

Hélio João dos Santos Alves

O sistema da poesia épica quinhentista  
—  
Camões, Corte-Real e os contemporâneos

Évora

1999

Hélio João dos Santos Alves

O sistema da poesia épica quinhentista  
—  
Camões, Corte-Real e os contemporâneos

96 990

Tese apresentada na Universidade de Évora para efeitos de candidatura ao grau de  
Doutor em Literatura Portuguesa

Évora

1999

**À Alda e ao Bruno, o meu AlfaBeto**

**Aos meus pais**

## *Preâmbulo*

*O trabalho de que este estudo é o resultado começou por dedicar-se à questão da História no poema épico. Intrigava-me sobretudo a visível dependência de tantos poemas narrativos portugueses perante o discurso de tipo cronístico, quer porque pareciam simplesmente transferir para o verso aquilo que outros haviam já escrito em prosa, quer porque afirmavam explicitamente o seu apego à verdade histórica restrita. Quando, pela leitura do livro de Frederick Ahl sobre a Farsália, me dei conta da complexidade inerente ao tema, imaginei a possibilidade, por um lado, de que as partes explicitamente históricas d'Os Lusíadas tinham mais interesse literário do que os textos críticos sobre o poema pareciam dar-lhe e, por outro lado, de que os poemas épicos portugueses esquecidos à sombra de Camões, quase sempre sumamente desvalorizados, podiam afinal encobrir virtudes que aguçassem a minha curiosidade. Levei algum tempo a desenganar-me... Mas se o entusiasmo inicial ia esmorecendo à medida que as fraquezas de certos textos começavam a transparecer, outros poemas foram-se-me crescendo em afecto, muitas vezes por razões bem diversas daquelas que inicialmente imaginara possíveis. No fim, e após múltiplas fases de planificação que vieram a revelar-se provisórias, o estudo do problema da historiografia versificada acabou por subordinar-se ao estudo da epopeia enquanto género literário concebido como subsistema do discurso humano,*

*histórica e semioticamente descritível e relevante para os poemas que se constituíram em corpus específico a analisar.*

*Se qualquer texto apresentado como historicamente verdadeiro levanta, à partida, alguns problemas com fundas implicações no âmbito geral das ciências humanas e sociais — tornou-se-me sentida, por exemplo, a ausência de estudos servíveis acerca das técnicas discursivas empregues nas crónicas portuguesas de Quinhentos —, mais problemático ainda é o campo epistemológico da historiografia quando aparece inserido num âmbito deliberadamente poético. Inevitavelmente, alguns momentos desta dissertação não-de reportar-se à interacção constante dos textos artísticos com a realidade efectiva ou historicamente determinável. Porém, a proposta de estudo dum sistema discursivo deve-se à necessidade sentida de começar por investigar os textos e os códigos a eles subjacentes, antes de fazer a (muitas vezes demasiado facilitada e superficial) identificação reflexa duma época histórica por seu intermédio. É hoje um dado adquirido que a relação entre a literatura e a realidade é bem mais mediata do que imediata. E se deixou de ser possível uma visão inocente do discurso historiográfico moderno com os contributos da filosofia da história, pelo menos desde os anos '60 e, em especial, a partir da polémica engendrada pelo livro *Metahistory* de Hayden White (1973); se a historiografia que se fazia no século XVI é literatura, no sentido em que tem a retórica e alguns modelos de escrita (Tito Lívio etc.) como horizonte de referência, quando não enquanto conjunto de princípios coercivamente normativos; então a "História" que se acha num poema como *Os Lusíadas* necessita de ser estudada a partir duma revisão do seu estatuto referencial, com base na pesquisa sobre um sistema semiótico — isto é, uma rede de relações codificadas de comunicação e significação — que se acha reimplementado nos textos, segundo um conhecimento de que os mesmos textos assinalam a existência e pressupõem a aquisição.*

*Deste modo, nos célebres (e não de todo ultrapassados) termos de Saussure, o estudo que se segue incide fundamentalmente sobre a langue do género épico em dado período e circunstâncias, e não sobre as suas várias paroles. Se aceitarmos que «nenhum código», como afirma Iuri Lotman, «por complexa que seja a sua estrutura hierárquica, pode decifrar adequadamente*

