercador de libros,

*Com Privilégio.*

T. NORTON.



De Luis de Camões.

4

SONETO 12.

+ EM flor vos arrancou de então crescida  
(Ah senhor dom Antonio) a dura forte,  
Donde fazendo andava o braço forte  
A fama dos antigos esquecida,  
Hũa só razão tenho conhecida,  
Com que tamanha magoa se conforte,  
Que pois no mundo aua honrada morte,  
Que não podteis ter mais larga a vida,  
Se meus humildes versos podem tanto,  
Que ço desejo meu se iguale a arte,  
Especial materia me fereis.  
E celebrado em triste, & longo canto  
Se morrestes nas mãos do fero Marte,  
Na memoria das gentes viuireis,

SONETO 13.

+ NVm jardim adornado de verdura,  
A que esmaltão por cima varias flores,  
Entrou hum dia a Deosa dos amores,  
Com a Deosa da caça, & da espessura;  
Diana tomou logo hũa rosa pura,  
Venus hum roxo lirio dos melhores,  
Mas excedião muito às outras flores  
As violas, na graça, & fermosura,  
Preguntão a Cupido qu'alli estaua  
Qual daquellas tres flores tomaria,  
Por mais suaue, pura, & mais fermosa?  
Sonrindose o menino lhe tornaua,  
Todas fermosas faõ, mas eu queria,  
Viol'antes que lirio, nem quo rosa,

A 4 Sone

## **ANEXO 2**

“Carta I Mandada da India A Hum Amigo”, carta dedicada por Camões a D. António de Noronha, presente em edição fac-similada da segunda edição das Rimas do poeta; na carta aparece também o soneto.

## CARTA I MANDA DA DA INDIA A HVM AMIGO.

**D**esejei tanta hũa vossa, que cudo que pella muito desejar, a não vi. Porque este he o mais certo costume da fortuna, consentir que se deseje o que mais presto ha de negar. Mas porque outras Naos me não façaõ tamanha offensa, como he fazerem me sospeitar que vos não lembro; determinei de vos obrigar agora com esta: na qual pouco mais, ou menos vereis o q̄ quero que me escreuais dessa terra. Em pago do qual, d'ante mão vos pago com nouas desta, que não serão más no fundo de hũa arca para aniso de algũs aventureiros, que cuidão que todo o mato he ouregãos, & não sabem que cá, & lá más fadas ha.

Despois que dessa terra parti, como quem o fazia para o outro mundo, mandei enforcar a quantas speranças dera de comer ate então, com pregaõ publico por falsificadoras de moeda. E defenganei esses pensamentos que por casa trazia, porque em mim não ficasse pedra sobre pedra. E assi posto em estado que me não via senão por entre lusco, & fusco, as derradeiras palavras que na Naõ disse, forão as de Scipião Africano: Ingrata patria non possidebis ossa mea. Porque quando cu-

do que sem peccado, que me obrigasse a tres dias de Purgatorio, passei tres mil de más lingoas, peores tentações, danadas vontades, nascidas de pura enveja, de verem su amada yedra de si arrancada, e em outro muro afida, da qual tambem amizades mais brandas que cera se ascendião em odios que demanda sperauão, e o lume que me deitaua mais pingos na fama que os couros de hum leitão. Então ajuntou se a isto acharem me sempre na pelle a virtude de Achilles, que não podia ser cortado senão pellas solas dos pés, as quaes de mas não verem nunca, me fez ver as de muitos, e não engeitar conuersações da mesma impressão, a quem fracos punhão mau nome, vingando com a lingua o que não podião com o braço. Em fim, senhor, eu não sei com que me pague saber tambem fugir a quantos laços nessa terra me armauão os acontecimentos, senão com me vir para esta, onde viuo mais venerado, q̃ os touros da Merciana, e mais quieto que a cela de hum frade Pregador. Da terra vos sei dizer que he m̃y de vilões roins, e madrastra de homẽs honrados. Porque os que se cã lanção a buscar dinheiro, sempre se sostentão sobre a agoa com bexigas. Mas os que sua opinião deita, a las armas Mouriscote, como marẽ corpos mortos à praya. Porque sabeis que antes que amadureção se secão. Ia estes que tomauão esta opinião de valẽtes às costas cre de que nunca riberas del Duero arriba caualgarão  
çamo,

Camoranos, que roncas de tal soberbia entre si fuessem hablando, & quando vem ao effeito da obra saluãose com dizerem, que se não podem fazer tamanhas duas cousas como he prometer, & dar. Informado disto, veo a esta terra Ioaõ Toscano, que como se achaua em algũ magusto de rofiões verdadeiramente, que alli era su comer las carnes crudas, su beber la bina sangue. Calisto de Siqueira se veo câ mais humanamente, porque assi o prometteo em hũa tormêta grande em que se vio. Mas hum Manoel Serrão, que sicut & nos manqueja de hũ olho, se tẽ câ prouado arrezoadamente. Por q̃ fui tomado por juiz de certas palauras de q̃ elle fez desdizer a hũ soldado, o qual polla postura de sua pessoa, era câ tido em boa conta. Se das damas da terra q̃reis nouas, as quais saõ obligatorias a hũa carta, como marinheiros a festa de saõ F. Pero Gonçalues: sabei q̃ as Portuguesas todas caẽ de maduras, q̃ não ha cabo q̃ lhe tenha os pōtos se lhe quiserem lançar pedaço. Pois as que a terra dà, alem de serem derrala, fazeime m. que lhe faleis algũs amores de Petrarca, ou de Boscão, respondem vos hũa lingoagem meada de eruilbaca, que traua na garganta do entendimento, a qual vos lâça agoa na feruura da mòr quentura do mũdo. Hora julgai señor o que sentirà hum estamago costumado a resistir as falsidades de hũ rostinbo de tauxcia de hũa dama Lisbonense, que chia como pucarinho nouo com a agoa, vendose

agora entre esta carne de selé, que nenhum amor dá de si, como não chorará las memorias de in illo tempore? Por amor de mim, que ás molheres dessa terra digais de minha parte, que se querem absolutamente ter alça da com barão, & pregação, que não receem seis meses de má vida por esse mar; que eu as espero, com procissão, & paleo revestido em pontifical, adonde estoutras senhoras lhe irão entregar as chaves da cidade, & reconheceram toda a obediencia a que por sua muita idade são ja obrigadas. Por agora não mais senão que este Soneto que aqui vay, que fiz à morte de dom Antonio de Noronha, vos mando em final de quanto della me pesou. Hũa Egloga fiz sobre a mesma materia, a qual tambem tratta algũa cousa da morte do Principe, que me parece melhor que quantas fiz. Tambem vola mandara para a mostrardes lá a Miguel Diaz, que pella muita amizade de Dom Antonio folgaria de a ver, mas a occupação de escreuer muitas cartas para o Reyno me não deu lugar. Tambem lá escreuo a Luis de Lemos, em resposta doutra que vi sua, se lha não derão, saiba que he culpa da viagem na qual tudo se perde. Vale.

Em flor vos arrancou de então crecida

Ah senhor Dom Antonio, a dura sorte!

Donde fazendo andava o braço forte

A fa-

A fama dos antigos esquecida.  
 Hũa sò razão tenho conhecida  
 Com que tamanha magoa se conforte,  
 Que pois no mundo auia hórada morte,  
 Que não podieis ter mais larga vida.  
 Se meus humildes versos podem tanto  
 Que co engenho meu se iguale a arte,  
 Especial materia me fereis.  
 E celebrado em triste, & doce canto,  
 Se morrestes nas mãos do fero Marte,  
 Na memoria das gentes viuireis.

CARTA II. A OVTRO AMIGO.

*E* Sta váy com a candeia na mão morrer nas de v.m.  
 & se dahi passar seja em cinza, porque não quero  
 que do meu pouco, comão muitos. E se toda via quizer  
 meter mais mãos na escudela, mandelhe lauar o nome,  
 & valha sem cunhos.

La mar en medio, y tierras he dexado,  
 Y quanto bien cuitado yo tenia:  
 Mas quan vano imaginar, quã claro engaño  
 Es dar-me yo a entender que con partirme,  
 De mim se a de partir hum mal tamanho.  
 Quão mal está no caso quem cuida que a mudança do  
 lugar,

# “Cá e lá más fadas há”: um anexam contextualizado em Camões

Paulo César Ribeiro Filho<sup>1</sup>

**RESUMO** | A paremiologia, ciência aplicada ao estudo das parêmiias (adágios, anexins, provérbios, ditados e alegorias breves), parte de alguns pressupostos básicos para definir seu objeto de análise. Funk & Funk (2009) propõem que o primeiro deles seja o estatuto de combinação fixa de palavras, característica que as parêmiias partilham com as expressões idiomáticas, ainda que estas não possuam autonomia semântica; brevidade e independência do contexto também são algumas de suas propriedades primordiais. A partir dos aportes teóricos de Franco (2019a) e Willis (1995), o presente estudo propõe-se a averiguar a contextualização da parêmia “Cá e lá más fadas há” presente na carta em prosa “Desejei tanto ùa vossa”, a carta de Goa, de Luís de Camões, complexificando o emprego do referido adágio português com base na situação político-social em que o poeta se encontrava à época da redação.

**PALAVRAS-CHAVE** | Paremiologia; Luís de Camões; Carta de Goa; Fadas.

**ABSTRACT** | Paremiology, a science applied to the study of paremia (adages, proverbs, dictations, and brief allegories), is based on some basic assumptions to define its object of analysis. Funk & Funk (2009) propose that the first of them is the status of fixed combination of words, a characteristic that the paremiias share with idiomatic expressions, although these do not have semantic autonomy; brevity and independence of context are also some of their primary properties. Based on the theoretical contributions of Franco (2019) and Willis (1995), this study aims to investigate the contextualization of the paremia “Cá e lá más fadas há” (“Here and there are bad fairies”) present in the prose letter “Desejei tanto ùa vossa” (“I wished so much one of yours”), the letter from Goa, by Luís de Camões, complexing the use of the aforementioned Portuguese adage based on the political-social situation in which the poet found himself at the time of writing.

**KEYWORDS** | Paremiology; Luís de Camões; Carta de Goa; Fairies.

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (área de Literatura Infantil e Juvenil) pela mesma instituição. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

As cartas em prosa de Luís de Camões convidam seus leitores a perscrutar os vestígios de uma biografia não oficial do epítome da literatura portuguesa. Sua arte epistolar revela a vida um poeta “à margem daquele canonizado pela história literária e pelos currículos escolares” (FRANCO, 2019, p. 44). A figura institucionalizada de Luís de Camões é sobretudo aquela emoldurada pelos literatos e historiadores vinculados aos nacionalismos românticos europeus dos séculos XIX e XX, engajados na escrita de uma literatura e de uma história nacionais que romantizaram o medievalismo e reinterpretaram o Renascimento português. A arte produzida à época das grandes navegações, auge da glória lusitana, é alçada ao *status* de canônica e, com ela, os seus respectivos autores. O Camões dos livros didáticos é o humanista letrado que salvou *Os Lusíadas* a nado e viveu belos romances entre uma viagem e outra; é o sôfrego sonetista por trás de obras-primas da poesia como “Amor é fogo que arde” e “Sete anos de pastor”. Temos, porém, que a epistolografia camoniana revela-nos passagens da vida de um poeta que narra, em linguagem baixa e estilo vulgar, sua vivência em “espaços urbanos marginalizados” (FRANCO, 2019, p. 44), denunciando as agruras de um cotidiano marcado por escândalos, perseguição policial e fome. Essas e outras características de sua escrita epistolar, avessas ao discurso oficial, justificam a ignomínia e quase desconhecimento de suas cartas em prosa pelo grande público.

“Desejei tanto ãa vossa” é uma das quatro cartas reconhecidas como canônicas por estudiosos camonistas; as outras são “Esta vai com a candeia na mão”, presumidamente escrita em Ceuta, “Õa vossa me deram” e “Quanto mais tarde vos escrevo”, ambas de Lisboa. Uma quinta carta, “Porque nem tudo seja falar-vos de siso”, encontra-se em pleno processo de reavaliação e

edição, e tem sido estudada com especial atenção pela aqui citada Marcia Arruda Franco, professora associada de literatura portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo. A estudiosa informa que “a tradição editorial das cartas começa a partir da segunda edição das *Rimas*, de 1598” (FRANCO, 2019, p. 45), compêndio que apresenta a referida carta de Goa.

A 26 de março de 1553, Camões teria deixado Lisboa em direção à Índia em uma embarcação que passaria cerca de seis meses em alto mar até chegar ao destino final. Estima-se que o poeta tenha desembarcado em Goa em meados de setembro, dada a informação “seis meses de má vida por esse mar” contida na carta em questão (WILLIS, 1995, p. 60). Clive Willis (1995) destaca o tom desconsolado de um Camões desiludido com Lisboa, retratada como a cidade da boataria das más línguas, falsas amizades e arruaça. De forma semelhante, Goa não é descrita com grandes diferenças da capital portuguesa, ainda que o estilo de vida do poeta tenha melhorado; a cidade indiana, um ambiente de brutalidade e corrupção, seria o lugar onde um “soldado honesto sobreviveria com dificuldade” (WILLIS, 1995, p. 54, tradução nossa<sup>2</sup>). Ademais, as poucas mulheres portuguesas em Goa pareciam-lhe caprichosas e promíscuas.

O estilo apimentado dessa carta e sua torrente de metáforas raciais refletem suas claras indicações de que em Goa, assim como em Lisboa, mesmo que ele tivesse conexões com o alto escalão, Camões tinha de lidar frequentemente com um submundo desagradável. (WILLIS, 1995, p. 55, tradução nossa<sup>3</sup>)

---

<sup>2</sup> “The honest soldier survived with difficulty in this brutal and corrupt environment.”

<sup>3</sup> “The spicy style of this letter and its torrent of racy metaphors reflect its clear indications that in Goa, as in Lisbon, while he had connections at the highest level, Camões frequently consorted with an unsavoury demi-monde.”

Clive Willis oferece-nos a chave para a apreciação de um anécdotico presente logo no primeiro parágrafo de “Desejei tanto ãa vossa”: trata-se de “Cá e lá más fadas há”, parêmia que parece ter sido criteriosamente selecionada pelo poeta para expressar sua insatisfação tanto com Lisboa (lá) quanto com Goa (cá). A figura evocada das fadas mantém um paralelismo direto com uma afirmação anterior: “porque este é o mais certo costume da Fortuna: consentir que mais se deseje o que mais presto há-de negar” (WILLIS, 1992, p. 56). O *malfadado* Camões queixa-se de seus infortúnios, de sua falta de sorte, empregando uma parêmia que muito tem a dizer sobre o que o poeta pensava a respeito de si, oferecendo pistas para a leitura de uma reflexão deveras melancólica de potencial autobiográfico. O “tão apregoadado destino adverso de Camões” (FRANCO, 2019b, p. 146) foi marcado por uma série de prisões, do Tronco de Lisboa às Índias; no primeiro, o encarceramento teve como motivo um ferimento que ele teria causado a Gonçalo Borges. “Em suma, Camões teria sido preso quatro ou cinco vezes, por brigas, por dívidas, por escrever sátiras” (Ibid., p. 151).

O mesmo adágio popular é empregado anos antes, na década de 1530, por Sá de Miranda em sua égloga “Basto”. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, editora do autor, fazendo uso de um tom grandiloquente marcado pelo juízo de uma crítica literária romântica, informa sobre a referida obra:

A Écloga Basto (N.º 103) [é] entre todas as suas poesias bucólicas a que tem o cunho pessoal mais pronunciado. É nela que se entrega simplesmente à inspiração do seu gênio, acertando o tom genuinamente popular e traçando episódios puramente minhotos, isto é, *agalegados*, de uma candura encantadora. (VASCONCELLOS, 1885, p. XXVII, ortografia atualizada)

Em um diálogo entre os pastores Bieito e Gil, que estão em contenda, este último faz uso da parêmia feérica ao se queixar das desventurosas consequências de sua vida de pastor de ovelhas, creditando às “velhas” o uso proverbial da expressão:

Tu sabes que eu me abrigara  
A esta vida de pastor:  
Vinha mui corrido á vara,  
Cuidei que era melhor  
Como quem a não provara.  
Determinava de já  
Andar trás estas ovelhas.  
A conta saiu-me má.  
Más fadas vão cá e lá  
Que bem o dizem as velhas.  
(VASCONCELLOS, 1885, p. 166-167, ortografia atualizada)

Vasconcellos apresenta, ainda, as variantes “Mas também cá como lá fadas há, dizem-no as velhas” e “Más fadas há cá e lá, como bem dizem as velhas” para os dois últimos versos (VASCONCELLOS, 1885, p. 167, ortografia atualizada). O registro mirandino evidencia o caráter trans-temporal, popular, do anexim; trata-se, afinal, de um “texto mínimo” que contém uma “proposição interpretável” que “ultrapassa os limites da frase” (FUNK & FUNK, 2009, p. 45). Nesse sentido, tanto em Sá de Miranda quanto em Camões, o emprego da máxima “Cá e lá más fadas há”, em suas variações contingentes, está relacionado ao contexto de descontentamento ocasionado por uma mudança de vida que ficou aquém das expectativas de um sujeito que enfim se vê *fadado* ao sofrimento, cá e lá.

Sabe-se que “fada” é um termo utilizado tanto para os seres femininos quanto para os masculinos, ainda que na literatura maravilhosa as fadas sejam quase que exclusivamente figuras femininas. A etimologia atribui a origem da

palavra fada ao substantivo latino *fatum*, cujo significado é destino, sina, sorte, fortuna. Além disso, o verbo latino *fatare* fora usado na Idade Média com o sentido de *encantar*. O verbo “fadar”, em língua portuguesa, é apresentado nos dicionários como sinônimo de predestinar, determinar a sorte de outrem. Já o adjetivo “enfadado” caracteriza aquele que está predestinado, condenado, designado, prometido. Essas acepções são basicamente as mesmas também em italiano e em espanhol.

Em Teófilo Braga (1999), temos a informação de que o nome “fada” é a forma genérica por excelência que designa o maravilhoso popular português. O escritor, historiador e etnógrafo afirma:

Temos muitos anexins em que as Fadas simbolizam a ideia moral, e que sobretudo, são restos mal lembrados de contos primitivos; tais são: “Cá e lá más Fadas há” e “A más Fadas más pragas”. Ou também: “De galinhas e más Fadas cedo se enchem as casas”, “Quem más Fadas não acha, das boas se enfada”, “Cerejas e Fadas cuidais tomar poucas e vêm dobradas”. Por esses anexins, todos do século XVI, vemos que as Fadas se dividiam em boas e más, conforme o que fadavam.” (BRAGA, 1999, p. 34-35)

O lugar-comum “Sete fadas me fadaram”, por exemplo, tornou-se notório como um dos versos de “O Caçador”, rimance coligido por Almeida Garrett e publicado em seu *Romanceiro*. A frase que denota o ato feérico de “fadar”, ou seja, de traçar o destino dos homens, repete-se incontavelmente em suas inúmeras variantes (FONTES, 1979; FONTES, 1983a; FONTES, 1983b; HARDUNG, 1877). Conforme Funk & Funk (2009), a parêmia “Cá e lá más fadas há” parece atender a todos critérios determinantes para ser classificado como tal: (1) ser conhecido como provérbio, (2) possuir uma variante

canônica, (3) ser usado com frequência, (4) irrelevância do autor, (5) prioridade do significado cultural e (6) ser empregue num contexto.

Ao declarar-se perseguido pelas más fadas de Lisboa e de Goa, Camões denuncia, paremicamente, seu *status* de homem desafortunado, desprovido dos louros e galardões a ele associados pelas vertentes mais românticas da história literária. À guisa de conclusão, evoca-se o primeiro retrato de Camões, encontrado em um pergaminho datado de 1556. A pintura apresenta o poeta na prisão em Goa:



**Figura:** Retrato de Camões na prisão em Goa (AZEVEDO, 1972, p. 97)

Em sua análise do retrato, Maria Antonieta Soares de Azevedo (1972) faz ressoar a ideia de que essa seja a “verdadeira imagem” de Camões, a que mais representaria sua realidade socioeconômica. A partir da análise material e composicional do documento, conclui-se que ela teria sido “tirada ao natural”, o que corrobora o tom queixoso da carta escrita cerca de três anos antes na condição de estrangeiro *malfadado*.

Trata-se de uma pintura que, na simplicidade do cotidiano, representa o Poeta na prisão, em Goa, e que tão só nos dá a sua verdadeira imagem, como nos fornece alguns elementos que vêm esclarecer um pouco mais a sua vida social e literária, embora ponha ainda muitas interrogações. (AZEVEDO, 1972, p. 96)

Maria Isabel João (2005, p. 122) destaca traços de sua aparência: “olho direito vazado, barba cerrada e um rosto que parece ser magro e comprido. Na cabeça tem uma boina e está vestido com um traje modesto à civil”. Suas roupas parecem gastas e ligeiramente esfarrapadas; o recinto em que se encontra não faz jus às famosas efigies do homem laureado e trajado em armaduras. Em uma posição diametralmente oposta, segundo a autora, estaria o retrato feito segundo os ditames da visão romântica, tendo como base o retrato de 1624, presente na obra *Discursos Vários e Políticos*, de Manuel Severim de Faria:

F. Gérard desenhou um busto que representa um homem vigoroso, com uma das mãos assente na cintura e a outra a segurar sua famosa obra, apoiada por sua vez sobre o tampo de uma mesa. O retrato é emoldurado por um frontão de gosto neoclássico, desenhado por Visconti. A posição de perfil deixa na sombra o olho cego e estão presentes elementos icônicos alusivos à fama e às artes. (JOÃO, 2005, p. 127)

Em consonância com o que é postulado por Franco (2019), conclui-se que uma análise detida das cartas em prosa de Luís de Camões concorrerá para a dessacralização da figura do autor, oportunizando o surgimento de inúmeras pesquisas com abordagens interdisciplinares e inovadoras. À medida em que novos estudos sobre a obra epistolar camoniana vêm a lume, mais evidente fica a fratura existente entre o discurso oficial sobre a biografia do autor e os vestígios de sua vivência num “submundo desagradável”, nas

palavras de Clive Willis (1995). A parêmia “Cá e lá más fadas há” enlaça o dissabor de Camões quanto à sua fortuna dentro e fora de Portugal, em Lisboa e em Goa, e sugere um *desencanto* que soa como o lamento autobiográfico de um homem que se vê *fadado* à infelicidade. Afinal, a impossibilidade de reversão do destino — que é fiado por uma fada no momento da concepção de uma nova vida — costuma ser descrita com melancolia nos contos e lendas que narram as tristes desventuras daqueles que são *malfadados*.

## Referências

- AZEVEDO, Maria Antonieta Soares. “Uma nova e preciosa espécie iconográfica quinhentista de Camões”. In *Panorama*, Lisboa, n.ºs. 43-44, setembro de 1972, p. 96-103.
- BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português*. Vol. II. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- FONTES, Manuel da Costa. *Romanceiro Português da Ilha de S. Jorge*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1983a.
- \_\_\_\_\_. *Romanceiro Português do Canadá*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Romanceiro Português dos Estados Unidos*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1983b.
- GARRETT, Almeida. *Romanceiro I*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.
- \_\_\_\_\_. *Romanceiro II*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1853.
- FRANCO, Marcia Arruda. “A quinta carta em prosa de Camões: ‘Porque nem tudo seja falar-vos de siso’”. In: ABRIL — Revista do NEPA/UFF, Niterói, v. 11, n. 23, jul.-dez. 2019a. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/30282>. Acesso em 31 de jan. 2021.
- FRANCO, Marcia Arruda. *Camões e Garcia de Orta em Goa e em Portugal*. Coimbra: FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2019b.
- FUNK & FUNK, Gabriela e Matthias. “Dicionário Prático de Provérbios Portugueses: objetivos e metodologia”. In: *Paremia*, n. 18, 2009, p. 43-51. ISSN 1132-8940. Disponível em:

- [https://cvc.cervantes.es/lengua/pemria/pdf/018/004\\_funk.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/pemria/pdf/018/004_funk.pdf). Acesso em 31 de jan. 2021.
- HARDUNG, Victor Eugenio. *Romanceiro Portuguez*. 7 vols. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1877.
- JOÃO, Maria Isabel. “Património e memória da nação: a iconografia de Camões”. In: *Discursos* [online]: língua, cultura e sociedade, v. 3, n. 6, out. de 2005, p. 121-152. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/4322>. Acesso em 31 de jan. 2021.
- VASCONCELLOS, Carola Michaëlis. *Poesias de Francisco de Sâ de Miranda*. Edição feita sobre cinco manuscritos ineditos e todas as edições impressas, acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossario e um retrato. Halle: Max Niemeyer, 1885.
- WILLIS, Clive. “The correspondence of Camões (with introduction, commentaries, translation and notes)”. In: *Portuguese Studies*, v. 11, 1995, p. 16-51. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41105019>. Acesso em 31 de jan. 2021.

# *Performance, poesia de corte e a obra de* **Christine de Pizan**

Ana Carolina Corrêa Guimarães Neves Alvarenga<sup>1</sup>

**RESUMO** | A poesia palaciana é reconhecidamente realizada nas situações de *performance* apresentadas para uma sociedade de corte. No entanto, foi justamente nesse tipo de poesia que se fizeram possíveis momentos de doutrinação daquela sociedade de então. Tal feito fica evidente na produção inicial da lírica de Christine de Pizan que já trazia ali traços de doutrinação e defesa das mulheres, podendo ser considerada como seus primeiros ensaios feministas.

**PALAVRAS-CHAVE** | Christine de Pizan, *performance*, poesia de corte, feminismo.

**ABSTRACT** | Palatial poetry is admittedly performed in *performance* situations presented to a court society. However, it was precisely in this kind of poetry that moments of indoctrination of that society of that time were possible. This feat is evident in the early production of Christine de Pizan's lyric, which already brought traces of indoctrination and defense of women, and can be considered as her first feminist essays.

**KEYWORDS** | Christine de Pizan, *performance*, court poetry, feminism.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

*“In showing the shortcomings of this courtly world in light of the new learning of her age, Christine does something provocative, something that remains as provocative today as it was six centuries ago: she asks her readers to think”.*  
(RICHARDS, E. J.; LAIRD, J. 1998, p. 110)

*“(…) performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”*  
(ZUMTHOR, 2008, p. 30).

## **Introdução**

Esse capítulo tem a intenção de abordar o conceito de *performance* apresentado por Paul Zumthor e testar a sua aplicação a partir da poesia de corte desenvolvida pela autora medieval Christine de Pizan, propondo uma discussão de suas especificidades dentro da obra da autora de cunho didático que visava de alguma forma nortear o comportamento “esperado” das mulheres dos séculos XIV e XV.

Para essa abordagem foram escolhidas apenas duas de suas obras de poesia de corte, pertencentes a um *corpus* mais amplo considerado como os primeiros ensaios feministas da autora, são eles: *Cent Ballades* e *Cent Ballades d’amant et de dame*, já que tal autora possui uma obra muito extensa e por isso não seria possível sua análise completa apenas em um capítulo.

### **Conceito de *performance* em Paul Zumthor**

A partir do estudo de Zumthor (2008), onde o autor aborda o conceito de *performance* e sua situação de recepção e leitura, é possível perceber que *“performance é reconhecimento. A performance realiza,*

*concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”* (p. 30). Ou seja, sem a *performance* não há realização de qualquer coisa, é nela e durante o seu acontecimento que podemos ter o contato real com as ideias e mensagens que ela pretende veicular.

Quando pensamos no conceito logo lembramos da tradicional poesia palaciana que se realizava necessariamente como *performance* nos serões do paço da Idade Média. Esse tipo de poesia foi qualificada como aquela destinada ao entretenimento dos nobres, justamente por isso, os temas eram normalmente rasos e visavam unicamente ao deleite dos seus ouvintes. No entanto, ela necessitava da situação das festas para se fazer real, era ali que ela existia e voltaria a se realizar a cada nova apresentação. Saraiva, A. J; Lopes, O. (2008, p. 157) lembram-nos de que a poesia de corte:

[...] mergulha-nos em plena vida palaciana. À medida que se concentrava em torno do rei, a corte desenvolvia e variava a sua vida social, procurava formas próprias de passatempo e animação. A grande maioria das composições do *Cancioneiro Geral* destinava-se aos serões do paço, onde se recitava, se disputavam concursos poéticos, se ouvia música, se galanteava, se jogava, se realizavam pequenos espetáculos de alegorias ou paródias. Tudo isto se fazia dentro de um estilo que tendia a apurar-se como se apurava o vestuário, o penteado, a linguagem e a etiqueta.

A situação da realização da poesia palaciana nos permite dizer que era em *performance* que ela se fez e o motivo de sua existência.

A *performance* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (Zumthor, 2008, p. 30-31)

Assim, *performance* é, para Zumthor, o momento da recepção, isto é, um ato de comunicação poética que requer a presença corporal tanto de um intérprete quanto de um ouvinte que estejam desse modo ambos envolvidos em um contexto situacional do qual todos os elementos – sejam eles visuais, auditivos e táteis – devam se lançar à percepção sensorial em um ato de teatralidade que pode ser considerado mais participativo do que na audiência do gênero dramático. Sendo assim, qualquer maneira que sejamos levados a pensar a noção de *performance*, nos conduzirá a encontrar sempre um elemento irredutível: a ideia da presença de um corpo. (ver Zumthor, 2007, p. 38)

[...] pode-se classificar em três tipos a atividade de um homem, no bojo do seu grupo cultural: *behavior*, comportamento, tudo o que é produzido por uma ação qualquer; depois *conduta* que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; enfim, *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade. (Zumthor, 2008, p. 31)

Se a poesia palaciana se realizava plenamente na situação de *performance* a responsabilidade que existia no seu momento de apresentação para um público que não apenas a ouviria, mas também a veria, deixava seu autor com o pesado encargo de tentar sempre, da melhor maneira, executar uma *performance* cada vez mais completa de sua obra. Sendo assim, “*performance* com audição acompanhada de uma visão global da situação da enunciação [...]. É a *performance* completa, que se opõe da maneira mais forte, irredutível, à leitura de tipo solitário e silencioso” (Zumthor, 2008, p.64).

Destarte, fica claro que as regras que regem tanto a poesia escrita quanto a oral abrangem tanto sua circunstância, seu público, seu transmissor e seu objetivo. Mas não somente isso,

*A performance*, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca. [...] Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação<sup>2</sup>. (Zumthor, 2007, p. 49)

A ideia principal de que a *performance* também tem a capacidade de modificar o conhecimento e, sendo assim, comunicar algo com o intuito de despertar em seu ouvinte um poder de transformação seja pessoal, seja da sociedade que o cerca, nos liga estreitamente ao que a autora Christine de Pizan desejou fazer ao longo de toda a sua obra, por meio de seus tratados didáticos para as mulheres ou de sua poesia de corte. É sobre essa poesia que trataremos a seguir.

### **Poesia Palaciana de Christine de Pizan**

Burke (2010) em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Moderna nos mostra que podemos denominar “cultura” a quase tudo que conseguimos absorver de uma sociedade, sendo um conceito responsável

---

<sup>2</sup> Lembremos de que para **Aristóteles**, o teatro tinha para o ser humano a capacidade de libertação, pois quando via as paixões representadas, conseguia se libertar delas. Essa purgação ou purificação tinha o nome de *catarse* (do grego **κάθαρσις**, *kátharsis*, "purificação", derivado do verbo **καθαίρω**, que significa "purificar"), que era provocada no público durante e após a representação de uma tragédia grega e podemos dizer também que é justamente esse tipo de sentimento catártico que a *performance*, de alguma forma, buscava também despertar em seu público.

também por englobar um conjunto de ações executadas no cotidiano da vida por determinado grupo de pessoas.

Logo, podemos dizer também, que a poesia palaciana pode ser considerada (por que não?!) parte do que foi chamado de cultura de uma sociedade, pois, segundo o historiador, a cultura pode ser rotulada como um sistema de significados, atitudes, valores partilhados e suas formas simbólicas de apresentações. Desse modo, outro espaço se abriu, despertando a consciência daquela sociedade, assimilando a tal tipo de poesia algo que pode ser visto como um verdadeiro “ritual de corte” (Burke, 2010, p. 228), capaz de nos mostrar muito daquele mundo cortesão.

No entanto, é preciso lembrar que a cultura por muito tempo foi dividida entre: a) uma cultura de elite, rotulada como a verdadeira e b) a cultura popular, por vezes deixada de lado. Ao ser renegada e vista como um conjunto de práticas das classes subalternas, esse segundo “tipo” de cultura carregou em si uma carga negativa por ser considerada como a cultura da não-elite e, portanto, a que não deveria ser levada a sério.

Mesmo sendo considerada desse modo, a chamada cultura popular muito nos trouxe e ainda traz de todos os grupos sociais que as praticam. Podemos mesmo dizer, com os etnógrafos românticos, que desse conjunto de práticas e valores em determinada situação, como *performance*, emana a alma real daquele grupo de pessoas, independentemente do fato de se tratar de práticas e valores da elite ou não.

Ao se adentrar o espaço da cultura dita “popular”, é possível com certeza uma aproximação maior com o público, pois muitas vezes tal conjunto de práticas é mais acessível e de mais fácil entendimento. Não podemos deixar de falar que naquele momento da história da Idade Média, e mesmo ainda hoje, aquela cultura elitizada permanece disponível apenas a

um grupo restrito que possui condições de compreendê-la e assim usufruí-la. Se na Idade Média o acesso à língua latina era para os nobres e clérigos, hoje a cultura da elite também se faz numa língua portuguesa tão “correta, regrada e inacessível”, presente nos diversos materiais literários e nos estudos, que não chegam ao ensino público nacional e que, portanto, não pode ser absorvida, por vezes nem sequer conhecida ou minimamente compreendida!

Christine de Pizan sempre soube dessa dificuldade e mesmo tendo tido uma educação elitizada com o aprendizado de várias línguas junto aos nobres, como o grego e o latim, sabia que seu público não possuía esse conhecimento, especialmente as mulheres, e por isso foi para elas e a favor delas que a autora lutou. Graças a isso, um dos mecanismos escolhidos para serem utilizados nesse processo foi a presença dos tradicionais provérbios em suas obras, ferramenta essa que fez com que a cultura oral e, sendo assim popular, permitisse o acesso ao que a cultura de corte guardava e disseminava, “For this reason proverbial research is indispensable in reconstructing not only the orality of the world in which Christine lived, but also the latin-vernacular interface in the orality of the royal court life” (Richards, 2017, p. 370)

No entanto, a escolha dos provérbios a serem utilizados não foi nunca aleatória, claro. Eram provérbios repletos de moralidade de acordo com o que a autora desejava transmitir ao seu público, da lição que desejava fazer evidente. Desse modo, “the proverbs moraulx exhibit the opposite, yet complementary phenomenon because Christine not only incorporates material popular in origin, but also slips in Latin materials *habillés en français*” (Richards, 2017, p. 374)

A luta de Christine era para que todos tivessem acesso ao conhecimento, principalmente as mulheres, sempre renegadas na sociedade daquela época e um pouco também ainda hoje. Por isso, em sua busca por provérbios morais ela além de usar a cultura oral para se aproximar do seu público, ainda assim bebia da fonte latina, especialmente de Horácio, de modo a “apresentar” essas ideias ao seu público que não conhecia tais conceitos por não serem considerados dignos nem terem tido a oportunidade do acesso ao conhecimento.

Here is where we can return to the combination of literacy and orality in Christine’s proverbs moraux. Because she wrote on political and theological topics in French rather than Latin, and also because she was a woman and thus presumably ignorant of the Latin-speaking high culture reserved for men, she has more often than not been automatically assigned to the ranks of popular, rather than high culture. Since proverbs are an ideal interface between orality and literacy, and because “woman’s culture” has also more often than not been relegated to orality, Christine’s incorporation of maxims and adages can help us to reconstruct more precisely the extent of her oral and aural participation in the bilingual culture of the French royal court. (Richards, 2017, p. 371)

Ora, se a questão da moralidade, especialmente para as mulheres (como podemos ver nos tratados didáticos da autora, como *O Livro das Três Virtudes*<sup>3</sup>, por exemplo) foi por muito tempo o seu foco, mesmo no momento da produção de sua poesia lírica de corte, Christine lutou para se fazer ouvir e quebrar com alguns dos estereótipos da época, especialmente àqueles que rondavam naquela época em relação às mulheres. E fez isso também em sua poesia lírica, aquela tradicional das cortes.

---

<sup>3</sup> PIZAN, C. *Le Livre des Trois Vertus*. Edited by Charity Cannon Willard with Eric Hicks. Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle 50. Paris: Honoré Champion, 1989.

*Cent Ballades* (1394-1399)<sup>4</sup> e *Cent Ballades d'amant et de dame* (1410)<sup>5</sup>

As *Cent Ballades* e *Cent Ballades d'amant et de dame* tratam de compilações da poesia palaciana pertencentes ao Primeiro Ciclo da produção de Christine de Pizan. Apesar de ser poesia lírica e de corte, Christine inovou ao manter sua obra entre a influência do “*trouvère*” e do “*troubadour*”<sup>6</sup>, além de ter radicalizado também na forma do gênero Balada ao introduzir traços de subjetividade mais do que qualquer outro dos seus contemporâneos. A abordagem de temas estranhos a esse tipo de produção também aconteceu, como o sofrimento e a viuvez<sup>7</sup>, quebrando assim o padrão convencional da poesia de corte com seus já conhecidos amores não correspondidos e temas rasos. Reformula ainda o arranjo convencional da sequência de uma balada ao inserir narrativas de verdadeiros dilemas entre fidelidade e traição:

[...] examines how Christine's explicit female lyric voice challenges and subverts the conventions of courtly poetry in order to question the hegemony of the male, lyric subject [...] Christine's mastery of the traditionally male clerky and courtly discourses in her complaint poems allows her to expound her vision of woman's real, perilous place in the process du fin'amour.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> \_\_\_\_\_. *Cent Ballades*. Selections in Varty, Ballades, Rondeaux, and Virelais. In: Willard, Writings, 41-48.

<sup>5</sup> \_\_\_\_\_. *Cent ballades d'amant et de dame*. Edited and translated by Jacqueline Cerquiglioni. Paris: Union Générale d'Éditions, 1982.

<sup>6</sup> (...) *la différence fondamentale entre le troubadour et le trouvère est leur langue d'expression. Ainsi, le troubadour parle et chante en langue d'Oc, c'est à dire le sud de la France. Le trouvère est quand à lui le terme utilisé pour les régions où l'on parle la langue d'Oil, le nord de la France* (Martinez, 2012 p. 479)

<sup>7</sup> O tema do sofrimento e da viuvez foi muito presente na obra inicial de Pizan, visto que a autora passava por esse momento de tristeza profunda após a perda de seu marido Etienne de Castel. É por isso também que autora aborda tais temas, que eram frequentes na vida das mulheres mas que pareciam ser sem importância dentro da obra poética de então.

<sup>8</sup> (MARTINEZ, 2012, p. 474).

Christine se apresenta ela mesma como uma comentadora autoritária sobre os males da política e da sociedade que afetavam o estado francês, assim como a crescente e enraizada questão da hegemonia masculina, no entanto, focaremos na sua crítica às tradicionais convenções cortesãs e o fato de que seu objetivo constante foi a expansão das possibilidades temáticas e didáticas a partir da lírica.

Cerquiglini (1982, p. 9), diz que as *Cent Ballades* tratam de

[...] *un recit qui se developpe selon une technique nouvelle, celle d'une correspondance amoureuse. La dame des Cent Ballades d'amant et de dame montre à plusieurs reprises qu'elle envisage de rapport amoureux dans les limits de la chasteté.*

Embora haja novidades na poesia lírica de corte de Pizan, é claro que o tema abordado continua dentro dos paradigmas da poesia cortesã:

*Cent ballades d'amant et de dame* est le titre que Christine de Pisan donne à une suite de pièces lyriques qui se succèdent à mesure qu'une histoire d'amour s'écoule. (...) le déroulement de l'histoire nous montre comment un amour, inscrit dans l'univers de la courtoise, se termine par une mésentent entre les amants et la mort de la dame. Les ballades retracent d'abord une histoire topique d'amour courtois. Une dame, que s'est proposée au début de ne pas céder à l'amour, finit par correspondre aux sentiments de son suppliant. Vient alors le temps de plénitude amoureuse où les amants sont capables de déjouer les obstacles qui s'opposent à leurs recontres. Mais les événements prennent un autre tournant: le chevalier trouve sa dame changée et craint qu'elle n'aime un autre, la dame trouve que l'ami met trop longtemps à la voir et suspecte qu'il ne l'aime plus. Le dénouement fatal a lieu: tandis que le chevalier défend son innocence et se plaint que la dame ait fait foi aux racontars à son sujet, la dame, convaincue de son infidélité, se considérant déshonorée, meurt malade d'amour après avoir conseillé aux dames de ne pas aimer comme elle l'a fait. (Martinez, 2012, p. 477)

Sufrimento amoroso, amor não correspondido e com fim trágico não era novidade alguma para o universo da poesia de corte daquele tempo.