*tudo quanto é realmente dado num texto cultural ao nível da “parole”», nenhum dos poemas visados, inclusive os de aparência menos complexa, pretende ser sujeito, dadas as metas em vista, a uma leitura que dê conta de todos os meandros da sua individualidade. A polissemia inerente a todo o acto poético e a própria extensão física de cada texto impedem, outrossim, a realização de tal objectivo, ainda que este aqui o fosse.*

*Não obstante, constitui-se imprescindível a consciência de que os códigos e sistemas dos géneros não são simples entidades abstractas, mas sim realidades concretas e objectivas, construídas através da sucessão, reiteração e modificação das práticas. Os textos individuais e a sua acumulação histórica, feita de semelhanças e diferenças, constituem os elementos que permitem a descrição dum sistema. A parole é pois um veículo indispensável para se aceder à langue. É neste sentido que o estudo individual dos poemas e das suas condições de existência — quer as relativas aos momentos que assistiram à apresentação dos textos, quer as que no devir histórico de natureza exegética e crítica os trazem (ou não...) até ao presente — não pode deixar de fazer-se. Por isso, como os textos literários são também o aglomerado das suas leituras, os comentários e os silêncios a eles dedicados no passado constituem pontos de referência importantes e elucidativos, em particular para a compreensão das diferenças entre langues épicas na diacronia e das consequentes alterações de sentido dos poemas individuais.*

*Entretanto, também não é possível ignorar-se a complexa rede de relações que une o sistema épico aos restantes sistemas modelizantes, literários e extraliterários. Não se pode fazer uma análise das peças do corpus sem ter em conta os discursos que gravitam, muitas vezes ostensivamente, em seu redor. Crónicas de reinados e batalhas, tratados de ciências filosóficas e naturais, mitografias, “espelhos de príncipes”, outros géneros poéticos e outros textos, não raro devem ser objecto de verdadeira análise, tal é a função que desempenham, tal é a profundidade com que se intrometem, no sistema da epopeia. Desde que comprovada a pertinência efectiva de tais discursos e representações para a compreensão do género, aprofundar-se-á o seu estudo na medida do requerido por cada objecto em apreço.*

*Poder-se-ia optar por definir, já neste preâmbulo introdutório, a acepção de “género épico” seguida neste estudo, não fosse essa uma das intenções que presidem à Parte Primeira. O propósito aí implícito é o de descrever e historiar uma instituição semiótica, com o objectivo de «especificar», como escreve Fredric Jameson ao definir “género”, «o uso correcto dum artefacto cultural particular». Assim, a Parte I procura descrever o processo de formação histórica e conceptual do sistema em que assentava a composição e interpretação do género épico num dado período literário, desde o momento em que primeiro se vislumbra, até ao dealbar de mudanças do pacto institucional já impertinentes para os textos/paroles sob escrutínio, nomeadamente nos espaços culturais que, como é sabido, mais profunda repercussão tiveram na literatura portuguesa da época: a Península Itálica, pátria do Renascimento, e a Espanha dos primeiros Áustrias. As conclusões (capítulo 7) permitirão configurar os principais alicerces do que designo por “código épico-demonstrativo renovado”, o instrumento operatório complexo que possibilita a formação do subsistema semiótico com o qual o corpus se confronta.*

*A Parte Segunda começa por dar conta do trabalho desenvolvido pela historiografia literária moderna quanto à recolha e apreciação crítica do conjunto da poesia épica portuguesa de Quinhentos. Deste levantamento, e de pesquisa própria levada a cabo em bibliotecas e bibliografias, faz-se a revisão do elenco de poemas do género comprovadamente compostos no século XVI por autores de naturalidade portuguesa. Nos capítulos que se seguem, o leitor poderá encontrar uma elucidação das componentes básicas de cada poema no campo documental (período de composição, data de publicação, título completo, resumo da narração etc.) e no campo dos estudos propriamente literários. As obras de maior complexidade poética e importância histórica são introduzidas da mesma forma, mas tendo já em vista o estudo mais pormenorizado, nas Partes seguintes, dos vectores problemáticos do ponto de vista semiológico. O capítulo 12 procura sintetizar os dados obtidos para chegar a conclusões acerca da história da produção épica portuguesa quinhentista, para oferecer uma descrição das invariantes detectadas no corpus e para dar primeiras achegas à relação deste com os conceitos estruturadores enunciados na Parte I.*