Christine não revoluciona nesse aspecto, embora saibamos que inseriu várias vezes temas como a viuvez e a solidão por qual passava a própria autora em sua vida pessoal. Contudo, Pizan passou a vida e sua obra em busca de uma moral considerada plena e das virtudes. Por isso, apesar de sua obra poder ser incluída no rol dos temas tradicionais do amor cortês da poesia medieval, para a autora, tal amor deveria ser virtuoso, isto é, casto, sem apesentar em momento algum a ideia de carnalidade ou erotismo, como nos lembra (Martinez, 2021, p. 480)

*à cela s'aloute une outre restriction de perspective qui, au sein de cette particulière focalisation, soulève des problèmes: la nature des rapports amoureux entre les personnages. On a déjà remarqué que le type d'amour courtois que vise Christine de Pisan dans ses critiques est celui qui peut paraître le plus innocent: l'amour courtois chaste ou qui, du moins, limite en principe les rapports charnels au baiser.*

Desse modo, a autora insiste no fato de que o amor ilícito não pode ser considerado virtuoso, de modo que se trata de uma asserção que ultrapassa os desafios das preocupações centrais do romance cortesão com amor extraconjugal. É possível ouvir a voz da autora a cada vez que anuncia sua baixa estima pela tradição cortesã<sup>9</sup>.

Se a tradição cortesã não ganhava estima com a autora, coube então a ela tentar, dentro de suas possibilidades, combater essa tradição tão forte que já estava consolidada. Christine ficou inclusive famosa pela chamada *Querela da Rosa*, isto é, quando deixou claro que era contrária à difundida posição de uma mulher que apenas servia para ser exaltada e desejada dentro dos moldes do amor cortês. Para Pizan, a mulher tinha capacidade de tudo o que o homem também tinha, principalmente de ter conhecimento e virtude e, de modo a fazer com que tais mulheres pudessem alcançar esses

---

<sup>9</sup> sobre esse aspecto veja Laird, J.; Richards, E. J., 1998, p. 111.

patamares escreveu tanto sua poesia lírica como tratados verdadeiramente didáticos que serviriam de guia para que as mulheres pudessem chegar aonde a autora acreditava serem os seus lugares de direito.

Christine's lyrical works reveal a dissatisfaction with courtly diction and with courtly narrative conventions, a fact that needs to be recalled when considering Christine's remarks during the Quarrel. Charity Cannon Willard suggested that one of the most recurrent features of Christine's lyrics is their persistent criticism of courtly love. Christine's critique of courtly love extends beyond the form and conventions of courtly lyric, aiming directly at its implicit ideology, one that in Christine's time supported a corrupt and morally bankrupt political system. (Richards, 1992, p. 251)

Sabendo da corrupção que habitava o sistema político da época e a constante falta de moralidade que cercava aquela sociedade, principalmente entre os nobres da corte, Pizan buscou fazer transparecer em sua poesia lírica toda a sua crítica até mesmo ao amor cortês, acreditando no poder que as mulheres eram capazes de ter se lhes fossem oferecidas oportunidades igualitárias em relação ao gênero masculino.

Na verdade, parte do desafeto de Christine com as convenções cortesãs estabelecidas por aquela sociedade era, por exemplo, a idealização da pessoa amada elevando-a a um plano divino, e também, a busca de um ideal de cortesia. Havia ainda, porém, no amor cortês, o “jogo amoroso”, ou seja, o momento em que um homem passa a cortejar uma mulher casada, despertando a fúria do esposo e inflando o ego da mulher. Ora, para Pizan, o fato da mulher desejada ser casada já mostra de maneira clara o quanto a boa moral passava longe desse código de comportamento. Mesmo se tratando de um amor idealizado e sem a concretização carnal entre os amantes, não justificaria para autora tal “desejo” mesmo que pudesse ser considerado “sublime”. Além disso, tal código de comportamento, nos

lembra Richards (1992, p. 263), se tratava de pura artificialidade e se encerrava em si mesmo, como acreditava a própria Christine.

What emerges from Christine's work is a consistent, generally implicit but nevertheless clear-cut critique of courtly values that reworks and transforms inherited and highly rigid hierarchical categories. Christine's writings are especially humanist with a courtly veneer. This conclusion might seem at first surprising, since Christine's work reflects particularly on its surface all of the ritual of courtly hierarchy, etiquette, and ceremony. Christine's mastery of these courtly forms and categories – both social and literary – is essential to her own implicit ideological program and should not be construed as Christine's automatic or obligatory identification with them.

Com um programa de ideologias e valores morais em mente, Christine deu o pontapé inicial em sua poesia lírica (suas primeiras produções escritas foram desse tipo), mas sua consolidação se daria de fato em seus tratados didáticos. No entanto, nunca teve medo de falar o que acreditava e defendia mesmo que precisasse ir contra autores e conceitos já consolidados, como se deu no caso de comparecer à tribuna palaciana, para combater em favor do feminino na réplica contra a misoginia do *Romance da Rosa*, de Jean de Meung, na conhecida briga conhecida como *Querela da Rosa*.

That Christine juxtaposes male and female perspectives on courtly love – with special attention paid to parallel formal structures – has been ably demonstrated by James Laidlaw with regard to the *Cent balades* [*On the Hundred Ballades*] and by Barbara Altmann with regard to the *Cent ballades d'amant et the dame* [*Onde Hundred Ballades of Lover and Lady*]. By the same token we find that in *Duc des vrais amans* Christine innovatively uses formal heterogeneity in a comparable, though different way in order to present a range of conflicting of perspectives on courtly love that do not fall into a simple opposition between male and female voice. (Laird; Richards, 1998, p. 106)

Não foi apenas a questão de ir contra a ideologia pregada no amor cortês e na poesia de corte que fez Christine importante. Foram também as vozes masculina e feminina que se marcavam em diferenças em sua lírica:

In her lyrical works Christine frequently chose to write poetry with male speakers, exploiting quite effectively and originally the gender difference between herself as writer and her male characters in order to reveal male hypocrisy. (Laird; Richards, 1998, p. 107)

A cada nova fala proferida pela voz masculina em suas poesias, Christine fazia questão de deixar clara toda a hipocrisia masculina que fazia parte daquela sociedade absolutamente misógina.

Christine's poetics are closely linked to her political beliefs. Her transformation of lyrical conventions, her rejection of the *Roman de la Rose*, and her indebtedness to Petrarch and Boccaccio can be tied to her celebration of Charles V as the ideal monarch and her portrayal of France as the most "humane" nation. Christine's works creatively combine French and Italian traditions, providing a unique synthesis that also points to the affinities between Christine's lyrical and prose works, frequently considered separately from one another. (Richards, 1992, p. 250)

Com o pensamento de Richards (1992) encerramos nossa análise, de modo a ser possível aclamar o valor da poética da moral virtuosa defendida e pregada pela poetisa, que revolucionou ao combater a desigualdade entre os sexos naquela sociedade, criando verdadeiros guias de comportamento feminino para todos os estratos sociais e não mais apenas para as damas de corte. Christine foi uma voz forte que até hoje se faz ouvir, sendo considerada por alguns como a precursora do que viria a se tornar depois o feminismo. Por sua coragem ao se colocar contra os valores pregados por aquela sociedade, por não temer se situar mesmo contra os principais textos em voga na época, como é o caso do *Romance da Rosa*. Mas, principalmente,

por participar também do universo da poesia palaciana ao produzir o que se costumava e esperava, no entanto, ao fazer isso imbuída de seus ideais e os defender até o fim.

### **Conclusão**

Christine de Pizan ao longo de toda a sua vida e obra, mesmo quando foi paga para escrever poesia ou textos de exaltação inseridos nos modelos pré-estabelecidos naquela sociedade cortesã do século XV, fez questão de mostrar o quanto todos deveriam e tinham direito de ter acesso ao conhecimento, especialmente as mulheres. Todos precisavam buscar uma moral virtuosa, e para tal, a autora construiu verdadeiros tratados didáticos que visavam auxiliar seus leitores em busca de tal objetivo.

*“While some of the content of Christine’s political writings is monarchical and antidemocratic, the fact remains that Christine is first and foremost claiming women’s right to speak politically” (Richards, 1992, p. 264)*

Porém, Christine vivia numa sociedade misógina e para se manter inserida e nela produzindo – já que ela se mantinha financeiramente dessa forma e à sua família por meio do que recebia pela produção de suas obras – em alguns momentos, a autora precisava se submeter à algumas regras, como a produção por encomenda de poesia lírica e biografias que exaltavam figuras monárquicas como Charles V, por exemplo.

Mas o foco real de sua obra nunca foi perdido. Em busca de uma moral virtuosa e da inserção das mulheres no mundo do conhecimento, combateu sempre os padrões rígidos, fazendo principalmente com que seu público pensasse em seus comportamentos e na política daquela sociedade de então. É aí que está a novidade e a principal qualidade de seus trabalhos.

## Referências

- ADAMS, T. *Love as Metaphor in Christine de Pizan's Ballade Cycles*. In: *Christine de Pizan: A Casebook*. Edited by Barbara K. Altmann and Deborah L. McGrady. London: Taylor And Francis Group, 2003.
- BLUMENFELD – KOSINSKI, R. *Christine de Pizan et l'(auto) biographie féminine*. In: *Mefrim*, 113, 2001-1, p. 17-28.
- BURKE, P. *Cultura Popular na Idade Moderna*, Trad. Denise Bottmann SP: Companhia de Bolso, 2010.
- CERQUIGLINI, J. *Christine de Pizan: Cent ballades d'amant et de dame*. Paris, 1982.
- FRANZEN, C. *Christine de Pizan's Appropriation of the Courtly Tradition*. Linkoping University. In: <http://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:704592/FULLTEXT01.pdf>
- JEFFREY, R. E. (ed) *Christine de Pizan and Medieval French Lyric*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Tous parlent par une mesmes bouche: Lyrical Outbursts, Prosaic Remedies, and Voice in Christine de Pizan's Livre du Duc des vrais amans*. In: *Christine de Pizan and Medieval French Lyric*. Gainesville: University Press of Florida, 1998, p. 103-131.
- \_\_\_\_\_. *Christine de Pizan, the conventions of courtly Diction, and Italian Humanism*. In: [http://inpress.lib.uiowa.edu/Feminae/DetailsPage.aspx?Feminae\\_ID=17587](http://inpress.lib.uiowa.edu/Feminae/DetailsPage.aspx?Feminae_ID=17587), acessado em 09/01/2019, às 9h35.
- \_\_\_\_\_. *Creating New Political and Allegorical Forms of Discourse and the Meaning of the word "Moral" in the Works of Christine de Pizan*. In: <https://www.uni-wuppertal.academia.edu/Departments/Romanistik/Documents?page=5>, acessado em 08/01/2019, 13h45.
- \_\_\_\_\_. *Christine de Pizan between Elite and Popular cultures and the legacy of Joseph Morawski (1888-1939)*. In: [https://www.academia.edu/36603062/Christine de Pizan between Elite and Popular Cultures....](https://www.academia.edu/36603062/Christine_de_Pizan_between_Elite_and_Popular_Cultures....), (2017) acessado em 09/01/19, às 8h13.

- \_\_\_\_\_. *Je, Cristine: Les enseignemens moraux de Christine de Pizan, um poème d'amour maternal et/ouy um poème de caractere identitaire?* In: [https://www.academia.edu/Documents/in/Didactic\\_Literature](https://www.academia.edu/Documents/in/Didactic_Literature), acessado em 09/01/2019, às 9h00.
- MARGOLIS, N. *An Introduction to Christine de Pizan*. Florida, University Press of Florida, 2011.
- MARTINEZ, T. R. *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*, Castelló de la Plana, Creighton College - Universitat Jaume I, 2001.
- PIZAN, C. *Le Livre des Trois Vertus*. Edited by Charity Cannon Willard with Eric Hicks. Bibliothèque du XVe siècle 50. Paris: Honoré Champion, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Cent Ballades*. Selections in Varty, Ballades, Rondeaux, and Virelais. In: Willard, Writings, 41-48
- \_\_\_\_\_. *Cent ballades d'amant et de dame*. Edited and translated by Jacqueline Cerquiglini. Paris: Union Générale d'Éditions, 1982.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 2008 17ª ed. rev.
- SCHERTZ, C. *Autour de Christine de Pizan: entre lyrisme courtois et engagement politique*. In: CONTEXTES, 13/2013.
- ZUMTHOR, P. *A Letra e a Voz: A literatura medieval*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amalio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Essai de Poétique Médiévale*. Paris : Les Éditions du Seuil, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Le masque et la Lumière- La poétique des Grands Rhétoriciens*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2008.

# As Armadilhas da Visão: Pero Vaz de Caminha e o Achamento do Brasil<sup>1</sup>

Luís Felipe Ferrari<sup>2</sup>

**RESUMO** | Neste ensaio, tentarei analisar a famosa *Carta do Achamento* de Pero Vaz de Caminha guiando-me pelo *olhar*, compreendido como o dispositivo central de seu discurso. Situado entre a experiência subjetiva da descoberta e a sua representação textual, o olhar indicará um território controverso onde o sentido do relato é produzido a partir das determinações históricas e individuais. A partir dele, busco tematizar as figurações do Outro envolvidas no processo de construção da carta e o seu significado como discurso de *evidentia*.

**PALAVRAS-CHAVE** | Pero Vaz de Caminha; Descobrimientos; Colonialismo.

**ABSTRACT** | Abstract: In this text, I will attempt to analyze Pero Vaz de Caminha's famous *Carta do Achamento* conducted by the gaze, understood as the central device of its discourse. Mediating between a subjective experience of the Discovery and its textual portrayal, the gaze indicates a controversial territory where the meaning of the letter is produced from the cultural repertoire and the relations between the Same and the Other. From there, I will try to address the figuring of Otherness brought forth in the construction of the letter and what it means to call it a discourse of *evidentia*.

**KEYWORDS** | Pero Vaz de Caminha; Age of Discovery; Colonialism.

---

<sup>1</sup> Este texto, inicialmente proferido nas VI Jornadas de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo, sai aqui um pouco alterado e expandido. Tentei trocar certos benefícios da apresentação oral pelos benefícios da recepção escrita, mantendo, porém, a sua forma original.

<sup>2</sup> Aluno de graduação em Letras na Universidade de São Paulo. A análise que apresento decorre de uma pesquisa de iniciação científica financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo nº 2017/19766-4), à qual estendo meu agradecimento. O trabalho em questão se associa ainda ao grupo de estudos USP/CNPq, "Reescrever o século XVI".

Certamente, todo aquele que hoje desejar falar da *Carta do Achamento* de Pero Vaz de Caminha deparar-se-á com o risco de estar repetindo algo já dito no extenso conjunto de leituras e análises que dela já foram realizadas. Este documento, se é a certidão de nascimento de um país e, segundo muitos, o texto fundador de nossa literatura, tem seu valor firmemente assegurado pelas inúmeras releituras a que foi submetido na ficção e pela vasta bibliografia historiográfica que se dedicou ao seu estudo. Mas creio que o comentário que lhes quero propor trará interesse. O que venho hoje apresentar decorre de um estudo que tenho feito desde o final do ano passado, sob a orientação da professora Marcia Arruda Franco, sobre os modos de ver e de conhecer típicos do período das Grandes Navegações europeias. Tentamos rastrear, enfocando em especial os relatos de Cristóvão Colombo sobre a descoberta da América, a maneira como o contato com o desconhecido instaurou um forçoso momento de dúvida e de inquietação, que deixa depois de si os indícios incipientes de um empirismo radicado na experiência do além-mar; enfim, de uma abertura da tradição europeia que, no entanto, não perdeu o seu centro antropológico. Se o encontro, a sua maneira, também na carta de Caminha, não fui o primeiro: já Jaime Cortesão, embora em termos e métodos muito distintos, falava de algo semelhante em 1941, quando preparou seu estudo sobre o viajante. Argumentava o historiador português que a consequência capital das explorações portuguesas, “a formação duma cultura nova, de base experimental e tendência crítica, que designaremos por *universalismo*” (CORTESÃO, 1994: 18)<sup>3</sup>, já se encontrava na *Carta* do navegante portuense.

---

<sup>3</sup> Cortesão cita a própria obra *Teoria geral dos descobrimentos portugueses*. Lisboa, 1940, pp. 49–51.

Mas cito essas palavras com o cuidado de quem as provocará posteriormente. O que quero lhes dizer a respeito de Caminha pode ser entendido como um estudo das armadilhas da visão. Diz respeito às suas dissimulações e seus deslizes e, como tal, são as articulações próprias da composição discursiva de sua *Carta* que quero explorar, com a intenção de que possam vir a revelar-se o mundo e a história que contêm. O discurso é que nos vai interessar pois na sua forma e nas suas limitações, antes invisíveis do que evidentes, ele nos mostra as operações com que uma dada época põe em lugar os seus valores, suas empreitadas e necessidades.

Tudo o que se diz nesta *Carta* pressupõe-se uma verdade, um testemunho isento que constantemente veicula seu relato na forma de um acontecimento em curso. O brasilianista italiano Vincenzo Arsillo (2016) há pouco tempo escreveu uma análise de sua retórica em que mostra como o texto de Caminha constitui uma verdadeira composição de *evidentia*. A carta pretende servir na leitura como visão efetiva das terras e gentes que descreve, um relato documental – hoje poderíamos dizer, se não temermos um termo extemporâneo, “fotográfico” – para o rei de Portugal. Todo este texto está arranjado a fim de *aproximar* seu leitor de seu objeto, e é preciso clarificar os sentidos deste termo, mais fortes do que, à primeira vista, a ideia de um relato nos poderia fazer presumir. Por um lado, trata-se de uma aproximação literal, que corresponde à verdadeira chegada dos europeus no Brasil e à exploração gradual do território, na medida em que vão encontrando pela primeira vez a nossa natureza e as suas tribos, com todas as surpresas, não poucas, que essas terras lhe reservavam; essa aproximação, posto brevemente, está preservada no discurso pelo aspecto narrativo da sucessão cronológica, que nos faz acompanhantes do andamento da exploração e dá à *Carta* o sentimento de

um diário. Mas há um segundo tipo de aproximação, um movimento da consciência, que acompanha a aproximação física, um movimento interpretante que vai em direção ao objeto desconhecido. Mas devemos reconhecer aqui, e eu cito Arsillo, o

processo de tornar conhecido e familiar o que não se conhece, através de contínuas afirmações negativas, negações que, porém, não afastam, mas aproximam o objeto a descrever, tornando, com efeito, o *diferente de* em *parecido com*, nesta constante tensão entre atração, casualidade e intencionalidade (ARSILLO, 2016: 31).

Reconhecemos, portanto, um duplo movimento de aproximação, de uma vez empírico e interpretativo, em cuja “coreografia” – para usar o afortunado termo com que Maria Aparecida Ribeiro (2003) expressa o caráter descontínuo e incerto da descoberta – se exprime um verdadeiro jogo do entendimento, tensionado entre o conhecimento que porta consigo e a experiência que o surpreende. Jogo, pois essas realidades mais ou menos adversas passarão a ser categorias estruturantes, que organizarão os modos fundamentais deste relato. Pensemos, por um momento, nesta colocação de Maria Alzira Seixo:

A viagem traduz-se, de facto, num discorrer subjectivo sobre dêixis primárias (configuração espaço/tempo) que oscila entre uma expectativa e um preenchimento, entre noções de “esperado” (sólito) e de inesperado (insólito); mesmo a viagem colectiva, como é a das Descobertas, implica uma consciência que a relata, justamente a do escrivão; mesmo essa, que vai em busca do insólito, como que o adequou já ao seu pressentimento, e o anexou a um reconhecimento prévio, de efeitos de identificação ou de alteridade, esses sim, imprevisíveis (SEIXO, 1991: 125).

A experiência contemporânea das viagens – e não é por outra razão que elas apontam de modo inequívoco para a Idade Moderna – traz em seu coração um sujeito fortemente implicado nos anseios e nas surpresas de sua aventura. Nesse sujeito-navegante, a realidade histórica e civilizacional individualiza-se e manifesta-se na apreensão da outra realidade como uma injunção ou uma disjunção de expectativas normalizadas e exprime, assim, a força de sua identidade com uma presença talvez mais palpável do que poderíamos sentir a partir de seu centro. Em que pese, por um lado, as idiosincrasias de Caminha tão elogiosamente ressaltadas por Cortesão, e, por outro, o movimento epocal e ideológico que o move e impulsiona, é preciso reconhecer que esta *Carta do Achamento* produz-se na subjetividade resultante do entrecruzamento da vida individual e dos ditames de época, entre o tempo histórico e a passagem da vida. Sem que nos demoremos nesse problema teórico, basta-nos entender que tal “achamento”, se se trata de um evento perpetrado e sentido pelos marujos de Pedro Álvares Cabral, e ainda relatado por este escrivão portuense na medida de suas habilidades e práticas, é também um encontro com peso histórico, econômico e religioso que incide diretamente sobre a tessitura social e mental do Portugal dos quinhentos.

Na carta, a consciência do navegante, objetivada no texto, é separada, alienada da subjetividade que a produziu; a linguagem deseja suprir a distância temporal e espacial entre o “achamento” e a Corte portuguesa, com o fim expresso de servir de substituto da experiência para o rei. É o olho, de uma vez dispositivo organizador do discurso e fenômeno sensível, que se situa no centro dessa coreografia. As comparações e verbos de percepção que abundam no relato de Caminha transitam entre a experiência imediata e as estruturas do pensamento e fazem com que a aproximação se efetue no discurso. Os diversos “como” e “assim”, os “do que tiro ser” e “de maneira

que me parece” realizam, com efeito, a primeira operação hermenêutica do navegante. Como figuras da visão, essas aproximações transpõem para o papel o movimento do olhar do navegante-escrivão. Trabalha-se para instituir uma contiguidade irrestrita, mediatizada e estruturada por diversos *topoi* e procedimentos discursivos, entre a experiência e a linguagem. Os símiles, fartamente o recurso explicativo mais empregado pelo escrivão, constituiriam, neste caso, o mecanismo por meio do qual é possível tornar visível ao egrégio leitor, D. Manuel, aquilo que foi experimentado pelo navegante, vinculado ao ato de leitura todos os valores civilizacionais que foram mobilizados pelo achamento do território. Na medida em que esse olhar subjetivo se objetiva na carta não podemos mais ter dúvidas de que ele, com efeito, introduz-nos a um verdadeiro processo de significação e não podemos nos fazer de rogados diante de suas operações. Tomando a forma sobremaneira ingênua de quem apenas relata o que vê, o discurso da *evidentia* de uma nova realidade é um discurso prenhe de manipulações, significações e pressupostos, e tanto mais o será quando nos damos conta, como já apontou Arsillo (2016: 42), que nada pode haver de desinteressado num relato não apenas endereçado ao rei como assinado e encerrado com o pedido de um favor que o notário dirige ao soberano.

Ao mediar entre a experiência e a história, entre o indivíduo e a mentalidade, o olhar expressa uma concepção de mundo e um aparato de crenças e condutas que, por assim dizer, gramaticalizam os seres e coisas encontradas. A visão, comparando e aproximando, circunscreve o território aos motivos de uma viagem de espírito evangelizador, à organização social monárquica e religiosa, às reminiscências das paisagens ibéricas e a uma tradição judaico-cristã. Diz-nos ainda Maria Alzira Seixo,

se o deíctico tem sempre, na sua definição linguística, uma implicação subjectiva muito forte, a marca individualista e pessoal, humana, está automaticamente presente (e por isso entedemos que a organização em diário tem menos que ver, aqui, com a forma dos livros de bordo sem deixar de ser obviamente a sua matiz, do que com a implicação subjectiva que postula o ideologema do sujeito observador na mundivivência em vias de ser criada pelo espírito dos Descobrimentos). Essa implicação subjectiva irá forçosamente configurar, através das dêixis, um universo axiológico, que conhecemos bem, e que resulta da correlação entre Humanismo, Renascimento e Descobrimentos; através dele como que se imprime uma imagem político-cultural (ideologia das descobertas, expansão da fé, averiguação da produção económica, espírito colonizador, etc.) que encarece o seu teor pragmático e tenta assim fixar doutrinariamente um tempo e um processo que o informa, e que não está longe do tipo de discurso da crónica (SEIXO, 1991: 125).

Devemos falar aqui no movimento ideológico de criação de uma dêixis. Ver é afixar um sentido, é inserir o novo na ordem das coisas conhecidas, mesmo como maravilha ou como ofensa. Disse “novo”, mas é de antemão problemático falar de uma “novidade” nesse contexto, em que devemos ter sempre em mente que o novo somente o é em contraposição necessária com um conhecimento já possuído e uma expectativa dada. O problema que se apresenta aqui, malgrado as necessárias matizes de um procedimento tão complexo, é o aspecto crucial do contato entre os europeus e os índios, funcionando como força motora no ato e na recepção das viagens. E é possível afirmar já agora, como quererei demonstrar, que seu resultado costumou significar uma forma de tensão.

Devemos tratar esse processo com a dignidade que lhe é devida. Em primeiro lugar, a única possibilidade dessa compreensão está em tomar a terra e os índios a objetos do olhar, esvaziando-os de qualquer autonomia cultural e de qualquer direito à expressão própria. Os índios e a natureza brasileira

tornam-se, assim, elementos de um movimento sociocultural que os envolve. Não negligenciemos o fato de que os índios dos relatos dos viajantes não possuem voz: Caminha é muito arguto ao dizer que, durante o seu primeiro contato com os índios, o barulho do mar era tão grande que eles não puderam se escutar:

e ocapitam mandou no batel em trra njcolaa coelho peraveer aq[ue]le rrio e tamto que ele comecou perala dhir acodirã pela praya homee[n]s quando dous quando tres de maneira que quando obatel chegou aaboca do rrio heram aly xbiiij ou xx homee[n]s pardos todos nuus sem nhuu[m]a cousa que lhes cobrisse suas vergonhas. traziam arcos nas mãos esuas seetas. vijnham todos rrijos perao batel e nicolaa coelho lhes fez sinal que posesem os arcos. e eles os poseram. aly nom pode deles auer fala ne[m] ente[n] dimento que aproueitasse polo mar quebrar na costa (fol. 1v)<sup>4</sup>.

Que quer isso dizer senão que esse mundo descoberto não possuía nada a dizer aos seus descobridores, que a visão englobava tudo e que entre os europeus e os índios havia o brado indevassável de um mar superado? De resto, não há, muitas vezes, qualquer necessidade de os índios falarem, pois os navegantes – e Colombo é nisso um exemplo notável – presumem saber prontamente o significado do que dizem, como se as suas palavras não fossem outras do que as suas próprias. Eliminando-se as particularidades da voz, descartada aqui e ali como bárbara, anula-se, na verdade, todo o aparelho cultural das tribos; a palavra do olhar reina absoluta em sua significação; sua univocidade decorre de uma supressão antropológica, na medida em que o

---

<sup>4</sup> Uma reprodução fac-similar e uma transcrição conservadora da *Carta do Achamento* podem ser conferidas na plataforma digital da Biblioteca Nacional de Portugal, em: <[http://purl.pt/162/1/brasil/obras/carta\\_pvcaminha/index.html](http://purl.pt/162/1/brasil/obras/carta_pvcaminha/index.html)>. Consultado em 28 de janeiro de 2019.

européu impõe à experiência da terra e ao contato com os índios as referências determinantes de sua civilização.

No entanto, em segundo lugar, é justamente aqui que a visão engana o expectador. Se o testemunho fiel de uma fotografia não pode nos eximir de lê-la dos modos mais variados, tampouco o discurso de *evidentia* pode afiançar a sua suposta ingenuidade. Separados por um mar que inibe toda a comunicação, os índios e os europeus, a América e a Europa, são traçados como dois mundos à parte, que desautorizam a mútua compreensão. O mar é um limite físico e interpretativo que se abre para o olhar, na ausência de uma voz capaz de pôr em contato legítimo os mundos que ele reúne e separa. A *evidentia* torna presente o que é irremediavelmente diferente, revestindo-o de significados social e historicamente carregados. Justamente por isso, a visão super-escreve a diferença e é a primeira atitude interpretativa.

Estamos, em verdade, no domínio do representado. A consciência interpretante trai a própria operação da semelhança: ela cria um Outro do qual não poderá furtar-se. Com efeito, na própria necessidade de interpretar se revela o Outro, e se Caminha o compara e o indexa ao patrimônio de sua identidade cultural é apenas para anular a diferença intuída. O procedimento da carta de Caminha é o da construção radical de um objeto que, na sua delimitação por um sujeito navegante e escrivão que o vê e o exprime em palavras para um homem hierarquicamente superior, é determinado como um agora e um aqui estáveis, um quadro, um momento da visão tornado significativo. Nesse processo, o que verdadeiramente ocorre é a produção de uma experiência particular no interior das determinações históricas e civilizacionais. A linguagem do olhar, que surge quando o Mesmo é chamado a mostrar-se pela premência da descoberta, verdadeiramente faz a relação

entre a ordem de mundo e o objeto desconhecido, dando as bases para um entendimento centralizado e ancorado na identidade civilizacional.

Está, de fato, nos limites do modo de ver e de pensar o lugar da experiência da Descoberta. Aventemos, de passagem, uma brincadeira paronomástica entre “mar”, “margem” e “aproximar”. Neste jogo de palavras seria possível resumir as implicações que acabamos de apontar. É verdade que apenas a primeira aparece efetivamente no relato de Caminha – as duas outras são resultados da leitura; mas talvez o mais interessante seja perceber que Caminha está, assim nos parece, implicado em um movimento de aproximação, no qual o achamento se dá nas margens da vida europeia – longe de seu centro civilizacional, isto é, geográfica e culturalmente – e, de modo recíproco, nas praias do continente americano, sem que se entre ainda profundamente no território. A presença dessas duas palavras se faz sentir constantemente: muito da ação da *Carta* transcorre sobre as areias da praia, os esquifes percorrem a costa, os europeus vêm e vão nos batéis, os índios sobem e deixam a nau. Nunca se escuta a genuína voz dos índios, nunca se visita as verdadeiras entranhas da “ilha” – aliás, muito maior e diversa do que os navegantes teriam podido supor –, nunca se permite, enfim, que a nova natureza e aquela nova humanidade seja conhecida em toda a sua dimensão. Acredito encontrar aqui o resultado geográfico-antropológico de uma operação que reduz as diferenças, as distâncias, os desacordos em favor de afixar no discurso a hegemonia da visão. Tudo ocorre nas margens, onde a vida e a cultura verdadeira dos índios podem ser reduzidas à impressão que causam aos olhos de um europeu que as encontrou e julga. É nesses termos que gostaria de falar da Descoberta, ou do “achamento” – em proporções limitadas, portanto, a uma redução do Outro.

Quis até aqui esboçar as linhas gerais que embasam esta tentativa de estudo deste relato, mas a *Carta* de Caminha nos oferecerá ainda outras complexidades. Ao estudar os relatos de Colombo e seguindo a trilha de Luís Filipe Barreto, cheguei à conclusão de que existem, em seus textos, momentos muito particulares em que se misturam, de modo instável e nunca bem resolvido, os antigos desígnios de um saber livresco e dogmático e o incipiente empirismo que viria um dia a substituí-lo. A esses momentos de incerteza provocados pelo desconhecido radical, momentos de passageira incompreensibilidade e de problematização epistêmica, refiro-me, certamente imbuído da tradição literária latino-americana, como uma percepção do “fantástico”. Ora, o que chamo, nesse sentido, de fantástico é particularmente sensível nos relatos de Colombo<sup>5</sup>, pois ali a iminência de uma realidade desconhecida aparece na forma do espanto e do temor incontidos, revelado na descrição demasiadamente engradecida que nos evidencia como a consciência se deparou com um objeto que não era capaz de dispor na malha de seu funcionamento convencional. Num primeiro momento, não desejo indicar com isso, na verdade, mais do que os indícios de um sujeito em sua mundivivência, para empregar o registro fenomenológico. Se o homem moderno está implicado na figura do navegante dos quinhentos, encontro-o menos na pluralidade das vozes – que à exceção de um Bernardino de

---

<sup>5</sup> Com frequência julgou-se o “encobridor” da América, não sem boa dose de razão, um homem mais medieval do que renascentista – para lembrarmos o anti-título que Augusto Roa Bastos lhe designa em *Vigília do Almirante*. Contudo, parece-me que o messianismo pungente e o fervor religioso delirante que assomam ao longo de seus últimos textos não limitam, mas são parte da virada cultural que começa a se realizar com suas viagens. Mais interessante do que considerar Colombo como o último homem da Idade das Trevas é pensar como a clausura escatológica a que ele submetia o mundo produz, em contato com a realidade desconhecida da América, de modo verdadeiramente criativo e não sem uma constante violência, resultados diversos, imprevisíveis e, muitas vezes, cômicos que nos levam a enfocar certas tensões da vida cultural europeia.

Sahagún nunca é desenvolvida em uma alteridade verdadeira – do que numa afetação propriamente subjetiva, quando o intelecto se depara, na experiência, com o Outro e é chamado a si, para pôr-se diante de uma diferença radical que precisa interpretar. Posto em outros termos, parece-me que o discurso de *evidentia* deseja instituir uma identidade estável sobre uma diferença que originalmente a convocou, e que esta identidade não pode dar-se senão pelo primado enunciativo de um sujeito que as reduz e submete a seus dêiticos. O que chamo aqui de fantástico é um processo que ocorre, portanto, apenas no interior do Mesmo e de sua mentalidade e que não apresenta nenhuma abertura fidedigna que nos permitiria situar face a face o europeu e os povos que começava a colonizar.

Posto numa expressão simples, o fantástico – se o termo como o uso tem qualquer validade – é o reverso do olhar. Que Jaime Cortesão insista haver na *Carta* de Caminha uma presença insinuada e hesitante do reconhecimento de um Novo Mundo, desejamos referi-la justamente a isso. Se, como argumenta, os índios foram para Caminha uma prova de que estava em mundo diferente do seu, não posso atribuí-lo a nenhuma outra coisa que não a percepção do fantástico que deve ter sentido diante dos seus adereços, sua pele tingida e, especialmente, sua nudez. De fato, Caminha esmera-se em descrever pormenorizadamente as vestimentas e os ornatos dos indígenas. Com cuidado, ele pinta uma imagem de seu porte e da sua aparência, prestando especial atenção à nudez das índias “sem vergonha” de suas vergonhas, segundo o conhecido trocadilho. A sua imagem vívida não é desinteressada, nem deseja conceder ao Outro o espaço de sua perspectiva. Mantemo-nos aqui no campo do olhar: o esmero da descrição dá a medida do distanciamento; ao detalhar, Caminha está marcando a diferença, e todas

as tentativas posteriores de aproximá-lo de si constituem uma necessidade de sanar essa diferença e de explicá-la segundo os critérios de sua ideologia. De modo semelhante, ao contrário do que pensou Tzvetan Todorov (1984: 15 ss.), não me parece haver nada de um interesse moderno, puramente curioso e contemplativo, na maneira como Colombo descreve a exuberante flora americana. Muito pelo contrário, o seu deslumbramento deve também ser compreendido como mais uma das faces desse heteróclito encontro entre dois mundos, afinal suas descrições portentosas a todo momento se misturam com projeções míticas que querem ver na América os territórios descritos na Bíblia e nas histórias da Antiguidade.

Não obstante, não devemos ter dúvida de que Caminha reconhece os índios como um Outro. Ao contrário de Colombo, que enxerga os indígenas americanos como mera parte da natureza, Caminha os reconhece em sua agência com alguma forma de comunicação. Como notou Maria Alzira Seixo, que o interpreta de modo muito diferente, o problema se coloca com toda a força quando percebemos que a já citada referência ao barulho do mar se situa entre dois atos de escambo. Entre duas trocas simbólicas, pautadas completamente na desigualdade dos valores, instaura-se o ruído do desconhecido. Comunicação, sim, há, mas nunca a investidura de uma autonomia. Há qualquer primitivismo solidário na sua caracterização dos indígenas, mas se são aproximados de Adão o são também das “alimárias montesas”; nessas comparações, o europeu, que – se emprestarmos a famosa ironia de Montaigne ao final de *Dos Canibais* –, ao contrário dos autóctones, veste calças, permanece o ponto de referência para um ajuizamento de valor.

Pois interpretar não deve significar “compreender”. A interpretação é uma prática de centração, que tenta inserir a experiência cultural de margem dos Descobrimentos no tecido da cultura europeia. Ora, a dupla aproximação

da *Carta* de Caminha culminará justamente na catequização. O resultado em que culmina a visão do navegador não é outro do que essa violência cultural, que despreza completamente os modos de ser e de viver alheios. A viagem condiz, portanto, com um movimento perigoso e instável de asserção cultural e de aprendizado, ao longo da qual o centro civilizacional, uma vez tensionado pelas diferenças, articula uma afirmação de sua identidade.

O que, pois, significa dizer que a *Carta do Achamento* é um discurso de evidência? Significa dizer que o que se tem nela é o discurso da visão determinante, que, observando um mundo decididamente outro, o codifica por meio das palavras de certa gramática e dos dispositivos expressivos de uma sociedade monárquica e cristã. Significa, enfim, figurar todo um mundo diante de um sujeito navegante, a quem as povoações americanas, se não são simples objetos, não são ainda outros sujeitos. Em última análise, os indígenas brasileiros existem em função de sua diferença, e a evangelização a que serão submetidos, partindo do centro antropológico europeu, significará uma repressão dessa diferença, cuja radicalidade, se tivesse sido encarada diligentemente, teria tornado impossível o objetivo apostólico e posto em risco tudo o que ele representava, pois teria significado o reconhecimento de uma outra cultura.

Por tudo isso, não posso corroborar o uso que Cortesão faz do termo “*universalismo*”, como citado logo no início desse texto. Não que seu termo seja destituído de razão. Essa cultura de base experimental, se nasce apenas pelo contato com os outros mundos e os outros povos, não garante o seu reconhecimento verdadeiro ou a sua autonomia. Se, com efeito, está no gradual e conflituoso reconhecimento do Outro que se sucede às Grandes Navegações uma das bases históricas do empirismo e da ciência modernas,

isso não deve significar uma abertura da vida cultural da Europa. Nessa centração antropológica, cujo exemplo máximo é a submissão dos outros povos ao escravismo e à conversão forçada, sempre fechados à existência de outras humanidades, para sempre incapazes de compreender as diferentes realidades senão por referência determinante à sua própria, os navegantes vão lentamente matizando o Outro em uma valoração aproximativa. O Outro raras vezes é absoluto, mas está preso à teia de valores que o circunscreve e que é, na verdade, a única coisa que nos permite falar de uma “universalidade”: a submissão das diferenças a uma identidade comum. Que elas tenham sido reconhecidas apenas para serem a todo custo diminuídas e desautorizadas é no que consiste, a meu ver, a violência fundamental do que poderíamos chamar, agora, de colonização. Universalismo, vá, ou um latente sono antropológico e cultural. Quanto a Caminha, estaríamos corretos ao afirmar que o retrato que faz do Brasil é antes de tudo uma pintura do Brasil. Como todo pintor, ele organiza os elementos da paisagem segundo a conveniência de seu olhar. Se isso significa um processo heteróclito e contraditório por natureza, é por isso que quis chamar de “armadilhas da visão” o objeto deste texto.

### **Referências:**

- ARSILLO, Vincenzo. “A descoberta da representação: figuras do discurso retórico na *Carta do Achamento* de Pero Vaz de Caminha”. *Revista Abril*, Niterói, v. 8, n. 16, p. 29–44, jul. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/365/276>>. Consultado em: 26 de setembro de 2018.
- CORTESÃO, Jaime. *Obras Completas Vol. 7 – A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

- RIBEIRO, Maria A. *A Carta de Caminha e Seus Ecos – Estudo e Antologia*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- SEIXO, Maria A. “Sinais de Terra: o Texto e o Mundo”. *Mare Liberum*, Coimbra, n. 2, p. 121–130, jun. 1991. Disponível em: <<http://www.cidehusdigital.uevora.pt/#/ophir-restaurada/mare-liberum/volume-2/sinais-de-terra-o-texto-e-o-mundo>>. Consultado em: 26 de setembro de 2018.
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América – A Questão do Outro*. Tradução de Beatriz P. Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

# Camões lido por Graciliano Ramos nas páginas da revista estadonovista *Atlântico*

Thiago Mio Salla<sup>1</sup>

**RESUMO** | Em “Barão de Macaúbas”, capítulo de *Infância*, Graciliano Ramos relembra, com pesar, quando aos sete anos de idade, no interior do Nordeste, lhe “infligiram” *Os Lusíadas*. Mais especificamente, nesse momento, no início de sua trajetória escolar, fora compelido a adivinhar “em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados”, e, assim, acabou por abominar *Camões*. Antes de fazer parte do referido livro, esse trecho memorialístico ganhara as páginas da revista *Atlântico*, periódico coeditado pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), de Salazar, e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), de Getúlio Vargas, no âmbito do acordo cultural firmado entre os Estados Novos brasileiro e português em 1941. Tendo em vista tais elementos, o presente artigo, procura discutir as referências desabonadoras a *Camões* estampadas pelo romancista de *Vidas Secas* nesse periódico oficial, considerando-se que no discurso de afirmação nacionalista propagandeado pelo salazarismo, o autor de *Os Lusíadas* figurava como manifestação sublime da glória do gênio lusitano.