*O estudo mais detalhado e aprofundado dos poemas faz-se nas Partes Terceira e Quarta, no âmbito dos parâmetros que o trabalho anterior já definiu.*

*Na Parte III o objecto da atenção é o discurso histórico, na sua incidência semântica, sintáctica e pragmática, na sua relação intertextual com os relatos cronísticos e com os modelos literários. Por respeito pela cronologia de redacção estabelecida na Parte Segunda, os primeiros três capítulos são dedicados ao Sucesso do Segundo Cerco de Diu de Corte-Real. A par de uma preocupação por estudar a Narração de forma suficientemente abrangente, procede-se à elucidação dos princípios epistemológicos que norteiam a “crónica versificada”, segundo as revelações do próprio trabalho analítico. Por sua vez, os capítulos 4 e 5 referem-se à narração histórica principal d’Os Lusíadas a partir duma análise da personagem de Vasco da Gama e da sua viagem, com os mesmos intuitos dos parágrafos relativos ao poema de Corte-Real. O capítulo sexto procura uma síntese da análise do discurso daqueles dois textos fundadores da epopeia vernácula portuguesa, de modo a precisar e aprofundar, através duma temática mais sucinta, a operatividade das soluções obtidas. O último capítulo pretende conjugar todos os vectores e propor as respectivas conclusões: é neste capítulo 7 que a tese principal — entre as várias teses secundárias expostas neste estudo — se encontra enunciada. O leitor poderá ainda detectar pontualmente, ao longo desta Parte, algumas informações acerca de certos elementos especialmente pertinentes nos espaços da epopeia clássica, como sejam as figuras do símil e da hipérbole, ou o tópico da tempestade (consulte-se o Índice Geral no final do volume).*

*A Parte IV faz incidir a sua atenção sobre o “outro lado” dos textos em causa, apenas perfunctoriamente mencionado na Parte anterior: o maravilhoso. Um primeiro capítulo faz para esta secção aquilo que a Parte Primeira faz para toda a dissertação, isto é, estabelece as balizas para o estudo da questão, enunciando, ao mesmo tempo, os problemas que o maravilhoso da epopeia suscitou e suscita, com particular acúmen, aos poetas e hermeneutas. Os três capítulos seguintes oferecem uma perspectiva das tentativas portuguesas, hoje discerníveis, de edificação de estruturas alegóricas integrais e globais, começando com alguns indicadores precoces no segundo capítulo (tal como se observam no primeiro texto de Corte-Real, em certas partes d’Os Lusíadas e na*

*Prosopopeia brasileira de Bento Teixeira), e culminando com as macroestruturas de ambição totalizadora vigentes n'Os Lusíadas (capítulo 3) e no Naufrágio e Perdição dos Sepúlvedas (capítulo 4). O propósito é recuperar os princípios organizadores das alegorias objectivamente constantes dos textos, e os respectivos campos do conhecimento a que as próprias alegorias aludem, para, uma vez mais, fazer uma leitura assumidamente historicista daqueles objectos estéticos, à luz da pesquisa elaborada sobre os procedimentos de comunicação e de significação codificados pelo género. O capítulo final procura, por isso, extrair resumidamente as conclusões possíveis, quer em relação ao sobrenatural e à forma como a crítica literária o tem abordado, quer relativamente ao modo como o maravilhoso épico luso do século XVI se poderá entender na conjuntura que ele mesmo ajuda a caracterizar, quer, finalmente, em relação ao valor semiológico e estético dos poemas enquanto unidades discursivas.*

\*

*Terminado de escrever nos últimos meses de 1998, revisto e preparado para apresentação académica nas primeiras semanas do ano seguinte, este estudo aparece no cerne do quinto centenário de dois momentos paradigmáticos daquilo que nos habituámos a chamar "Descobrimientos portugueses": a chegada de Vasco da Gama à Índia e a de Pedro Álvares Cabral ao Brasil. Coincidentemente (ou talvez não), neste 1999 que a minha infância se habituou a imaginar como ano de ficção científica, comemoram-se aritmosoficamente os 25 anos do 25 de Abril. O trabalho aqui apresentado tem muito a ver com essas datas e celebrações. Recordá-las aqui significa, para mim, perceber a distância que se coloca entre o que é hoje possível dizer-se e o que o era há quinhentos anos ou num passado bem mais recente. Mas também significa, muito em especial, perceber onde se situam os limites actuais do dizível e em que medida estes limites podem ou não ser abordados e problematizados.*

*Entre as pessoas a quem devo estímulos para prosseguir na senda destes limites, e a quem devo também muitos dos avisos sobre a consciência necessária*

*das dificuldades reais a enfrentar, é de elementar justiça mencionar o Professor José da Costa Miranda (em várias conversas ocorridas durante o período de evolução deste trabalho) e ainda os Doutores Aníbal Pinto de Castro e Maria Lucília Fires, os quais me honraram, cada um à sua maneira, com os seus conselhos, sugestões bibliográficas e palavras de encorajamento. Pelos mesmos motivos, não posso esquecer os Colegas mais próximos da minha geração que, estando também a trabalhar no campo da poesia dita clássica, quiseram honrar-me com a sua generosidade, tornando humanamente frutuoso um diálogo que já o era cientificamente.*

*À Rita e ao Bhavik, e à Rosmarie e ao Luís (os mais castigados), mas sem esquecer a gentileza de outros Amigos, é aqui o momento de agradecer a hospitalidade dos muitos dias em que me achei obrigado a fazer investigação longe de casa. Muito agradeço também aos professores de outras escolas e universidades que, a meu pedido ou de sua própria iniciativa, não se fizeram rogados e forneceram-me textos e informações muito úteis. E agradeço sinceramente àqueles Colegas desta Casa que demonstraram saber, nos momentos difíceis, o que é a integridade. Uns e outros sabem quem são.*

*À Fundação da Casa de Bragança agradeço a autorização para consulta do espólio de impressos da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, bem como as atenções do Senhor Gualdino Borrões, seu curador. Agradeço à Residência do Espírito Santo a autorização para consultar os livros da sua biblioteca, bem como ao Professor P.<sup>o</sup> Augusto da Silva as providências tomadas nesse sentido e a disponibilidade amiga. Às instituições de leitura pública onde fui atendido atenta e dedicadamente quero endereçar o meu muito obrigado, extensivo particularmente à Dra. Maria da Graça Pericão, cujas diligências ultrapassaram as funções de responsável pelos impressos raros da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Queria, porém, deixar uma palavra de especial apreço para os funcionários de Cimélios, Hemeroteca e Leitura Geral da Biblioteca Pública de Évora que, naquelas anacrónicas condições de trabalho, me atenderam sempre com grande boa-vontade e simpatia ao longo do tempo que demorei a preparar este estudo. Sem eles e sem a grande instituição em prol da qual laboram, grande parte dos elementos vitais para esta tese não poderia ter sido recolhida e estudada.*

*O maior agradecimento devo-o, no entanto, ao Doutor Luís de Oliveira e Silva, não apenas porque aceitou orientar a dissertação, não apenas por causa de tudo o que dele aprendi sobre literatura e cultura, e não apenas pela forma como me fez crescer intelectualmente no conhecimento d'Os Lusíadas e da epopeia em geral. A minha dívida de gratidão supera tudo isso, apesar de tudo isso ser já tanto. É por ter sido um Amigo durante o acompanhamento deste trabalho, um Amigo simplesmente, que mais quero registar agora em público o meu profundo reconhecimento.*

*Por fim, como que a complementar as dedicatórias em exergo, gostaria de oferecer este livro à memória tantas vezes maltratada de duas grandes figuras da cultura da cidade e do país, o poeta Jerónimo Corte-Real e o crítico literário (e discípulo da Universidade de Évora) Manuel Pires de Almeida. A ambos dirijo o último agradecimento, aquele que é devido a muito do plaisir du texte que me serviu de consolação nos momentos menos fáceis vividos ao longo destes anos.*

## *Referências bibliográficas e sinais convencionais*

As citações e paráfrases são referenciadas bibliograficamente, em nota de rodapé, segundo o sistema autor-data. A referência completa pode encontrar-se na secção respectiva da Bibliografia. Em casos raros, poderá encontrar-se uma referência bibliográfica completa em nota; trata-se de obras que foram consultadas para aspectos muito pontuais e que, por isso, não se acham incluídas na Bibliografia.