**PALAVRAS-CHAVE** | Graciliano Ramos; *Camões*; *Atlântico*; Revista Luso-Brasileira.

**ABSTRACT** | In “Barão de Macaúbas”, chapter of *Infância*, book of Graciliano Ramos, this author remembers with regret when, at the age of seven, in the hinterland of Brazilian Northeast, a teacher “inflicted” on him *Os Lusíadas*. More specifically, at that moment, at the beginning of his school career, he had been compelled to guess “in a strange language, the daughters of the Mondego, the beautiful Ines, the appointed barons, and their arms”, and so he eventually hated *Camões*. Before being part of *Infância*, this memoir had won the pages of the magazine *Atlântico*, a journal co-edited by Salazar's National Advertising Secretariat (SPN), and Getúlio Vargas's Department of Press and Propaganda (DIP), under the cultural agreement signed between the Brazilian and Portuguese *Estados Novos* in 1941. In view of these elements, the present paper seeks to discuss the disgraceful references to *Camões* stamped by the novelist of *Vidas Secas* in this official journal, considering that, in the discourse of nationalist affirmation propagated by Salazarism, the author of *Os Lusíadas* appeared as a sublime manifestation of the glory of the Lusitanian genius.

**KEYWORDS** | Graciliano Ramos; *Camões*; *Atlântico*; Luso-Brazilian Magazine

---

<sup>1</sup> Professor do curso de Editoração da Escola de Comunicações e Artes da USP e do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas também da USP.

O modo como Camões entrou na vida da então criança Graciliano Ramos não foi nenhum pouco agradável. A primeira vez em que o escritor alagoano relembra de tal encontro funesto com o autor de *Os Lusíadas* foi em uma crônica publicada em 20 de março de 1921, no jornal *O Índio*, de Palmeira dos Índios, Alagoas, na qual revelava todo o ódio que nutria ao livro infantil portador tão somente de “pedantices rebuscadas”, utilizadas para “embrutecer a infância” (RAMOS, 2005, pp. 93-94). Em meio a tais conteúdos maçadores, estopantes e xaroposos encontrava-se o poema épico camoniano:

A admiração que eu deveria ter à figura culminante da Renascença portuguesa esfriou desde que aprendi a soletrar, e até hoje ainda não me foi possível convenientemente acendê-la. É que almas danadas [referência ao educador Abílio Cesar Borges] me obrigaram a ler Camões aos oito anos. O descobrimento do caminho da Índia aos oito anos! É, positivamente, um abuso. Aquela mistura de deuses do Olimpo, pretos africanos, o Gama ilustre, o gigante Adamastor, o rei de Melinda, a linda Inês e seu gago amante, tudo, a meter-se atrapalhadamente num pobre cérebro em formação – com franqueza, é demais! Perdoem-me as cinzas do zanolho gênio, mas eu não sei se o meu ódio a ele era menor que o que me inspirava o Barão de Macaúbas (*idem, ibidem*).

Nesse trecho, em que Graciliano encontra-se encoberto pelo pseudônimo de J. Calisto, uma espécie de heterônimo desabusado e irônico, para além da rememoração da experiência sofrida com Camões, encontra-se nomeado aquele que fora responsável por lhe causar tamanho trauma: o educador Abílio César Borges, mais conhecido como Barão de Macaúbas, que antes de ser lembrado com desgosto por Graciliano já figurara como personagem do romance *O Ateneu* de Raul Pompeia, na figura do Dr.

Aristarco Argolo de Ramos<sup>2</sup>. Mais especificamente, trata-se de uma figura emblemática ao longo do século XIX, destacando-se na produção de livros de leitura que marcaram a história do material didático produzido no Brasil. Utilizados depois de findo os estudos da cartilha, tais obras obtiveram enorme sucesso, confirmado por sucessivas reedições (SILVA, 2004, p. 59).

Mais de vinte anos depois, quando se propõe a compor suas memórias de infância, Graciliano retorna a tais tormentos e, não por acaso, dedica um quadro de sua dolorosa e poética incursão aos tempos de criança ao Barão de Macaúbas. Tal texto que figura no livro *Infância*, publicado em 1945 pela Livraria José Olympio Editora, fora publicado inicialmente, de modo avulso, na revista luso-brasileira *Atlântico*, em 21 de novembro de 1943. Tratava-se do terceiro texto do autor de *Vidas Secas* a figurar nesse periódico coeditado pelo Secretariado da Propaganda Nacional, de Salazar, e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), de Getúlio Vargas, no âmbito do acordo cultural firmado entre os Estados Novos brasileiro e português em 1941.

Nesse quadro memorialístico, não por acaso intitulado “O Barão de Macaúbas”, Graciliano torna a relembrar seu traumático contato inicial com as letras, a partir do asco que experimentara ao utilizar os materiais didáticos de autoria de Abílio César Borges. Ao elaborar tais impressões de seu passado

---

<sup>2</sup> “O Dr. Aristarco Argolo de Ramos, da conhecida família do Visconde de Ramos, do Norte, enchia o Império com o seu renome de pedagogo. Eram boletins de propaganda pelas províncias, conferências em diversos pontos da cidade, a pedidos, à sustância, atochando a imprensa dos lugarejos, caixões, sobretudo, de livros elementares, fabricados às pressas com o ofegante e esbaforido concurso de professores prudentemente anônimos, caixões e mais caixões de volumes cartonados em Leipzig, inundando as escolas públicas de toda parte com a sua invasão de capas azuis, róseas, amarelas, em que o nome de Aristarco, inteiro e sonoro, oferecia-se ao pasmo venerador dos esfaimados de alfabeto dos confins da pátria. Os lugares que os não procuravam eram um belo dia surpreendidos pela enchente, gratuita, espontânea, irresistível! E não havia senão aceitar a farinha daquela marca para o pão do espírito. E engordavam as letras, à força, daquele pão” (POMPEIA, s.d., pp. 8-9).

infantil, o narrador evidencia o caráter autoritário e moralista do ensino de então, em que prevalecia a imposição de conteúdos vazios escritos em português de além-mar, totalmente desconectados do universo e das expectativas dos pequenos. Ao mesmo tempo, se o contato com os livros de leitura do “carrancudo, cabeludo e [...] perverso” barão de Macaúbas se assemelhava a um castigo, a associação entre escola e cárcere também se revelava uma constante no relato da trajetória escolar do menino Graciliano<sup>3</sup>. Em tal contexto educacional-prisional, ele teve de enfrentar uma mortificação ainda mais penosa:

Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas [...]. Deus me perdoe. Abominei Camões. E ao barão de Macaúbas associei Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, o gigante Adamastor, barão também decerto (RAMOS, 1943, p. 134).

A esse trecho do relato memorialístico de Graciliano, o secretário da revista após a seguinte nota de rodapé: “É evidente que, quando o autor classifica de ‘estranha’ a língua de Camões, não fala como notável escritor, que é, da língua portuguesa, mas como a criança sertaneja que foi” (OLIVEIRA, 1943, p. 134). Tal esforço de *Atlântico* por explicitar a separação entre o ponto de vista do menino Graciliano e a perspectiva do narrador adulto Graciliano, que se punha a ficcionalizar suas memórias infantis, evidencia o intuito do periódico de preservar, a todo custo, a figura de Camões. O “notável” autor de *Vidas Secas*, que vinha consolidando seu nome no cenário literário

---

<sup>3</sup> Mais especificamente, convém considerar os também capítulos de *Infância* “Escola”, “Adelaide” “Um Novo Professor” e “Os Astrônomos”.

português, não manifestaria a sensação incômoda de estranheza para com as construções textuais do “gênio caolho”, muito menos abominaria a figura deste. Tal comportamento iconoclastico cabia apenas ao garoto interiorano semianalfabeto, ou seja, a um Graciliano do passado, e não ao colaborador de *Atlântico*, que ajudava a fortalecer os laços da “civilização lusíada”.

### **A Revista *Atlântico***

Prevista pelo segundo artigo do Acordo Cultural Luso-Brasileiro de 1941<sup>4</sup>, a revista *Atlântico* foi oficialmente lançada em maio de 1942. Como principal instrumento editorial do intercâmbio pactuado entre as ditaduras salazarista e varguista, apresentava dois diretores: António Ferro, mandatário do Secretariado da Propaganda Nacional, e Lourival Fontes, responsável pelo Departamento de Imprensa e Propaganda. Apesar da direção conjunta, sua sede administrativa e redação ficavam na Seção Brasileira do SPN<sup>5</sup>, órgão que, juntamente com a Seção Portuguesa do DIP, saiu do papel para viabilizar as diretrizes e ações previstas pelo referido acordo. José Osório de Oliveira, valendo-se do capital intelectual construído junto à intelectualidade brasileira e cabo-verdiana, secretariava o periódico, cuja direção artística estava a cargo do pintor Manuel Lapa.

O primeiro número de *Atlântico* trazia uma espécie de carta de princípios assinada por António Ferro, na qual, mediante o emprego do gênero didático, o diretor do SPN definia os objetivos culturais e

---

<sup>4</sup> “e) A criação duma revista denominada *Atlântico*, mantida pelos dois organismos, com a colaboração de escritores e jornalistas portugueses e brasileiros” (DOCUMENTOS, 1942, p. 180).

<sup>5</sup> Situada mais precisamente na Rua de São Pedro de Alcântara, 45, 2º, D. – Lisboa.

propagandísticos do veículo, em consonância com a Política Atlântica então difundida. De início, ele procurava definir o caráter “elástico” da palavra “atlântico”, suposto resultado, a um só tempo “certo e poético”, da soma dos vocábulos “lusitanidade” e “brasilidade” (FERRO, 1942, s. p.). Nesse sentido, enquanto traço de união entre Brasil e Portugal, a liquidez das águas se converteria em “terra comum”, “estrada real da glória fraterna”, que, longe de distanciar, aproximaria os dois países, tendo em vista a construção de uma “pátria maior, pátria infinita” (*idem, ibidem*).

Em conformidade com tais diretrizes, a revista se propunha a revelar Portugal novo aos brasileiros e o novo Brasil aos portugueses. Referindo-se especificamente a Portugal, o objetivo era mostrar que o país não havia se fossilizado e, por conseguinte, enfatizar a pujança do novo momento português. Quanto ao Brasil, afirmava-se que este gostaria de exportar escritores e artistas “tipicamente brasileiros” e não os velhos escritores portugueses do passado. Assim, os dois Estados que se diziam “novos”, e, por sua vez, atuavam fortemente na releitura dos tempos idos com o objetivo de construir sua legitimidade no presente, sinalizavam uma aparente mudança de perspectiva na relação bilateral até então construída: o intercâmbio passaria a deixar de lado o “teimoso comércio de antiguidades” para se centrar em inquietações e anseios do presente e do futuro (*idem, ibidem*).

Ainda no número inaugural de *Atlântico*, Lourival Fontes, por sua vez, ressaltava que os elos mais profundos que uniam Brasil e Portugal nunca se haviam rompido. Mesmo nossa Independência teria significado a quebra da subordinação política, mas não o rompimento dos laços morais entre brasileiros e portugueses, visto que ambos fariam parte da mesma “raça tronco” (FONTES, 1942, p. 1). Apesar da suposta continuidade histórica dessa

união (para Fontes, passado e presente estariam conectados, em chave hegeliana, pelo “patrimônio espiritual” comum que uniria os dois países), o momento em questão significava um ponto de inflexão na comunhão entre as duas pátrias atlânticas, em que os “interesses espirituais luso-brasileiros” teriam entrado num período de “iniciativas imediatas, práticas e claras” (*Idem*, p. 2). Diante da proatividade manifestada pelos órgãos propagandísticos de cada nação, caberia a escritores e jornalistas coordenarem vontades esparsas em prol da unidade e da defesa da herança partilhada entre Portugal e Brasil, missão que se tornava mais palpável mediante a criação da revista *Atlântico*.

Além de Portugal continental, Cabo Verde, entre as colônias lusas, também se encontraria representado nas páginas da revista, uma vez que o arquipélago africano passara a reivindicar uma fisionomia própria dentro do “mundo português”, sobretudo por meio da ação do grupo articulado em torno da revista *Claridade*<sup>6</sup>. Ao invés de tomar tal fato como algo negativo, que deveria ser repellido a todo custo pela metrópole, via-se a busca de um lugar ao sol pelos intelectuais cabo-verdianos como mais uma prova da “consciência transnacional ou supranacional entre luso-descendentes” (OLIVEIRA, 1942d, p. 171). Nesse movimento, nossa literatura (mais especificamente, a poesia de Jorge de Lima, os ensaios de Gilberto Freyre e o romance de 1930) exercera um papel importante: argumentava-se que os “descobridores” da realidade brasileira teriam ensinado aos poetas e prosadores crioulos o caminho de formação de uma literatura original:

---

<sup>6</sup> Periódico editado em Mindelo, Ilha de São Vicente, a partir de meados da década de 1930, por iniciativa de um grupo de intelectuais, entre os quais se destacavam Baltasar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa. Entre 1936 e 1960, de maneira assistemática, foram publicados nove números do periódico: dois em 1936; um em 1937; dois em 1947; um em 1948; um em 1949; um em 1958 e um último em 1960.

“espelho da terra e dos homens de Cabo Verde” (*Idem*, p. 172). Todavia, além de se restringir à esfera cultural, o processo de afirmação da singularidade insular caminhava lado a lado com a ratificação da similaridade entre colônia e metrópole, num discurso de aproximação e não de afastamento (SALLA, 2014, pp. 103-117). Como destaca ainda Osório de Oliveira, em texto estampado na própria revista *Claridade*, a empreitada cultural de “descoberta da própria terra” conduzida pelos claridosos atestava que o “alto nível mental dos cabo-verdianos é, há muito, uma das maiores provas da excelência da colonização portuguesa e da nossa capacidade colonizadora”( OLIVEIRA, 1936, p. 4).

Se *Atlântico* participava da engrenagem simbólica para legitimar a manutenção do império colonial português, o fato de o periódico contar com dois diretores procurava refletir não orientações distintas, mas a realização do “ideal de uma direção comum, como são comuns a Portugal e ao Brasil o patrimônio histórico, a língua, a cultura intelectual e tantas manifestações do sentimento” (OLIVEIRA, 1942c, p. 170). De acordo com tal ideal de comunhão, o veículo procurava apresentar-se como uma espécie de antologia de Portugal para brasileiros e do Brasil para portugueses.

Todo esse esforço retórico para realçar os resultados alcançados e a integridade dos propósitos da revista abria caminho para a promoção de uma cultura tutelada a serviço do resgate de uma alegada essência lusíada que conferia legitimidade aos Estados Novos brasileiro e português, reforçando uma simbiose entre cada regime e sua respectiva ideia de nação, e, em chave mais ampla, entre ambos os governos e o conceito transnacional de “civilização lusíada”. Segundo o jogo argumentativo construído, apenas as ditaduras de Vargas e Salazar teriam conseguido recobrar os pilares da “união

espiritual” que congregava e fortalecia as duas pátrias atlânticas. Assim, a recuperação e o valor atribuído às manifestações artísticas, costumes, tradições, folclore etc. por parte dos Estados Novos de lá e de cá conferiam realismo e caráter providencial e progressista às políticas por eles conduzidas, na medida em que as conectavam com uma suposta alma luso-brasileira. Ao mesmo tempo, não se tratava da retomada de tradições inertes, mas de um trabalho ativo de restauração, seleção e elaboração destas de acordo com a perspectiva do poder central.

### **Marés da Atlântico**

Na trajetória da *Atlântico*, que se estendeu de 1942 a 1950, identificam-se três séries distintas. A primeira delas compreendeu o período entre 1942 e 1945, totalizando seis volumes, publicados com periodicidade quase semestral. Em termos materiais, estes apresentavam um formato considerado grande (20,5 cm X 27,5 cm), um papel de maior qualidade e gramatura, bem como a impressão bem-realizada em três cores e algo em torno de duzentas páginas, o que conferia à revista um caráter austero e livresco. Alguns artigos, por sua vez, contavam ainda com imagens coloridas, o que realçava a qualidade gráfica do conjunto. Na capa, invariavelmente, há uma ilustração de uma concha sobre um fundo que poderia ser azul, cinza ou preto, a sinalizar a isotopia marinha e a comunhão atlântica que governava conceitualmente a realização da revista. De modo análogo, no miolo, também se observa o uso recorrente de imagens/desenhos com motivos náuticos e oceânicos, com o fito de indicar o final dos textos: âncoras, estrelas-do-mar, conchas etc. Segundo documento oficial pertencente ao acervo do SNI, a

tiragem da revista, nessa fase inicial, seria de cinco mil exemplares (SERRANO, 2009, p. 172)<sup>7</sup>.

Nessa primeira série da *Atlântico*, os volumes se constituíam de três partes: na primeira, apresentavam-se discursos e estudos de caráter dissertativo (em perspectiva histórica e de crítica literária) a respeito do intercâmbio cultural entre Brasil e Portugal; na segunda, avultavam poesias e trechos em prosa que, de alguma maneira, procuravam caracterizar comportamentos, costumes e estereótipos das culturas brasileira e portuguesa. Quando se observam as produções artísticas publicadas no periódico, percebe-se que a ambiência discursiva a elas fornecida por *Atlântico* reforçava a dimensão documental de tais textos literários, que de alguma maneira davam a conhecer melhor as especificidades das nações que se irmanavam pela “política atlântica”. A última parte voltava-se a figuras pertencentes ao universo cultural luso-brasileiro – escritores, pintores, músicos, atores, entre outros – e também concedia espaço a outras manifestações artísticas, além da literatura: teatro, música e cinema, sobretudo. Nela ainda se fazia presente a seção de “Notas”, redigida por José Osório de Oliveira, na qual se noticiavam dados diversos da vida intelectual dos dois países e os desdobramentos do acordo firmado entre eles, bem como se realizava de maneira direta o louvor, sobretudo, às realizações do SPN e de seu diretor.

A segunda série de *Atlântico* restringiu-se ao intervalo 1946-1948. Nessa nova fase, o formato da revista diminuiu sensivelmente (caiu para 18,7 cm X 25cm), e o sumário passa a ser estampado na capa do periódico. Se os

---

<sup>7</sup> Trata-se do item Arquivo do SNI, pasta 65501, doc. 0050, no qual ainda se sugere ao DIP a compra de dois mil exemplares da revista como pagamento do custo de metade da publicação (*idem, ibidem*).

motivos marinhos deixam a capa, agora exclusivamente tipográfica, eles passam a ornamentar a folha de rosto: nela pululam âncoras, conchas, sereias e outros seres subaquáticos. Em termos gráficos, há decréscimo na qualidade do papel, bem como a impressão deixa de ser feita em três cores, e as ilustrações perdem o colorido. As subdivisões internas também deixam de existir. Diante de tais mudanças, José Osório de Oliveira explicava que o propósito do veículo não seria apresentar-se como um álbum luxuoso, mas sim como uma antologia. Se a revista se mostrava simples, por outro lado se tornava mais frequente e acessível: foram seis números em três anos.

Por sua vez, na terceira e última fase, entre 1949 e 1950, depois da perda da qualidade gráfica e de impressão, como mais um sinal da perda de pujança por parte do periódico, seu formato passa por novo encolhimento (18 cm X 23 cm), e ela chega ao fim já sem a presença de António Ferro à frente do SPN, que deixou tal órgão em 1949.

A colaboração de Graciliano restringiu-se à fase mais prestigiosa da revista, isto é, a primeira. Ao seu lado, outros escritores brasileiros de prestígio também fizeram publicar textos em *Atlântico*: Mário de Andrade<sup>8</sup>, Carlos

---

<sup>8</sup> Numa carta a Mário de Andrade, José Osório de Oliveira assim se referiu à presença do autor de Macunaíma em *Atlântico*: “Recebi três exemplares das suas Poesias, mas nenhum se perdeu pois cedi dois a jovens poetas que ansiavam por conhecê-lo. A elas me referi nas “Notícias da Poesia de Duas Maneiras”, que publiquei no n. 2 da *Atlântico*. No 1º número, transcrevi parte de um ensaio sobre o Aleijadinho, e, no 3º, publiquei “A Dona Ausente”, enviada pelo DIP. Só se fosse de todo impossível não daria nessa revista luso-brasileira, todo o lugar a Mário de Andrade” (OLIVEIRA, 1943, in SARAIVA, 2004, p. 457). Além disso, de autoria do escritor paulista, publicaram-se ainda, na segunda série de *Atlântico*, um conjunto de cartas (s. 2, n. 2, pp. 1-7) e a crônica “Calor” (s. 2, n. 4, pp. 18-21), retirada do livro *Os Filhos da Candinha*.

Drummond de Andrade<sup>9</sup>, Manuel Bandeira<sup>10</sup>, Murilo Mendes<sup>11</sup>, José Lins do Rego<sup>12</sup>, Rachel de Queiroz<sup>13</sup>, Erico Verissimo<sup>14</sup>, Jorge de Lima<sup>15</sup>, Vinícius de Moraes<sup>16</sup>, Álvaro Lins<sup>17</sup>, Caio Prado Júnior<sup>18</sup>, entre outros. Tendo em vista essa expressiva participação, a intelectualidade nacional, ansiosa por estreitar os laços com Portugal, parece ter acolhido bem a revista. O autor de *Menino de Engenho*, por exemplo, celebra o aparecimento do periódico, decorrente do Acordo Cultural feito em “bases estáveis, mas mais duradouras” por Lourival Fontes (REGO, 1942, p. 4): “Ele procurou a inteligência, as artes, os homens de pensamento para agir, para com eles aproximar duas nações que, apesar de tantas afinidades, viviam longe uma da outra. [...] Leio a revista *Atlântico* e acredito que se possa fazer mais alguma coisa de sério pela aproximação luso-brasileira” (*Idem, ibidem*).

---

<sup>9</sup> Colaborou com os poemas “Voo sobre as Igrejas” (n. 1, s.p.) e “Versos à Boca da Noite” (n. 2, s.p.).

<sup>10</sup> Destaque para os poemas “Última Canção do Beco” (n. 2, s.p.) e “Eu Vi uma Rosa” (n. 4, s.p.).

<sup>11</sup> Referências a duas poesias: “Poema” (n. 2, s.p.) e “Estudo” (n. 3, s.p.).

<sup>12</sup> Publicou apenas o artigo “O Bom e o Mau Fialho” (n. 2, pp. 231-233).

<sup>13</sup> Fez-se presente com o conto “Não Jures pela Lua Inconstante” (n. 4, pp. 91-94), que depois seria recolhido por Osório de Oliveira na antologia *Contos Brasileiros* (Lisboa: Bertrand, s.d.), coletânea por ele organizada.

<sup>14</sup> Teve um único texto publicado na revista: “Crepúsculo” (n. 2, pp. 311-313), primeiro capítulo do romance *O Resto é Silêncio* (1943).

<sup>15</sup> Colaborou tanto com ensaios “Poesia Veloz, Homem Lerdo” (n. 2, pp. 209-210) e “À Margem de Euclides” (n. 3, pp. 56-59), quanto com poemas “Janaína” e “Pela Fé de Zambi” (n. 6, s.p.).

<sup>16</sup> Estampou no periódico dois poemas: “Elegia Quase uma Ode” (n. 2, s.p.) e “Allegro” (n. 3, s.p.).

<sup>17</sup> Sua colaboração incluiu cinco artigos de crítica literária: “Notas sobre o Romantismo Brasileiro” (n. 1, pp. 50-53), “Uma Nova Geração” (n. 2, pp. 349-351), “O Crítico Tristão de Ataíde” (n. 3, pp. 169-171), “Biografia de Gonçalves Dias” (n. 5, pp. 183-185) e “Sobre Casa-Grande & Senzala” (n. 6, pp. 187-189).

<sup>18</sup> Autor do ensaio “Formação dos Limites Meridionais do Brasil”, publicado no sexto número de *Atlântico* (pp. 36-44).

## Graciliano na Atlântico

José Augusto Cesário Alvim, representante do DIP na seção brasileira do SPN, em um conjunto de notas intituladas “Da Vida Brasileira”, registrava em *Atlântico* o fato de Graciliano ter sido agraciado com o prêmio da Sociedade Felipe d’Oliveira de 1942, bem como o célebre almoço comemorativo do galardão e do cinquentenário do autor alagoano realizado no restaurante Lido de Copacabana:

[...] festa memorável de sentimento e de inteligência, que a melhor gente de letras do Brasil ofereceu a um dos mais expressivos, mais humanos e mais maduros prosadores de todas as nossas gerações literárias.

Já que não pude estar presente no almoço do Lido, já que lá não pude ter a satisfação de ouvir as grandes palavras de elogio pronunciadas por Augusto Frederico Schmidt, já que então me foi impossível transmitir a Graciliano Ramos o meu abraço de solidariedade e felicitações – fique, ao menos hoje, consignada aqui a imensa alegria com que acolhi a atribuição do alto e significativo prêmio a quem tanto e tão bem o merece (ALVIM, 1943, p. 199)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Entretanto, no discurso proferido em tal situação festiva, ao rememorar sua trajetória até aquele momento, Graciliano não deixou de mencionar ironicamente sua prisão pelo governo getulista em 1936, bem como seu périplo pelos cárceres fluminenses: “Embarquei em Maceió sem pagar passagem, saltei no Recife, embarquei de novo e estive alguns dias mal acomodado, não porém em situação pior que a de numerosos viajantes, pois o navio era uma insignificância, muito suja, e nos tinham reservado o porão. Aqui, num carro fechado, não pude admirar as roupas novas e os arranha-céus. Alojiei-me num quarto molhado, transfirime a outro, já ocupado por legiões de insetos domésticos, morei numa estalagem onde pijamas eram roupas de luxo, que se vestiam pelo avesso, porque muitos dos habitantes costumavam introduzir com habilidade as mãos nas algibeiras alheias e esvaziá-las. Muitos inconvenientes. E algumas vantagens: não íamos ao cinema, não concorriamos para homenagens indébitas a valores improvisados, não nos aborrecíamos com o aluguel de casa, enfim éramos forçados a cultivar a economia, a mais útil das virtudes agora. Não nos alimentávamos em demasia. Também não trabalhávamos. Deram-nos um longo repouso, quase espiritual – e isto muito contribuiu para melhorar os nossos costumes” (RAMOS, 2012, pp. 209-210).

Sincero, humano, verdadeiro, inimigo do verbalismo, maduro, merecidamente galardoado, enfim, são muitos os atributos positivos de Graciliano Ramos em *Atlântico*. Obviamente, em nenhum momento se faz referência à dimensão crítica inerente à fatura literária de seus livros e muito menos à sua simpatia pelo PCB, que se transformaria em adesão formal ao partido em 1945. Conforme lembra Torgal, tratava-se de um expediente regular por parte do salazarismo integrar, tanto quanto possível, escritores famosos no horizonte cultural estadonovista. Notório foi o caso do discurso comemorativo pelo centenário de Eça de Queiroz proferido por António Ferro, no qual este pretendia considerar aquele, sobretudo como um estilista, “neutralizando-lhe os aspectos ideológicos, que poderiam ser – e eram, com feito – aproveitados politicamente pela oposição” (TORGAL, 1989, p. 191):

Não! Eça de Queiroz não foi político, nem conservador, nem avançado, mas sim grande artista, um grande escritor português. O que ficou dele, porém, insistimos no seu perfil projetado através dos tempos, não foi o suposto escritor social, o caluniado, o falso demolidor de tradições, mas o apóstolo (se a palavra não fere...) duma vida portuguesa mais elegante, mais harmoniosa, mais civilizada. [...] Não nos restam dúvidas. Digam o que disserem, os textos de Eça de Queiroz (nunca o seu estilo, o seu tom), a obra em que se empenhou, juntamente com os seus companheiros, não teve finalidade política, mas foi pura e simplesmente obra de renovação nacional, a demolição necessária, indispensável para abrir caminho (FERRO, 1949, pp. 17 e 21)<sup>20</sup>.

De modo análogo a tal leitura enviesada do mestre realista, *Atlântico* fazia avultar tão somente a mestria de Graciliano na pintura lírico-dramática da vida brasileira de então. Em conformidade com essa diretriz, mesmo a

---

<sup>20</sup> Trata-se de discurso pronunciado por António Ferro no círculo Eça de Queiroz, em 4 de fevereiro de 1946, na sessão de encerramento do centenário do nascimento do grande escritor, evento promovido pelo SNI.

aludida “sinceridade” do artista alagoano na representação das mazelas sertanejas passaria a adquirir um suposto propósito nacionalista, despindo-se, assim, de sua fundante dimensão crítica e demolidora do passado e do presente da nação.

Esse deslocamento interpretativo operado pelo discurso que a revista construiu a respeito do conjunto da obra do autor alagoano também se faz presente quando se examinam as produções avulsas que Graciliano remeteu para serem publicadas em *Atlântico*. Em tal ambiência discursiva, o potencial questionador, sobretudo, dos quadros de *Infância* nela recolhidos dá lugar à representação lírica da vida agreste de um passado individual em vias de suposta transformação por parte do Estado Novo. Ao mesmo tempo, ao juntar-se à plêiade de artistas que teriam atendido ao chamado do Acordo Cultural, o autor de *Vidas Secas* colocava-se em teoria não como um crítico do *status quo*, mas sim como um colaborador e representante da cultura luso-brasileira, cujos retratos memorialísticos enriqueciam o álbum antológico proposto pelo periódico. Além disso, não se pode desconsiderar o simbolismo da presença do ex-presos político Graciliano nas páginas do veículo em questão, fato que, de algum modo, atestaria o valor e a amplitude da política atlântica conduzida pelo DIP e pelo SPN, capaz de atrair homens vinculados à esquerda.

### **Ensino Autoritário**

No discurso de afirmação nacionalista propagandeado pelo Estado Novo, o autor de *Os Lusíadas* figurava como manifestação sublime da glória do gênio português. Nesse movimento, ressaltava-se apenas o caráter épico

dos descobrimentos de modo a reforçar, no presente salazarista, a noção de que a grandeza da pátria lusa estava indissolavelmente ligada à noção de império colonial. Segundo tal diretriz, recusar Camões equivaleria a recusar a magnificência da nação portuguesa (metrópole e colônias), bem como da própria “civilização lusíada”<sup>21</sup>, daí a providencial aposição do paratexto esclarecedor ao pé da página do quadro memorialístico composto por Graciliano.

Para a Geração de 70, *Os Lusíadas* representavam ao mesmo tempo a glória e a decadência de Portugal. Antero de Quental pontuava: “Há nações para as quais a epopeia é ao mesmo tempo o epitáfio” (QUENTAL, Antero de, s.d., p. 309). Diante disso, para a construção gloriosa do passado pretendida pelo Estado Novo, fazia-se necessário “produzir uma contramemória da ideologia decadentista que marcou o século XIX segundo a qual os descobrimentos foram uma das causas da decadência de Portugal” (CUNHA, 2012, p. 253.). Tal postura revisionista materializou-se nos programas de ensino portugueses, nos quais a epopeia camoniana ocupava posição de destaque na consagração da grandeza imperial da nação lusa:

Já nos programas de 1905 *Os Lusíadas* aparecem como “a mais perfeita escola de patriotismo em que pode iniciar-se a mocidade portuguesa”, cabendo-lhe a primazia no quarto e quinto anos, com a recomendação de que se façam “as omissões convenientes”. [...] No programa de 1936 indicase que por não ser possível a leitura integral, “o professor fará criteriosa escolha das passagens mais belas e mais apropriadas à leitura na aula,

---

<sup>21</sup> Entre as notas do número de estreia de *Atlântico*, noticia-se o lançamento de uma estátua em homenagem a Camões em frente à Biblioteca Municipal de São Paulo, em comemoração ao 388º aniversário de fundação da cidade. O monumento simbolizaria a conexão entre o passado e o presente do “Mundo Lusíada”: “A estátua, de quase três metros de altura, não ficará despaisada na cidade dinâmica que todos os dias se moderniza, porque, se os edifícios todos os dias crescem mais, e é, cada hora, mais vertiginosa a vida do grande centro comercial e industrial em que se transformou a antiga Piratininga, nem por isso em São Paulo deixam de viver as sombras do Passado” (OLIVEIRA, 1942b, p. 175).

resumindo as restantes”, para “dar a conhecer a índole, a estrutura e o plano de composição de cada obra – o que se haverá em especial conta em relação a *Os Lusíadas*”. Mas em 1948 e em 1954, são explicitadas as estrofes a estudar. [...] No conjunto, predominam os conhecidos “episódios” (Adamastor, Velho do Restelo, Inês de Castro, etc.) e são eliminadas as famosas passagens críticas ou que sublinham a decadência do império. Tal como em 1936, nos programas de 1948 e de 1954 define-se a linha interpretativa a seguir: “há de insistir-se no significado nacional do poema e no que se possa patentear claramente como expressão pessoal do autor, dando também relevo ao valor cultural e ao sentido de alguns passos e do conjunto” (*Idem*, pp. 255-256).

Não se pode afirmar que, mediante as referências desabonadoras a Camões, Graciliano compartilhasse quer da exegese de *Os Lusíadas* realizada pela Geração de 70, quer, por antecipação, da leitura da epopeia camoniana feita pelos opositores ao regime salazarista, sobretudo depois do 25 de Abril<sup>22</sup>. De todo modo, fica marcada sua postura contra um sistema educacional autoritário e excludente, capaz de impor o ensino do português renascentista a uma criança sertaneja recém-alfabetizada e ainda distante da aquisição da variante culta brasileira vigente nas primeiras décadas do século XX. O resultado seria o embrutecimento da infância, cada vez mais afastada do clássico poema renascentista.

---

<sup>22</sup> Em 1977, ao defender a faceta de um Camões “subversivo e revolucionário”, Jorge de Sena se colocava contra a imagem do autor de *Os Lusíadas*, até então, ainda em voga: “Pensarão alguns, acreditando no que se fez do pobre Camões durante séculos, que celebrá-lo, ou meditá-lo e lê-lo, é prestar homenagem a um reacionário horrível, um cantor de imperialismos nefandos, a um espírito preso à estreiteza mais tradicionalista da religião católica. Camões não tem culpa de ter vivido quando a inquisição e a censura se instituíam tão poderosas, se o condenarem por isso, condenamo-nos nós todos os que, escrevendo ou não escrevendo, e ainda vivos ou já mortos, resistimos durante décadas a uma censura opressiva, e a uma repressão implacável e insidiosa, escrevendo nas entrelinhas como ele escreveu” (SENA, 1983, p. 31).

## Suporte e a Restrição de Sentido

Visto isoladamente ou enquanto parte integrante do volume autobiográfico *Infância*, o quadro memorialístico de Graciliano Ramos acima examinado, de fato, torna evidente a postura crítica do escritor em relação ao caráter alienante, autoritário e opressivo do Estado e de seu aparato educacional. Todavia, quando se considera tal escrito na ambiência discursiva de *Atlântico* e em consonância com os discursos construídos pela revista a respeito do autor alagoano, a coisa muda de figura. Os questionamentos do autor continuam a se fazer presentes, mas cedem espaço ao também patente caráter lírico e antológico da narrativa, que, justaposta aos trabalhos dos outros colaboradores do periódico, ajuda a compor o álbum de conagração literário entre Brasil e Portugal então visado pelos departamentos de propaganda de cada país.

Se, por um lado, o enquadramento editorial conferido por *Atlântico* ao escrito de Graciliano procurava ressaltar-lhe os méritos artísticos, por outro, tornava-lhe saliente também certa dimensão documental<sup>23</sup>. Na verdade, a “sinceridade” da prosa do romancista alagoano apontada por Marques Gastão<sup>24</sup> teria se amplificado nas páginas da própria revista: do

---

<sup>23</sup> Como viria a apontar posteriormente Antonio Candido, esses dois vetores aparentemente antagônicos teriam um papel estruturante em *Infância*: “Talvez seja errado dizer que *Vidas secas* é o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações” (CANDIDO, 2006, p. 70). Segundo ainda o crítico brasileiro, os quadros de *Infância* se destacariam pela imaginação lírica, que revestiria de poesia a realidade (*Idem*, pp. 102 e 122).

<sup>24</sup> Tal jornalista chega a ressaltar que as produções dos autores brasileiros se revelavam tão sinceras que seriam desprovidas de artifícios, isto é, abdicariam dos “exageros de escolas” e de toda sorte de “deformações de estéticas” na busca pelo aprofundamento do real mediante

romance ele caminhara para a confissão, como se seu propósito ao revolver o solo fértil das memórias infantis fosse prioritariamente retratar o contexto histórico brasileiro na transição do século XIX ao XX e apresentá-lo ao público português.

Paralelamente, como explicita a nota de rodapé aposta por Osório de Oliveira ao texto “O Barão de Macaúbas”, há o esforço declarado de separar o sujeito da enunciação, o grande escritor incensado pela revista, e o menino tacanho que protagoniza os textos memorialísticos. Mediante tal estratégia, fortalece-se a leitura que restringe os casos descritos pelo autor a um passado já supostamente superado pelos Estados que se diziam Novos, como se as narrativas em questão fossem estáticas e não conectassem, de modo dinâmico, adulto e criança, pretérito e presente por meio da permanência da opressão, da injustiça e da violência relatadas. Nesse sentido, o próprio enquadramento editorial conferido por *Atlântico* ao escrito de Graciliano aqui examinado contribuía para anestesiar-lhes os efeitos potencialmente subversivos, bem como os colocava a serviço da ideologia dominante. Em outras palavras, de modo indireto, valorizava-se a fatura artística do retrato, a “verdade” nele contida, mas não o conteúdo crítico que ele portava.

Em função do que foi exposto, percebe-se que Graciliano não estaria alienando sua pena nas páginas de *Atlântico*. Sem fazer concessões, salvaguardando sua autonomia artística e longe de tecer loas aos Estados Novos brasileiro e português, o escritor utiliza o prestigioso espaço da revista para divulgar, sobretudo, suas pujantes memórias de infância, além de ser

---

a “expressão lírica e humaníssima de uma mensagem eterna”. Mais especificamente, chega ao ponto de dizer que o “artifício no romance brasileiro não existe, de tal forma o romancista se identifica com as suas personagens e sabe exprimir-se na sua Arte” (GASTÃO, 1943, p. 152).

bem-remunerado por isso<sup>25</sup>. Ao mesmo tempo, o periódico se valia da prestigiosa colaboração do artista alagoano para aquilatar e diversificar o colorido da coleção de textos estampada em suas páginas. Essa espécie de álbum luso-brasileiro, por sua vez, conforme já se observou, visava a reforçar os laços atlânticos pretendidos pelas ditaduras de Getúlio e Salazar, interessadas, portanto, em se legitimarem de modo conjunto como autênticas restauradoras e mantenedoras da alegada essência da “civilização lusíada”.

## Referências

- ALVIM, José Augusto Cesário. “Da Vida Brasileira”. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, n. 3, 15 mar. 1943.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. 3ª ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CUNHA, Carlos M. F. da. “O Camões do Estado Novo”. In: FRAGA, Maria do Céu *et al.* *Camões e os Contemporâneos*. Braga: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos; Universidade dos Açores; Universidade Católica Portuguesa, 2012.
- DOCUMENTOS – Acordo Cultural Luso-Brasileiro. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, n. 1, 23 maio 1942.
- FERREIRA, Manuel (org.). *Clareza, Revista de Cultura e Arte (1936-1960)*. Lisboa: ALAC, 1986.

---

<sup>25</sup> Conforme indicava José Osório de Oliveira ao se referir às balizas orientadoras de *Atlântico* discutidas com António Ferro: “ficou estabelecido que toda a colaboração literária (prosa ou verso) deve ser paga, e na mesma proporção que a colaboração artística. A tabela será esta: 150\$00 a 200\$00 por artigo, conto, poema etc., podendo pagar-se até 300\$00, atendendo ao valor excepcional ou à extensão do trabalho” (OLIVEIRA, 1942a). No âmbito da Segunda Guerra Mundial, quando se reduziam os espaços das revistas e dos suplementos de jornais passíveis de receber as colaborações do autor, alguns veículos oficiais forneceram a Graciliano remuneração constante que lhe permitiu enfrentar as adversidades financeiras do momento. Além de *Atlântico*, mais notória se tornou sua duradoura colaboração com *Cultura Política: Revista Mensal de Estudos Brasileiros*, entre março de 1941 e agosto de 1944. Na trajetória jornalística do escritor, as 25 crônicas que redigiu para essa publicação, principal veículo de doutrinação ideológica do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), representam sua colaboração mais intensa e duradoura em um único periódico. (SALLA, 2016, p. 523).

- FERRO, António. “Algumas Palavras”. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, n. 1, 23 maio 1942, s.p.
- \_\_\_\_\_. *Eça de Queiroz e o Centenário do seu Nascimento*. Lisboa: Edições SNI, 1949.
- FONTES, Lourival. “Unidade Espiritual”. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, n. 1, 23 maio 1942.
- GASTÃO, Marques. “A Sinceridade do Romance Brasileiro”. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, n. 4, 21 nov. 1943.
- OLIVEIRA, José Osório de. “Palavras sobre Cabo Verde para Serem Lidas no Brasil”. *Claridade*, Mindelo, São Vicente, Cabo Verde, n. 2, ago. 1936.
- \_\_\_\_\_. Memorando sobre o Primeiro Número da Revista *Atlântico* endereçado a António Ferro. Lisboa, 27 fev. 1942a. Torre do Tombo, Arquivo do SNI, caixa 549, doc. 0029-0029, p. 2.
- \_\_\_\_\_. “Notas – Camões em São Paulo”. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, n. 1, 23 maio 1942b.
- \_\_\_\_\_. “Notas”. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, n. 1, 23 maio 1942c.
- \_\_\_\_\_. “Notas – Representação de Cabo-Verde”. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, n. 1, 23 maio 1942d.
- \_\_\_\_\_. Carta a Mário de Andrade. Lisboa, out. 1943. In: SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Nota da Redação”. In: RAMOS, Graciliano. “O Barão de Macaúbas”. *Atlântico: Revista Luso-brasileira*, Lisboa, n. 4, 21 nov. 1943.
- POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. 2 ed. definitiva. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d.
- QUENTAL, Antero de. “No Tricentenário de Camões”. In: *Prosas*. Lisboa: Couto Martins, s.d.
- RAMOS, Graciliano. “O Barão de Macaúbas”. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, n. 4, 21 nov. 1943, pp. 131-134.
- RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Organização, introdução e notas de Thiago Mío Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- REGO, José Lins do. “Atlântico”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1942, p. 4.
- SALLA, Thiago Mío. “A Revista *Claridade* e o Discurso Freyriano: Regionalismo e Aproximação entre a Elite Letrada Cabo-Verdiana e a Metrópole Portuguesa nos Anos 1930”. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 25, jul. 2014, pp. 103-117.