A localização dos trechos citados faz-se pelo numeral romano, no caso do Canto, Livro, volume e tomo, e por numerais árabes no caso das estrofes, versos, colunas e parágrafos. As estâncias seguem-se ao Canto depois duma vírgula; os versos à estância depois dos dois pontos. Os títulos podem aparecer também sob forma abreviada.

Exemplos: *Lus*, II, 35: 7 (Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Canto segundo, estrofe 35, verso 7); *Eneida*, V: 614-18 (Virgílio, *Eneida*, Livro quinto, versos 614 a 618); *Orl. Inn.*, II, v, 36 (M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, Livro segundo, Canto quinto, estrofe 36); *Segundo Cerco*, X (Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, Canto décimo — como este poema é em versos brancos, sem distribuição estrófica, e não existem edições com os versos numerados à margem, a localização precisa do trecho é indicada, através do sistema autor-data, pelo número da página da edição mais acessível; ex.: Corte-Real 1979: 145); *Inst. Orat.*, XII, ii, 3-5 (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, Livro duodécimo, capítulo segundo, parágrafos 3 a 5); Camões 1639, II, 37 (*Lusíadas comentadas* por Manuel de Faria e Sousa, tomo segundo, coluna 37 — neste caso, não se refere o numeral romano do volume da edição facsimilada de 1972, mas sim o de um dos tomos em que a obra se divide na primeira edição).

Utilizam-se as « » quando se faz uma citação breve do texto indicado.

As “ ” nunca se usam para citar, a não ser quando se reportam a uma citação dentro duma citação.

## *Siglas*

ANTT	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa
BA	Biblioteca do Palácio da Ajuda, Lisboa
BGUC	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
BNL	Biblioteca Nacional de Lisboa
BNM	Biblioteca Nacional de Madrid
BPDVV	Biblioteca do Paço Ducal, Vila Viçosa
BPE	Biblioteca Pública de Évora
DC	Comentário a <i>Os Lusíadas</i> por Louis Duperron de Castera.
ED	Comentário a <i>Os Lusíadas</i> por Augusto Epifânio da Silva Dias, de acordo com a segunda edição «melhorada» (1916-1918).
FS	Textos crítico-exegéticos de Manuel de Faria e Sousa sobre <i>Os Lusíadas</i> , citados pelo ano da primeira edição (1639 e 1640).
FS-1	O primeiro dos manuscritos d' <i>Os Lusíadas</i> anunciados por Manuel de Faria e Sousa, relativo aos primeiros seis Cantos.
FS-2	O segundo dos manuscritos d' <i>Os Lusíadas</i> anunciados por Manuel de Faria e Sousa, com alterações de Manuel Correia Montenegro.
GF	Comentário a <i>Os Lusíadas</i> por Inácio Garcez Ferreira.
JAM	Comentário a <i>Os Lusíadas</i> por José Agostinho de Macedo.
LFC	<i>Cancioneiro de Luís Franco Correia 1557-1589</i> .
MC	Comentário a <i>Os Lusíadas</i> por Manoel Correia (e Pedro de Mariz?) (segundo a edição de 1720; a primeira é de 1613).
PA	Comentário e textos avulsos de Manuel Pires de Almeida sobre <i>Os Lusíadas</i> .
SF	Textos de Manuel Severim de Faria sobre <i>Os Lusíadas</i> .

## PARTE I

### A Semiose da Epopeia no Renascimento

*Os modernos admiradores de Camões não estudam bastante os seus predecessores, os mestres com os quais aprendeu; não estudam bastante os contemporâneos e os seus sucessores. É por isso que eles imaginam que uma poesia de Camões é um fenómeno à parte, que não se confunde com coisa alguma. Por muito elevado que seja o seu engenho, por muito especial que seja a sua poesia, não é menos certo que ela procede dos seus antecessores; é sobre os fundamentos, lançados por estes, que ele trabalhou, que ele estudou e produziu, imitando-os.*

Carolina Michaëlis de Vasconcelos



## 1. Princípios fundamentais do modelo comunicacional

Quão doce é o louvor e a justa glória  
Dos próprios feitos, quando são soados!  
Qualquer nobre trabalha que em memória  
Vença ou iguale os grandes já passados.  
As envejas da ilustre e alheia história  
Fazem mil vezes feitos sublimados.  
Quem valerosas obras exercita,  
Louvor alheio muito o esperta e incita.<sup>1</sup>

Ao expor nesta oitava os propósitos do «louvor» e a previsibilidade dos seus efeitos, Camões refere princípios da dimensão pragmática da semiose inerentes ao seu poema<sup>2</sup> que são próprios de um dos três *genera causarum* da retórica antiga, o género epidíctico ou demonstrativo.<sup>3</sup> Tal como transparece da

---

<sup>1</sup> *Os Lusíadas*, V, 92.

<sup>2</sup> A continuação do texto, nas estrofes que vão até ao fim do Canto V, não parece deixar dúvidas relativamente à autoreferencialidade destas asserções.

<sup>3</sup> A expressão *genera causarum* é a preferida por Lausberg (1966-69, I: 107n) para significar os géneros da retórica. Aristóteles, *Retórica* (1358a 37 a 1358b 8) é o texto fundador da tripartição. Os outros dois géneros são o judiciário, para uso nos tribunais, e o deliberativo (também chamado político ou dos conselhos), para uso nas questões de Estado perante as assembleias. Utilizarei o termo “epidíctica” como forma derivada do grego *epideixis*, numa acepção centrada na definição do género durante a época renascentista. Utilizo também “demonstrativo”, que significa apenas o aportuguesamento de *genus demonstrativum*, a designação mais corrente na Antiguidade latina para este género; e ainda “laudativo”, que se refere a *genus laudativum* ou *ars laudativa* ou simplesmente *laus*, designações também correntes (cf. Curtius 1953: 68-9 e 156).

estrofe citada, o discurso de celebração assenta sobretudo num código de relações entre o texto e os seus intérpretes.<sup>4</sup> A tematização dos «feitos» em modo laudativo e glorificador não pretende senão provocar um efeito no destinatário que o mova à prática de acções semelhantes às representadas, quer em si mesmas, quer na aplicação à realidade empírica de idênticas qualidades eticamente positivas.<sup>5</sup> O aspecto privilegiado é o duma *função* própria deste modo discursivo retórico e literário ao nível vivencial efectivo.<sup>6</sup> Exaltar não serve apenas para fixar na memória colectiva figuras e acontecimentos da história e da lenda, e conceder glória eterna aos momentos em que a comunidade sente ter atingido o mais elevado grau de realização.<sup>7</sup> Está inscrita no código epidíctico uma vocação “natural”, específica deste modo de discurso, para o despoletar de acções tendentes à elevação dos valores atinentes à vida e comportamento dos homens. Talvez nenhum outro sistema de produção de discurso tenha até hoje valorizado tanto a vertente hortativa da palavra,<sup>8</sup> a

---

<sup>4</sup> Utilizo, para já, o termo *código* no sentido de um conjunto de normas que estabelecem um programa a seguir por determinado texto ou discurso (cf. Aguiar e Silva 1986: 75-77 e 254). No nosso caso, podemos falar de *código pragmático*, expressão que procura designar especificamente a série de instruções a que deve obedecer a retórica epidíctica no que tange ao tipo de relações estabelecidas intratextualmente com o destinatário. Trata-se de uma especialização do código semântico-pragmático (cf. *ibidem*, pp.105-07) que aqui creio ser importante distinguir para efeitos operatórios, dadas as características próprias do género laudativo, salvaguardando sempre a interdependência das dimensões da semiose.

<sup>5</sup> Exemplos de um e outro caso n' *Os Lusíadas*: «por que os que me ouvirem daqui aprendam/ A fazer feitos grandes de alta prova» implicitamente semelhantes aos representados (VI, 42: 5-6); «a virtude louvada vive e crece/ E o louvor altos casos persuade», onde parece ser mais o valor ético do que a acção em si o objecto a emular (IV, 81: 3-4).