- \_\_\_\_\_. *Graciliano Ramos e a Cultura Política: Mediação Editorial e Construção do Sentido*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2016.
- SENA, Jorge de. “Jorge de Sena – 1977”. In: *Camões e a Identidade Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- SERRANO, Gisella de Amorim. *Caravelas de Papel: a Política Editorial do Acordo Cultural de 1941 e o Pan-lusitanismo (1941-1949)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- SILVA, Márcia Cabral da. *Infância, de Graciliano Ramos: uma História da Formação do Leitor no Brasil*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.
- TORGAL, Luís Reis. *História e Ideologia*. Coimbra: Minerva, 1989 (Coleção “Minerva – Histórica”, vol. 3).

# O que Camões tinha a dizer no tempo da ditadura?

Fabrizio Uechi <sup>1</sup>

**RESUMO** | Não há um lugar adequado para a obra literária se constituir como tal: ela será lida, ela será escrita não apenas em livros, e ocupará locais imprevistos, que não os convencionalmente instituídos. Assim aconteceu com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, na década de 1970, período da ditadura civil-militar no Brasil: trechos da epopeia camoniana apareceram, de repente, espalhados nas páginas do jornal *O Estado de São Paulo*, causando desconcerto aos leitores do periódico. A presença de Camões, afinal, indicava a censura imposta pelo governo militar ao veículo de comunicação. A partir desse contexto, questiono: o que poderia Camões, com os seus cantos transcritos às páginas daquele jornal, dizer aos seus leitores inesperados? Eis a pergunta da qual parto para refletir sobre a literatura em tempos autoritários.

**Palavras-chave** | Camões; Ditadura brasileira; Literatura; *Estadão*.

**ABSTRACT** | There is no appropriate place for the literary work: it will be read, it will be written not only in books and will occupy spaces other than those conventionally instituted. This was the case with *The Lusiads* by Luís de Camões in the 1970s, a period of the civil-military dictatorship in Brazil: excerpts from the Camonian epic suddenly appeared on the pages of the newspaper *O Estado de São Paulo*. The presence of Camões, after all, indicated the censorship imposed by the military government on the communication vehicle. From this context, I ask a question: what could Camões, with his poem transcribed to the pages of that newspaper, say to his unexpected readers? This is the question to guide my inquiry about literature within authoritarian times.

**Keywords** | Camões; Brazilian dictatorship; Literature; *Estadão*.

---

<sup>1</sup> Doutorando e mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, bolsista CAPES, membro dos grupos de estudos Colonialismo e Pós-Colonialismo em Português (DLCV/FFLCH/USP) e NÓS – Grupo de Estudos sobre Feminismos (DF/FFLCH/USP).

## I.

Assistimos à ascensão<sup>2</sup> de um novo presidente da República, de cuja fala ouvimos, dentre tantas barbaridades, elogios<sup>3</sup> a um período recente da história brasileira, circunscrito aos anos de 1964 e 1985, denominado ditadura civil-militar<sup>4</sup>: trata-se de uma nova forma de institucionalizar o velho discurso fascista de “culto explícito da ordem baseada na violência de Estado e em práticas autoritárias de governo” (SAFATLE, 2017)<sup>5</sup>. O cenário atual nos confronta – talvez, da maneira mais ameaçadora desde a refundação da República em 1985 – com esse passado mal resolvido de graves violações aos

---

<sup>2</sup> A primeira versão deste texto foi apresentada na VI Jornada de Literatura Portuguesa (USP), no dia 12 novembro de 2018, momento entre a diplomação eleitoral (10 de dezembro de 2018) e a posse (1º de janeiro de 2019) de Jair Bolsonaro como presidente da República brasileira.

<sup>3</sup> Vale lembrar dois episódios, em que Jair Messias Bolsonaro fez apologia ao regime ditatorial e suas práticas autoritárias. O primeiro, uma entrevista em que Bolsonaro, então deputado federal, afirmou que: “Através do voto você não vai mudar nada nesse país, nada, absolutamente nada! Só vai mudar, infelizmente, se um dia nós partirmos para uma guerra civil aqui dentro, e fazendo o trabalho que o regime militar não fez: matando uns 30 mil, começando com o FHC [Fernando Henrique Cardoso], não deixar para fora não, matando! Se vai morrer alguns inocentes, tudo bem, tudo quanto é guerra morre inocente” (BOLSONARO apud CARTA CAPITAL, 2018). E o segundo episódio, mais recente, está no ato presidencial que determinou ao Ministério da Defesa a realização de comemorações, dentro das unidades militares do país, no dia 31 de março, considerado o marco inicial da ditadura militar no Brasil, em 1964 (DEUTSCHE WELLES, 2019).

<sup>4</sup> Importante ressaltar que o golpe de estado promovido pelos militares em 1964 teve apoio de setores conservadores e reacionários da sociedade brasileira. A exemplo, a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, que ocorreu em São Paulo pouco antes do golpe, e foi organizada, em sua maioria, por políticos ultraconservadores, mulheres de classe média alta e setores reacionários da igreja católica, que clamavam pelo fim do comunismo e a intervenção militar (SCHWARCZ, STARLING, 2015, p. 444).

<sup>5</sup> Interessante mencionar que, segundo Vladimir Safatle (2007), filósofo atento às articulações do cenário político brasileiro atual, o Fascismo contemporâneo, em âmbito nacional, é identificado a partir de três características fundamentais: “Primeiro, ele é um culto explícito da ordem baseada na violência de Estado e em práticas autoritárias de governo. Segundo, ele permite a circulação desimpedida do desprezo social por grupos vulneráveis e fragilizados. O ocupante desses grupos pode variar de acordo com situações históricas específicas. Já foram os judeus, mas podem também ser os homossexuais, os árabes, os índios, entre tantos outros. Por fim, ele procura constituir coesão social através de um uso paranoico do nacionalismo, da defesa da fronteira, do território e da identidade a eixo fundamental do embate político”.

direitos humanos<sup>6</sup>; e por esse mesmo motivo é que parece oportuno o resgate da figura do bardo Camões, mas numa versão muito específica – “não-oficial”<sup>7</sup> –, nascida justamente nos “anos de chumbo” do regime (1968 a 1974), pelas páginas do jornal *O Estado de São Paulo*, o *Estadão*, escritas entre 1973 e 1975: quando o diário de notícias paulista passou a publicar, em meio às suas manchetes, e sem explicações aos leitores, trechos aleatórios d’*Os Lusíadas*. Era o grande poema do povo português a participar da vida cotidiana dos brasileiros, mas de maneira inusitada, na forma duma notícia de jornal. É, pois, a partir desse fato que proponho, então, pensarmos o espaço e o papel da literatura em tempos hostis – como o atual<sup>8</sup> – ao livre exercício do pensamento, tomando por base a edição do *Estadão* em que a figura camoniana faz a sua primeira aparição.

## II.

Ao contrário do que alguns poderiam imaginar, essa presença camoniana no *Estadão* não decorreu de um projeto cultural, de uma parceria público-privada, a fim de incentivar o povo brasileiro à leitura do maior representante do cânone da literatura portuguesa: as publicações de trechos

---

<sup>6</sup> Os episódios de graves violações aos direitos humanos praticadas no Brasil no período da ditadura civil-militar foram levantados, mapeados, analisados por meio de trabalho realizado pela Comissão Nacional da Verdade, e transformados em relatório disponibilizado para consulta pública (DIAS, CAVALCANTI FILHO, KEHL, PINHEIRO, DALLARI, CUNHA, 2014).

<sup>7</sup> “Não-oficial” no sentido proposto pelos organizadores da VI Jornada de Literatura Portuguesa, ou seja, à margem da ideia de cânone literário.

<sup>8</sup> Importante enfatizar que a afirmação não é meramente retórica: o então Ministro da Educação do governo Bolsonaro, Ricardo Vélez Rodríguez, em fala proferida no momento de assumir o cargo, afirmou que “Combateremos o marxismo cultural, hoje presente em instituições de educação básica e superior. Trata-se de uma ideologia materialista alheia aos nossos mais caros valores de patriotismo e de visão religiosa” (HUFFPOST, 2019). Ou seja, há semelhanças estritas entre a fala do ministro e o texto citado do AI-5.

d’Os *Lusíadas* foram mesmo uma das formas encontradas pelo então diretor do referido jornal, Júlio de Mesquita Neto (AGÊNCIA ESTADO, 2002), de preencher os espaços em branco deixados nas páginas do periódico pelos funcionários do governo militar que, segundo a legislação que vigia, ou seja, nos termos do Ato Institucional n. 5 (AI-5), inciso III de seu artigo 5º, tinham o poder de identificar e recusar a publicação de qualquer forma de “manifestação sobre assunto de natureza política”, uma vez estar em jogo, conforme o preâmbulo da mesma norma, o “combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo, na luta contra a corrupção” (BRASIL, 1968). Em outras palavras, naquele tempo, haveria um suposto “bem-estar” da nação sob ameaça, em face de ataques ideológicos, e o governo, com o pretexto de cumprir o seu papel de defensor da ordem social, teve de criar um mecanismo jurídico para tornar legal a sua prática de impedir a publicidade de qualquer palavra afrontosa a si, ou, segundo o vocabulário institucional de autopreservação, afrontosa à “pessoa de bem”.

A esta prática, o governo recusava a classificação de “censura”, o que faz sentido, se pensarmos a partir da lógica autoritária. Eis o argumento. Ela não se enquadrava na noção estrita de “censura”, porque a liberdade de imprensa estava *a priori* assegurada: aos jornalistas, ainda era permitido escrever o que desejassem; já publicar quaisquer coisas que desejassem é que o aparelho policial não permitia. São lados muito diferentes da mesma moeda, e que merecem a nossa atenção. Pois a base do argumento encontrado aqui está, inclusive, no modo de funcionamento das democracias ocidentais consideradas mais estáveis, como a norte-americana e a francesa: devemos saber que a liberdade de expressão não é um direito absoluto, e que há situações excepcionais que a relativizem em prol da defesa de interesses

considerados maiores à sociedade. Por exemplo, falas de conteúdo racista: se há consenso na sociedade de que elas são indesejadas, o Estado passa a punir todos os que as pronunciam. O cidadão racista tem, portanto, a liberdade de expressar a sua opinião preconceituosa, não obstante ser punível pelo Estado ao torná-la pública. O problema, então, está em quando a lógica da excecionalidade à regra é transformada em um instrumento de anular a própria regra (AGAMBEN, 2014, p. 43), e foi isso o que aconteceu no tempo da ditadura. Dizia-se que os funcionários do governo autoritário brasileiro apenas cumpriam o seu dever legal de “vigilância”, para, quando necessário, proteger a “autêntica ordem democrática” (BRASIL, 1968) dos ataques de “agentes comunistas” infiltrados no corpo da empresa jornalística, com o propósito de atacar a ideologia oficial. Estava, afinal, prevista na alínea “a” do inciso IV do artigo 5º do AI-5: a “liberdade vigiada” era o remédio que assegurava a própria “liberdade”. Na versão oficial daquele momento, isso não se tratava, portanto, propriamente, de censura, mas sim de medida legal de manutenção da democracia – medida esperada de qualquer governo ciente de suas responsabilidades dentro dum estado de crise (permanente)<sup>9</sup>.

Esse breve exercício hermenêutico, de fazer emergir a ideia de censura da norma autoritária, possibilita a formulação de uma hipótese que nos ajuda a entender o motivo de o governo militar não ter adotado medidas de

---

<sup>9</sup> “A principal razão da figura do inimigo interno [o agente comunista] é manter a coesão e o espírito de corpo do grupo que mantém o poder. Por outro lado, a existência do inimigo interno e a necessidade da existência de uma guerra permanente servem, também, para manter um estado permanente de crise, que mesmo sobre uma base fictícia é muito efetivo do ponto de vista policial e jurídico. O estado de crise permite impor restrições do ponto de vista das liberdades e dos direitos individuais e criar procedimentos arbitrários. Isso facilita o controle policial da população, autoriza o uso discricionário das forças repressivas e permite, ainda, isolar o inimigo” (BORGES, 2012, p. 30). Sobre a importância da construção de uma “crise permanente”, para a manutenção do poder autoritário, vale destacar o trabalho de Agamben (2014), a respeito do “Estado de exceção” enquanto lógica inserida no sistema normativo.

silenciamento aparentemente mais eficazes, como a interdição da empresa jornalística ou o recolhimento sumário de todas as edições do periódico ao encontrar uma publicação com conteúdo considerado conspiratório: havia, afinal, a preocupação, por parte dos burocratas do autoritarismo, em manter a imagem de legalidade do governo, de ele estar supostamente organizado segundo as mecânicas da delegação de poder, do povo para os seus representantes<sup>10</sup>. A “revolução de 1964”, segundo a versão mais conservadora da história, teria, afinal, a missão precípua de restaurar a democracia, ao libertar o país da corrupção e do comunismo (FAUSTO, 2012, p. 397). Criar um mecanismo de aplicação de censuras pontuais era, então, a melhor via de controle das informações, sem que, dessa maneira, permitisse-se falar publicamente em censura instituída pelo aparelho governamental nos jornais – o que seria péssimo à imagem do “bom governo”, ao lhe desvelar ao povo as práticas sistemáticas de silenciamento do próprio povo. Esse raciocínio é que torna possível explicarmos o porquê do cuidado dos dirigentes da ditadura civil-militar em não permitir que as edições do *Estadão* fossem publicadas com os grandes e intermitentes vazios (AGÊNCIA ESTADO, 2002) – onde antes havia os conteúdos censurados – deixados em suas páginas: os arroubos poderiam causar estranhamento aos olhos da sociedade civil, e fomentar a busca de uma explicação que colocasse em dúvida o discurso oficial sobre a necessidade de uma “liberdade vigiada”, em xeque o mito da manutenção da liberdade de expressão nos veículos de comunicação de grande circulação. E nesse contexto é que nasce a ideia de preenchê-los (os

---

<sup>10</sup> Uma das provas dessa afirmação está no fato do governo civil-militar não se recusar a assinar e incorporar à legislação nacional acordos internacionais de direitos humanos (SANTOS, 2017). Tal fato, não obstante, não impediu a prática institucionalizada de tortura no Brasil.

vazios) com os cantos da epopeia camoniana – que passaram a ser lidos em espaços e por leitores inusitados.

Podemos classificar como “inusitados” esses espaços e esses leitores se os considerarmos a partir de certo consenso sobre o que é o texto literário, que estabelece, como condicionante de existência da literatura, a origem (quem escreveu) e a destinação (quem vai ler) do texto. Esse consenso, que evidencia a proximidade entre estética e política<sup>11</sup>, tem sua gênese em Platão e Aristóteles, e se desenvolve no Ocidente, durante os séculos, de modo a constituir um saber<sup>12</sup> voltado a determinar se um texto se enquadra na noção de *belle lettres* (belas letras) ou se se trata de mera manifestação escrita.

Lembremos, então, que Platão (2016, p. 140), filósofo contrário à livre circulação da palavra escrita, determinou “à alma variegada discurso variegado” e “discurso simples à alma simples”; e Aristóteles (1951, p. 72) ensinou que textos que tratam de temas elevados devem ser lidos apenas por pessoas elevadas, e textos de temas de baixa inclinação, por pessoas de baixa índole. Ora, traduzindo tais normas estético-políticas a termos críticos, é possível notar haver, no interior desse saber clássico, um princípio de exclusão que determina textos a leitores, segundo o espaço que esses leitores ocupam na comunidade (RANCIÈRE, 2014, p. 17; 2017, p. 27)<sup>13</sup>. Quem

---

<sup>11</sup> Utilizo, particularmente, a noção de “partilha do sensível” (*le partage du sensible*), desenvolvida pelo filósofo francês Jacques Rancière (2014, p. 15).

<sup>12</sup> Este saber, segundo Rancière (2017, p. 27), é que, até o século XVIII, recebia o nome de literatura: “a literatura não era a arte dos escritores, era o saber dos letrados, aquilo que lhes permitia apreciar as belas-letas. Estas, por sua vez, eram artes bem definidas, a poesia e a eloquência”.

<sup>13</sup> Segundo Jacques Rancière (2014, p. 17), “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (...) A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares. Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços. O mesmo ocorre com a escrita: circulando por toda parte,

seriam, afinal, as tais almas variegadas, as tais pessoas elevadas, senão os que compõem as oligarquias seculares<sup>14</sup> detentoras de poder? Pois, em contato com a história do Ocidente, sabemos que, aos membros dessas minorias, foram ensinadas, por gerações, determinadas técnicas (poéticas e retóricas) para o contato com determinados gêneros textuais eleitos superiores; a essas minorias, ainda, sabemos que não faltaram recursos, riquezas, para adquirirem e guardarem consigo exemplares desses códigos escritos, tão fundamentais no processo de construção de suas subjetividades opressoras amantes do poder. E a partir desse antigo consenso sobre o texto literário, torna-se possível pensarmos *Os Lusíadas* como um texto escrito para, *a priori*, não ter seus versos transcritos em páginas de jornal, onde ficariam à mercê da leitura de quaisquer pessoas.

Porque vale lembrar que essa tradição excludente, no interior da literatura, foi uma forma de saber matricial no contexto de produção d'*Os Lusíadas*: poema escrito a partir das regras de um gênero considerado “maior” (a epopeia), com o objetivo de cantar, como afirma Camões (1999, p. 11) no Canto I, “o peito ilustre lusitano”, ou seja, um tema nobre, a história do “alto império” de Portugal, a partir do episódio das navegações ultramarinas do heroicizado Vasco da Gama; poema, ademais, escrito por um membro da aristocracia portuguesa d’então, e dedicado ao rei D. Sebastião (CAMÕES, 1999, pp. 12 a 15)<sup>15</sup> – ou seja, escrito para ser lido e apreciado por esse leitor

---

sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum”.

<sup>14</sup> “As sociedades, tanto no presente quanto no passado, são organizadas pelo jogo das oligarquias. E não existe governo democrático propriamente dito. Os governos se exercem sempre da minoria sobre a maioria” (RANCIÈRE, 2014, p. 68). E essa minoria seriam os “ricos [, que] foram sempre aqueles que governaram o mundo ou que sempre tiveram quem por eles governasse” (SARAMAGO, 2013, p. 60).

<sup>15</sup> Canto I, da estrofe 6° a 18°.

ontologicamente superior. *Os Lusíadas* foram, portanto, construídos segundo normas que vigiam no século XVI e que tinham como objetivo operar o que podemos chamar de as três instâncias do texto, quais sejam, o escritor, a palavra escrita e o leitor (RANCIÈRE, 2017, p. 42)<sup>16</sup>, para construir uma certa estabilidade na relação de compreensão do texto entre quem o escreveu (e obedeceu às normas referentes à épica, segundo o código poético clássico) e quem o lê (e deve saber, de antemão, aquelas mesmas normas, para ler o poema de maneira “correta”, como o seu escritor almejou sê-lo lido). Falo, com isso, de uma tradição literária que há séculos busca a construção de uma relação convencional, institucional, entre o leitor e o texto, entre a realidade e a literatura, a partir do estabelecimento de normas que convencionam, além da maneira “correta” de leitura, os espaços *adequados* para a leitura, unicamente acessáveis, como dito, por aquelas minorias seculares. Ora, em 1973, ao ser publicado, de maneira fragmentada, em páginas de jornal, o grande poema camoniano foi desatrelado dessa “lógica da adequação”, que busca vincular textos, espaços, leitores específicos, entre si: no jornal, pessoas inadequadas passavam a ler um texto publicado num espaço notadamente inadequado para ele. E, embora isso tenha se demonstrado, à época, detalhe ignorável para os gestores do regime ditatorial, é possível, hoje, apontarmos indícios de subversão que a literatura teria causado na forma como os leitores do *Estadão* passaram a ler seus próprios contextos, a partir do contato com o *Camões não-oficial*.

---

<sup>16</sup> Ao comentar a estética em Hegel, Rancière faz adaptações nominativas ao que Segismundo Spina (1967, p. 61) chama de os três “elementos que compõem o fato literário [segundo a poética clássica]: o Poeta (criador), a Obra (criatura) e o Público (receptor)”. Assim como Rancière, ao dissertar sobre o trinômio, Spina ressalta a existência de um sistema de significação estabelecido entre o “artista” e o “receptor”, na literatura clássica.

### III.

No dia 2 de agosto de 1973, o leitor do *Estadão* encontrou, de repente, no meio de uma das páginas reservadas à publicação do editorial, o verso emblemático “As armas e os barões assinalados” (CAMÕES, 1999, p. 11), mais os versos subsequentes, distribuídos no espaço do papel, conforme a ordem visual estrófica tradicional, até o último da nona oitava do Canto I d’*Os Lusíadas*; ao final dessa transcrição, ainda, seguia-se uma observação, entre parênteses, que alertava: “Continua na página 18” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1973, p. 03, versão censurada).



(Foto 1. O ESTADO DE SÃO PAULO, 1973, p. 3, versão censurada)



Na primeira transcrição de trecho do poema, hoje, sabemos que Camões surgiu ao leitor para ocupar o espaço antes criado para uma matéria jornalística sobre o Ministério da Justiça do governo Médici (1969 a 1974), que, nos termos censurados do próprio jornal, ordenou “a fiscalização da imprensa, do teatro, do cinema, da televisão, da música”, e que, por isso, mostrava-se ser um ministério “voltado [mesmo] para as tarefas repressivas e para um severo policiamento das atividades da cultura” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1973, p. 03, versão não censurada); e na segunda transcrição de versos, Camões apareceu para ocupar o espaço de um artigo de manifestação dos representantes da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), contra a prisão domiciliar de membros da igreja católica, e contra os maus tratos, ordenados por um tal “capitão Monteiro”, aos quais foram submetidos esses mesmos religiosos (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1973, p. 18, versão não censurada). Em resumo, fala-se em censura, no primeiro caso, e em tortura, no segundo: dois assuntos que não estavam autorizados para a publicação no diário paulista.

A partir desses elementos que trago do contexto histórico-textual dessa edição do *Estadão*, podemos imaginar uma cena fundamental que nos ajuda a pensar aquele Camões inusitado: eis um leitor que, ao abrir o seu jornal, numa parte habitualmente voltada a tratar de assuntos de natureza política, encontra, no centro da página, palavras organizadas em versos e estrofes, cujo preâmbulo que as anuncia afirma elas pertencerem ao “bardo dos bardos”, Luís de Camões.

Ao contrário do que possamos imaginar, esses trechos do poema épico camoniano, como tantos outros dele publicados nas edições seguintes, não foram simplesmente ignorados pelo público leitor do jornal: esses trechos chegaram a ser lidos. Da parcela do público que os leram, é possível distinguir

dois tipos gerais de leitores. O primeiro deles é o dos que leram e estranharam o fato de, de repente, sem explicações oficiais, Camões aparecer no meio da página do jornal, entre reportagens e propagandas que em nada guardavam relação com o poeta e seu poema. Conforme informação fornecida pelo próprio *Estadão* (MAYRINK, 2012), não era raro, naquele tempo, seus editores receberem cartas de leitores que reclamavam de o fato da epopeia lusitana ser publicada sem os devidos cuidados, quanto à forma de selecionar e recortar os cantos (considerada abrupta, desrespeitosa à sintaxe e às sequências temáticas), e quanto à periodicidade (deveras acidental) com que os trechos eram publicados, cuidados esses que o *Estadão* deveria ter ao supostamente se propor a republicar *Os Lusíadas* na forma de folhetim. O segundo tipo de leitores, por outro lado, era os que, de alguma maneira, incomodaram-se com a própria falta de coerência dos editores em pôr Camões a esmo nas páginas de seu jornal; e para esses leitores, Camões, de maneira *não-oficial*, dizia, por meio d'*Os Lusíadas*, algo relacionado àquele período político pelo qual o povo brasileiro era brutalmente atravessado.

O que Camões (1999, p. 11) dizia, literalmente, ainda, era “As armas e os barões assinalados”, e por isso, como dito, houve os leitores indignados com a falta de acuidade dos editores do *Estadão* na republicação da epopeia lusitana. Mas aqui pressupomos, ademais, outros leitores, que perceberam que, nas páginas do jornal, Camões surgia para dizer algo novo: pois tornavam-se de sua autoria, também, as palavras avizinhas aos trechos épicos, que eram acompanhadas das chamadas “O Brasil e a reforma monetária”, “Os motivos da campanha contra Nixon”, “A oposição prepara contatos com Geisel” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1973, p. 03). Esses foram *a priori* três títulos de reportagens que dividiram, com as primeiras estrofes

do Canto I d'*Os Lusíadas*, o mesmo espaço da página do jornal, e que passaram *a posteriori* a compor a epopeia camoniana a partir do momento em que a ela foram anexadas.

Proponho, portanto, o exercício de pensarmos que, se por um lado é legítimo afirmar que Camões foi inserido em meio a notícias jornalísticas, de modo a compor o caos informativo daquela edição peculiar do diário popular, por outro lado, parece-me literariamente interessante considerarmos que notícias jornalísticas foram inseridas n'*Os Lusíadas* – e dentro dessa última perspectiva, estamos a falar da constituição de um novo objeto de arte, de um Camões diferente do cânone: de um Camões *não-oficial*.

Se essa proposta é válida, podemos afirmar que foi justamente a falta de harmonia entre as já conhecidas palavras d'*Os Lusíadas* e as novas palavras de Camões que tornaram difícil a interpretação *adequada* pelo leitor daquela época sobre aquela inusitada obra literária que se constituía a cada edição do *Estadão*: não foi apenas a forma do poema épico a ser afetada, ao compartilharem o mesmo plano da página decassílabos heroicos e prosa; pois, no plano do conteúdo, o que se via era que a viagem dos argonautas passava a atravessar caminhos que não dependiam mais apenas do resultado da disputa entre Vênus e Baco; passavam a ser o resultado também do conflito entre os editores do *Estadão* e os funcionários do governo autoritário, porquanto, a cada episódio de censura, um novo trecho d'*Os Lusíadas* era selecionado e enxertado no periódico. Camões passava, então, nas páginas da gazeta paulista, a narrar de fato a história da nossa nação, por meio de um enredo recortado, heterogêneo, em que, a princípio, quanto mais espaço na página do jornal tinham as palavras que narravam os feitos de um passado épico, conseqüentemente, menos o leitor poderia saber sobre o seu próprio

presente, e, conseqüentemente, tornavam-se cada vez mais obscuras as hipóteses sobre o que esperar do futuro.

As palavras publicadas não tinham mais garantidos os seus significados precípuos: para compreender o Brasil, o épico se tornava prosaico. *Os Lusíadas*, nas páginas do *Estadão*, por conseguinte, tinham desestabilizadas as pressupostas três instâncias clássicas do texto literário, citadas no início deste texto, ao transformar (i) Camões numa espécie de figura *não-oficial* que já não se referia estritamente ao cânone literário, porque (ii) escrevia um texto metamórfico, abordando temas muito variados, sem unidade evidente, para ser lido por (iii) leitores imprevisíveis, com interpretações paradoxais mas igualmente possíveis, uma vez ser impossível estabelecer, naquelas condições, uma interpretação convencional, institucional, oficial, e por isso, passava a ser constituída a partir da noção de liberdade. E nesse sentido, o Camões *não-oficial* estava mais próximo à noção moderna de literatura – ou seja, uma arte da escrita “desobrigada de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 33 e 34) – e, por tal motivo, um Camões que, nos “anos de chumbo”, tornava-se capaz de dizer sobre o que o homem Camões, morto desde o século XVI, nunca poderia ter imaginado falar a respeito, desmanchando, assim, “as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas” e “as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso” (RANCIÈRE, 2014, p. 30).

As palavras do verso emblemático “As armas e os barões assinalados” poderiam não mais representar, de fato, “armas” e “barões” aos leitores inusitados. O que passavam a significar, entretanto, não se mostra interessante arriscarmos delimitar aqui. O que vale ressaltar, então, é o

incômodo que a literatura, fora de seu espaço institucionalmente estabelecido, teria causado num ambiente político cujo governo se autodeclarava, nos termos do mesmo Ato Institucional, guardião da “ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana” (BRASIL, 1968), mas que, na realidade, entre tantas barbaridades – como a institucionalização da prática de tortura –, censurava todos os veículos midiáticos que lhes denunciavam os crimes, sob o pretexto de coibir o que denominava “ideologias contrárias às tradições de nosso povo”. Infelizmente, esse é um passado que volta a se materializar na vida do brasileiro, com a ascensão da nova presidência de nossa frágil República democrática.

#### IV.

Esse Camões registrado nas páginas do *Estadão*, bom ressaltar, por consequência, não deve ficar na memória como uma espécie de símbolo da censura de um aparelho estatal opressor d’outrora: a censura foi, afinal, o resultado das práticas proibitórias dos burocratas que compunham um governo ditatorial; ademais, a presença de Camões na década de 1970, naquelas páginas daquela gazeta paulista, evidenciou a importância de implodir o vínculo entre as palavras e as coisas as quais elas aparentemente representavam, na medida em que constituía, segundo a hipótese aqui lançada, uma outra obra de arte, que não era necessariamente um poema épico (que não cantava mais apenas a glória do passado português), nem um discurso jornalístico (que não informava nada objetivamente), mas também não permitia que um vazio fosse instituído naquelas páginas.

Esse deslocamento entre as palavras e as coisas, que é próprio da literatura na modernidade, é o que este Camões *não-oficial* parecia trazer ao público leitor do *Estadão*. O que o bardo poderia dizer, especificamente, sobre aquele período, ficou mesmo a cargo da interpretação que cada um de seus leitores conseguiu construir, a partir, inclusive, da experiência problemática com a ditadura. E é essa possibilidade de liberdade que se mostra, aparentemente, mais incômoda aos defensores dos regimes autoritários, adeptos da ideologia fascista: a impossibilidade de dominar o sentido das palavras, notadamente, as escritas; a impossibilidade de garantir a homogeneidade da compreensão do discurso; a impossibilidade de totalizar o sentido das palavras em torno de uma única forma de pensamento. Essa lição, apreendida por meio do Camões *não-oficial*, mostra-se de oportuna recuperação nesse momento em que vivemos no Brasil o retorno do elogio à institucionalização das práticas de censura a todas as manifestações ideologicamente contrárias ao discurso oficial. Não há como sabermos exatamente o que esperar dos novos tempos, aparentemente sombrios, mas sabemos que, neles, será preciso construir novas formas de resistência, para que “As armas e os barões assinalados” continuem a nos dizer muito mais sobre as “armas”, que nos violentam os corpos, e seus “barões”, que, a todo custo, almejam dominar, a seus próprios interesses, as formas de narrar a história de nossas vidas.

### **Referências**

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2014.

- AGÊNCIA ESTADO. Obra de Camões denunciou censura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 dez. 2002. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,obra-de-camoes-denunciou-censura,20020925p6958>>. Acesso: 24 out. 2018.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães & C. Editores, 1951.
- BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura – Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRASIL, ATO INSTITUCIONAL Nº5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968. Legislação de Exceção. Brasília, DF, dezembro de 1968. Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/legislacao/ListaTextoSigen.action?norma=584057&id=14313004&idBinario=15669952&mime=application/rtf>>. Acesso: 31 out. 2018.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Ed. Klick, 1999.
- CARTA CAPITAL. Bolsonaro em 25 frases polêmicas. 29 out. 2018. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-em-25-frases-polemicas/>>. Acesso: 07 fev. 2019.
- DEUTSCHE WELLES. Bolsonaro determina comemoração do golpe de 1964. 26 mar. 2019. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/bolsonaro-determina-comemora%C3%A7%C3%A3o-do-golpe-de-1964/a-48062127>>. Acesso: 13 abr. 2019.
- DIAS, José Carlos; CAVALCANTI FILHO, José Paulo; KEHL, Maria Rita; PINHEIRO, Paulo Sérgio; DALLARI, Pedro Bohomoletz de Abreu;

- CUNHA, Rosa Maria Cardoso da. *Comissão Nacional da Verdade – Relatório*. Vol. I. Brasília, 2014. Disponível em: <[http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_1\\_digital.pdf](http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf)>. Acesso: 29 out. 2018.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14 ed. São Paulo: Edusp, 2012.
- HUFFPOST. Ministro da Educação de Bolsonaro diz que vai combater ‘marxismo cultural’. 02 jan. 2019. Disponível em: <[https://www.huffpostbrasil.com/2019/01/02/ministro-da-educacao-de-bolsonaro-diz-que-vai-combater-marxismo-cultural\\_a\\_23632278/](https://www.huffpostbrasil.com/2019/01/02/ministro-da-educacao-de-bolsonaro-diz-que-vai-combater-marxismo-cultural_a_23632278/)>. Acesso: 13 abr. 2019.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo, 02 ago. 1973. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19730802-30167-nac-0003-999-3-not>>. Acesso: 10 out. 2018.
- PLATÃO. *Fedro*. Trad. Maria Cecília Gomes do Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- MAYRINK, José Maria. Acervo mostra as marcas da censura. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 mai. 2012. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,acervo-mostra-as-marcas-de-censura,113609e>>. Acesso: 24 out. 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. 2º ed. 2º reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- \_\_\_\_\_. A literatura impensável. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. 2º ed. São Paulo: Ed. 34, 2017, pp. 27 a 50.
- \_\_\_\_\_. *O ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

- SAFATLE, Vladimir. Um fascista mora ao lado. *Folha de São Paulo*, 03/03/2017. Disponível em:<<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2017/03/1863080-um-fascista-mora-ao-lado.shtml>>. Acesso: 31 out. 2018.
- SARAMAGO, José. *Democracia e universidade*. Belém: UFPA, 2013.
- SCHWARCZ, Lilia M., STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Ed. Franciscana, 1967.

# Forja e forno: releituras amorosas herbertianas de Camões

Rosely de Fátima Silva<sup>1</sup>

**RESUMO** | A matéria poética camoniana serve e serviu de combustível ao forno de vários poetas; também na escrita de Herberto Helder podemos encontrar releituras de temas amorosos camonianos, como o episódio de Inês de Castro, presente n'Os Lusíadas, ou da temática amorosa presente em sua lírica. Este trabalho pretende interpretar algumas dessas releituras.

**PALAVRAS-CHAVE** | Camões, Herberto Helder, poética amorosa, erotismo.

**ABSTRACT** | Camonian poetic material serves and served as fuel to the furnace of several poets; also in the writing of Herberto Helder we can find re-readings of camonian amorous themes, such as the episode of Inês de Castro, present in The Lusíadas, or the amorous theme in his lyric. This paper intends to interpret some of these re-readings.

**KEYWORDS** | Camões, Herberto Helder, love poetry, eroticism.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Portuguesa – FFLCH/USP. Mestra em Filosofia – FFLCH/USP.

### *Transforma-se o amador na coisa amada*

Este soneto camoniano já foi lido, diversas vezes, como a representação de um amor platônico e excelso. O primeiro verso *parece* apresentar certa circularidade entre amante e amada, certa completude advinda do mundo das ideias; se for esse o caso, essa completude existencial dos amantes, dadivosamente sugerida pela linguagem poética camoniana, apresenta, além disso, uma sincronicidade espaço-temporal derivada da afetividade; como se o sentimento amoroso fosse a chave ontológica para a presentificação do ser amado. Esse amor – ou ser amado – é, portanto, presentificado pela linguagem.

Mas, rapidamente, Camões recusa a chave platônica e apresenta uma necessidade de atualização dessa ideia amorosa, em termos que podemos dizer aristotélicos: o conceito da coisa amada está permeado de acidentes – e precisa se atualizar para existir, ou seja, a forma precisa ser atualizada na matéria existente para que o amante possa possuir a amada. A partícula adversativa na terceira estrofe desliza para a aditiva na quarta: “E o vivo e puro amor de que sou feito,/ Como a matéria simples busca a forma.”

Assim, nas palavras de Helder Macedo:

[...] Camões vai mais uma vez instituir o desejo físico como uma realidade de valor equivalente e nobremente complementar ao do próprio amor espiritual. E ao definir o amor que sente como, simultaneamente ‘vivo’ e ‘puro’, está, em última análise, a propô-lo como a resposta total mais adequada à natureza semidivina da amada que, se é uma semideia, deve ser também aceite e servida como a semi-humana que necessariamente não deixa de ser. Assim, o inevitável corolário lógico do soneto é que a totalidade do amor pressupõe o acto

físico de amar como a ‘matéria simples’ pressupõe e necessita a sua ‘forma’. (MACEDO, 1980:16-17).

É um feito e tanto: Camões consegue, assim, solapar os efeitos do neoplatonismo, tão bem engendrados pela união da Igreja e da nobreza, que farão do amor-paixão, um tema mítico, com o intuito de refrear os impulsos desestabilizadores de sua sociedade. E o faz utilizando aquela mesma linguagem neoplatônica dos algozes da paixão.

Herberto Helder *agarra* a deixa da necessidade da concretização do ato amoroso e, em seu poema *Tríptico*, publicado na obra “A colher na boca”, aqui na versão da antologia “Ou o Poema Contínuo”, pela A Girafa Editora, São Paulo, SP, 2006, inicia ardorosamente a descrição de seu estado amoroso, rangendo os dentes entre inúmeras aliterações e assonâncias:

*Transforma-se o amador na coisa amada com seu  
feroz sorriso, os dentes,  
as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído  
e silêncio. Traz o barulho das ondas frias  
e das ardentes pedras que tem dentro de si.  
E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado  
silêncio da sua última vida.  
O amador transforma-se de instante para instante,  
e sente-se o espírito imortal do amor  
criando a carne em extremas atmosferas, acima  
de todas as coisas mortas.*

Em ordem inversa à camoniana, este primeiro ciclo do poema, composto por três estrofes, relata-nos o sexo em sua plenitude, o amor físico em imagens de completude antitéticas: ondas frias/ ardentes pedras; ruído rudimentar/ assombrado silêncio. Há uma atmosfera de dom amoroso, mas também de caça “feroz sorriso, os dentes, as mãos que relampejam no escuro”.

O erotismo presente na primeira estrofe é ainda romântico: o amador se trans-forma e se en-forma na coisa amada, há uma somatória de instantes que remete à atemporalidade do gozo ou do pré-gozo; na segunda estrofe, as imagens eróticas se intensificam, o ritmo sexual advém de imagens que sugerem um amor erótico e demiúrgico; enfim, na terceira, estrofe, a relação amorosa se concretiza numa continuidade sonora de êxtase.

No segundo ciclo, há um recolhimento do ser amado, e o retorno de um amor lírico: “Não sei como dizer-te que minha voz te procura”, ou, quando o poeta diz voz, talvez diga respiração, que ele respira a necessidade da presença do ser amado; na continuação

[...] Quando,  
iniciado o campo, o centeio imaturo ondula tocado  
pelo presentir de um tempo distante,  
e na terra crescida os homens entoam a vindima  
– eu não sei como dizer-te que cem ideias,  
dentro de mim, te procuram.

As imagens, aqui, já *frutificam*, a linguagem vai amadurecendo, como os ciclos da natureza, os quais Herberto Helder parece tanto gostar de utilizar para representar o tempo. Será o tempo que costura o tecido do amor ou é o amor que apresenta a tessitura do tempo?

Melancólico, o poeta está com o coração encoberto: “é uma semente inventada/ em seu escuro fundo” e outra imagem querida de H. H. é utilizada:

tu arrebatas os caminhos da minha solidão  
Como se toda a casa ardesse pousada na noite

A casa, imersa na escuridão, é também, o útero, o local de refúgio, acolhimento e aconchego materno, que Herberto Helder estende ao acolhimento do feminino, também descrito no poema *A Fonte*; esse acolhimento, porém, parece sempre assombrado pelo mundo exterior, ou pelos sentimentos provocados pelo mundo exterior ao poeta.

Se no primeiro ciclo tínhamos um “grito para sempre na cabeça/ a arder como o primeiro dia do verão”, agora, o poeta:

Durante a primavera inteira aprendo  
os trevos, a água sobrenatural, o leve e abstracto  
correr do espaço –  
e penso que vou dizer algo cheio de razão,  
mas quando a sombra cai da curva sôfrega  
dos meus lábios, sinto que me faltam  
um girassol, uma pedra, uma ave – qualquer  
coisa extraordinária.  
Porque não sei como dizer-te sem milagres  
que dentro de mim é o sol, o fruto,  
a criança, a água, o deus, o leite, **a mãe**, [grifo nosso]  
o amor,  
que te procuram.