<sup>6</sup> Não se deseja atribuir ao termo “função” nenhuma conotação que não se refira a concepções utilitárias do fenómeno poético. Qualquer acto discursivo essencialmente retórico é de natureza eminentemente pragmática (Aguiar e Silva 1990: 22), contendo em si os elementos semânticos e os elementos sintácticos da semiose, «que así quedan orientados hacia la relación entre el orador, el texto retórico y el destinatario, como eje pragmático del fenómeno retórico» (Albaladejo Mayordomo 1989: 51).

<sup>7</sup> Refiro-me ao *kléos* de tradição homérica, a glorificação *ad aeternum* dos heróis, que se inscreve, desde as origens, no projecto épico e, até certo ponto, na historiografia (cf. Hartog 1991: cap. “Le vieil Hérodote”).

<sup>8</sup> Escreve, com efeito, Brian Vickers: «indeed, scarcely any other aesthetic, not even Marxist, has had such a confident belief in the power of literature to reach its audience and change it» (1982-3: 510).

crença, manifestada também por Camões, na sua capacidade de transformar para melhor as opiniões e sentimentos dos receptores.<sup>9</sup>

Os diálogos de Platão logo estabeleceram que as únicas formas de poesia toleradas universalmente fossem as epidícticas: louvores aos heróis e hinos aos deuses.<sup>10</sup> Como é sabido, a teoria platónica foi determinante em largas e influentes correntes do pensamento europeu no sentido duma animadversão perante os géneros poéticos cujo sistema de representação estava assente na *mimesis*, a mediação do discurso por vozes que não são assumidas como a do autor ele mesmo.<sup>11</sup> Quando o poeta abandona a posição de enunciador e simula que uma personagem fala por si mesma, os espectadores, por um processo de admiração produtor duma espécie de encantamento (*thaumadzein*), sentem-se envolvidos na acção.<sup>12</sup> A literatura para o palco era o melhor exemplo desta suposta transferência da palavra, condenada por Platão quando servia para veicular mensagens de algum modo viciosas. Para a conveniente moralização dos cidadãos, o filósofo ateniense tolera apenas as formas de narração directa (*diegesis*) pela voz do próprio emissor e, quando muito, a forma de narração delegada, qualificada eticamente.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> *Os Lusíadas*, IX, 46: 1-4: «O louvor grande, o rumor excelente,/ No coração dos deuses que indinados/ Foram por Baco contra a ilustre gente,/ Mudando, os fez um pouco afeiçoados».

<sup>10</sup> *República*, X, 607a: «quanto a poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encómios aos varões honestos e nada mais» (Platão 1980: 475).

<sup>11</sup> Trata-se da definição de *mimesis* (imitação) utilizada por Platão na *República*, livro III, substancialmente diferente, como se sabe, de outras definições aplicadas nos estudos literários e artísticos, tais como as de Aristóteles (*Poética*), a de Auerbach (1974) e a do próprio Platão no livro X da mesma obra.

<sup>12</sup> «Plato rejected the poets in a kind of incantation of that “loss-of-self” that seems like a necessary part of the experience of imaginary doubling, the becoming another» (Melberg 1995: 24). O termo *thaumadzein* aparece no *Menexeno* 235b 6 com sentido negativo «comparable to being bewitched» (Lockwood 1996: 80).

<sup>13</sup> *República*, III, 398b: «...para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem...» (Platão 1980: 125-6).

Residia aqui o interesse de Platão pelos louvores aos heróis e pelas formas demonstrativas em geral: estas eram as modalidades poéticas capazes de um influxo benéfico sobre os cidadãos.<sup>14</sup> Efectivamente, a ideia camonianiana de que actos qualitativamente superiores são suscitados pelas «envejas» do que é dito sobre o passado tem raízes na concepção platónica, segundo a qual o louvor possui a função didáctica de inculcar o desejo de proceder na vida em conformidade com os exemplos «sublimados». Os receptores, particularmente os jovens, sentir-se-iam instigados a preencher os mais altos padrões de conduta na sociedade. A poesia epidíctica teria, assim, um papel relevante para o aperfeiçoamento da cidadania.<sup>15</sup>