“Um girassol, uma pedra, uma ave – qualquer coisa extraordinária”  
– extraordinárias porque naturais, naturais porque sempre presentes,  
sempre presentes, porque cíclicas. O que alguns chamam de enumeração  
caótica, neste trecho, nada mais é que a cinemática herbertiana em  
funcionamento: um recurso imagético, cinematográfico, um modo de  
senciência poética, que atua em uma chave de simultaneidade entre  
perceber, apreender e retomar o mundo metonimicamente,  
metaforicamente. É, também, um modo de afecção do e no poeta, que se  
deixa penetrar pela existência, como um crisol de cristal plurifacetado sobre  
o efeito do raio de luz das palavras na clareira da metáfora poética. Herberto

Helder é/era – se nos for permitido recorrer às palavras do bardo americano...:

[...] um menino que saía todo dia,  
E a primeira coisa que ele olhava e recebia com surpresa ou  
pena ou amor ou  
    medo, naquela coisa ele virava,  
E aquela coisa virava parte dele o dia todo ou parte do dia.... ou  
por muitos anos ou  
    longos ciclos de anos.  
[...] Mãe de palavras meigas.... de touca e vestido limpos.... um  
odor saudável emana  
    de sua pessoa e roupas quando ela passa:  
[...] A vila na montanha vista de longe ao pôr-do-sol.... o rio no  
meio,  
Sombras... auréola e neblina.. luz batendo nos telhados e  
empenas brancas e  
    Marrons a cinco quilômetros daqui,  
[...] As ondas apressadas e as cristas estilhaçadas se estapeando;  
E os estratos coloridos das nuvens.... longa faixa de matiz  
marrom na distância  
    solitária em si mesma.... a pura expansão onde ela jaz  
imóvel,  
Na linha do horizonte, volante corvo marinho, fragrância de  
salina e areia úmida;  
Todas essas coisas fazem parte do menino que saía todo dia, e  
que agora vai embora e  
    mais distante a cada dia,  
E agora podem ser também de quem lê-las com atenção. Walt  
Whitman. (2006:200-01)

No último ciclo do poema herbertiano, há uma elevação das imagens, no sentido físico-metonímico de como nos atingem. O resultado é uma sensação de ascenso do sentimento amoroso, que parece buscar a ternura e a mansidão de um amor cultivado pelo tempo:

Todas as coisas são mesa para os pensamentos  
onde faço minha vida de paz  
num peso íntimo de alegria como um existir de mão

fechada puramente sobre o ombro.  
– Junto a coisas magnânimas de água  
e espíritos,  
a casas e achas de manso consumindo-se,  
ervas e barcos altos – meus pensamentos criam-se  
com um outrora lento, um sabor  
de terra velha e pão diurno.

E em cada minuto a criatura  
feliz do amor, a nua criatura  
da minha história de desejo,  
inteiramente se abre em mim como um tempo,  
uma pedra simples,  
ou um nascer de bichos num lugar de maio.

O amor físico internalizou-se, como uma necessidade básica e vital?  
É o que indica a estrofe final, repleta de símbolos cíclicos de plenitude, pois  
HH é, também, um poeta dos ciclos, o ser amado é o alimento que ilumina  
tudo e torna o tempo vivível.

Ela explica tudo, e o vir para mim –  
como se levantam paredes brancas  
ou se dão festas nos dedos espantados das crianças  
– é a vida ser redonda  
com seus ritmos sobressaltados e antigos.  
Tudo é trigo que se coma e ela  
é o trigo das coisas,  
o último sentido do que acontece pelos dias dentro.  
Espero cada momento seu  
como se espera o rebentar das amoras  
e a suave loucura das uvas sobre o mundo.  
– E o resto é uma altura oculta,  
um leite e uma vontade de cantar.

Também Herberto Helder buscou a matéria que atualizaria o seu  
desejo / forma de amor. Plenificou-se na existência no e através do *lógos*  
poético, ou, em termos heideggerianos, na presença desse amor, que se  
transmuta em exercício poético.

## O episódio de Inês de Castro

No conto *Teorema*, constante na obra *Os Passos em Volta*, Herberto Helder faz uma deliciosa descrição do povo lusitano:

Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra. Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos. (HELDER, 2015:117)

Já vimos que, ao emular o soneto camoniano, Herberto Helder o fez com o “seu feroz sorriso, os dentes, as mãos que relampejam no escuro”; formará o *fero amor*, juntamente com a saudade, o emblema da alma portuguesa? Ou constituirá um mito, pois, através desse amor-paixão, *amor desejante*, para utilizar as fórmulas de Francis Wolff, em seu *Não Existe Amor Perfeito* a produção poética relaciona-se “à transgressão das normas, como é o caso de Tristão e Isolda, que se tornam corpos inseparáveis após a absorção da poção, do filtro de amor.” (WOLFF, 2018:71). No caso de Inês e Pedro, após e devido à mortandade. Em outras palavras, a imagem do *fero amor* associada ao emblema da alma lusitana, a saudade, constituem material poético redivivo na escrita helderiana.

Rougemont, em seu *O Amor e o Ocidente* (1988:21), comenta que o mito do amor de Tristão e Isolda se cristalizou no século XII, “num período em que as elites realizavam um grande esforço em prol da ordenação social e moral”. A contenção religiosa não bastava para refrear o instinto destruidor, mas a catarse literária pode (ria) ser uma possibilidade de liberação desse

refreamento. Aristóteles já expusera, na Poética VI, a respeito do efeito mimético e catártico da tragédia – e, por extensão, das obras literárias, que “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. Se seguirmos a análise de Rougemont, além de pensarmos em purificação, ou purga dessas emoções, nos daremos conta que a leitura do episódio de Inês de Castro nos proporciona um questionamento sobre a natureza das paixões, do embate entre vida e sociedade, ou, se quisermos, entre natureza e cultura:

[...] precisamos de um mito para exprimir o fato obscuro e inconfessável de que a paixão está ligada à morte e leva à destruição quem quer que se entregue completamente a ela. Isto porque desejamos salvar a paixão e adoramos essa infelicidade, ao passo que as morais oficiais e nossa razão as condenam. (ROUGEMONT, 1988: 19)

Este questionamento talvez já estivesse presente, de forma embrionária, em *Camões*, mas, para Herberto Helder, recontar Inês no conto *Teorema* é uma escolha deliberada em busca de um fim. O episódio-mito, posto que cosmogônico, é o terreno perfeito para a sua escrita, também cosmogônica, na qual a “loucura, posta como adversa à ‘moderação’ e ao ‘equilíbrio’ que a acomodação burguesa falsamente oferece, desentranha o sabor perdido, revigora a memória arcaica, retira as coisas da sua obscuridade, muda os nomes, desfaz os acertos, subverte a ordem estabelecida, provoca as alterações, limpa os olhos acostumados, devolve a nobreza ao homem: o ‘amor’ é a sua força motriz”, nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra<sup>2</sup> (tese, pp. 114-115). Sua escrita é, antes de tudo, uma epifania, um desvelamento, um alumbramento, que nos constitui

---

<sup>2</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia. *A Alquimia da Linguagem: Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP: 1979.

ontologicamente através da linguagem, ou nos coloca na presença - para utilizarmos termos heideggerianos - e responde inteiramente à questão de como se estabelece a presença humana no mundo: “Que linguagem pode servir à nomeação da realidade que somos senão aquela que por autonomasia<sup>3</sup> já nos é devolvida como suprema Criação? É *poeticamente* que habitamos o mundo ou não o habitamos”, nos diz Eduardo Lourenço (LOURENÇO, 1987: 38), citando um verso holderliano.

Somos um eu atrelado a emoções, afecções, sonhos, os quais também possuem caracteres mnemônicos: da ligação entre memória e linguagem podemos estabelecer uma temporalidade poética, na qual, nós, viventes, estamos presentes e somos. O tempo da exemplaridade poética camoniana e herbertiana apresenta o amor, o ódio, a brutalidade como constituintes de uma melancolia – ou melhor, desta palavra tão representativa de nossa língua – de uma saudade ardente e desejante que alimenta a forja e o forno de nossas existências.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa*. Prefácio e Notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *A Alquimia da Linguagem: Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, 1979.

---

<sup>3</sup> O termo autonomasia não está dicionarizado (não confundir com antonomasia). Pode-se concluir que Eduardo Lourenço, neste trecho de *Tempo e Poesia* (1987: 38), pensa o processo metonímico presente na linguagem poética como um circuito de autoalimentação linguística, que remodela o mundo que habitamos e o modo como o habitamos.

- HELDER, Herberto. *Os Passos em Volta*. Porto: Porto Editora, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Ou o Poema Contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1987.
- MACEDO, Helder. *Camões e a Viagem Iniciática*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- ROUGEMONT, Dennis. *O Amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- WOLFF, Francis. *Não Existe Amor Perfeito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

# As naus de um homem chamado Luís<sup>1</sup>

Charles Borges Casemiro<sup>2</sup>

**RESUMO** | O presente trabalho se propõe a analisar a desconstrução humorístico-literária da personagem histórica e mítica Luís Vaz de Camões, no romance *As Naus* (1988), de António Lobos Antunes. Problematiza, pois, relações estabelecidas entre a construção de identidades portuguesas e o aproveitamento literário, alegórico e paródico de elementos históricos e míticos lusos, na configuração de uma Forma contemporânea para o Romance Histórico português. Partindo, nesse sentido, do pressuposto da historicidade da Forma do Romance, como narrativa burguesa, (HEGEL, 1993; LUKÁCS, 2011; GOLDMANN, 1973; WATT, 2010), procura situar o Romance português contemporâneo no paradigma do Romance Histórico (LUKÁCS, 2011; WATT, 2010; ANDERSON, 2007) – Forma resultante de uma relação dialética estabelecida entre a Forma estética e a Forma da realidade histórica – e, nesta perspectiva, procura compreender como se dão as configurações de espaços, tempos e sujeitos na construção de paisagens estéticas, identitárias e de pertencimento lusos que, no romance *As Naus* (1988), espelham-se na situação de Colonialidade (GROSGUÉL, 2008), permitindo o inquérito e a desconstrução dos sentidos épicos e trágicos assumidos pela história e pela mitologia colonial lusitana a partir de uma veia humorística.

**PALAVRAS-CHAVE** | Literatura Portuguesa; Romance Histórico; Identidades lusas; Desconstrução. Camões.

**ABSTRACT** | The present work intends to analyze the humorous-literary deconstruction of the historical and mythical character Luis Vaz de Camoes, in the novel *As Naus* (1988), by António Lobo Antunes. It, therefore, problematizes established relations between the construction of Portuguese identities and the allegorical and parody literary exploitation of historical and mythical Portuguese elements, in the configuration of a contemporary Form for the Portuguese Historical Novel. In this sense, starting from the assumption of the historicity of the Form of the Novel as a bourgeois narrative (HEGEL, 1993, GOLDMANN, 1973; WATT, 2010), it seeks to situate contemporary Portuguese Novel in the paradigm of Historical Novel (LUKÁCS) – a Form that results from a dialectical relationship between the aesthetic Form and the Form of historical reality – and, in this perspective, seeks to understand how the configurations of spaces, times and subjects, in the construction of aesthetic, identity and aesthetic landscapes, mirrored in the situation of Coloniality (GROSGUÉL, 2008), makes possible in the novel *As Naus* (1988) an investigation and a deconstruction of de epic and tragic senses assumed Lusitanian history and colonial mythology from a humorous veine.

**KEYWORDS** | Portuguese Literature; Historical Novel; Lusas identities; Deconstruction; Camões.

---

1 Texto constituído com base em Capítulo da Tese do Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Literatura Portuguesa, no ano de 2019.

2 Doutor em Literatura Portuguesa (USP-DLCV); Mestre em Letras (MACK); Docente de Literatura Portuguesa (IFSP-SP – Curso de Licenciatura em Letras / Português). E-mail: charlescasemiro@ifsp.edu.br

## O “DESIGN” DAS NAUS DE ANTUNES

Ó glória de mandar, ó vã cobiça  
Desta vaidade a quem chamamos fama!  
Ó fraudulento gosto, que se atiça  
Co’uma aura popular, que honra se chama!  
Que castigo tamanho e que justiça  
Fazes no peito vão que muito te ama!  
Que mortes, que perigos, que tormentas,  
Que crueldades neles experimentas!

Dura inquietação d'alma e da vida  
Fonte de desamparos e adultérios,  
Sagaz consumidora conhecida  
De fazendas, de reinos e de impérios:  
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,  
Sendo digna de infames vitupérios;  
Chamam-te fama e glória soberana,  
Nomes com quem se o povo néscio engana!<sup>3</sup>  
(Luís Vaz de Camões)

O Romance *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, é um representante exemplar do momento mais contundente da trajetória estético-experimental do autor: aquele que se deu entre os anos de 1979 e 1988 e que corresponde, indubitavelmente, à parcela mais significativa de contribuição do autor, no processo de construção de uma Poética para o Romance Histórico Português Contemporâneo.

A partir de um ponto de vista alegórico, paródico e disfemismizante – sustentado por tensões dialéticas estabelecidas entre elementos históricos e míticos, líricos e satíricos, épicos e trágicos, ao mesmo tempo – e, a partir de um *design* antiépico – empregado como Forma desmitificadora do tempo, do lugar, da sociedade, da cultura, dos discursos e das ideologias da Colonialidade portuguesa –, o romance *As*

---

3 CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Introdução e fixação do texto de Vítor Ramos. São Paulo: Cultrix, 1988.

*Naus* (1988) culmina a primeira itinerância criativa de Antunes, voltada, em seu plano histórico, geográfico e sociológico, para as representações e questionamentos do Salazarismo (1926-1974), da Revolução dos Cravos (1974), da Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974) e de suas decorrências em Portugal; em seu plano psicológico, para as representações e questionamentos do trânsito de heróis problemáticos, lançados em aventuras de autoconhecimento e de reencontro com a realidade cotidiana portuguesa rebaixada ou perdida; e, por fim, em seu plano estético, para as reestilizações, ressignificações ou reempregos dos recursos discursivos, outrora propostos e defendidos pelas Vanguardas Históricas da primeira metade do século XX, reaproveitados, por sua vez, pelas *vozes itinerantes* portuguesas da década de 1980, na atualização da Forma do Romance Histórico – conforme se pode presumir desde os primeiros ensaios sobre o Romance português contemporâneo, caso do ensaio *A Voz Itinerante*, de Álvaro Cardoso Gomes<sup>4</sup>.

Como representante, pois, deste percurso de atualização do Romance Histórico português, o romance *As Naus* (1988), de Lobo Antunes, se propõe, com sua Estrutura Dinâmica, a alegorizar e a parodiar a História da Colonialidade, sobrepondo e mesclando as duas mais emblemáticas participações portuguesas neste capítulo dilacerante da História humana. Engendra-se, pois, a um só tempo, da Colonialidade portuguesa (1498-1960), memória e mitologia em torno da aventura histórica expansionista e mercantilista luso-europeia e de suas decorrências na Europa, na América, na África e no Oriente; e das observações, experimentações e vivências portuguesas cotidianas, problematizando, aberta ou implicitamente, a

---

4 GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.

redemocratização da sociedade portuguesa pós-salazarista, as guerras coloniais, a descolonização da África e as suas guerras civis, processos que, objetiva e subjetivamente, bordam as identidades e o pertencimento lusitano, sobretudo, a partir da década de 1960.

É o que se pode observar no trecho a seguir, retirado d'*As Naus*. Nele, narram-se tensões políticas, econômicas, sociais e culturais causadas pela Revolução dos Cravos e pelas Guerras Coloniais e Civis africanas, como representações estéticas de tempos, de espaços e de subjetividades portuguesas, presentes no imaginário narrativo luso, como paisagens históricas, geográficas e sociais, que permitem uma problematização ontológica, sociológica e psicológica das identidades e do pertencimento lusos:

A violência das explosões dos morteiros, das bazucas e dos canhões sem recuo estremecia as lagunas de Bissau, sobrepondo-se aos relâmpagos de março. A noite grupos de colonos de pistola percorriam as travessas amedrontando as sombras, as negras apequenavam-se nas cubatas calando os filhos com os peitos chochos, e eles nunca mais se sentaram aos domingos, inchados de desejo reprimido, no banco da praça das palmeiras: demoravam-se em camisa pelo quarto, desocupados, sem destino, borbulhados de melgas, a fitarem com desgosto o leito coxo ou a janela para o cais onde em vez de colonos atracavam agora paquetes e caravelas de soldados, com a mesma inocência espantada na infância de olhos. Uma noite escutaram por acaso na telefonia, num vendaval de assobios, a revolução de Lisboa, notícias, comunicados, marchas militares, a prisão do governo, canções desconhecidas, e no dia imediato a tropa parecia menos crispada, os bombardeamentos rarearam, pretos de óculos flamejantes e camisas de feriado instalaram-se nas esplanadas e nos largos no lugar dos brancos. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 36).

Construída a partir de uma tensão estabelecida entre um plano histórico de superfície – *paisagens históricas, geográficas e sociais* – e um

plano estético mais profundo – *paisagens estéticas* –, a Poética antunesiana estrutura Narrativas, cujas finalidades últimas são as reflexões ontológicas e existenciais a respeito das identidades e do pertencimento lusos (“... *E no fundo, tudo acaba por ser, de uma maneira ou doutra, sempre uma reflexão a volta do que somos, de quem somos ou como somos como pessoas.*”<sup>5</sup>).

A propósito destas finalidades, Antunes assume a Forma do Romance como uma homologia entre a Forma Narrativa Estética e as Formas Narrativas Não-estéticas que efabulam os avanços e os retrocessos portugueses no plano da economia, da política, da sociedade e da cultura nacionais e internacionais, em especial, a Forma contemporânea, fragmentária e multifacetada dos processos sociais do tempo pós-colonial da Colonialidade.

No sentido amplo de constituir uma reflexão a respeito das identidades e a respeito do pertencimento português (... *sempre uma reflexão a volta do que somos...ou do que podemos esperar da vida ou de qual o sentido da vida...*<sup>6</sup>), sobretudo, a partir da revisão crítica, sarcástica e pessimista da Colonialidade portuguesa, Lobo Antunes, n’*As Naus* (1988), compõe um refinado exercício de sua *poética de homologias*, por meio da qual estabelece uma equivalência entre a Forma de seu Romance e a Forma Narrativa dos processos sociais vividos por Portugal no momento pós-colonial da Colonialidade – paisagem que, por sua vez, funciona como substrato discursivo mais expressivo para o conjunto das paisagens estéticas oferecidas pelo velho Lobo, aos seus leitores, em todos os seus romances.

---

5 ANTUNES, idem.

6 ANTUNES, idem.

Ao vincular, desse modo, a filosofia de composição d'*As Naus* à filosofia do Romance Histórico (“... *um anzol para atrair o leitor a coisas mais profundas como: Quem somos...*”<sup>7</sup>), Lobo Antunes, em verdade, fornece a chave para a compreensão e a explicação da natureza de toda a sua Poética e, conseqüentemente, da Forma assumida por seu Romance.

## AS NAUS PORTUGUESAS DE ANTUNES

N'*As Naus* (1988), em 18 capítulos, relativamente curtos, um narrador congregador de vozes, mescla a sua própria voz às vozes colaborativas de suas personagens, narrando histórias sabidamente fantásticas, mas, ao mesmo tempo, realistas, ordinárias e hilárias, que retratam, alegórica, paródica e disfemisticamente, a vida de “heróis” da Colonialidade portuguesa. Heróis que, “retornados” de sua aventura navegadora expansionista, assumem uma centralidade nas cenas de vida vividas em *Lixboa*, em uma tentativa desesperançada de encontrar, no cotidiano desta cidade-fantasia, o reconhecimento e a memória de seu alteamento passado, o que acaba redundando, todavia, apenas no mais baixo, no mais grotesco e no mais ridículo da realidade ordinária.

Nos capítulos 1, 3, 6 e 15, narra-se a amesquinhada trajetória de conquistas do navegador Pedro Álvares Cabral; nos capítulos 2, 8, 14 e 18, narra-se a alucinatória história de Luís Vaz de Camões e sua fantasia épica lusíada; nos capítulos 2 e 10, apresenta-se a acachapante desventura de um Vasco da Gama aposentado e olvidado; nos capítulos 3, 4, 5, 12 e 16, conta-

---

7 ANTUNES, António Lobo. *Lançamento: Comissão Das Lágrimas*, 03/12/2011. CulturaFNAC.pt. FNAC-Chiado. In: <https://www.youtube.com/watch?v=nLAGUDT5W4Q> Acesso em 13 jan. 2015.

se a degradante e profana missão de Francisco Xavier; nos capítulos 6, 9, 13, 15 e 17, deslinda-se o demeritório esforço heroico do navegador Diogo Cão; nos capítulos 7 e 11, pinta-se a desafortunada sina de Manoel de Sousa Sepúlveda; no capítulo 9, a peregrinação afortunada, mas desatinada e amesquinhada, de Fernão Mendes Pinto, e, para além destes, em aparições menores, retrata-se, ainda, a degradação de outros destacados nomes do rol da fama português que, comparecendo aos mesmos capítulos, são figurados entre a memória de seu alteamento e a realidade de sua baixeza cotidiana. Entre estes, figuram: Pero Vaz de Caminha, Gil Vicente, Almeida Garrett, Fernão Lopes, Dom Manoel, Paulo da Gama, Egas Moniz, Gil Eanes, Garcia da Orta, Afonso de Albuquerque, Padre António Vieira, Tomás António Gonzaga, Dom Sebastião, etc.

Assumem a Narrativa, o olhar e a voz objetivos e oniscientes de um narrador em terceira pessoa, que se amplia, entretanto, em cada capítulo, pelo olhar e pela voz experienciais e testemunhais das personagens protagonistas, para formar, com eles, um olhar e uma voz narrativa coletiva, totalizante, capaz de conjugar passado e presente, Europa e África, observação e vivência, história e mitologia, realidade e imaginário. Este olhar e voz totalizantes, por sua vez, em sua completude, apresentam a paisagem de *Lixboa*, conformando-a como *paisagem estética identitária* de Portugal e dos portugueses e, por isso mesmo, como conjunto de espacialidades, temporalidades, subjetividades, discursividades e ideologias multifacetadas, que efabula, de modo alinear e fragmentário, núcleos narrativos paralelos, como representação paródica dos processos sociais portugueses do tempo pós-colonial da Colonialidade.

É o que demonstram os trechos a seguir, extraídos de dois diferentes núcleos narrativos d'*As Naus* (1988), em que diferentes vozes, portanto, se conjugam e se conformam formulando um narrador de olhar e voz totalizantes, para figurar, esteticamente, a memória e o imaginário sobre os feitos e efeitos do heroísmo expansionista lusitano, refeitos, todavia, nestes núcleos narrativos, sob o juízo de um realismo ordinário, grotesco, rebaixado e até mesmo hilário, ambientado na *Lixboa dos retornados*.

O primeiro trecho, vem da voz do narrador em terceira pessoa, somada à voz da personagem Luís de Camões em primeira pessoa:

**Trecho 1:**

O homem de nome Luís mudou o pai de braço para aliviar o cotovelo mas palavra que nunca pensei que Lixboa fosse este dédalo de janelas de sacada comidas pelos ácidos do Tejo, as vacas sagradas destes rebanhos de eléctricos, estas mercearias de saquinhos de amêndoas e de garrafas de licor, palavra que imaginava obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destino da aventura, em vez de travessas gotosas, de becos de reformados e de armazéns nauseabundos, palavra que imaginava uma enseada repleta de naus aparelhadas que rescendiam a noz-moscada e a canela, e afinal encontrei apenas uma noite de prédios esquecidos a treparem para um castelo dos Cárpatos pendurado no topo, uma ruína com ameias em cuja hera dormiam gritos estagnados de pavões. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 67).

O segundo, vem da voz do mesmo narrador em terceira pessoa, somada à voz da personagem Vasco da Gama em primeira pessoa:

**Trecho 2:**

Havia quarenta e dois anos que Vasco da Gama não falava ao monarca, e após meses sem conto na sala de espera, a ler revistas de consultório médico misturado com executivos de colete, astrólogos de capa de estrelinhas, representantes de partidos políticos maioritários, minoritários e inexistentes, uma jornalista italiana e a delegação do sindicato dos pacificadores

envolta no pó-de-arroz da farinha matinal, encontrou o príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de puré de maçã de diabético, acorocado no banco de uma janela gótica aberta para os galeões da sua esquadra, que contemplava, desinteressado, na melancolia das gripes. (...) As pálpebras de galo idoso de Sua Majestade encontraram as minhas, por igual pregueadas e pisadas, e por momentos assaltou-me a ideia absurda de sermos um único indivíduo que se observava no espelho (...) Preparava-me para contar ao rei os meus anos de África, o embarque da tropa, os guerrilheiros que chegavam do interior para ocupar Loanda. (...) Queria dizer-lhe, à medida que as tágides se evaporavam, uma após outra, no betume das ondas, do meu regresso a Lixboa num porão de lençóis ensopados de vômito e de enervada miséria... (...) (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 87 e 90).

Nos excertos, a *Lixboa dos retornados* não corresponde à paisagem existencial sublime e alteadora, pressuposta pelo imaginário épico, em torno dos retornados Luís de Camões e Vasco da Gama. Não são, pois, resultantes da história dignificatória do expansionismo luso, em que Vasco é o seu herói maior e Luís de Camões, o seu poeta maior. Na verdade, tanto Camões quanto Vasco, como retornados, são inseridos em uma realidade ordinária, são rebaixados e disfemismizados nas cenas; não alcançam, por isso mesmo, nenhuma identificação entre seu imaginário épico e a paisagem vituperante da cidade que, como realidade cotidiana grotesca, degenera e condena ao olvido, tanto a fantasia épica alucinatória lusíada de Camões (“... *nunca pensei que Lixboa fosse este dédalo de janelas de sacada comidas pelos ácidos do Tejo...*”), quanto o feito histórico expansionista do Gama (“... *encontrou o príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de puré de maçã de diabético...*”), desqualificando a história mitificada e a literatura mitificadora da história portuguesa. Por isso mesmo, os ilustres retornados, em sua perambulação

pela cidade, não conseguem encontrar, na paisagem antiépica, a sua cidade-espelho, o seu lugar de pertencimento, vagando assim, à deriva, condenados a uma condição de trânsito, aventura que não permite encontrar lugar de chegada e de repouso para a grandeza guardada, fora da narrativa, no imaginário histórico e mitológico português sobre a participação portuguesa no expansionismo europeu.

A despeito, pois, de reconhecerem a *Lixboa*, como seu porto de partida no passado, agora, em seu retorno, Camões e Vasco da Gama são surpreendidos por uma cidade que os esqueceu (“... *palavra que imaginava obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destino da aventura...*”; “... *Preparava-me para contar ao rei os meus anos de África, o embarque da tropa...*”), que os repulsa, que os desconhece, cidade com a qual passam a ter uma relação de estranhamento e distanciamento, apesar de seu desejo de aproximação e inserção (“... *afinal encontrei apenas uma noite de prédios esquecidos a treparem para um castelo dos Cárpatos pendurado no topo, uma ruína...*”; “... *à medida que as tágides se evaporavam, uma após outra, no betume das ondas...*”).

É desta maneira que se registra e se pode ler, n’*As Naus* (1988), fragmentos da trajetória de diversos ilustres retornados a Portugal, depois de terem realizado sua missão colonizadora; personagens mitificadas pela história expansionista lusa e acolhidas no inconsciente coletivo português, como imagens do engrandecimento da nação lusa na história europeia e que, todavia, têm a sua fama e a sua glória corroídas pelo ordinário, pelo grotesco, pelo vitupério da vida vivida em *Lixboa*, no tempo pós-colonial da Colonialidade.

Em uma aventura problemática, portanto, de autoconhecimento, de redescoberta de si mesmos, de reencontro e reconquista de seu espaço original, os ilustres degradados perambulam por uma cidade fictícia que lhes nega acolhimento, como uma *paisagem estética* identitária, paródica e disfemismizante, pessimista, desoladora, impropéria, corrosiva e sarcástica, em que se hibridizam os símbolos e os fatos, a emoção e o humor, o heroísmo e a tragédia; paisagem, a partir da qual é possível, sob a ótica antunesiana, um inquérito da história de Portugal e da história das identidades e do pertencimento portugueses, espelhado na realidade histórica, geográfica e social da Colonialidade portuguesa pós-colonial, uma vez que instaura esteticamente um conflito entre memória, imaginário épico-trágico e realidade ordinária e ridícula.

Assim, desde o trecho inicial d'*As Naus*, em cena protagonizada por Pedro Álvares Cabral, o narrador plural e colaborativo se empenha em esboçar a *Lixboa dos retornados*, como uma *paisagem estética identitária e de pertencimento*, composta, pois, como uma homologia da paisagem econômica, política, social, discursiva e ideológica portuguesa hibridizada, assim como das subjetividades que emergem desta realidade material:

No dia do embarque, a seguir a uma travessa de vivendas de condessas dementes, de lojas de passarinhos alucinados e de bares de turistas onde os ingleses procediam à transfusão de gin matinal, o táxi deixou-nos junto ao Tejo, numa orla de areia chamada Belém consoante se lia no apeadeiro de comboios próximo com uma balança de uma banda e um urinol da outra, e ele avistou centenas de pessoas de pares de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme dirigidos por escudeiros de saia de escarlata indiferentes aos carros de praça, às camionetas de americanas divorciadas e de padres espanhóis, e aos japoneses míopes que fotografavam tudo, conversando uma língua bicuda de samurais. (...) o mestre firmou óculos no castelo da popa e lá estava a baía de

Loanda invertida pela refração da distância, a fortaleza de São Paulo no cume, traineiras de pescadores, uma corveta da Armada, damas que tomavam chá sob as palmeiras e fazendeiros engraxando os sapatos enquanto liam os jornais nas pastelarias das arcadas. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 7-8).

O trecho apresenta a *Lixboa* do início da aventura expansionista colonizadora, hibridizada e tensionada com imagens da *Lixboa* pós-colonial, formando um *puzzle* de tempos, espaços e subjetividades díspares, ou seja, uma *paisagem estética em trânsito*, em que o passado expansionista de Cabral (“... *ele avistou centenas de pessoas de parelhas de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme dirigidos por escudeiros de saia de escarlata...*”) se mescla ao presente pós-colonial, pós-salazarista de seu retorno (“... *carros de praça, às camionetas de americanas divorciadas e de padres espanhóis, e aos japoneses míopes que fotografavam tudo, conversando uma língua bicuda de samurais.*”); em que traineiras ancoradas no porto de Lisboa se confundem com os barcos de pesca das praias de Loanda; em que a urbanidade da cidade europeia moderna se estende na natureza tropical das palmeiras africanas; condessas do passado lisboeta transitam no mesmo espaço-tempo contemporâneo das turistas americanas divorciadas e das damas que tomam chá sob palmeiras coloniais; em que o mar das conquistas passadas evola-se na imagem do cotidiano ordinário do presente.

Assim se dão todas as cenas e capítulos d’*As Naus* (1988), estabelecendo correspondências entre a *paisagem estética* e a paisagem histórica da Colonialidade portuguesa, em seu caráter fragmentado e multifacetado; homologia, portanto, tecida entre elementos de composição da Narrativa Estética – tempos, espaços e sujeitos – e elementos de

composição de uma Narrativa Não-estética dos processos sociais da Colonialidade – história, geografia e sociedade.

É, pois, esta homologia que circunscreve a construção d'*As Naus* (1988) à filosofia estética do Romance Histórico Português Contemporâneo, com que se exercita, por meio de correspondências entre um plano histórico de superfície e um plano estético profundo subjacente, a filosofia do *realismo formal*, da *vocação histórico-geográfica* e da *preocupação identitária*.

Possibilitando, assim, n'*As Naus* (1988), esta homologia formal, Antunes exacerba o uso de princípios estéticos legados pela tradição do Romance Histórico e pelas Vanguardas Históricas Europeias, a saber: os princípios gerais da tradição – a construção de paisagens estéticas em trânsito e o inquérito sobre a história de Portugal e sobre a história das identidades e do pertencimento portugueses; e os princípios específicos da modernização: a *hibridização* de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias; o *tensionamento* de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias; a *alegorização* da história e do cotidiano; a *parodização* da história e do cotidiano; a *disfemismização* da história e do cotidiano; a *descrição identitária*; a *metaforização*; e a *metonimização*.

Esta maneira criativa e peculiar de conjugar, na Forma do Romance, princípios estéticos narrativos tradicionais e modernizantes, marca largamente a contribuição dada por Lobo Antunes na atualização da Forma do Romance Histórico em Portugal como expressão e configuração sinonímica da Forma do Romance Português Contemporâneo.

## AS NAUS DE UM HOMEM CHAMADO LUÍS

N'As *Naus*, Luís Vaz de Camões é identificado como “*um homem de nome Luís, a quem faltava a vista esquerda*” (ANTUNES, p. 15); aquele que permaneceu, inutilmente, no Porto de *Lixboa*, sentado sobre o caixão do próprio pai, durante três semanas, à espera das riquezas por ele conquistadas em África.

Destituído, portanto, de sua singularidade e de sua celebridade histórica e canônica, rebaixado à condição de dependência dos fantasmáticos despojos da colonização, que nunca lhe chegariam e nunca lhe resolveriam a vida, o nobre poeta é inserido no cotidiano ordinário e fantasioso da cidade de *Lixboa*, que se apresenta como resultado de uma espécie de hibridização e de tensionamento de planos recortados do tempo passado e planos recortados do tempo presente, de planos recortados do Império Colonial e planos recortados da pós-colonialidade lisboeta, planos recortados da realidade histórica e planos recortados de um imaginário fantástico. Esta realidade literária multifacetada dissolve a ilustre imagem de Luís de Camões na imagem dos demais homens comuns (*um homem de nome Luís*), fazendo dele mais um dos fantasmas legados pelo fracasso do processo expansionista-colonial.

Na *Lixboa*, a condição de retornado de Camões expressa e afirma não somente a sua própria degradação, mas também a degradação da cidade de Lisboa, de Portugal e a degradação de todo empreendimento colonial, já que a construção da subjetividade do *homem de nome Luís* se dá na tensão estabelecida entre ele, a cidade, Portugal, os Portugueses e a Colonialidade.

A aventura do retorno, da reinserção e da tentativa de autoconhecimento, de autodescoberta e redescobrimento da realidade portuguesa, a partir da trajetória baixa e disfemismizante vivida pelo *homem de nome Luís* na *Lixboa*, se propõe, assim, desde o seu desembarque, quando sua memória do porto de partida (1553) começa a se obliterar e se confundir com a vivência do porto degradado de seu retorno (1974=>). A alegoria do pai morto a apodrecer no caixão e da inutilidade da espera dos despojos do passado darão conta de representar, de um lado, o apego incondicional do português ao imaginário enobrecedor do passado, mas, de outro lado, a necessidade e a urgência de se enterrar o passado e as fantasmáticas esperanças, em nome de se poder prosseguir a história, mesmo que em plano baixo e comum.

Como único despojo de sua história expansionista, Camões traz consigo de África a morte e a degeneração do passado, alegorizadas pela figuração do pai morto, que se decompunha no caixão, sobre o qual o poeta se senta e fica a esperar, durante semanas, uma recompensa de seus feitos que, todavia, nunca viria do mundo colonial, e que tão pouco lhe veio do mundo metropolitano.

À segunda ou terceira semana e após muitas naus de descobertas cheias de pupilas aflitas e de bagagem pouca apertada contra o oco do ventre, o homem de nome Luís desistiu de aguardar o frigorífico e o fogão, decerto roubados pelos cafres em Loanda e vendidos aos alemães das fazendas do Gabão, e decidiu que o pai, que fervia na urna um bulício de minhocas, teria de contentar-se com um enterro furtivo, à noite, nas sombras que os cemitérios esquecem junto aos muros, onde a erva é mais alta que o olhar dos coveiros. Um dos guardas, que conversava com ele ao fim da tarde a assistir às manobras das galés e ao aportar das caravelas esquadrejadas por ventos estranhos, comandadas por espectros de tricórnio que os coitos das sereias alucinavam, oferecia-lhe o resto da

marmita do jantar, ou seja batatas empasteladas de gordura, pedúnculos de banana e cartilagens de frango pegadas ao alumínio do fundo, comida de marinho de terra cozinhada pela mulher numa marquise do Beato, envidraçada pelo ranho dos filhos. Os galeões, depenados de velas, trepavam a pulso, na manhã, o óleo de traineiras do Tejo a fim de levarem ao paço a sua própria desgraça... (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 65)

A despeito dos despojos coloniais significarem somente o absolutamente necessário para a sobrevivência cotidiana – *uma geladeira e um fogão* –, nunca desembarcariam em *Lixboa*, despindo a personagem, não somente de sua proeminente posição como escritor e consolidador do mito expansionista português e do Quinto Império, mas também de sua própria dignidade humana, uma vez que, o poeta da grandeza expansionista portuguesa prescinde, em seu retorno, não apenas do reconhecimento de sua imagem heroicizada, mitificada, canonizada – que, n’*As Naus* (1988) será espezinhada, explicitamente distorcida –, mas até mesmo daquilo que se fazia necessário para a sobrevivência ordinária. Como despojo das conquistas ultramarinas, *o homem de nome Luís* não angariara, pois, sequer o suficiente para a subsistência (“*Um dos guardas (...) oferecia-lhe os restos da marmita...*”), quanto mais qualquer acolhimento de sua grandeza e importância, mesmo porque o seu poema *Os Lusíadas* (1572) sequer havia sido escrito, apesar do poeta ter retornado e estar vivendo já em tempo pós-colonial.

Esta alegoria da falência absoluta de Portugal, instaurada pelas imagens do retorno do poeta Camões à *Lixboa*, deve portanto, ser alcançada também em seu plano coletivo, de denúncia do retorno de muitas naus do passado, comandadas por fantasmas do expansionismo (“*espectros de tricórnio*”), e que aportaram em *Lixboa*, abarrotadas de passageiros aflitos,

que vivenciaram a mesma condição de miséria e de privação humana, experimentada pelo ilustre escritor d’*Os Lusíadas* (1572) (“*após muitas naus de descobertas cheias de pupilas aflitas e de bagagem pouca apertada contra o oco do ventre*”), em sua aventura de reinserção no mundo português.

As *Naus* (1988) são, pois, uma alegoria de todos os fantasmas do passado, que trazem dentro deles, outros fantasmas ainda; são galeões espectrais da derrota histórica e da miséria, retornados do passado ao presente, sob uma lógica temporal e espacial, apenas possível, no universo fantástico, alegórico e paródico da *Lixboa* de Antunes; espectros que reconduzem o paço português – com seus discursos de poder e dominação de terras e de mercados – e o imaginário português – com seus mitos de Quinto Império – ao seu avesso, à baixeza, ao ordinário e à desgraça, como uma enunciação profundamente sarcástica da falência do empreendimento ultramarino colonial (“*Os galeões, depenados de velas, trepavam a pulso, na manhã, o óleo de traineiras do tejo a fim de levarem ao paço a sua própria desgraça...*”); derrocada vivenciada, desse modo, como uma tragédia coletiva e como um desfazimento irônico do imaginário épico português, no tempo, no espaço e na sociedade pós-salazarista, pós-guerras coloniais e pós 25 de abril.

É possível objetar que já durante a viagem de retorno do *homem de nome Luís* a Portugal, renunciava-se esse universo fantástico, alegórico, paródico e disfemismizante de sua aventura baixa em *Lixboa*.

Ao segundo almoço conheceu um reformado amante de biscoitos e suco e um maneta espanhol que vendia cautelas em Moçambique chamado Dom Miguel de Cervantes Saavedra, antigo soldado sempre a escrever em folhas soltas de agenda e papéis desprezados um romance intitulado, não se entendia

porquê, de Quixote (...) e ao fim da tarde puxavam o caixão e batiam trunfos lambidos no tampo de verniz, evitando tocar no crucifixo porque dá azar às vazas e altera as manilhas, e erguendo os sapatos de fivela sempre que os balanços do barco derramavam na sua direção o vomitado dos vizinhos, que adquiria um palmo de altura e os obrigava, de meias ensopadas, a agarrarem-se às pegas a fim de que o cadáver não lhes escapasse, à deriva num caldo em que flutuavam lavagantes, transportando consigo os valetes e os ases da partida decisiva. (ANTUNES, 1988, pp. 15-16).

Tendo como companheiros de navio, o espanhol Dom Miguel de Cervantes e o aposentado navegador Vasco da Gama, do primeiro, *o homem de nome Luís* recolheria o ideal malfadado de escrever uma narrativa heroica, simultaneamente, épica e divertida, sem atinar ainda para o caráter trágico e falseador que, de fato, assumiria, mais tarde, a sua narrativa sobre a histórica do expansionismo português; do segundo, recolheria imagens de fotografias e histórias antigas de feitos de guerra, de navegação, de relacionamentos familiares, compartilhadas pelo reformado, e que *o homem de nome Luís* converteria em matéria épica central de sua narrativa, a despeito de se apresentarem como matéria amesquinhada e insuficiente desde o começo.

Depois, porém, de sua viagem fantasmática e de desistir da inútil espera por seus bens, *o homem de nome Luís* se lança a sua perambulação – verdadeira *via dolorosa* – pela cidade de *Lixboa*, em busca de encontrar lugar em que pudesse enterrar o cadáver de seu velho pai e lugar em que pudesse se estabelecer para, assim, reavivar o sentimento de pertencimento, que daria fim a sua história de trânsito.

Em seu percurso pela cidade, *o homem de nome Luís* não é reconhecido e é desmerecido na alfândega, é confundido com um contrabandista, é tomado como pedinte e como morador de rua; ele mesmo confunde a realidade de *Loanda* com a realidade de *Lixboa*, confunde o

passado com o presente e, por todas estas vias de dúvida e de dupla mão, não consegue encontrar seu reconhecimento histórico e tão pouco qualquer possibilidade de adequação à *Lixboa* – que não é a Lisboa que ele deixou, mas tão pouco é a Lisboa que ele esperava reencontrar.

Desilude-se, apegando-se à única realidade, ao único despojo de seu trânsito pelo mundo, e que dele não fora tomado pela condição de dissolução do Império Colonial: o cadáver fétido e em decomposição do pai. Levava-o, assim, consigo a todo canto, de modo perturbador e desagradável, inclusive para os cantos poéticos que começava a imaginar, como uma epopeia fantasiosa e inverossímil sobre Portugal, aquele canto narrativo que ele almejava escrever à moda de Cervantes, mas que somente seria alcançado em seu aspecto trágico.

Sob este ânimo e auspício, o *homem de nome Luís* começa a esboçar em guardanapos de papel do Café Santo Apolônio, as primeiras oitavas do poema *Os Lusíadas* (1572), escrevendo-as com uma caneta esférica emprestada do garçom.

Este imaginário ordinário de bastidor da produção do poema *Os Lusíadas* (1572), inequivocamente, o desmerece e o desqualifica; desmerece a sua matéria épica e trágica, desmerece a sua Forma; desmerece o caráter sublime que o poema possui na história de Portugal, mas, sobretudo, desmerece a posição ocupada pelo poeta Luís de Camões no cânone literário e no imaginário português, especialmente, porque revela o grau de fantasia e de falseamento da realidade que compõe o imaginário identitário e de pertencimento lusos, a partir da precariedade de possibilidades do próprio poeta, reposicionado, na história, como um homem qualquer.

Como marca desta decadência e rebaixamento do poema e do poeta na narrativa, a paisagem da cidade de *Lixboa* – economia, política, sociedade e cultura – anoitece e adormece, enquanto o poeta Luís insistia em contar ao desinteressado garçom Garcia da Orta, as suas aventuras baixas e ordinárias em Loanda. Estas, sim, aventuras afinadas com a realidade da *Lixboa* e com a realidade quixotesca da aventura ultramarina, todavia, omitidas pelo poeta em seu poema.

E sendo assim, diante da narrativa de somente infortúnios, Garcia da Orta, aproveitando-se da condição vexatória do *homem de nome Luís*, o convence a trocar o cadáver do pai por um lugar para dormir, refugiando-o da noite inevitável da cidade e da falência do empreendimento expansionista. Garcia faria adubo dos restos mortais do pai de Camões e estercaria, desse modo, a sua floresta de plantas curativas, que cultivava em seu apartamento e que destinava a sarar toda sorte de doenças e tragédias, inclusive a do próprio sogro, que vivia entrevado na casa do garçom-botânico, quase tão morto e inerte em seu leito, no presente, quanto o morto em decomposição no caixão do passado, trazido por Camões.

Com o adubo feito dos restos mortais do pai *do homem de nome Luís*, a floresta curativa – uma possível alegoria dos exuberantes trópicos africanos ou americanos ou orientais – logo, tomou conta do apartamento de Garcia da Orta, expulsou-o de seu lugar senhorial, e não somente a ele, mas também seu pensionista Luís. Sem lugar, ambos passam a perambular pelas ruas de *Lixboa*. Esta alegoria e paródia, que ilustra a exuberante relação entre Portugal e suas Colônias e a história da Colonialidade, parece, nesse sentido, apontar para o que se poderia chamar de o troco da colonização,

desfechado, sobretudo, pelas ex-colônias africanas com suas guerras de libertação.

Já, na Praça Camões, sem paciência para o poema do *homem de nome Luís*, Garcia da Orta desaparece por uns becos da cidade. Assim, enquanto debulhava seus versos heroicos, solitariamente, o *homem de nome Luís* se emociona com um monumento a ele dedicado. No entanto, este tom épico-lírico, despertado, sem dúvida pelas oitavas de sua escritura e pela estátua, logo se suspende, especialmente, por conta do descaso português em relação à conservação da estátua, como símbolo do passado: toda ela apresentava-se deformada e bicada de pássaros, com cães a alcançarem com sua urina o seu pedestal e fezes de pombo a recobrirem as suas formas.

Esta cena grotesca, que expõe à urina dos cães, às fezes dos pombos e à desfiguração do tempo e da bicada de pássaros, o monumento da memória sublime dos feitos históricos e dos mitos portugueses, toma vulto e apaga, em definitivo, a história, o mito e o narrador do mito e da história portuguesa, Luís de Camões. Mais que isso, a cena evidencia, pois, os propósitos estético-ideológicos d'*As Naus* de Antunes, quais sejam: alegorizar, parodiar e disfemismizar a épica, a tragédia e o lirismo nacionalistas lusos que, tão perniciosamente, foram acolhidos pelo imaginário identitário e de pertencimento portugueses, como monumento inabalável.

Por isso, na mesma cena, em continuidade a uma jornada demeritória da narrativa, o *homem de nome Luís* alcança a Rua do Carmo, onde, de uma escadaria, assiste ao Cortejo de partida de Dom Sebastião para Alcácer Quibir. Esta cena espalhafatosa e contraditória, como um todo, recobre-se de um tom, ao mesmo tempo, épico-trágico e sarcástico-

humorístico, especialmente, quando se considerada a hibridização dos elementos díspares e tensos que a constitui.

O momento fantasioso da partida gloriosa – mística e guerreira – de Dom Sebastião para o Marrocos (1574) insere-se no momento pós-colonial do retorno fantasmático de Luís de Camões a Lixboa (1974 =>), momento da explicitação da falência do Império Colonial na trajetória dos retornados: de um lado, o projeto de grandeza representado pelo Colonialismo, de outro, a realidade da falência do empreendimento colonial. O passado glorioso e o ridículo futuro do passado representados no presente imaginário luso, como prenúncios e como retrato da realidade histórica e cotidiana conflituosa, como épica, como tragédia e como comédia da história portuguesa.

Todo esse bastidor alegórico, paródico e disfemismizante é narrado pelo *homem de nome Luís*, enquanto, sentado, na praça que recebe o seu nome, ele tecia a grande e fantasiosa epopeia portuguesa em seus versos:

De modo que fui moendo episódios heróicos, parando a tomar notas nas retrosarias iluminadas, até desembocar na praça de minha estátua, mãe, com centenas de pombos adormecidos nas varandas em atitudes de loiça e cães que alçavam a pata no pedestal da minha glória, e embora o bagaço me atrapalhasse as pernas e me obrigasse a arrastar os sapatos numa marcha de trombose, consegui alcançar um troço de escadas entre dois becos, de onde se via ao mesmo tempo o monumento, os comboios para Cascais e as lanternas de pesca das traineiras do rio, e precisamente nessa altura, estimados leitores, a Rua do Carmo acendeu-se de um cortejo de tochas e de risos de pajens, alabardas picavam o asfalto, adenóides de ginetes fungavam, e o rei D. Sebastião surgiu a cavalo rodeado de validos, arcebispos e privados, vestido de uma armadura de bronze e de um elmo de plumas, e desapareceu para as bandas do pelourinho da Câmara, seguido pelo espanto dos polícias e dos guardas-nocturnos, a caminho de Alcácer-Quibir. (ANTUNES, 1988, pp. 122-123).

Dando fim, porém, à sua aventura trágico-cômico por *Lixboa*, esta sim, bem aparentada com o *Dom Quixote*, de Cervantes, o *homem de nome Luís* acaba encontrando “abrigo” em um antigo hospital de tuberculosos, que o governo redestinou para o acolhimento de todo tipo de miserável e desvalido retornado de África; alegoria bastante sarcástica de Portugal, como lugar de acolhimento e de retorno de mais de meio milhão de portugueses, maior parte, desvalidos, após 1974.

No sanatório, o *homem de nome Luís* procura adaptar-se ao baixo, às suas cuspidadeiras e ao convívio com seus alucinados moradores e seus delírios emancipatórios da grandeza de Portugal e suas fantasias em torno da volta de D. Sebastião, tudo enunciado, como alegoria e paródia do imaginário lusitano, na música e nas predicções de um flautista insano e míope, que vivia a rodear o poeta, enquanto este seguia compondo o seu poema sobre Portugal.

Como predito pelo míope, ao som do hino nacional português, todos aqueles degradados, em dia marcado, dirigiram-se em um carro magnífico, para as praias de Ericeira, onde, amparados uns nos outros, entre escarros e cuspes de sangue, se puseram sentados, e ali permaneceram para sempre, à espera da visão impossível: a volta de Dom Sebastião, cavalgando sobre as águas do mar: alegoria e paródia corrosiva e disfemismizante do mito sebastianista.

Quando se invoca a épica de *Peregrinações* (1614), de Fernão Mendes Pinto, e d’*Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, como contrapontos d’*As Naus*, faz-se clara a intenção disfemismizante do romance antunesiano. A saída de figuras heroicas portuguesas de Lisboa, para a conquista do Novo Mundo, constituindo imagens do sublime e do

épico, na literatura e no imaginário identitário e de pertencimento lusitano, evocados dos textos de Fernão Mendes Pinto e de Luís Vaz de Camões, são ridicularizadas pela história de retorno contada n'*As Naus* (1988), posto que se evidenciam as imagens da falência, da decadência e da degeneração da história econômica, política, social e cultural portuguesa e também os bastidores cotidianos degradados e degradantes que deram ocasião à composição das três narrativas.

N'*As Naus*, se configura, portanto, por meio da inversão irônica de sentido, uma tremenda paródia do conteúdo das narrativas de viagens e do poema épico português, que têm, assim, seus discursos míticos e históricos desqualificados e desconstruídos, maiormente, pela evidenciação de seus contextos de produção e pela revelação de seu caráter fantástico e falseador da realidade. É o que se pode extrair dos trechos a seguir:

Para além do pescador havia por toda a parte recordações de viagens orientais, lanternas japonesas, divindades esculpidas em estalactite de tocha, um fragmento do pulmão esquerdo do Buda num tubo de ensaio de hospital rotulado a adesivo, e a mecha de cabelos de um príncipe etrusco fechada num medalhão de cobre. Fernão Mendes Pinto mostrou-lhe o maço, já batido à máquina, das suas viagens caudalosas (Qualquer dia entrego esta bodega toda a um editor)... (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 76).

O homem chamado Luís misturou-se com os ressuscitados que povoam as trevas de Lixboa (...) Então afastei a garrafa de água das Pedras para um canto da mesa, agarrei na caneta e no caderno do criado sem ossos, sacudi-me melhor na cadeira, apoiei o cotovelo esquerdo no tampo, e de ponta da língua de fora e sobrancelhas unidas de esforço, comecei a primeira oitava heróica do poema. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 68 e 71).

No primeiro trecho, narrado pelo narrador principal, com a colaboração da fala do próprio Fernão Mendes Pinto, e, no segundo, narrado pelo narrador principal, com a colaboração da fala de Luís de Camões, é possível perceber que o conhecimento prévio do conteúdo e propósito das narrativas de viagens e dos poemas épicos são aproveitados em sentido inverso da tradição (“... *Fernão Mendes Pinto mostrou-lhe o maço, já batido à máquina, das suas viagens caudalosas...*”; “... *de ponta da língua de fora e sobranceiras unidas de esforço, comecei a primeira oitava heroica do poema...*”), trazendo a público, imagens nada lisonjeiras a respeito do senhor Mendes Pinto e sua peregrinação (“... *um fragmento do pulmão esquerdo do Buda num tubo de ensaio de hospital rotulado a adesivo...*”) e de Luís de Camões e seus compatriotas lusíadas (“... *O homem chamado Luís misturou-se com os ressuscitados que povoam as trevas de Lixboa...*”).

Deste modo, todo o imaginário épico português a respeito da Colonialidade é evocado no contraponto da desfiguração promovida, explicitamente, pelos narradores d’*As Naus* (1988), e, assim, nesta tensão, como memória portuguesa, é exposto à bizarrice, à ridicularização de um novo imaginário literário antiépico, vicário, a partir do qual se permite repensar as identidades e o pertencimento português, imerso em nova paisagem que, de um lado, antecede a composição dos mitos, pois, o tempo d’*As Naus* (1988) antecede o tempo da *Peregrinação* e d’*Os Lusíadas*, narrativas ainda por fazer, mas, por outro lado, sucede o tempo da mitificação portuguesa verificada na *Peregrinação* e n’*Os Lusíadas*, desqualificando, pelo paradoxo, no tempo dos retornados, o conteúdo da narrativa de viagens e do poema épico, bem como toda a sua punção imaginária coletiva, por meio da degeneração e do rebaixamento ao plano

do ordinário e do grotesco, de toda fantasia e alucinação dos idealizadores da memória épica – Fernão Mendes Pinto e Luís Vaz de Camões.

O homem de nome Luís já levava escrito um terço do poema na tarde de setembro em que o míope caviloso, após uma hora de prudentes círculos de abutre, lhe puxou a manga do pijama e o convidou a presenciar na Ericeira, na primeira semana de outubro, o desembarque do rei:

– D. Sebastião aparece das ondas num cavalo branco, assobiou ele depositando uma rosa no seu frasco.

O poeta imaginou uma horda de tísicos em uniforme hospitalar, acorados na neblina das dunas, à espera de uma monarca risível que se elevaria das águas na companhia do seu exército vencido. Desde que regressara de África que até o fluir do tempo se lhe afigurava absurdo... (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 176).

No trecho, Luís Vaz de Camões percebe o imaginário alucinatório do seu colega de alojamento e desdenha da alucinação épica do retorno do monarca D. Sebastião, classificando-a como risível e absurda. De certo modo, a narrativa paródica – grotesca e ridicularizante – do poeta sobre a cena de retorno de D. Sebastião, em substituição à narrativa alteadora e sublime do míope colega, é interpretativa do próprio movimento paródico de todas as células narrativas d’*As Naus* (1988), que se propõem, por fim, a uma reescritura pessimista e ridicularizante da história oficial e literária portuguesa sobre a aventura ultramarina expansionista, promovendo o esvaziamento do conteúdo épico, mítico e sublime de suas personagens, ao repensar suas identidades e seu pertencimento a partir do plano baixo e ordinário.

Pode-se entender que, em última instância, a intenção dos processos de *alegorização* e *parodização* utilizados n’*As Naus* (1988) seja,

finalmente, a *disfemismização*<sup>8</sup> da história e do cotidiano, uma vez que, como processo discursivo, a *disfemismização* prevê o uso de palavras ou expressões de caráter rude, repugnante, desagradável, agressivo, obsceno, horrível ou de mau gosto, com o intuito do rebaixamento e do questionamento de tabus socioculturais.

É o que se dá, no trecho, com a figuração de D. Sebastião e do próprio poeta Luís de Camões.

Urinei a pensar no relojoeiro surdo-mudo... a pensar em Dom Miguel de Cervantes Saavedra que nos gritava por vezes episódios esquisitos de dulcineias e moinhos e acrescentava excitadíssimo, a palpar o lápis no casaco, Vou enfiar isto no meu livro, vou enfiar isto no meu livro, a pensar no reformado da sueca que vedava com rolhões de pano e estearina de vela as festas do caixão e se instalava ao meu lado no beliche a exhibir fotografias antigas coladas num caderno de escola. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 18)

É neste sentido que os episódios fantasiosos e paródicos prometidos por Cervantes (“... gritava por vezes episódios esquisitos de dulcineias e moinhos e acrescentava excitadíssimo, a palpar o lápis no casaco, Vou enfiar isto no meu livro, vou enfiar isto no meu livro...”, p. 18) não apareceriam n’*Os Lusíadas* (1572), mas reapareceriam n’*As Naus* (1988). Como cavaleiros andantes, cada um dos Quixotes ilustres d’*As Naus* (1988) teve a sua missão passada e a sua importância histórica desqualificadas pelo cotidiano baixo, grotesco e fanatsioso do aqui-agora da *Lixboa dos retornados*.

---

8 *Disfemismização*: Dysphemia, para os gregos, era uma palavra de mau agouro ou a ação de dizer palavras de mau agouro, palavras terríveis, de rebaixamento, de desgraça. Considera-se, pois, um Disfemismo o uso de palavras ou expressões de caráter rude, repugnante, desagradável, agressivo, obsceno, horrível ou de mau gosto, com o intuito do rebaixamento e do questionamento de tabus socioculturais.

Assim, como Quixote a perambular pela cidade *lixboeta* – esta tábola redonda de estranhamentos fantásticos –, horda de falidos, retornados da aventura ultramarina e do desencontro e perda de seu Graal, para enfrentar uma realidade de moinhos de vento e de porqueiras, despidos do fantástico universo dos dragões e das dulcineias enobrecidas – Camões e seus companheiros de desdita procuram reencontrar o seu lugar e almejam criar as condições para a retomada de suas vidas – um Cabral, com sua mulher africana e filho mestiço para criar; um Camões que tem de enterrar o pai e dar conta de seu fantasioso e alucinatório poema épico sobre a aventura ultramarina portuguesa; um Francisco Xavier que tem de administrar a pensão dos desvalidos da Colonialidade, outorgada a ele por Fernão Mendes Pinto, além de controlar o negócio da prostituição; um Diogo Cão que precisa esmaecer seu próprio ser heroico e esquecer sua relação com o mar e com a expansão ultramarina, resignando-se à vida prosaica de fiscal de águas; um Vasco da Gama que tem de aceitar a passagem do tempo, a vida de velho aposentado, passeando com o bêbado e alucinado Dom Manoel pelas ruas de seu esquecimento; um Manoel de Sousa Sepúlveda que, para além da falência do tráfico de diamantes, de suas tragédias e sucessos d’além-mar, precisa reconstruir seus negócios em *Lixboa*, após o 25 de Abril; um Fernão Mendes Pinto que, além de escrever sua peregrinação, projeta a expansão de seus negócios escusos de pensões, de tráfico e de prostituição... etc, etc, etc; estes Quixotes todos que têm, todavia, a sua aventura desmitificada e a sua verdade prosaica revelada pela aventura de contraponto da prostituta (capítulo 17) que, apaixonada, deixa Loanda e vaga pelas ruas de *Lixboa*, buscando reencontrar, com realismo de Sancho, o seu amante Diogo Cão, não o heroico navegador, mas o Diogo

Cão, como todos os demais, trazido ao mundo baixo, despido de sua aura ideal, sublime e quixotesca. Esta sim, uma realidade amável e verdadeiramente atraente, pautada no prosaico da vida.

Ao vestir o pijama, exactamente por debaixo das badaladas das duas da manhã, Diogo Cão, em ceroilas, flutuava numa espécie de limbo deserto de afluentes e bacias por achar, onde um infante qualquer, de pé no extremo de um qualquer monte rochoso, observava o nada com binóculos de madreperlas de sócio de Jockey Club. Puxou o autoclismo para se assegurar da realidade da água e nenhuma cachoeira se despenhou na retrete. Espreitou o rio pela janela e não entendeu as lanternas de navegação das chalupas e das naus, substituídas por um grande espaço negro atravessado pelos candeeiros da ponte. Palpou ao espelho as gengivas que o escorbuto devorava e deu no vidro com uma dentadura perfeita, de cerâmica, que respondeu com um sorriso amável à sua aflição de marujo. Acabou por a jogar no copo da mesinha de cabeceira, por apagar a luz do quarto, por recusar as carícias preocupadas da mulher, e por continuar fitando, até a madrugada, roendo a pedra-pomes das mandíbulas, a Terra que se transformara num deserto seco de ondas e de tágides, onde mesmo o vento dos búzios tinha por fim desaparecido. (ANTUNES, 1988, p. 172).

Será, porém, na última cena d'*As Naus*, narrada pela voz cooperativa do narrador em terceira pessoa e do personagem-narrador *o homem de nome Luís* em primeira pessoa, que se encontrará a chave de interpretação tanto da personagem, quanto da narrativa como um todo e da Forma do Romance Histórico propugnada por Antunes.

Amparados uns nos outros para partilharem em conjunto do aparecimento do rei a cavalo, com cicatrizes de cutiladas nos ombros e no ventre, sentaram-se nos barcos de casco ao léu, no convés de varanda das traineiras, nos flutuadores de cortiça e nos caixotes esquecidos, de que se desprendiam odores de suicida dado às dunas pela chibata das correntes. Esperamos, a tiritar no ventinho da manhã, o céu de vidro das primeiras horas de luz, o nevoeiro cor de sarja do equinócio, os frisos de espuma que haveriam de trazer-nos, de mistura com os restos

de feira acabada das vagas e os guinchos de borrego da água no sifão das rochas, um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir com pulseiras de cobre trabalhado dos ciganos de Carcavelos e colares de Tânger ao pescoço, e tudo o que pudemos observar (...) (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 181-182).

No excerto, encontra-se a narrativa do momento em que os moradores do sanatório que abrigava o *homem de nome Luís*, se puseram à beira do mar de Ericeira, para assistir ao retorno de D. Sebastião (“... Amparados uns nos outros para partilharem em conjunto do aparecimento do rei a cavalo...”).

Por localizar a história no campo do grotesco e do ordinário, esta cena assume um sentido paródico e disfemismizante, cumprindo um papel de desconstrução, de apagamento e de substituição dos mitos evocados pela memória portuguesa em torno do Sebastianismo, que pretende a história portuguesa no campo do sublime e do extraordinário. Apontando para a realidade prosaica de Portugal, evidenciando, ao mesmo tempo, o seu caráter de narrativa estética disfemismizante e de narrativa histórica cotidiana, a cena redesenha e redimensiona o sublime, a partir de imagens apequenadas, baixas, talhadas por determinismos econômicos, políticos, subjetivos e ideológicos de uma sociedade e de uma identidade em crise, como repercussão do tempo pós-salazarismo e pós-guerras coloniais.

(...) enquanto apertávamos os termômetros nos sovacos e cuspiamos obedientemente o nosso sangue nos tubos do hospital, foi o oceano vazio até a linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do

mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível.  
(ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 182).

O tempo estético espelha as contradições do tempo histórico: tempo pós-Revolução dos Cravos, tempo do desapontamento coletivo e do desfazimento dos mitos identitários portugueses propagados pela historiografia e pela literatura épica (a colonização, o império ultramarino, o quinto império, o sebastianismo, etc) e sugere o adensamento do tempo cotidiano e ordinário como paisagem e realidade material (“... aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível...”).

O espaço estético também espelha, por sua vez, as contradições do espaço histórico, em que o vazio da praia, do porto e do mar, legado pela impossível realização do mito e do fantástico, é ocupado pelo cotidiano ordinário de vinagreiras, de pescadores, de famílias de veranistas e retornados (lunáticos do sanatório), inclusive pelo *homem de nome Luís* que, por sua vez, substitui, na cena, como um homem comum, exposto a toda sorte de intempéries da realidade material, a imagem do canonizado e mitificado Luís Vaz de Camões, autor d’*Os Lusíadas* (“... o oceano vazio até a linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas...”).

Neste tempo-espaço estético, disposto entre o sublime e o grotesco literário e, mais precisamente, neste tempo-espaço que, sugestivamente, transita do sublime ao grotesco histórico, dá-se a aventura rebaixante de todos os retornados, n’*As Naus* (1988), entre eles, o *homem de nome Luís*.

Em sua trajetória de retorno e em sua perambulação pela cidade de *Lixboa*, o *homem de nome Luís*, tal como os demais retornados, vivencia

uma condição de desajuste, de inadequação, um estado de ruptura entre seu ser a realidade dada. Nesse sentido, para encontrar ajustamento, readequação, comunhão com a realidade, acompanha o movimento da paisagem de *Lixboa*, transitando também de seu ser sublime – guardado na memória portuguesa – para o seu ser grotesco e ordinário, único restante e possível diante do inquérito da sociedade pós-colonial e da degradação e dissolução do império ultramarino português.

Constituindo-se, pois, como paisagem estética identitária e de pertencimento, a partir do questionamento e do tensionamento de tempos, espaços e sujeitos da mitologia, da história e do cotidiano português, erigidos entre o sublime e o grotesco da Colonialidade, *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes se propõem, pois, como uma Forma atualizada para o Romance Histórico português. A partir de homologias humorístico-literárias traçadas entre a Forma do Romance e a Forma da Colonialidade, Antunes promove, com seu romance, uma desconstrução da história e da mitologia colonialista e uma reflexão a respeito das identidades e do pertencimento lusos.

Trazendo de volta ao porto de *Lixboa*, *as naus de um homem de nome Luís*, o romance, de modo crítico, as despe de seu sentido épico, de seu sentido trágico e de sentido histórico, sublime e fantasioso, retidos no imaginário identitário e de pertencimento português, para ancorá-las, finalmente, na realidade cotidiana, ordinária e grotesca da dissolução do império colonial e da nova condição portuguesa na ordem mundial.

É nesse sentido que *as naus de um homem de nome Luís* aportam em *Lixboa*, não para mais uma aventura de descobrimento e autoconhecimento de Portugal e do ser português no plano mítico-histórico,

no confronto com o outro, mas, isto sim, para uma aventura de descobrimento e de autoconhecimento de Portugal e do ser português, no plano da alegoria, da paródia e da disfemismização das naus portuguesas do descobrimento, em um confronto consigo mesmo e com as imagens de Portugal e da Portugalidade.

## Referências

- ANDERSON, Perry. *Trajetos de uma Forma Literária*. Tradução de Milton Ohata. Revista *Novos Estudos*. N. 77, Març. 2007, pp. 205-220.
- ANTUNES, António Lobo. *As Naus*. Rio de Janeiro: Alfaguara; Objetiva, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Lançamento: Comissão Das Lágrimas*, 03/12/2011. CulturaFNAC.pt. FNAC-Chiado. In: < <https://www.youtube.com/watch?v=nlAGUDT5W4Q> > Acesso em 13jan2015.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialéctica e Ciências Humanas I*. Tradução de João Arsênio Nunes. São Paulo: Presença, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Dialéctica e Ciências Humanas II*. Tradução de Margarida Garrido e José Vasconcelos Esteves. São Paulo: Presença, 1973.
- GROSGOUEL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, março 2008, pp. 115-147.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Cursos de Estética I. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2.ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2001 (Original em Alemão, publicado em 1.ed. 1835)*.
- JAMESON, Fredric. *O romance histórico ainda é possível?* In: *Novos estudos CEBRAP*, n. 77, p. 185-203, março de 2007.
- LUKÁCS, Györg. *A Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O romance como epopeia burguesa*. In: CHASIN, J. (Organizador). *Ensaio Ad Hominem*. Tomo II – Música e Literatura. Trad. Zini Antunes. Santo André: Estudos e Edições Ad Hominem, s.d.
- \_\_\_\_\_. *O Romance Histórico*. Tradução de Rubens Enderle. Apresentação de Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011. (1.ed. 1955).

NAVAS, Diana. *Figurações da Escrita: Estratégia Metaficcionais Na Produção Romanesca De António Lobo Antunes. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, 2012.*

SEIXO, Maria Alzira. *A Palavra do Romance: Ensaio de Genealogia e Análise.* Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.

\_\_\_\_\_. *Os Romances de António Lobo Antunes.* Lisboa: Dom Quixote, 2002.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos Sobre Defoe, Richardson e Fielding.* Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

# Um episódio de Camões em “Que farei com este livro?”, de José Saramago

Marcio Roberto Pereira<sup>1</sup>

**RESUMO** | O objetivo deste trabalho é analisar a obra de José Saramago, *Que farei com este livro?*, a partir da composição de um episódio da vida de Luiz Vaz de Camões, entre os anos de 1570 e 1572, período de retorno do poeta em Portugal e a publicação de *Os Lusíadas*. Saramago constrói todo o contexto de dificuldades que envolve a publicação da maior obra de Camões em contraponto com uma nação decadente e sem esperanças.

**PALAVRAS-CHAVE** | Que farei com este livro?; Camões; José Saramago

**ABSTRACT** | The objective of this study is to analyze the work of José Saramago, *Que farei com este livro?*, from the composition of an episode from the life of Luiz Vaz de Camões, between 1570 and 1572. This time the poet returned in Portugal and try to publish *Os Lusíadas*. Saramago builds the whole context of difficulties involving the publication of the greatest work of Camões as opposed to a decadent nation and hopeless.

**KEYWORDS** | Que farei com este livro?; Camões; José Saramago

---

<sup>1</sup> Docente do Departamento de Literatura da UNESP - Universidade Estadual Paulista, câmpus de Assis. Doutor em Letras pela UNESP/Assis e Pós-doutorado em Literatura pela UNESP/Araraquara.

Durante a viagem, pensei que se me abriam as fontes quando arribasse a Lisboa. Ver a cidade fechada, atribulada de doença e em tão grande mortandade...Que pode um poeta compor? (SARAMAGO, 1991, p. 343).

Camões nasce em uma época em que a decadência de Portugal se dourava com os restos de uma aparatosa grandeza, e quando na Europa prevalecia a ditadura monárquico-católica sobre o espírito livre da Renascença. A vida do poeta decorreu entre calamidades sociais, decepções íntimas, perseguições e desventuras, em que nunca sucumbiu. Alentou-o o ideal, a que todos esses sofrimentos deram relevo, que se tornou o pensamento novo da consagração da pátria em um pregão eterno. E quantas angustias o torturaram e mesmo o momento aziago da sua morte, não foram senão os meios e a prova como melhor sentiu e completamente se unificou com sua terra.

(BRAGA, Theóphilo. **Camões: época e vida**. 1907)

Pouco se sabe de Luís Vaz de Camões (1524-1580). Sua vida é reconstituída por historiadores, críticos e escritores que, entre poucos fatos e muitas ficções, tentam dar sentido a um dos maiores representantes da literatura em Língua Portuguesa. José Hermano Saraiva (1919-2012), por exemplo, em sua obra **Vida ignorada de Camões**, publicada em 1978, constrói uma biografia romanceada de Camões com base na sua relação com D. Violante de Andrade (cujo nome, se realmente existiu, era D. Joana de Noronha) misturando “fatos históricos”, a partir de documentos pouco confiáveis e deduções baseadas na própria obra de Camões. No entanto, as obras mais importantes sobre a “reconstrução” da vida e da obra do poeta português são anteriores à de Saraiva.

Em 1897, Wilhelm Storck (1829-1905) escreve a **Vida e obras de Luís de Camões**, cuja versão do original alemão foi anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1851-1925), amplificando a importância de D. Violante para a vida do poeta e narrando suas peripécias em Portugal e demais lugares em que viveu. Essa construção do escritor português também é feita

por Aquilino Ribeiro (1885-1963) na sua obra **Luís de Camões. Fabuloso, Verdadeiro**, publicada em 1950, que, apesar da definição de ensaio, pode ser caracterizado mais como um romance histórico que uma biografia de Camões.

Tais obras, acima citadas, se somam a **Camões: época e vida**, publicada em 1907, por Theophilo Braga (1843-1924), que faz um painel da vida de Camões a partir de um aprofundado estudo que, como base na pesquisa de Wilhelm Storck, serviu de parâmetro para compor o mais completo aprofundamento na biografia de Camões. Segundo Braga:

Hoje o que melhor representar a vida de Camões com mais verdade histórica, com mais nítida compreensão da sua época, estabelecendo com mais segurança a relação do génio com o seu meio mental e social, ofuscará por ventura a glória que compete a quantos o precederam? Não; e, sem modéstia, basta ter presente aquele princípio que traz Voltaire no seu **Dicionário filosófico**: Tudo se faz por gradações, não cabendo a glória a ninguém. (1907, p. 2)

Assim sendo, a ideia de Theophilo Braga, emprestada de Voltaire, sobre o processo de gradações, ou, melhor dizendo, a montagem de um painel que mistura história e ficção na construção de um Camões múltiplo, atrai a atenção de críticos e historiadores da literatura, mas também a de escritores que, a partir de pequenas pistas, criam episódios para o poeta português. Isso se dá pela ausência de uma “verdade histórica” e pelas lacunas geradas pelas peripécias que se transformaram em lendas.

Ao escrever sua obra teatral **Que farei com este livro?**, publicada em 1980, José Saramago (1922-2010) acrescenta mais um episódio à biografia obliqua de Camões e retrata o processo de recepção da obra **Os Lusíadas**

(1572) no contexto de um Portugal decadente e sem nenhuma preocupação com a história simbólica que compõe os dez cantos da maior epopeia em Língua Portuguesa. Camões encontra seu país numa inércia que não coincide com seus sonhos de sucesso e grandeza. O rei Dom Sebastião vaga pelos corredores do palácio como se fosse um fantasma à procura de seu destino. Entre um nevoeiro de incertezas sobre os destinos de Portugal, Camões é um escudeiro desconhecido que traz um livro que constrói a grandeza do povo português:

**DAMIÃO DE GÓIS:** O que trouxestes da Índia, Luís Vaz, foi a história do antigo Portugal, mais a grande navegação. Tudo isso que acrescentastes são casos dos nossos dias de agora, deste tempo que não sabemos para onde Portugal vai.

**DIOGO DO COUTO:** Vai para um profundo poço.

**LUÍS DE CAMÕES:** Não irá.

**DAMIÃO DE GÓIS:** El-rei, se fosse um soberano dado a leituras, haveria de estimar ler as oitavas que lhe dedicais no princípio da obra, as grandes conquistas ali profetizadas. Mas cuidado que justamente essas oitavas não agradam ao cardeal D. Henrique, a quem inquietam aventuras. Porém, o mesmo cardeal haverá entendido, não que eu o saiba de ciência certa, mas presumo, haverá o cardeal-infante entendido que exaltando vós os portugueses e a história dos seus reis, boa contrariedade será o vosso livro para as intenções que é dito serem as de D. Catarina, que muito queria aproximar Portugal de Castela.

**LUÍS DE CAMÕES:** Senhor Damião de Góis, olhai que me perco entre tanto querer e não querer.

**DAMIÃO DE GÓIS:** Não vos disse eu logo que o vosso livro é barca onde cada qual quer viajar sem companhia?

**LUÍS DE CAMÕES:** Deixais-me confundido.

**DAMIÃO DE GÓIS:** Sem dúvida são melhores os caminhos rectos, mas esses não os há na vida das nações nem nos interesses dos paços e dinastias. A vossa obra será publicada, Luís Vaz, mas só quando, claramente, a balança pender para um lado ou para o outro.

**LUÍS DE CAMÕES:** Porém, o livro não será diferente do que é.

**DAMIÃO DE GÓIS:** A diferença estará nos olhos que o lerem. E a parte que ficar vencedora fará que seja o livro lido com os olhos que mais lhe convierem.

**DIOGO DO COUTO:** E a parte vencida, que fará?

**DAMIÃO DE GÓIS:** Ficaré esperando a sua vez de ler e fazer ler doutra maneira.  
(SARAMAGO, 1991, p. 344-5).

Camões é visto como um idealista que não sabe o que fazer com seu livro porque o contexto de Portugal não pede uma epopeia – canto de exaltação de uma nação em decadência –, mas novas conquistas, novos desafios. É importante notar que a representação de Camões proposta por José Saramago é constituída por imagens de um exilado que não reconhece mais seu país e traz na sua bagagem, após muitos anos de distância, a imagem de Portugal marcado pela inovação e pela liberdade, mas encontra um lugar apático e sem vontade, num descompasso entre a realidade deixada dezessete anos atrás e o tempo presente que faz de Camões um estranho. “Não me lembro que assim fosse quando parti para a Índia. Ou então era eu que não tinha olhos que a vissem.” (SARAMAGO, 1991, p. 344-5).

Esse descompasso entre uma nação do passado que se tornou apenas um eco no presente é o principal elemento da obra de Saramago porque mostra os meandros de uma corte sem sintonia com a nação e, também, um poeta que, depois de tantos anos no exílio, não reconhece sua terra natal. Na reconstrução desse possível episódio da vida de Camões, Saramago mostra o desencanto de um poeta que buscava um país ideal, mas encontra uma realidade que o deixa “seco e vazio”. “Olho para dentro de mim e vejo-me seco e vazio. Durante a viagem, pensei que se me abriam as fontes quanto arribasse a Lisboa.” (SARAMAGO, 1991, p. 343).

Cansado e abatido, já desiludido com seu país, o Camões de Saramago pode ser entendido como um estrangeiro perdido em seu próprio país, um homem que dedica a vida a construir sua grande obra, que ecoará em toda a literatura e cultura portuguesa, mas que é incompreendido em seu presente.

Assim, Camões salva sua obra de um possível naufrágio mas ao chegar em Portugal precisa salvá-la do fogo da Inquisição e do desprezo de uma corte que vive num nevoeiro:

**FREI BARTOLOMEU FERREIRA:**

Entrai, senhor Luís de Camões. Cheguei, enfim, ao termo do meu trabalho, e vós ao cabo da vossa impaciência. Tenho já pronto o parecer, de que logo vos mandarei passar traslado, para que possais requerer licença de imprimissão.

**LUÍS DE CAMÕES:** Dá-se então Vossa Reverença por satisfeita com as alterações que fiz? Não haverá mais que suprimir e acrescentar? Não terei mais que torcer o sentido para o sujeitar ao vosso desejo sem sacrificar insuportavelmente a minha intenção?

**FREI BARTOLOMEU FERREIRA:**

Agradecei a Deus e às circunstâncias não terdes que praticar maior violência sobre a vossa obra. Estais lembrado da nossa primeira conversação... (SARAMAGO, 1991, p. 422).

Os infortúnios de Camões, retratados por Saramago, demonstram a tentativa de manipulação de **Os Lusíadas** frente a um contexto de censura das ideias, pela Inquisição, e de desinteresse do próprio Dom Sebastião – considerado um dos governantes mais visionários de Portugal, mas que ignora o grande gênio da literatura portuguesa:

**MIGUEL DIAS:** E el-rei vem entrando.

(Entra D. Sebastião, acompanhado da rainha D. Catarina, do cardeal D. Henrique, do padre Luís da Câmara, de Martim da câmara e mais personagens da corte e do Conselho de Estado. O conde de Vidigueira junta-se ao séquito, em lugar principal. Quando D. Sebastião se aproxima, Luís de Camões adianta-se.)

**LUÍS DE CAMÕES:** (Pondo um joelho no chão.) Alteza...(Há um movimento de surpresa, um murmúrio, o cortejo para, Martim da Câmara vem à frente). Servi dezassete anos na Índia...

**MARTIM DA CÂMARA:** Senhor Luis Vaz... (Agitação no séquito da rainha.)

**LUÍS DE CAMÕES:** Neste livro que aqui vedes tenho escrito os feitos dos vossos antepassados e as navegações dos portugueses, do povo que sois senhor.

**MARTIM DA CÂMARA:** Senhor Luís Vaz de Camões, afastai-vos, deixai passar Sua Alteza. Estai a importunar el-rei. Como foi que vos atrevestes?

**LUÍS DE CAMÕES:** Permitti, senhor, que vos leia, e que as ouça a corte, algumas oitavas, estas que não há muitos dias compus, a dedicatória a Vossa Alteza. Sabereis...

(D. Sebastião, que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se, levando atrás de si todo o séquito, incluindo a figuração que estivera presente desde o princípio da cena. Luis de Camões permanece como estava, com um joelho em terra, segurando os papéis abertos. Não repara que uma mulher, antes de sair, se voltara para trás, a olhá-lo. Põe-se de pé. Parece acordar.) (SARAMAGO, 1991, p. 447).

Na passagem acima, nota-se o desinteresse que Camões causa a Dom Sebastião, um rei desmistificado por Saramago, que o retrata como fraco e alienado, preso a seus pensamentos absurdos. Por outro lado, Camões é aquele que “acorda” com o “olhar da mulher que se voltara para trás”, representando seu descompasso com a corte e sua sintonia com o transcendente. De certa forma, a frase que dá título à obra e que é colocada no final da peça e a solução para o poeta é ler sua obra, já publicada, para o povo das ruas de Lisboa. O olhar da mulher é muito mais aprovador que o ignorar de Dom Sebastião. Como pensa Camões, “Os melhores sonhos são os que se fazem com os olhos abertos, não os da cegueira.” (SARAMAGO, 1991: 355).

Nota-se que **Os Lusíadas** possui duas vozes principais: uma, que constrói Vasco da Gama e suas relações com o espaço, sempre usando da palavra como principal arma para vencer os desafios que encontra (ao ouvir o velho do Restelo ou o Gigante Adamastor, Vasco da Gama manipula a palavra para aproximar-se do desconhecido); outra, sendo a voz do poeta, que organiza a epopeia mas é uma voz frágil e em sintonia com os desenganos que

configuram a existência humana. Veja o seguinte fragmento que compõe o Canto I d' **Os Lusíadas**:

Oh! Grandes e gravíssimos perigos,  
Oh! Caminho da vida nunca certo,  
Que, aonde a gente põe sua esperança  
Tenha a vida tão pouca segurança!  
(...)  
Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,  
Que não se arme e se indigne o Céu sereno  
Contra um bicho da terra tão pequeno? (CAMÕES, s/d: 34)

Tal sentimento de pequenez é muito bem retratado por José Saramago porque todos os personagens que têm contato com Camões não compreendem sua genialidade e o real significado de sua obra para a história e literatura de Portugal. Até mesmo o conde de Vidigueira, que tem seus antepassados retratados no livro, acredita que **Os Lusíadas** é “negócio de pouca monta” (SARAMAGO, 1991, p. 417). É esse sentimento de abandono que permeia o espírito de Camões, tanto via livro de José Saramago quanto via toda uma tradição de historiadores, críticos e escritores que se aventuraram a reconstruir a vida e as circunstâncias de Camões em sua época.

De certa forma, a perspectiva do Camões saramaguiano é uma forma de contrapor o Camões recriado pelo regime salazarista, em que o poeta português é colocado a serviço de uma ditadura extremamente nacionalista. Em crônica de 10 de junho de 1975, publicada na obra **Apontamentos**, sob o título de “Nem só Camões vítima”, José Saramago faz uma análise da apropriação de Camões pelos chamados “tenores do colonialismo.” Assim sendo, ao recriar Camões, José Saramago redefine a posição do poeta que, no

decorrer dos tempos continua como um grande enigma. Preenchem-se os vazios desse enigma com suposições, impressões e possibilidades.

Assis, os vazios da existência de Camões são preenchidos com ficção e história e muitas vezes essas linhas se cruzam e definem o poeta, o soldado, o homem que viu o império português de perto e soube contrapor sonho e realidade, derivados de muita loucura e obsessão pelo poder. Porém, é o porta-voz da saudade, do amor e da experiência entre o sagrado e o profano, o real e o imaginado, que compõe o canto de morte de um império na última grande epopeia do Ocidente. Talvez seja por isso que ao tentar apresentar sua obra a Dom Sebastião, a única reação do monarca e seu séquito é o silêncio. Sobra apenas o olhar de uma espécie de musa terrena que lhe dá um pouco de alento.

Dessa forma, entre a mãe que passa fome, os amigos que lhe desencorajam, a mudez do monarca e outras tantas decepções, contidas no espaço do palácio, Camões prefere começar a divulgar sua obra no meio do povo, numa rua de Lisboa. Este é o acordar do poeta.

Sabe-se pouco de Camões, mas sabe-se muito sobre o eco de sua obra e de como suas percepções sobre as conquistas, os sentimentos, as relações humanas, entre diversos temas, continuam a ser atuais e daí a tentativa, não apenas de Saramago, mas de vários outros escritores como Antonio Lobo Antunes (1942), Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), Almada Negreiros (1893-1970), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Jorge de Sena (1919-1978), dentre muitos outros, de compor uma existência para o poeta português com base na sua obra e em algumas lendas que a história foi passando de geração para geração. Esse é o questionamento de Saramago num

poema intitulado “Epitáfio para Luís de Camões”, inserido na obra **Os poemas possíveis** (1966):

Que sabemos de ti, se só deixaste versos,  
Que lembrança ficou no mundo que tiveste?  
Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos,  
Ou perderam-te a vida os versos que fizeste?  
(SARAMAGO, 1991, p. 18)

Além desse poema que questiona o homem e a obra, Saramago publica na mesma obra um poema intitulado “Fala do velho do Restelo ao astronauta”, onde atualiza o episódio d’**Os Lusíadas** em que Vasco da Gama é surpreendido pela voz de um velho que, do meio da multidão, questiona e relativiza os desejos de grandeza na construção de um império português baseado na violência e no “vão desejo de mandar”.

Nessa mesma linha, o poema de abertura do livro **Provavelmente Alegria** (1970) chama-se “Poema para Luís de Camões” e é constituído de todo aspecto contraditório que marca a relação entre Camões e Portugal: ser o poeta português mais importante e ao mesmo tempo o mais desconhecido. Nesse poema existe uma espécie de pacto entre o poeta do presente que enaltece a tradição do poeta do passado:

Meu amigo, meu espanto, meu convívio,  
Quem pudera dizer-te estas grandezas,  
Que eu não falo do mar, e o céu é nada  
Se nos olhos me cabe.  
A terra basta onde o caminho pára,  
Na figura do corpo está a escala do mundo.  
Olho cansado as mãos, o meu trabalho,  
E sei, se tanto um homem sabe,  
As veredas mais fundas da palavra  
E do espaço maior que, por trás dela,

São as terras da alma.  
E também sei da luz e da memória,  
Das correntes do sangue o desafio  
Por cima da fronteira e da diferença.  
E a ardência das pedras, a dura combustão  
Dos corpos percutidos como sílex,  
E as grutas do pavor, onde as sombras  
De peixes irreais entram as portas  
Da última razão, que se esconde  
Sob a névoa confusa do discurso.  
E depois o silêncio, e a gravidade  
Das estátuas jazentes, repousando,  
Não mortas, não geladas, devolvidas  
À vida inesperada, descoberta,  
E depois, verticais, as labaredas  
Ateadas nas frentes como espadas,  
E os corpos levantados, as mãos presas,  
E o instante dos olhos que se fundem  
Na lágrima comum. Assim o caos  
Devagar se ordenou entre as estrelas.

Eram estas as grandezas que dizia  
Ou diria o meu espanto, se dizê-las  
Já não fosse este canto.  
(SARAMAGO, 1991, p. 97-8)

O poema acima abre uma das obras mais metalinguísticas de Saramago, que reflete sobre o processo de construção da poesia e, dessa forma, utiliza-se de Camões como um modelo a ser seguido e a se dialogar. É importante notar que a construção do Camões saramaguiano, seja no teatro, na crônica ou nos poemas, segue as linhas de toda tradição de compor uma biografia oblíqua sobre o poeta. Esse entrecruzamento entre ficção e história a partir de elementos mínimos para a compreensão do passado é também uma característica da pós-modernidade. Segundo Linda Hutcheon

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas

constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar a verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1991, p. 122).

Nesse entrecruzamento entre ficção e história na reconstituição de Camões, observa-se que cada poeta ou historiador busca refazer os episódios da vida do poeta português, acrescentando mais detalhes, mais coerência e, acima de tudo a ideia de que Camões foi um homem desafortunado em sua época mesmo conhecendo o reino português de forma real, pelas navegações e, principalmente, sabendo colocar todas as tensões e impasses desse reino no contexto de sua obra magna.

Não por acaso, José Saramago, ao receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1998, faz um discurso de homenagem a Camões:

Que outras lições poderia eu receber de um português que viveu no século XVI que compôs as "Rimas" e as glórias, os naufrágios e os desencantos pátrios de "Os Lusíadas", que foi um génio poético absoluto, o maior da nossa literatura, por muito que isso pese a Fernando Pessoa, que a si mesmo se proclamou como o Super-Camões dela? Nenhuma lição que estivesse à minha medida, nenhuma lição que eu fosse capaz de aprender, salvo a mais simples que me poderia ser oferecida pelo homem Luís Vaz de Camões na sua estreme humanidade, por exemplo, a humildade orgulhosa de um autor que vai chamando a todas as portas à procura de quem esteja disposto a publicar-lhe o livro que escreveu, sofrendo por isso o desprezo dos ignorantes de sangue e de casta, a indiferença desdenhosa de um rei e da sua companhia de poderosos, o escárnio com que desde sempre o mundo tem recebido a visita dos poetas, dos visionários e dos loucos. Ao menos uma vez na vida todos os autores tiveram ou terão de ser Luís de Camões, mesmo se não escreverem as redondilhas de "Sôbolos rios"... Entre fidalgos da corte e censores do Santo Ofício, entre os amores de antanho e as desilusões da velhice prematura, entre a dor de escrever e a alegria de ter

escrito, foi a este homem doente que regressa pobre da Índia, aonde muitos só iam para enriquecer, foi a este soldado cego de um olho e golpeado na alma, foi a este sedutor sem fortuna que não voltará nunca mais a perturbar os sentidos das damas do paço, que eu pus a viver no palco da peça teatro chamada *Que farei com este livro?*, em cujo final ecoa uma outra pergunta, aquela que importa verdadeiramente, aquela que nunca saberemos se alguma vez chegará a ter resposta suficiente: "Que fareis com este livro?". Humildade orgulhosa, foi essa de levar debaixo do braço uma obra-prima e ver-se injustamente enjeitado pelo mundo. Humildade orgulhosa também, e obstinada, esta de querer saber para que irão servir amanhã os livros que andamos a escrever hoje, e logo duvidar que consigam perdurar longamente (até quando?) as razões tranquilizadoras que acaso nos estejam a ser dadas ou que estejamos a dar a nós próprios. Ninguém melhor se engana que quando consente que o enganem os outros...  
(SARAMAGO, 1998)

De certa forma, o discurso de Saramago repete todas as premissas que estão colocadas na obra **Que farei com este livro?**, mostrando a principal característica de Camões em sua época, a humildade orgulhosa. Termos contrários mas que integram toda a tensão na obra de Saramago ao reconstituir não o herói, mas o homem simples que construiu a representação de Portugal, tanto histórica quanto ficcional, da melhor forma possível. Não há retrato mais completo e mais contraditório, do ponto de vista da construção de vários planos que se alinham, se excluem, se completam, que **Os Lusíadas**. Por isso a necessidade de Saramago em definir um Camões injustiçado pelo passado mas vivo e pulsante no presente.

Essa ideia também pode ser observada pela posição de Eduardo Lourenço:

Contrariamente à lenda, o povo português, ferido como tantos outros por tragédias reais na sua vida coletiva, não é um povo trágico. Está aquém ou além da tragédia. A sua maneira espontânea de se voltar ao passado em geral, e para o seu em

particular, não é nostálgica e ainda menos melancólica. É simplesmente saudosa, enraizada com uma tal intensidade no que ama, quer dizer, no que é, que um olhar para o passado no que isso supõe de verdadeiro afastamento de si, uma adesão efetiva ao presente como sua condição, é mais da ordem do sonho do que do real. É esse lugar de sonho, esse lugar ao abrigo do sonho, esse passado-presente, que a “alma portuguesa” não quer abandonar (LOURENÇO, 1999: 14).

José Saramago, assim como todos aqueles que buscam recriar a personalidade e a época de Camões, tenta obter uma compreensão do “passado-presente” via literatura. De certa forma, seria uma demonstração de como o poeta português vislumbrava seu destino e o de Portugal no futuro, após todo o sucesso e conquistas das grandes navegações.

Em suma, o Camões saramaguiano é um espelho de Portugal. Possui uma pobreza e uma miséria que o impedem de projetar-se como um escritor de sucesso em sua época mas guarda em si uma revolução estética, cultural e linguística que marcará o futuro. Portugal, por outro lado, vive de memórias de um passado de glória construídas a partir de escritores como Camões.

Para Maria Alzira do Seixo,

No entanto, a força extraordinária que esta peça adquire, no seu respeito pela situação histórica (política, social e linguística), é a de justamente pode ultrapassá-la para constituir um libelo contra a situação desprotegida do escritor, que é de todos os tempos mas porventura mais nossa, mais atentos que deveríamos ter-nos tronado às relações de produção no meio cultural, nomeadamente no literário - e essa intenção torna-se mais sensível através da proeminência que na ação se dá a personagens como as de Diogo Couto e Damião de Góis, que alargam a simbologia do escritor-poeta à liberdade de pensamento e de contestação. (1987, p. 32)

Essa é também a posição de Jorge de Sena, que numa espécie de fixação por Camões escreves poemas – como “Camões dirige-se aos

contemporâneos” – contos – “Super Flumina Babylonis” – e muitos ensaios, que posicionam a figura de Camões como um gênio incompreendido a partir de um descompasso entre a sociedade em que vive o escritor e o alcance de suas obras, muitas vezes compreendida e valorizada somente no futuro.

Em suma, Saramago dialoga com uma tradição que não reconstitui Camões a partir de um ponto de vista apenas – seja histórico ou ficcional – mas mescla várias possibilidades para recriar o mito, sempre envolto em mistérios e em descompasso com uma realidade que ele narra em sua epopeia mas que o faz ficar à margem.

### **Referências**

- BRAGA, Theophilo. **Camões: época e vida**. Porto: Livraria Chardron, 1907.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. 4ª. edição. Porto: Porto Editora, s. d.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991
- LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MARTINS, Oliveira. **Camões: Os Lusíadas e a Renascença em Portugal**. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1952.
- NETTO, José Paulo. **Portugal: do Fascismo à Revolução**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- PIRES, José Cardoso. **Cartilha do Marialva ou das Navegações Libertinas**. Lisboa: Ulisseia, 1967.
- RIBEIRO, Aquilino. **Luís de Camões. Fabuloso, verdadeiro**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1958.
- SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 4 ed. corrigida, s/d.
- SARAIVA, José Hermano. **Vida ignorada de Camões**. Publicações Europa-América, Lisboa, 1978
- SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991. Volume 1.
- 
- \_\_\_\_\_. **Discurso de recebimento do Prêmio Nobel**, Estocolmo, 7 de Outubro de 1998.

SEIXO, Maria Alzira do. **O essencial sobre Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

SENA, Jorge de. **Poesia I**. Lisboa: Círculo de Poesia / Moraes, 1961.

# “Carta que um amigo a outro manda de novas de Lisboa”

Proposta de edição de Marcia Arruda Franco<sup>1</sup>

Por que nem tudo seja falar-vos de siso, após as novas que vos mandei de África e da Índia, que cá soaram, agora vos mando estas de folgar, que à orelha vos hajam de soar melhor. E ainda que escrever-vos isto seja empresa baixa, e de baixo sujeito, pois é praguejar de Putas, contudo não terei culpa, senão de m'a vos causardes, com me descobrires, por que eu para vós só o escrevo, com quem posso e devo falar tudo, e assim desta cautela de segredo. E não seja necessário ficardes-vos culpado comigo, nem eu desculpado convosco, e que eu não seja destas cousas o mais diligente solicitador desta terra: nunca faltam más línguas, que vos fazem tudo em que vos pez<sup>2</sup>.

Bem sabeis já como é entrada nesta cidade Madama del Puerto, com a Sñora Barborica, sua filha. E também sabeis que este sobrenome del Puerto não cobrou ela por cem mil milagres que nele fizesse, onde muito tempo residiu em seu officio, mas por cem mil velhacarias que estão significando cem mil açoites que por elas lhe pintavam nas costas, com trombetas, por que a Sñora

---

<sup>1</sup> VAREJÃO, Pedro Alvares, comp. *Miscelanea de Textos Literários em Prosa e em Verso e Várias Cartas*. Compilada por-; Manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal, 1551 a 1600. 197 Fols. COD 9492, fols. 156-157. Atualizamos a ortografia, mas mantivemos algumas palavras arcaicas, a maioria das maiúsculas e das abreviaturas. Repontuamos e paragrafamos conforme a interpretação do texto.

<sup>2</sup> Pez. Em que vos piche, besunte de piche, também no sentido figurado de lançar nódoas no caráter de alguém. <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/1/pez>.

Barbora foi mais vezes cosida e renovada por sua *Madre* que umas botas de um escudeiro, e assim a vendia por *buena*.

E, porém, a Puta Velha com o furto que lhe tornaram nas mãos lançaram-lhe nas costas com trombetas, até que por vários casos, *per tot discrimina rerum*<sup>3</sup>, tornou aqui aportar a Lix.<sup>a</sup>, e má Lix.<sup>a</sup>, que é um ninho velho, e domicílio antigo de Putas Antigas. E aqui como dizem das Cegonhas, as moças mantêm as velhas, foi logo a Sõr Barbora assoalhada<sup>4</sup> por essas estações, e perseguida de alguns novéis, que a não conheciam, que aos veteranos não podia ela enganar, para estes modernos que digo, usou logo a puta velha de um ardil muito bom, que foi fazer a filha casada com um Mártire<sup>5</sup> de Alentejo, que não reside aqui, e diz ela aos seus devotos que é isto um pão para os cães. E assim é, que, com este pão feitiço, abre e fecha quando quer. Esse nega, este defende, ofende, e espanca os tristes dos Canitos novos que com ela gastam o seu, com estes tem seus tratos e comércio, e c'os<sup>6</sup> mundanos maciços que sabem o Erro tem seus passatempos. E manda tanger e cantar a Sñora Barbora, descantando sobre o Monte de Sion. E de *Super Judeorum turbam*<sup>7</sup>.

E olhai esta declaração, que nem Ascensio<sup>8</sup> nem Donato<sup>9</sup> a puderam dar melhor, os praguentos de agora, se não entremetem<sup>10</sup> latinzinho hão que não escrevem bem. E eu assim o faço imitando mais seu estilo que o meu, por que

---

<sup>3</sup> Esta frase é de Vergílio, *Eneida*, I, v. 204: "Por entre tantas circunstâncias adversas".

<sup>4</sup> Assoalhada, Exposta, posta em público.

<sup>5</sup> Mártir, com e paragógico.

<sup>6</sup> Com os.

<sup>7</sup> "Sobre (por cima de) a multidão dos Judeus".

<sup>8</sup> Refere-se ao "printer Jodocus Badius Ascensius, who built on the Malleolus edition of Perotti in *Grammatica Nicolai Perotticum texto Jodoc i Badii Ascensii* (Paris: Badius for himself and Jean Petit, 15 March 1504), adding to it his own grammar in mnemonic verse, *Textus Ascensianus*." (Henderson, 2001, p. 261).

<sup>9</sup> Élio Donato, gramático latino do século IV.

<sup>10</sup> Intrometem.

já em escrever-vos, e *nos aliquod nomenque decusque gessimus*<sup>11</sup>, e vos já me gabastes mais do que vos eu gabo, e isto basta para vos escrever agora, como quiser, sem guardar ordem, nem ordens, conforme ao lugar, e estado, em que agora viveis, e eu vivo noutra, de um Morcego, sem ser ave, nem rato; a culpa disso dá-la-ão uns ao triste que passa a pena e outros aos acontecimentos da fortuna, que não respondem sempre aos fundamentos de cada um, ainda que sejam bons; outros a davam aos corações humanos que nunca se satisfazem, mas, enfim, eu sei cuja ela é<sup>12</sup>, e tornando a nosso tema, digo que a Sñora Barbora y la puta de su madre vêm tão avante no putavismo que podem leer de cadeira<sup>13</sup>, e com seus donaires ora portugueses ora castelhanos nunca lhe faltam em que *emprigem*<sup>14</sup> suas letras, e suas manhas, por que neste cesto roto de Lix.<sup>a</sup>, onde elas lançam tudo, bem sabem que cada panela tem seu testinho<sup>15</sup>, e que sempre neste mar magno morrem madraços que vêm picar em seus Anzolos, com que elas pescam, de muitas maneiras, e como agora anda tudo de levante com estas armadas, e na água em volta pesca o pescador, elas também d'armada dão por esse – coitados que hão de ir para fora sobre as águas do mar, uns debruadinhos d'arte, a quem, como sabeis, pagam soldos e moradias<sup>16</sup> adiantadas, com outras mercezinhas, e de maneira os tratam que como franceses, depois de lhe vazarem as bolsas, de bem vestidos e louções que andam, os tomam e lhes despem até os couros golpeados. E destes, os que

---

<sup>11</sup> Frase de Vergílio, *Eneida*, II, 89-90: "e nós carreámos algum renome e dignidade": "Gozamos nós de algum renome", na tradução de Odorico Mendes (2005, p.60, v. 93).

<sup>12</sup> Eu sei quem é a fortuna.

<sup>13</sup> Poder ler de cadeira: "Poder leer Cathedra •. Phrase. metaphorica., que se entiende del que es tan advertido y astúto, que puede advertir y enseñar en alguna matéria". *Diccionario de la lengua castellana*. 377.

<sup>14</sup> Port. Impingem. Empringir, palavra castelhana, é voz bárbara, significa o mesmo que pringar, designa ação ilícita.

<sup>15</sup> Testinho, de testo, tampa.

<sup>16</sup> Moradia, pensão.

agora dão mais vistas e mostras, Sñores<sup>17</sup> Ceitis, que assim chamamos aos que se agora fazem prestes para Cepta<sup>18</sup>, e estão as casas destas Damas todas cheias destes Ceitis, de que elas fazem alguma prata.

E estas falsas que *rebivem para dar muerte*, que como o trigo se não apodrece na terra não dá fruto nem espiga, assim estas velhacas, parece que quanto mais podres, de seus males, e doenças, amortalhadas em seus suadouros, refrescam e reverdecem mais, porém já sabeis que *latet anguis in herba*<sup>19</sup>, como se vê nelas cada dia que são peçonhentíssimas, mas como são tão quistas, amadas e requestadas de seus amantes, mais perdidos que elas. E das Putas Claustrais, as que mais andam agora nos pelouros de seus folgares são a Tarifa, a Curradeira, a Marquesa, a Sintroa, Antónia Brás, e as que chamam as foliões<sup>20</sup>. Outras *hay* também, outras claustrais, mas mais autorizadas, as fructas, Barbora, Luzia<sup>21</sup>, e outras desta laia; *hay* outras inda<sup>22</sup> de mais autoridade, estas dão sua casa aonde se pagodeia, por que com as pessoas não servem, por serem já velhas, assim como Guiomar Mendes, Felipa de Bairros, Beatriz Flamengo, com suas filhas, *est cum Ioris suis*<sup>23</sup>.

---

<sup>17</sup> Conjectura, pois o manuscrito está muito apagado.

<sup>18</sup> Ceuta.

<sup>19</sup> “A serpente se esconde na relva”, (Vergílio, *Bucólica*, 3, 93).

<sup>20</sup> Foliões.

<sup>21</sup> Borrão ilegível diagonal à linha.

<sup>22</sup> Ainda.

<sup>23</sup> “Está com os seus chicotes”. O contexto em que se enquadra a expressão *est cum Ioris suis* autoriza a sua tradução por “está com seus chicotes”, com sentido sexológico. A forma *Ioris* é o ablativo do plural de *Iorum*, que significa correia, cinto, chicote, com o sentido de instrumento estimulante sexual, como se pode ver, por exemplo, em passos da *Arte de Amar* e os *Amores*, de Ovídio. Por exemplo, na *Arte de amar*: “Suportar contrariedades”: “E não julgues que é vergonha aturar as pragas ou chicotadas da tua amada” (Ovídio, 2011, p.321). Aproxima-se dos “couros golpeados” com “trombetas nas costas”, mencionados na carta.

E às casas destas se vão apontar toda a Imundícia destes que digo, aconteceu, pois, que esta somana<sup>24</sup>, que uns certos Ceitis (que por sua honra não nomeio) ordenaram um pagode Real, com Madama del Puerto, e sua filha Barbora, e com as velhacas da Curradeira, e Marquesa, e pessoa vista fintaram para a cabeça da serpe o mais que eles puderam ajuntar, com que fizeram abastada despesa de comer, e beber, o que foi tudo levado a Orta Navía<sup>25</sup>, em Alcântara, aonde havia de ser a mojangá<sup>26</sup>, e por mais se honra Mafoma, e ser a cousa mais crespá, saíram de suas casas a tempo que o Radiante *sobresparzía sus dorados Rayos sobre la haz de la tierra*<sup>27</sup>, nesta ordem e concerto: as damas iam ao Varonil, em trajo de homens cavalheiros, em quartões que lhe eles buscaram muito guerreiros, com seus penhachos<sup>28</sup> recramados<sup>29</sup> de ouro e prata, por ir a cousa meia em pratas e meia em Ceitis, por que ainda que os Sñores e não todos dos Ceitis, digo um deles, que principalmente ia por servidor da Marquesa, *su padre era de Ronda, y su madre era de Antequera*<sup>30</sup>, ou de Guiné; a Puta Velha, por guardar mais o decoro e majestade de *Madre*, ia de Andilhas, porém louçã e muito enfeitada, e coberta com uma capa de escarlata, mas como dizem escusada é a de coada, e por demais na cabeça do Asno porque ela não deixava de parecer quem é, ou parecia tudo a força Cábrea<sup>31</sup>, quando a vestiram nos trajos da outra, desta maneira chegaram [a]

---

<sup>24</sup> Semana.

<sup>25</sup> Travessa Horta Navía em Alcântara. Logradouro de Lisboa.

<sup>26</sup> Mojangue é um prato festivo da culinária da Amazônia, conhecido no tempo de Camões, e feito com milho. Além da culinária americana, a presença de África se faz pela referência ao judeu da Guiné.

<sup>27</sup> Ao pôr do sol.

<sup>28</sup> Entre as linhas, escreve-se, como explicação, “gorro”, em letra de forma.

<sup>29</sup> Recramados, de recramar, fazer em pregas, logo penachos pregueados.

<sup>30</sup> Versos conhecidos de “Os Disparates seus na Índia” para designar a etnia semita.

<sup>31</sup> Cábrea, espécie de guindaste. Compare-se com o trecho da Carta da Índia a um amigo”, sobre levantar mulheres caídas: “as portuguesas todas caem de maduras, que não há cabo que lhe tenha os pontos”. Mas o guindaste pode evocar mecanismos de tortura.

Arrábia<sup>32</sup>, onde com o Alcatruz se passaram. E eram cheios, como se diz, não de água, mas de muito vinho, com que de todo, segundo fama, desenfadaram seus corpos, e dou-vos fé que me espantaram as cousas que então fizeram, muito notáveis, que não são para vos contar.

E não vos pareça que ficou a madre velha de todo de fora, porque os cavalheiros, e não mais que os das damas, puseram-se a fazer festa, por que também fosse regozijada. Saíram-lhe diante uns Almogávares<sup>33</sup>, que souberam de sua ida, os quais eram seus Marinhanos (e vós os conheceis, amantes dessas damas). Primo irmão da Curradeira, e outros, determinando afrontarem-nos de alguma maneira, perpassaram por eles muitas vezes, a rédeas tendidas, fazendo muito pó, e roçando-se com as Damas, que iam de isto em extremo receosas, por cuidarem que era isto caminho de algumas brigas, cousa no certo que as mais namora, e, porém, os cavalheiros foram todos conhecidos logo dos outros e ficaram *buenos y leales*. E assim dissimulando cada um com sua mágoa, foram retirando-se, os Ruyianos se tornaram e a outra mais companhia seguiu sua rota, agasalhando-se aquela noite cada amante com a sua, aonde se diz que foram matraqueados<sup>34</sup> dos outros de amorosas gatarias; outros recontros notáveis são passados entre matantes<sup>35</sup> e estas senhoras *mías*, espero informar-me bem de um matador<sup>36</sup> que me há de contar tudo. Então vo-lo escreverei mais largamente, e por agora

---

<sup>32</sup> Arrábia, o mesmo que Arábia. Note-se que o pagode de Alcântara é frequentado por árabes e judeus.

<sup>33</sup> Almogávares: soldados mercenários que faziam incursões em território inimigo, na Península Ibérica.

<sup>34</sup> A matraca substitui o badalar do sino no curso das procissões da Semana Santa. Consiste numa tábua de madeira com alças de metal que batidas contra a madeira produzem um som seco. Também é usada nos conventos e escolas como despertador. Metáfora de pessoa que fala demais; “ser matraqueado de” significa ser objeto de zombarias, apupos, denúncias e acusações.

<sup>35</sup> Matantes, os que mataram Jesus Cristo, os judeus.

<sup>36</sup> Matador o mesmo que matante.

contentai-vos com isto, porque (*Visa est mihi digna relata pompa*<sup>37</sup>). O vosso homem tem a vossa encomenda, a minha não esqueçais a v. m. com me escrever largo, como eu faço sem medo nem vergonha, beijo as mãos de v. m. desta Aldeia de Lix<sup>a</sup>, a melhor do Reino.

A 20 de maio de 1553 anos.

---

<sup>37</sup> "Pareceu-me digno o referido cortejo triunfal". Verso do Livro III dos *Fastos*, de Ovídio. Ver Google's book: Ovide, Heinsius, Petrum Leffen, 1661. *Fastorum*, Libre III, vv. 541-2.

# Sobre o gênero cartas em prosa no Renascimento e as cartas em prosa de Camões

Marcia Arruda Franco

Universidade de São Paulo

**RESUMO** | Este artigo busca ler as cartas em prosa portuguesa de Camões, relacionando-as ao paradigma epistolar latino forjado por humanistas no Renascimento europeu. Também pretende acompanhar a primeira edição da quinta carta em prosa de Camões, pois trata-se de peça central para se reescrever uma história não oficial do século XVI e deste autor português.

**PALAVRAS-CHAVE** | Cartas em prosa; Humanismo; Renascimento; Camões.

**ABSTRACT** | This paper means to read Camonian prose letters within the Latin epistles paradigm forged by humanist writers in European Renaissance. It also aims to follow the first print of Camões fifth letter, once this is the main text to rewrite an unofficial history about both 16th century and this Portuguese author.

**KEYWORDS** | Prose letters; Humanism; Renaissance; Camões.

Este estudo se enquadra dentro do projeto de parceria estratégica em execução entre a USP e a Universidade do Minho, “Reescrever o século XVI – projeto multidisciplinar, que busca relacionar a literatura portuguesa, a brasileira, a história literária e a história cultural, abrindo todo o leque das disciplinas congregadas a esta última, como a história das ideias e das mentalidades, a história do livro, da imprensa, da manuscritura, da leitura, e portanto, da filologia não tradicional, da materialidade da comunicação, a fim de construirmos outra narrativa, necessariamente descontínua, do quinhentismo.

Já se disse que não é possível passar sem o século XVI. Dos historiadores e críticos da literatura aos poetas e artistas, não se deixou de ler, citar e interpretar os quinhentistas, embora mais do ponto de vista de uma erudição sempre homologável, e menos revisitando os arquivos, as poéticas, os comentários, as edições manuscritas e impressas antigas, atrás de outras visões do passado. Para reescrever o século XVI é preciso frequentar as margens do discurso oficial sobre os autores quinhentistas, revisitando, como tem sido feito nas últimas décadas por estudiosos no Brasil e em Portugal, outros contemporâneos de Camões, canonizados ao lado ou abaixo dele, como Bernardim Ribeiro, Francisco de Sá de Miranda, Pero d’Andrade Caminha, Diogo Bernardes, Francisco de Sá de Meneses, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Jorge de Montemayor, por exemplo, incluindo poetas que foram realmente esquecidos pela história literária, como D. Manuel de Portugal, Luís Pereira Brandão, Jeronimo Corte-Real, João Rodrigues de Sá de Meneses, André Falcão de Resende, Francisco de Portugal e ainda muitos outros perdidos nos arquivos e acervos bibliográficos. Além disso também é preciso fazer estudos que extrapolem a seara de um único autor, ou mesmo da categoria autor, cuja definição contemporânea, como aquele que detém a

propriedade do que escreve, se aplica mal aos textos quinhentistas, encarando outros gêneros literários legados ao esquecimento, como é o caso das cartas em prosa em língua vulgar.

Das cartas conhecidas de Camões apenas duas foram publicadas na segunda edição das Rimas em 1598. As outras três surgiram no século XX, foram garimpadas em duas compilações miscelâneas da BNP, os códices 9492 e 8571, que reúnem cartas e outros gêneros de diversos autores quinhentistas. Os dois códices foram compilados, respectivamente por Pedro Alvares Varejão, de 1551 a 1578, “Miscelânea de Textos Literários em prosa e em verso e várias cartas”, e por Manuel Severim de Faria, “Textos literários de caracter histórico, genológico, apontamentos sobre várias matérias”, 1583 ao início do século XVII. Assim valeria a pena formar uma equipe de pesquisadores, e aqui eu convido os alunos da USP e da UMinho, e de outras instituições, para estudarmos estes dois códices, do ponto de vista de sua materialidade bibliográfica, examinando desde o papel, a tinta, a caligrafia, a escolha de gêneros e sua ordenação, dando atenção não apenas a cartas de Camões, em suas versões manuscritas, e a cartas dos quinhentistas como Fernão Cardoso, Ribeiro Chiado, Lourenço de Cáceres e outros anônimos, mas sobretudo a outros gêneros de escrita ali compilados, de uma perspectiva multidisciplinar, que convoca a história, a sociologia, a filologia e a crítica literária.<sup>1</sup>

Antes de focar a quinta carta em prosa de Camões, é pertinente observar que a história do gênero epistolar em língua latina já foi bem

---

<sup>1</sup> Sobre o necessário casamento dessas disciplinas no exame de miscelâneas ver: *The Rhetoric of Elizabethan Suitors' Letters*, by Frank Whigham, in: *PMLA*, Vol. 96, No. 5 (Oct., 1981), pp. 864-882. *Revista da Modern Language Association*. Sobre a edição e estudo de miscelâneas, ver *Synchrony and Process: Editing Manuscript Miscellanies*, by JONATHAN GIBSON, in: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 52, No. 1, *The English Renaissance* (WINTER 2012), pp. 85-100, e “Love-song weeds, and Satyrique thornes”: *Anti-Courtly Love Poetry and Somerset Libels*, by Joshua Eckhardt, in: *Huntington Library Quarterly*, Vol. 69, No. 1 (March 2006), pp. 47-66.

estudada. Como gênero exemplarmente forjado como meio de comunicação, a carta escrita em latim conheceu várias teorizações desde a Idade Média e durante o Renascimento, nos manuais que ensinavam as maneiras de as escrever, discriminando os seus diversos gêneros intencionados e suas partes estruturais, assim como a linguagem adequada a cada tipo de epístola.<sup>2</sup> Como *Ars Dictaminis*, doutrina discursiva medieval, a escrita epistolar dividia-se em partes que visavam estrutura-la como uma oração<sup>3</sup>, sublinhando a obrigatoriedade da saudação e da despedida, *salutatio* e *valediction*. Como explica Henderson, “a divisão da carta em partes remissivas da oração e o uso de figuras retóricas na escrita epistolar continuou na Renascença com modificações [...] como a maior flexibilidade na escolha de partes a serem incluídas”.<sup>4</sup> Ao lado dos gêneros da retórica escolar, judicial, deliberativo e demonstrativo, Erasmo, a partir da releitura de retores clássicos, sublinhou o gênero familiar para a escrita de cartas. O que mais diferencia a proposta da escrita da carta humanista em relação à medieval é a busca de um tom de conversa em que o *sermo* ou a linguagem coloquial deve ser empregada, conforme teorizaram na antiguidade autores como Cícero e Quintiliano e ainda antes deles o grego Demétrio: a carta usava uma modalidade coloquial da linguagem, estruturando-se de forma menos contida e erudita, isto é, mais

---

<sup>2</sup> “[...] the etymology of epistola [was] a derivation which was popular in the Middle Ages but which is unquestionably wrong to anyone who knows Greek: "Ideoque ab epi, quod est supra, et stole, quod est missio dicitur.". The truth is otherwise since the Greek word epistole is derived from epistello which is a compound of the preposition epi, "upon, at, towards, etc." and the verb stello, "make ready, dispatch, send." (p. 109-10), Three Notes on Renaissance Rhetoric, by John Monfasani, in: Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric, Vol. 5, No. 1 (Winter 1987), pp. 107-118.

<sup>3</sup> salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio, valediction.

<sup>4</sup> “The division of the letter into parts reminiscent of the oration and the use of rhetorical figures in letter-writing continued into the Renaissance with modifications [...] such as greater flexibility in the choice of parts to be included and the gradual abandonment of accentual prose rhythm, the *cursus*.” (Henderson, 2001, p.249).

solta em suas partes do que o discurso oratório.<sup>5</sup> As linhas de continuidade entre o medievo e os tempos modernos também podem ser demonstradas na maneira como as ideias de Valla e Erasmo a respeito da confecção de cartas foram misturadas e divulgadas por uma série de autores e livreiros, um deles citado por Camões na sua carta inédita, a respeito do emprego do latim na carta em língua vulgar ou moderna: “E olhai esta declaração, que nem Ascensio<sup>6</sup>, nem Donato<sup>7</sup>, a puderam dar melhor, os praguentos de agora, se não entremetem latinzinho hão que não escrevem bem. E eu assim o faço imitando mais seu estilo que o meu.” (Códice BNP 9492, fol.156v). Refere-se ao “impressor Jodocus Badius Ascensius, a edição que Malleolus compôs a partir da edição de Perotti, aluno e discípulo de Lorenzo Valla, *Grammatica Nicolai Perotticum texto Jodoc i Badii Ascensii* (Paris: Badius lui même et Jean Petit, 15 March 1504), adicionando ao volume impresso a sua própria gramática mnemônica em verso, *Textus Ascensianus*.” Donato é o gramático Aelius Donatus, do século IV d.C., cuja *Ars grammatica* foi impressa no século XV. Tal se revela atitude de escrita deste gênero epistolar, ao serem intrometidas na composição algumas expressões ou versos em latim. Em todas as cartas de Camões há a presença dessas locuções, algumas vezes mal copiadas pelos escribas, mas sempre remetendo ou à Bíblia ou a autores clássicos. Na quinta carta, entre a meia dúzia de “latinzinhos” citados encontram-se versos de Virgílio, e referência a Ovídio, revelando a erudição desse discurso epistolar em registro baixo.

---

<sup>5</sup> Ver Renaissance Humanism and the genera eloquentiae, by John F. Tinkler Source, in: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 5, No. 3 (Summer 1987), pp. 279-309.

<sup>6</sup> Refere-se ao “printer Jodocus Badius Ascensius, [who] built on the Malleolus edition of Perotti in *Grammatica Nicolai Perotticum texto Jodoc i Badii Ascensii* (Paris: Badius for himself and Jean Petit, 15 March 1504), adding to it his own grammar in mnemonic verse, *Textus Ascensianus*.” (Henderson, 2001, p. 261).

<sup>7</sup> Élio Donato, gramático latino do século IV.

No Medievo a saudação do remetente ao destinatário era extremamente deferente na acumulação de epítetos e no uso da segunda pessoa do plural, o que fez com que os humanistas que teorizaram a respeito do gênero epistolar, como o próprio Erasmo de Rotterdam, ridicularizassem essas formas de saudação medievais como cômicas e sem sentido<sup>8</sup>. Para humanistas como Lorenzo Valla, o que mais importava na escrita, inclusive de cartas, era a elegância da linguagem, condenando o latim bárbaro dos *dictadores* medievais.<sup>9</sup> A não ruptura radical entre os preceitos medievais e humanistas para escrita de cartas se mostra, por exemplo, no uso da segunda pessoa do plural, criticado por Valla e Erasmo, que continuou a ser usado como forma de deferência, quando o remetente se dirige a um destinatário cujo *status* é superior ao seu e para quem deseja pedir algum favor.

---

<sup>8</sup> “Erasmo parodia dichos saludos con este outro: 'Perspicacissimo domino, Septem artium liberalium candelabro aureo. Radianti theologorum apici. Religionis lucernae Semper fulgenti. Dominicaiis ordinis lucifero. Vtriusque testamenti gazophylacio. Haeresiar charum malleo. Omnium virtutum heroi'carum et non heroi'carum, speculo limpidissimo. Dignissimo domino meo, domino praeceptor, humillimus dominationis suae discipulus et vilissimus seruitor, oscula pedum pro salute.' (Erasmus von Rotterdam, *De conscribendis epistolis: Anleitung zum Briefschreiben (Auswahl)*, *Ausgewählte Schriften*, 8, transl. K. Smolak [Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980], p. 142, in "DE ARTE EPISTOLICA": TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LOS "EPISTOLARVM LIBRI SEPTEM" DE GINÉS DE SEPÚLVEDA, de Juan J. Valverde Abril, in: *Humanistica Lovaniensia*, Vol. 50 (2001), pp. 287-302. Judith Rice Henderson traduz para o inglês a paródia cômica de Erasmo: "comic parody": "To the most perspicacious lord, golden candlestick of the seven liberal arts, shining peak of theologians, ever-gleaming lantern of religion, morning star of the Dominican order, treasury of both Testaments, hammer of heresiarchs, brightest mirror of all virtues heroic and unheroic, my most worthy lord, lord preceptor, the most humble pupil and most worthless servant of his lordship kisses your feet in greeting" (p.53), in: Judith Rice Henderson, *Valla's Elegancia and the Humanist Attack on the Ars Dictaminis*, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 19, No. 2 (Spring 2001a), pp. 249-268. Ver também dessa última autora DESPAUTERIUS' "SYNTAXIS" (1509) THE EARLIEST PUBLICATION OF ERASMUS' "DE CONSCRIBENDIS EPISTOLIS", Source: *Humanistica Lovaniensia*, Vol. 37 (1988), pp. 175-210.

<sup>9</sup> Ver Valla's *Elegancia and the Humanist Attack on the Ars Dictaminis*, de Judith Rice Henderson, in: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 19, No. 2 (Spring 2001a), pp.249-268; *Defining the Genre of the Letter* Juan Luis Vives' "De Conscribendis Epistolis", by JUDITH RICE HENDERSON, in: *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, New Series / Nouvelle Série, Vol. 7, No. 2 (May / mai 1983), pp. 89-105, e "DE ARTE EPISTOLICA": TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LOS "EPISTOLARVM LIBRI SEPTEM" DE GINÉS DE SEPÚLVEDA, by Juan J. Valverde Abril, in: *Humanistica Lovaniensia*, Vol. 50 (2001b), pp. 287-30.

Camões usa sempre a segunda pessoa do plural mesmo dirigindo-se a amigos. A despedida ou *valedictio*<sup>10</sup> também na carta humanista deveria ser breve, empregando-se a forma latina *Vale*, forma de despedida que Camões utiliza em três das suas cinco cartas “Quanto mais tarde vos escrevo” e “Desejei tanto uma vossa”, lançando mão de outras formas de despedida mais deferentes, quando requeira resposta do destinatário, na carta “Üa vossa me deram”: “E não vos esqueçais de escrever mais, com novas da saúde dessa pessoa, porque ainda me fica que responder. Cujas mãos beijo. Vale” (BNP Cod. 8571)<sup>11</sup>; na carta “Esta vai com a candeia na mão”: “com isto amaino, beijando essas poderosas mãos üa quatrínqua de vezes, cuja vida e reverendíssima pessoa nosso Senhor, etc.” e na quinta carta inédita, a única datada e localizada: “Porque nem tudo seja falar-vos de siso”, assim se despede: “o vosso homem tem a vossa encomenda, a minha não esqueçais a v. m. com me escrever largo, como eu faço sem medo nem vergonha, beijo as mãos de v. m. desta Aldeia de Lix<sup>a</sup> [,] a melhor do Reino. A 20 de maio de 1553 anos”.

A valorização da escrita nas línguas modernas, em detrimento do uso exclusivo do latim, ocorrida durante o século XVI europeu, também pode ser percebida pela profusão do manual de epistolografia em prosa vernácula, cujo objetivo era ensinar e difundir o uso dos variados tipos de cartas, a carta de negócio, a carta familiar, a carta amorosa, por exemplo. Como demonstraram

---

<sup>10</sup> Una evolución paralela a la del saludo se puede observar en las fórmulas de despedida. La costumbre ciceroniana elevò a la categoria de norma el empleo de 'uale' para cubrir ese expediente, a lo que se podía añadir facultativamente el lugar y la fecha. No obstante, en ocasiones se presentan variantes de la misma con no 'cura ut ualeas', o intensificaciónes afectivas del tipo 'fac ualeas meque mutuo diligas'. Ya en el epistolario de Frontón aparecen algunas variantes innovadoras como 'uale, mi Fronto, carissime mihi'. Y en la practica de los cristianos junto a fórmulas tradicionales se iba imponiendo el uso de otras de un marcado tono cristiano: 'Deus uos incolumes custodiat, domini fratres'; 'optamus, fratres, uos in domino bene ualere'. El Renacimiento se encargará de restaurar los usos clásicos. (Abril, 2002, p. 292).

<sup>11</sup> “E não vos esqueçais de me escreverdes mais vezes que esta pois sabeis o gosto que tenho de ver cartas vossas, com novas de saúde dessa pessoa, cujas mãos mil vezes beijo, Vale.” (BNP Cod. 9492).

estudos de cartas escritas no início dos tempos modernos, a correspondência entre amantes manipulou as fórmulas prescritas pelos manuais cristãos a fim de incluir a sua experiência erótica. Penso aqui nas cartas publicadas por Luiz Mott e preservadas nos arquivos da inquisição portuguesa, que constituem cartas homoeróticas entre membros do clero.<sup>12</sup> Mas também reformadores, judeus, moiros, sodomitas perfeitos e imperfeitos, masculinos e femininos, donas de casa, marinheiros, homens de negócio escreveram as suas cartas<sup>13</sup>.

A produção e a circulação da carta, assim como a produção do impresso, mobilizam vários sujeitos além de remetente e destinatário, escritor e leitor. Não raro os grandes senhores no período modernos ditavam as suas cartas a seus secretários, a ponto de existir manuais a eles dirigidos, como o *Manual de Scribientes*, de Antonio Torquemada.<sup>14</sup> Também os que não sabiam escrever lançavam mão do amanuense para a notação das suas cartas. Sem contar a estrutura de entrega, que salvo a do correio real, precisava contar com portadores mais ou menos ocasionais, isto é, com a oportunidade de contatar indivíduos confiáveis prontos a servirem como carteiros. No âmbito das cartas de Camões, a que foi escrita da Índia, “Desejei tanto uma vossa”, refere a precariedade do sistema de entrega como a sua atuação como amanuense: “mas a ocupação de escrever muitas cartas pera o Reino me não deu lugar. Também lá escrevo a Luís de Lemos em resposta de outra que vi

---

<sup>12</sup>12 Meu Menino Lindo: Cartas de Amor de Um Frade Sodomita, Lisboa (1690), Luiz Mott Source: Luso-Brazilian Review, Vol. 38, No. 2, Special Issue: 500 Years of Brazil: Global and Cultural Perspectives (Winter, 2001), pp. 97-115.

<sup>13</sup>13 Erasmian Ciceronians: Reformation Teachers of Letter-Writing, by Judith Rice Henderson, in: Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric, Vol. 10, No. 3 (Summer 1992), pp. 273-302 Medieval Romance Epistolarity: The Case of the Iberian Jews Gutwirth, Eleazar Neophilologus; Apr 1, 2000; 84, 2; Periodicals Archive Online pg. 207.

<sup>14</sup>14 Ver: The Pen that Wields the Voice that Wills: Secretaries and Letter Writing by Sanchez-Eppler, Benigno, in: *Neophilologus*; Oct 1, 1986; 70, 4; Periodicals Archive Online pg. 528-538.

sua: se lha não derem, saiba que é a culpa da viagem, na qual tudo se perde – Vale”.

Também não se usava envelope e o mais das vezes a carta era fechada com lacre. Entre o remetente e o destinatário haveria um pacto de publicação ou não, oral ou por cópia manuscrita, do conteúdo total ou parcial das cartas. Na sua carta “Esta vai com a candeia na mão”, isto é escrita à noite à luz de vela, o primeiro parágrafo é revelador desse pacto de não publicação oral ou por cópia da carta: “Esta vai com a candeia na mão morrer nas de V. M.; e, se daí passar, seja em cinza, porque não quero que do meu pouco comam muitos. E se, todavia, quiser meter mais mãos na escudela, mande-lhe lavar o nome, e valha sem cunhos”. Em outras palavras Camões pede ao destinatário que não divulgue a carta a não ser anonimamente, ressaltando que ele preferia a sua não divulgação a terceiros, uma vez que esta primeira carta traz diversos de seus poemas.

Na quinta carta, o segredo acordado entre remetente e destinatário é prudência:

E ainda que escrever-vos isso seja empresa baixa, e de baixo sujeito, pois é praguejar de Putas, com tudo não terei culpa, senão de m'a vos causardes, com me descobrires, por que eu para vós só o escrevo, com quem posso e devo falar tudo, e assi desta cautela de segredo. E não seja necessário ficardes-vos culpado comigo, nem eu desculpado convosco, e que eu não seja destas coisas o mais deligente<sup>15</sup> solicitador desta terra: nunca faltam más línguas, que vos fazem tudo em que vos pez<sup>16</sup>. (Códice BNP 9492, fol. 156r)

---

<sup>15</sup> Diligente.

<sup>16</sup> Em que vos piche, besunte de piche, também no sentido figurado de lançar nódoas no caráter de alguém <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/1/pez>.

Com efeito, a solicitação de sigilo no âmbito do discurso epistolar camoniano vai além do temor da murmuração, generalizado entre autores do século XVI, sempre temerosos em suas “epistolas aos leitores”, que abrem as edições quinhentistas, das más línguas dos “praguentos” e “murmuradores”, isto é, daqueles que estão prontos a maldizerem o trabalho dos escritores e também denunciarem os que vivem à margem do *status* monárquico cristão, como judeus, árabes, homossexuais, prostitutas, hereges. No caso das cartas em prosa de Camões, seja por sua escolha do estilo baixo seja por referir o cotidiano à margem da sociedade de corte, o pacto de sigilo na divulgação das notícias, como discrição, adquire uma dimensão política. Com efeito, na quinta carta surge o topônimo Arrábia, em Alcântara. Portanto, na carta, a turba dos judeus marginalizados da sociedade cristã se dirige a um lugar de arábicos, “onde se passa o alcatruz”, por assim dizer, de Baco.

Não só a carta em prosa em língua vulgar, mas também a carta humanista, funcionava como um veículo de notícias que interessavam não apenas ao destinatário, mas a uma comunidade à qual ele pertencia, e, neste caso, era lida em voz alta ou copiada. A carta de sedição, com conteúdo político, também interessava não só ao grupo sedicioso, mas sobretudo para a divulgação das ideias sediciosas, e, via de regra, corria anônima.<sup>17</sup> Essas cartas podiam ser coladas nos mesmo lugares onde os reis e governadores divulgavam os seus despachos, as novas regras e ordenações lidas em voz alta nas feiras e praças para que todos soubessem da sua instituição, isto é, na porta de lugares como tabernas, igrejas, portas de cidades.

---

<sup>17</sup> Ver: "On each Wall and Corner Poast": Playbills, Title-pages, and Advertising in Early Modern London Author(s): TIFFANY STERN Source: English Literary Renaissance, Vol. 36, No. 1 (WINTER 2006), pp. 57-89

Como afirma James Daybell<sup>18</sup>, as cartas são um tipo de publicação escríbal, no sentido de Harold Love, que usa "publicação" para significar "um movimento de um plano privado de criação para um plano público de consumo", e analisa o manuscrito produzido por um escriba profissional num *scriptorium*, ou não, produzido pelo próprio remetente ou ainda pelos leitores, como um meio de comunicação, paralelo ao meio impresso, mas perfeitamente legítimo, isto é, as cartas escritas à mão não permaneciam privadas, fora da circulação pública, podendo ser não só lidas em voz alta no âmbito de uma comunidade de leitores, como a dos taberneiros, como também copiadas pelos autores, pelos leitores, pelos ouvintes, ou por escribas profissionais contatados pelos livreiros do comércio de livros de mão, para atingir círculos mais amplos. Como argumenta Daybell, as cartas escritas nos tempos modernos alcançaram uma sobrevida, a partir dos variados meios como foram preservadas em seu tempo e para a atualidade. Os próprios manuais da arte epistolar traziam uma seção com exemplos de cartas a serem modelizadas pelos novos escrevinhadores.<sup>19</sup> A preservação de cartas também foi feita pela imprensa, coleções de cartas de humanistas, poetas, eclesiásticos, reis, rainhas, princesas, cavalheiros e damas da nobreza, assim como navegadores, jesuítas, viajantes, burgueses, judeus, reformados, e negociantes mais ou menos importantes foram reunidas e publicadas pelos prelos quinhentistas. Também antiquários e bibliófilos reuniram em separatas ou miscelâneas manuscritas as cartas dos primeiros modernos,

---

<sup>18</sup> The Scribal Circulation of Early Modern Letters, by James Daybell, in: *Huntington Library Quarterly*, Vol. 79, No. 3 (Autumn 2016), pp. 365-386. Para o estudo das cartas quinhentistas ver: *RECENT STUDIES IN SIXTEENTH-CENTURY LETTERS*, by JAMES DAYBELL, in: *English Literary Renaissance*, Vol. 35, No. 2, (SPRING 2005), pp. 331-362.

<sup>19</sup> Por exemplo para os manuais na Inglaterra veja "Traditional, Practical, Entertaining: Two Early English Letter Writing Manuals, de W. Webster Newbold, in: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 26, No. 3 (Summer 2008), pp. 267-300.

independentemente da sua notoriedade ou sexo, agregando a elas sentidos histórico-culturais, além daqueles intencionados na sua redação inicial. Na Inglaterra, os *commonplace books*, preseparam lado a lado cartas de terceiros, poemas, receitas, orações, contabilidade da vida doméstica. Também antiquários e bibliófilos construíram códices que funcionam como recontextualizações de poemas satíricos e de acontecimentos políticos, dando-nos uma representação mais ampla do passado e da função social da sátira política.

As maneiras de divulgação e preservação dos textos conferem a eles diferentes contextualizações que sugerem novas interpretações. É importante estudar as miscelâneas como edições que constroem uma nova contextualização para as peças compiladas. Ao examinarmos os dois códices em sua ordenação, escolha textual e materialidade da escrita teremos a oportunidade de apreender outros sentidos conferidos ao conjunto de cartas, a outros gêneros ali presentes e aos autores envolvidos, inserindo-os em um contexto bibliográfico, sociológico, político e histórico do século XVI, quando foram construídos, e também reconstruídos, por exemplo, examinar o desmembramento de miscelâneas feitos em bibliotecas. Agora, mesmo focando um único autor e um único gênero, do códice manuscrito emerge um lado menos estudado de Camões e um texto seu ainda não impresso.

# Apêndice

## NOTA INTRODUTÓRIA

Como no códice BNP 9492 as cartas aparecem em sequência, é interessante divulgar as três juntas. Como o caderno em que estão se conclui com cartas em verso que continuam a matéria licenciosa, pareceu-nos igualmente oportuno apresentar ao leitor interessado as composições satíricas copiadas até o final da secção que traz as três cartas de Camões. Ao lado das duas cartas em prosa publicadas nas suas Rimas em 1598, constituem o breve cânone das cinco cartas em prosa de Camões a amigos homens, cujo texto é integralmente conhecido. A primeira carta do Apêndice, Uma vossa me deram, também é conhecida por outra versão reproduzida no códice BNP 8571.

Abaixo a lista das rubricas de cada composição reproduzida neste apêndice, com a ortografia atualizada:

- Carta pede e dá novas a outro amigo: Uma vossa me deram, fol. 154.
- Carta de Luís de Camões a um amigo em que lhe dá novas Lisboa, Quanto mais tarde vos escrevo, fol. 155.
- Carta que um amigo a outro manda de novas de Lisboa, Por que nem tudo seja falar-vos de siso, fol. 156.
- Carta em trova em que um homem dá novas a um amigo de certas cortesãs de Lisboa, Mandaram-me que lhe escrevesse, fol. 157 v.
- Trovas que fez este homem, que fez estas de cima, que sendo moço casou com uma Mulher Solteira e Velha, Cativei a meninice, fol. 158.
- Outras suas a um amigo em que lhe dá conta de sua vida, Se de mi saber quereis, fol. 158v.

Apresentou-se, na página 231 deste livro, uma proposta editorial e anotada da quinta carta inédita em prosa de Luís de Camões. Refiro-me não à Carta a Francisca de Aragão com o mote: Mas porém a que cuidados, mas à “Carta que um amigo a outro manda de novas de Lisboa, Por que nem tudo seja falar-vos de siso”, BNP 9492, fol. 156. Trata-se da carta banida por José Maria Rodrigues do pequeno cânone camoniano de cartas em prosa a destinatários masculinos, cuja matéria licenciosa e extensão as distinguem, do ponto de vista do gênero literário, do bilhete àquela dama da corte joanina. É a primeira vez que aparece impressa.

Sobre o histórico de sua recepção no discurso crítico ver no número especial, Camões, sempre contemporâneo, da revista Abril do NEPA/UFF, o artigo de Marcia Arruda Franco, “A quinta carta em prosa de Camões, Porque nem tudo seja falar-vos de siso”.

Carta pede e da novas a outro amigo

fol. 139

Hua vossa me, deram a gente pello del costume me pas em tamanho esta  
to, q me voltou o contentamento de saber novas de que tanto desejo, mas co  
esta vossa alpo do esquecimento q de mi tuestes, em me não esquecer des  
vantes q que puse nella boa Coimbra, Entre algumas novas q na vossa me  
daes, vi que nella tratais mal a vida rustica, como são as agoas claras, as  
vozes sombrias, botques saudosos, sues q cantão, e outras saudades de Ber  
naldin Ribeiro (benefaciunt latiorum) não bot nego a Envelho q d'ellos  
vos conto, e queixome do pouco conhecimento d'ellos terdes, pois me dizeis que  
ja vos enfadad, atroco destas novas eu vos darey outras, tão contrarias destas,  
como vos esta carta dita. Primeira mente sabereis, q os homens vivem ca  
da máo do mundo, o q he despor crãos, ou botas, q' ver a vinha se a troc  
atraganta, deio das rusticas pallouras dos pastores, festejar os seus amores  
nao fengidos, e que ma tea de exercitar luas vidas de maneira q floreação  
em boas obras, e por que a lagarta das maas plingos não roam as vidas a  
theat, trazem sempre as pallouras aparadas, para falarem com se prezarem  
dello, recusa q se tenha por grande trabalho andar a desbricão pedurada e  
os amores fengidos, e os vossos pastores se não usavao, por q vereis ca dama  
tão digna q por o sex de muitas q se aha mostra bom rosto, por q the quer  
bem, ao outro o não amatra a um por q the não queira mal, estas digo  
q são como q Camaleão, que toma a cor de qual quer lugar em q ho poem,  
deira de cada hua destas vereis hua dura de paruos tão confados, q  
cada hui jurava q he o mais favorecido, hui vereis encostado a espada  
com o Sombreiro ate os olhos, e a paruoice ate os gíolhos, a cabeça entre os  
ombros, ca pa curta, as pernas compridas, nunca the falta hua couteira  
azulada q luz ao longe, e quando andão carregão nas pernas, e quando  
vão pello sol, olha a sombra, e se se vem bem del pastor, dizem q teve Placido  
de se enamorar de si, tem o andar paulado troce os capatos, para dentro,  
outros trazem sempre botas na máo, falão pouco, estudo saudades, na con  
versação enfadanhos, pello q cumpre a aguidade do amor, nestes abin fazem  
as alcueteiras seu officio, e os espalão, com pallouras doces, e esperanças  
largas, recados falsos, hoje vos falão pella greta da porta, como me não  
falou, estava mal desposta, tentao a sua máo, por q esta he a vida com que  
Celestina apanhava las cien moredas a Caballo, com hua sobre infusa, Outras  
damaes ha ca, que a vida q não se são letradas, são fermosas e meos trabalhã  
las, como são as Beatas de São Domingos, e outras q conderão os Apostolos,  
e não se queixão de viuas honettas, ou de casadas, q tem seus maridos no

no calço verde, e as por catar, e outras e andão fazendo devação e thes tringa  
deos seus maridos, de cuja vinda ellas fogem, e nunca the escapa as quartas-  
feiras a Santa Barbara, Sestas a Nossa Senhora do Monte, dias do Spiritu Santo,  
huas dizem e Jesus apao e agoa, outras atres folhas doliu, outras não se  
conta que padeca morte, e desta impressao são huas que fazem 31, e vir huas  
huas a Jorda em tres dias, grandes Capelos, habitos de Saxa, e contos na mão,  
e o Cu Ladrão, por que debarço d'isto, achareis mantos, barrados, gravias la-  
urados, gibões brancos e justos, e tras não se feruem com multos sacuelas, nem  
vestidos lustrosos, nem com patões, mas com peitas grossas, e cruzados amarelos,  
por q por dinheiro compra el perro, e palanras e plumas (in vanis laboraverunt)  
os Cupidos destas não são huas capuzes fiados, e huas pelotes com patrinhas -  
ao olivel do ombigo, e pantufos de veludo, estes medrao por sedudos a fora  
as cultas, que tambem amatao neste forno frades de São Francisco, q andao  
com calças desatacadas e lombos pelicos, e de de Santo Eloy, q tem que dar,  
afnda e o doutor Martin mais do calat, a firma e frades andao anepos a  
mulheres fidalgas, pella conversação das confissões, mas he d'igo e Joao de to-  
das as armas, por e todos somos del mexinho, e quanto ao e toca a outras  
damas de alugez, son ~~melhor~~ e se ferue delhas, e dirão m, que como na ha  
nestas mais e pagar e andao, que não pode aver Engano neste jogo, digo  
e he ao contrario, por q vereis estar hu rosto, e fara luxuriota a calidade  
de Luercia, huas testa de alabastro, huas olhos de mordifugi, nariz de  
manteiga, huas boquinha de pucaro de Estremoz, mas o que peor he se vos  
dixerem que estas pelao quem as tem, disse the que mentem, por q muitos  
vi eu q não tinhao nada de seu, que agora andao a cavallo e mula, e al-  
guis e conheceis e vos eu direy, Novos, a Maria Caldeira matou a seu marido  
e foiz grande perda pera o povo, que acompanhava m Orfãos e adubava m  
pagades de lize, a fora outras obras de grandes respetos, e por q esta snar, não  
vieste m tempo no outro mundo seza castas de ca, por que partio d'alli a  
algus dias pera la Breatriz da mota vossa amiga, deste diluvio algumas damas  
avendo medo delhas se ~~acabou~~ detriminaramo ficar na Torre de Babilonia,  
aonde se acolherao, em aqual vos certifico, q lá se tanto as lingoas que  
cedo cahira, por q alli achareis Mouros, Judeus, Castellanos, frades, Clerigos,  
casados, solteiros, mocos e velhos, e de todas as sortes, nesta Torre chamao al-  
guis a Coleta, pella fronteira, mas o filologo Joao de Melo the chamou o Rom-  
peo, por ser de tres paos. S. Francisca guimer a Curradeira, y Sabel Ta-  
rifa, Antonia Bras, a bola, he Maria da Rosa, eu a crismey da hi apou-  
cos diaz, e the put nome o mal cozinado, por q sempre se acta alli de comer  
mal ou bem, tudo he vianda, destas saoras os rostos são novos e as camas  
são velhas, digo eu, e Jaq Nymphas d'agoa, por q não deitao mais q acabem  
fora, e por



peregrinas in Jerusalem, he fez companhia da hã abuz dias Gaspar Borges cor  
 tado a porta de Pero var, dizem q em hã pã os aendras como oliveira, cuidou  
 q os pedras não falauos e disse q deua de comer ates companheiros com  
 as Oredas q tirou, mas São Lucas afirma q Jo São Pedro tirou hã a Marco  
 na prisão de Jho, he certo que cuidat q esta cantiga que era aduz, pois  
 defenganojos q hã Mouro da e Barbara do Armario the levou as cantiga ba  
 xas, outra noite, mas cuida que não levou mais q duas ou tres, e que  
 as outras Erão ja gastadas, com as figuras acima escritas, parece-me q q. goza  
 que receis q froque as bolas, tocando outras historias, tratando alguns cosos dos  
 Nymphos da agua doce, sou contente, por q se q ha pedaco q me abuz aquar  
 dais, dizem q Francisca Quomel, q não amata no forno arde se q, por que  
 veu outro mercadante, competidor, e fez a cama fora do leito chorando, e bay  
 me, esta Estrategia, q he dambas as bandas como ta feira, a Senora q ha  
 bel Barbosa, com a outra senhora deixou acasa pera q Sabel Nunes, crendo  
 q faria a sua vinda mais cedo, mas ja não viu a q que payra, saluo de  
 vier tambem o amante estante q por nome não perca, Bassano fez grande  
 festa aos Soldados de cima cayndo da cela como Lucifer da cadeira, e despo  
 is da cayda, foy saltada pello franceses, aonde por partido the deixara as ar  
 mas a verdade he, q elle se remeteo, a certos cantigas de volta das que tinha  
 feito, mas não the valeo, q aquelle preuilejo tinha quebrado ja e Orfeo, q  
 se escreue q foy mojado com as feridas, parece-me q ja terij merecido os mel  
 + bes, e porora não quero q me digais q vos não meo sobre o funil, tornay  
 mais esta minha Algoraria, a terceira Nympha Antonia Bros, foy leuada a  
 galeria Nueva aonde forão atados seus cabellos de ouro, ao pé do malto.

Aonde com triste son  
 the cantará a mangana  
 e com esta dor pro fano  
 gritos de uma de passion.  
 aquella Reiza trojana  
 hã talabarte Zunia  
 na dama por q foy peca  
 ella com dor dezia  
 atentay mano futeca  
 la terrible piena mia.

Ao outro dia esperamos q a cidade fosse posta em armas, mas eltrououthio o Refrão  
 q esta na regia de viuer e paz, q diz dos arroydos, mas apata leo outra regra que  
 esta mais abaixo, que diz, atenta bem o que fazes, não te fies de rapazes, e des que  
 cabio no Entendimento della, disse, ao seu homem, não me siruas cavallo ro  
 jous con dios, que eu mudarey o vinte a parte onde não digas os d'Alfama, que  
 não tenho guardador, de modo que ja hã deixado os tres Cupidos do Rompeo

S. e. 1717

Em fadardes de leer tanto, não acordeis o cão que dorme, mas sofrey, mas es-  
 tas duas regras, nas quaes vos darey conta de mi Jo. e ma. vos não dais, dize  
 e he passado nesto terra hu mandado pera prendarem abuy dezoito de nos,  
 e por que nestas prellas grandes sem vos não somos nada, sabey que deste. Prol  
 vos sois oprimeiro, como sempre fostes. E tudo, arefag fazem e he por hum  
 homem fidalgo, que dizem e foy espanendo. huã noite pa. São João, pello Sr. João  
 de Alêlo, e elle sabera se he assim, o Sr. Ant. de Melende, beija as mãs ab.  
 m. o mesmo fez pero Trib. Serpe, despaiz de ser escrito soube e não foy f. f. f.  
 de Basana o que deixaro a espada, senão e fugira, e a espada foy de Simão  
 Ribeiro, tanto monta, trazez de la a elludado hu conlujo e faer a Br. Antonio  
 por que pedindothe sobre a posta seiu corpo, me fez perder conta de que sendo  
 m. magoado, e desajato de vos ver nesto terra, — Valley //

Carta que hum Amigo a outro mandada de novas de Lix

Por q. ne tudo seja faturoos de Lix, apol as novas e vos mandes de Africa  
 e da India, que ca soarao, agora vos mando estas de folgax, q. a orella vos  
 asan de soar melhor, e ainda e screueruos isto seja impresa baixa, e de  
 baixa rogeito, pois he pragefar de Putos, com tudo não terey culpa, senão se  
 ma vos causardes, com me descobriredes, por e eu pera vos so o escreuo, com  
 quem posso e deuo falar tudo, e alli desta cautella, de searedo, e não seja nece-  
 sario fiardes vos culpado comigo, ne eu desculpado com vosco, e q. eu não seja  
 destas cousas o mais diligente solicitador desta terra nunca faltou mais dingo  
 as e vos fazem tudo em e vos pez, Bem sabey Jo. como he entrada nesta  
 Cidade Madama del Puerto, com a S. Barbara sua filha, e tambem sabey  
 q. este sobre nome del Puerto, não cobrou ella por com mil milagres q. nelle  
 fizette, onde muito tempo Resedio em seu officio, mas por com mil velhadarias  
 q. estão significando com mil aloutes que por ellas the pintavão nas costas,  
 com trombeta, por que a S. Barbara foy mais vezes cozida e renouada  
 por sua Madre que huas botas de hu e scudeiro, e alli attendia por buena,  
 e porem a Pista Velha com o furto e the tingnavão nas mãos Lançava the  
 nas costas com trombetas, ate e por varios casol, per tot delcrimina reuã,  
 tornou aqui aportar a Lix, e ma Lix e he hu ninho velho, e dame  
 cilio antigo de Putos Antigas, e aqui como dizem das Cegonhas, as moças  
 seguidas de alguns noveis, q. anão conhecião, que aos veteranos não padia  
 ella enganar, pera estes modernos que digo, usou logo a puma velha  
 de hu ardit muito bom, que foy fazer a filha calada, com hum Mantive

De Memórias, que não reside aqui, e diz ella aos seus devotos, q he isto hu pão pera  
 os cães, e assi he, e com este pão feítico, abre e fecha quando quer, Este nega, Este  
 defende, e offende, e espanca, os tristes dos Camitos novos que com ella gastão  
 o teu, com elles tem seus tratos, e comerecios, e cois mundanos macios que ja  
 bem o Erro, tem seus passatemplos, e manda tanger e cantar a Srta Barbara,  
 descantando sobre o Monte de Sion, e de Super (Judeorum turbam) e outras este  
 declaracão, quem de Acencio, de Donato, apoderão dar, melhor, os pragentos de  
 agora, se não entremetem Latin zinho háo que não estereuem bem, e eu assi o  
 faço limitando mais seu estilo e o meu, por que ja em estereuemos, e nos aliquod  
 nomen q decusq gestimus, vos ja me gausstes mais, do que vos eu gabio, e isto  
 basta pera vos escrever agora, como quito sem guardar ordem, né ordens, com for  
 me ao lugar e estado, em q agora viveis, e eu viuo noutro de hu Morcego e  
 sem ser Ave, né rato, a culpa disto da lação hús ao triste e passa apenas e  
 outros aos acontecimentos da fortuna, e não Respondem sempre aos fundamentos  
 de cada hu, a fada e se não vos, outros adarão aos coraçoes humanos e nunca se  
 satisfazem, mas em fin eu sey cusa ella he, e torçando a nossa tema, digo que  
 a Srta Barbara, e a puta de sua Mãre, vem tam albante no putarismo, que po  
 dem leer da cadeira, e com seus donayres, ora portuguezes, ora Castelhanos, nu  
 ca lhe faltão com que enprigem suas letras, e suas maquias, por que neste  
 cesto roto de Lix, onde ellas lanceão tudo, bem sabem e cada panella tem  
 seu testinho, e que sempre neste mar magno morrem madracos e bem picar  
 em seus Anzolos, com que ellas pescan, de m<sup>tas</sup> maneiras, e como agora anda tudo  
 da leuante com estas armadas, e na agua em volta pesca o peccador, e as tambe  
 da armada dão por elle coitadas q háo de yr pera fora sobre as agoas do mar,  
 hús debruadinhos darte, aquem como sabeis pagão soldos e moradias adanta  
 de lhe vazarem as bolcas, de bem vestidos e loucaos e andão, os tomão e lhes des  
 pemate as couros golpeadas, e destes os que agora dão mais viltas e mostras  
 de nos ceitys, q assi chamamos, aos que se agora fazem prestes pera Cepto, e  
 prado, e estas faltas e rebuim para dar mueste, que como o trigo senão o  
 podree na terra não da fruto né espiga, assi estas velhaes parece que  
 refretem e reuerdecem mais, podem ja sabeis que Latet anguis in herba, como se  
 ve nellas cada dia, que são peconhentissimas, mas como são, são quistas, amadas  
 e requestadas de seus amantes, mais perdidas que ellas, e das Putas claudraes  
 as que mais andão e ora nos pelouros de seus folgares, são a Tarifa, a Curraes  
 ra, a Marqueira, a Sintonia, Antonia Bras, e as que chamão as foliaes, e outras  
 ou tamem

1

Além tambem outros Claustrais, mais suas autoridades, as freiras, Barbara, Maria,  
e outras desta Ordem, e outras Jndas, de mais autoridade. Mas das sua casa a  
onde se pagodea, por que com as pedras não se uem, por serem ja vendidas,  
alli. Como Gomez, Alender, Felipe de Bayrios, Breda, Framenja, e os seus  
filhos (e com Joys, Suet). E as casas destas se vão apontar toda a Jurmudiencia  
destes que digo, a corteço por o esta somana, que hui certos Ceitys, (que por  
sua honrra não nomea) ordenarão hum pagode Real, com Madama del Puerto,  
e sua filha Barbara, e com os velhacos da Curradem, e Marquessa, e pessa da  
abastada despena de comer, e beber, e q' foy tudo levado a Orto Nauia, Em Alcan  
mais cresta, Injuras de suas casas atempo o o radiante, e se parça da  
ao Varonil, Em trajo de hom'es cauallheiros em quartas que the elles buscarão  
muito quer reiros, com seus pentachos recramados de ouro e prata, por se  
a cousa mea e imprata, e mea em Ceitys, por o afindo, e os honres como todos  
dos Ceitys, digo hum delles, que principalmte hia por seruidor da Marquessa,  
su padre era de Ponda, e su madre era de Antequera, ou de Guineé, a Puto  
Velha por guardar mais o decoro e magestade de Madre, hia de Anditias, pore  
louca e muito enfeitada, e cuberta com hui capa de Escarlata, mas como  
dizem esculada hie de de cada, e por de mais na cabeça do fno. por que ella  
não deixava de parecer quem he, ou parecia tudo a falta Cabria, quando  
Arcauz se parçaria, e erao ches, como se diz, não de agoa, mas de muito  
Alcatraz se parçaria, e erao ches, como se diz, não de agoa, mas de muito  
fey que me espantará as cousas q' entrão fuzerao, muito notauis e não são  
pera vos contar, e não vos parece q' fzeou a madre velha de todo de fora por  
q' os cauallheiros erao mais q' os das Damas, puterao se a fazer festa, por q'  
tambem foite rogizada, sabirao the diante hui Almogueres, q' soberao de  
hida, os quaes erao seus Marinhanos, (e os os conheci, amantes destas damas  
primo irmão da Curradem, e outros, detreminando a frontaria de alguma ma  
neira, perpararao por elles m' vezes, a Redes tendidas fazendo m' poos, e escandole  
com as Damas, q' hiao de isto em extremo receollas, por cuidar q' era isto cami  
nho de alguns brigas, cousa no certo q' as mais namora, e pore os cauallheiros fo  
vão todos, conhecidos logo dos outros e ficarao buenos y leales, e assim delimita  
Lando cada hu com sua magoa, forão retirandote, os Russianos se tornarao, e a  
outra mais companhia, segue hui rota, agasalhando, aquella noite cada  
amante com a sua, aonde se diz que forão matraqueados dos outros de  
amoxos gataria, outros recontros notauis são passados entre matantes

E estes senhores meus, espero informarme bem, de hum matador que me ha de con-  
tar tudo, entao vao escreverem, mais largamente, e por agora contentaynos com  
isto, por que (vita est mihi digna Relata pompa) o velho home tem a vida em co-  
menda, e a minha não esqueça, v. m. com me escrever largo, como tu fazes sem  
meda de vergonha, beijo as mãos de v. m. desta Aldea de 21 de Junho de 1553 anos

Carta Em Troca. Em o hum honren da  
nossa v. m. amigo da certos Costeas de  
21 de Junho de 1553 anos

1 Mandaramme que me escrevesse  
de duas Damas e pergunta  
a causa Linda se breves  
mas he tal o par q' afunta,  
que não sey por qual começa  
tem de novo cada dia  
casos galantes e fortes  
mas ja sua merce ouveria  
"las fuerdes son en las cortes  
" donde es la cavalleria,

Pergunta pella casada  
Putta Mendez Margarida.  
2 foy casada arrependida,  
Vobella real muidada  
a luxuria convertida,  
Se antes boa puta era  
e agora e foy melhorando  
anda no campo jurando  
" que hasta que la vida muera  
" viva de cuerpo peleando,

Esta muito a fregesada  
por que mede se barato,  
abrio a venda na estrada  
onde por muy pouco fato  
leva muitos, qualquer nada,

3 Num botim, alli hu dia  
quanto de Puta Felmira,  
esperou vinte e profeta,  
" ma la Equa era ligera  
" por el arrayal se sabia,

4 Correo aposta em fradilla  
E era o preco dez reales,  
4 dezia parte a quadrilla  
toquem niso os ataballes,  
corram lincas amovauella,  
Alli mataua desfo  
qualquer caundo folgado,  
correrão vinte sem peso  
" por aquel postigo veso  
" e nunca fuera cerrado,

5 Na vizeza de sua dança  
moverão vinte Priapos  
he Toura brava, não mansa,  
Putta Orinol de velhasos  
Potta e nunca descanca,  
he dama e sen trabalho  
avia a Pedro e a Joane,  
e não vos pareca rallo,  
" que mil Moros a Cavallo  
" pocas son para soldane,

Digo mais deixando esta,  
por pramento não me coube  
a Puta Sintroa honesta  
se algu parus atem de route  
velhasos atem por setta,

6 Eo que the resta do dia  
 frita qualquey passageiro,  
 Responde a quem the abouia  
 7 Venid, venid, Cavalheiro  
 q' sola estoy sin compania  
 Ja a Sintroa dos Matantes  
 tem trocado suas rezes,  
 Ja recolhe extravagantes,  
 7 Jaõ galantes Burgalletes,  
 he estrada de Viandantes,  
 Sob a cortina the vi  
 hum de loba tao suado,  
 que coube dezer alli  
 de pelear va cansado  
 esse Moldan Paladin,  
 Prende o Padre a Siroa  
 seis moedas toda via,  
 8 ao lon do cobre delia  
 muitos poucos cad' ora,  
 fazem muitos cada dia,  
 Não me contem E demafia  
 por pramento ne Pengane  
 que sua casa todo o dia  
 Entraõ por fuente Tralbia  
 Salen por San Sebastiane,  
 Bem q' não falta naterria  
 hu paruo de quando E quando  
 q' aquem hua Puta mostrando  
 campo chao, fragosa Serra  
 dobre o resto franceando,  
 Nas este par São Contados,  
 Ja com as mais da barrea loma  
 Ja seus fumos São passados  
 10 Ja pallo el Saco de Roma  
 11 la berberia dellos Soldados,

p. 158

E creuer mais não conhem,  
 Sobre cousa tao geral,  
 10 Se por pramento me tem,  
 quem dellos duas diz bem,  
 sabe pouco de seu mal;  
 Dejo que manda de ca,  
 beijo suas maos mil vezes  
 digo recolhendo me fo,  
 11 buelta, buelta los franceses  
 11 a Paris s'br Ciudad.

Troux o fez este home, o fez estar  
 acima, q' sendo moco cabu com hua  
 Mother Velha Velha,

1 O Catiuej a meninice,  
 2 Em poder de velha idade  
 3 pera o catiueo vive  
 4 os trabalhos da velhice  
 5 no melhor da mocidade  
 De moco não vi o Engano,  
 poram agora me vejo,  
 Enganado E com tal dano  
 11 que mi mal me haze como  
 11 para poder dar confesso,

Quem o Entendimento cego  
 com voluntario querer  
 2 do dano que the vier  
 não s'aqueixe pois navega,  
 gouernando ate perder,  
 Mas bi que cahia em erro,  
 senao despois de cahir,  
 pera com pena sentir  
 11 O asido me tiene un perro  
 11 por que no lupe huir,

Minha idade não balthua  
para dizer guarda d'ellas,  
3 Ermais aque me cercava  
Era Circes q' tornava  
na sua ilha, os homens bestas,

Catouve-me no combate  
E depois disse Jo Joz  
onde se quizes resgate  
|| Morillo mas me daras  
|| por qu' el nudo se desate,

Porém si me mostra via  
pera q' esperando vira  
4 por liberdade e alforria,  
q' he calado Enão podia  
cativar sendo Cativa,

E outra Rezao principal  
tenho, que aqui não ponho  
tal que se Justiça val,  
|| El Conde trahera Señal  
|| q' venio al Rey Cristiano,

Ditras suas a hui amigo em q' the do  
conta de sua vida,

|| Se de mi sabes queres  
na de trinta e tres nasei,  
depois quando othez por mi  
hia na de corenta e seis.  
aquez me pario perdi,  
fiquez com Joana e pay  
e dor de tal catidade  
q' contino dezia q'  
por me ver ficar sem pay,  
no melhor de minha vida

Depois o tempo andando  
hui ano e dois q' passou  
afinda que amagoa ficou  
fozse me achagoa curando,  
Juda qu' amagoa ficou,

2 Mit manfares de mi fez,  
d' official mercador  
o qual achez por pior  
porém Jo. que deos o quis,  
quanto elle fez he melhor,

Era moco sem fuizo  
com mocidade inconstante  
não fuz com o officio amante,

3 Regione por pouco lizo,  
não olhando ao diante,  
Deixei-me andar ocioso  
Comer, beber, e folgar,  
do que a conselhar posso  
que quizes de si mais gozo  
coma o pão sem trabalhaz,

|| Aqoz tinha não voez,  
meu pay, me tinha na mão  
não corri, nã alcancez,  
7 quando m' othez, não m' achez,  
nã pega, nem gauiao,  
|| Correo o tempo pella espineira  
ate de Cincoenta ser  
E eu viver ameu prazer,  
sem saber q' sabusa era,  
logicaçãõ nã bem queres,

Dem cahir por desatento  
nua afeicãõ, sem feicãõ  
5 porém lembrame o regiao  
que diz de baixo pensameto  
nã ergue ninge do chão,  
fazia eu quando cahy  
de sessis anos primeiros  
se ligeiro me venci  
Cincoenta m'raatheiros  
Eraõ cantra mi.

Era contra mi  
da melhor co q' cahi

De hua idade, e d' outra nasce  
desculpa de meus errozes  
quer deos qu' este mal passe

quiso foz.

qu'ica foy por que purgasse  
peccados de antecastores.  
Quem no q faz he juiz,  
poucas vezes mal ordena,  
eu cortej sem botar quiz  
agora o pago apenas  
sem a molha o mal q fiz.

Entrando comigo em conta  
lanco conta a minha culpa,  
a causa que mais m'afronta  
acho que mais me desculpa,  
mas ay que pago o q merito  
que o erro em o calhij,  
ser tao enorme estao feo  
mais me desculpa osi,  
que tao feo he pera mi  
que de q de mi nao veo,

Nos ver que grandes peccados  
sao causa de meu tormento,  
m'affirma em tempos mudados  
sostente meu sofrimento  
que passo por meus cuidados,  
muitos dirao q nao cabe,  
disculpa, pois coube ser  
o mal deste mal tao graue,  
Roque a d' quem tol' dixer,  
nao sabia, do que nao sabe,

Muitos que tem muito bem,  
foy lhe o bem tao geral,  
que julgaõ mal, quem mal tem,  
Eo julgar mal, lhe vem  
de sabberem mal, do mal,  
Nao julque nheũ sentido  
o velho por nao avisado,  
nem o moço por sabido,  
pois o velho he expremetado  
Eo moço he presumido,

fol 59  
Mas quem na relao se lembra  
olhe o meu ser quando foy,  
no meu mal q ser nao deuera,  
Eo ser que contra mi era,  
vero que rezao me doji,  
Aluis dor queixar obrigo,  
outros com bonanca uo dormem,  
sem lembranca que ay fadiga  
E sem pagem o lhe diga,  
olha senhor qu'es homem,  
Homem nacido obrigado,  
a fortuna ate que morre  
vivo na vida arriscado  
II que o redondo sempre corre  
donde faz tudo mudado,  
Eu me queixo com doerme  
que anda a moda sobre mi,  
pisame, nao posso erguerme  
nasci, nao pude esconderme,  
disto pera que nasci,

Preme lhi Remo d'esperanca  
nas ondas do mar girado  
II nao se fuge o afortunado,  
sem lhe lembrar a bonanca  
escora de seu cuidado  
haja nestas agoas vela  
senta me a fortuna pulso  
nao perca se com aquerella  
corra atormenta seu curso,  
q bonanca vem tras ella,

E se os dias lemitados  
fenezerem neste trance  
sefao trabalhos contados  
em parte, donde se alcanca  
bonanca contra peccados.

+

13 Pena com vida acorrida  
vive, quem pena me causa  
muitos penou ja sua vida  
pois esta vida omecida  
com sua pena fara pausa,  
Quicais the nasce poder  
que me fira, e que me chague

14 pera me dalli nascer  
pagar pera merecer,  
e ella merecer que pague,  
Uada se pode mouer  
se deos não der o mereo,  
ja me veo, o que me veo,  
pois tudo he como d's quer,  
com toda a coisa. Laus deo.