O tratamento teórico do tema que Aristóteles desenvolve pressupõe uma dependência íntima entre discurso epidíctico, códigos éticos e ciência política. Depois de nos dizer que «a virtude é o lugar mais adequado para os louvores» e que, portanto, será tratada propriamente no âmbito da oratória demonstrativa,<sup>16</sup> o filósofo inicia de rompante a elaboração da teoria da *epideixis*, vinculando o género a funções morais como se tal fosse perfeitamente óbvio:<sup>17</sup> «falesmos da virtude e do vício e do nobre e do baixo pois são estes os objectos de quem louva e vitupera».<sup>18</sup> A seguir, o mestre do Liceu define o louvor como «um discurso

---

<sup>14</sup> Claro que (como para Aristóteles) o discurso retórico em geral é uma forma inferior cujo “antídoto” (*pharmakon*) necessário é a filosofia. Isto não obsta a que Platão admita alguma tolerância perante a retórica demonstrativa, abertura esta que terá grande significado quando o filósofo adquirir o valor de autoridade que o Renascimento lhe atribui.

<sup>15</sup> Cf. Hardison 1962: 26-27, citando ainda o *Protágoras*, 325-326 e as *Leis*, 659-661 e 801. Nem sempre os diálogos platónicos permitem uma conclusão tão exacta; mas o que importa nesta ocasião é notar que, mesmo quando os discursos epidícticos são contextualizados parodicamente, como no *Menexeno*, «the parody is so close to the reality of public discourse of the time that, for example, Cicero claims the oration was taken seriously by Athenians and read in public for hundreds of years, and it was also taken as a model of the genre in the Renaissance» (Lockwood 1996: 103).

<sup>16</sup> *Retórica*, 1362a 12.

<sup>17</sup> Nota-o Vickers (1982-83: 503).

<sup>18</sup> *Retórica*, 1366a 23-25.

que mostra a grandeza de uma virtude»<sup>19</sup> e enumera os temas respectivos: a justiça, a coragem (*andria*, definida como «a virtude através da qual se é capaz de praticar boas acções em perigo, segundo manda a lei e ao serviço da lei»), a temperança, a prudência etc.<sup>20</sup> Aristóteles não trata os vícios porque, conhecidas as noções relativas à virtude, considera que bastaria inverter dialecticamente os termos para produzir o vitupério.<sup>21</sup> Os parâmetros universais para o conhecimento do que é louvável ou repreensível são matéria dos tratados sobre ética, como a *Ética a Nicómaco* e a *Ética a Eudemo*, os quais, na medida em que indicam o que fazer e o que evitar para o bem da sociedade, estabelecem também os princípios orientadores da Política.<sup>22</sup>

Na respectiva aplicação ao discurso, a componente ética do género demonstrativo é de tal modo pertinente que Aristóteles recomenda uma narração ordenada segundo os valores morais a exhibir, agrupando assim os pormenores das acções, tidos como necessários nesta espécie narrativa, em torno da prudência, da coragem, da liberalidade e assim por diante.<sup>23</sup> Uma possível excepção acontece quando os factos relativos a uma personagem são pouco conhecidos, caso em que «é preciso contá-los» seguidamente para a posterior inserção no campo das respectivas virtudes ou vícios.<sup>24</sup> Neste caso em particular, mas também nos restantes, a matéria narrativa será composta pelas acções que revelam a disposição moral da personagem e pela sua deliberação ou escolha voluntária (*proairesis*) configuradora dum hábito ou carácter moral (*ethos*)

---

<sup>19</sup> *Ret.*, 1367b 27.

<sup>20</sup> *Ret.*, 1366b 1-22. A *Rhetorica ad Herennium* já só menciona as quatro: *prudentia*, *iustitia*, *fortitudo* e *modestia* (III, vi, 10-11). A identificação destas virtudes como *cardiais* provém de S<sup>o</sup> Ambrósio (c.340-397).

<sup>21</sup> *Ret.*, 1368a 37-38. Repete-o a *Rhetorica ad Herennium*, III, vi, 10.

<sup>22</sup> A política é entendida por Aristóteles como uma espécie de moral social: *Ét. Nic.*, I,ii, 4-8.

<sup>23</sup> *Ret.*, 1416b 16-25.

<sup>24</sup> *Ret.*, 1416b 25-29.

assente, ou na virtude (*arete*) ou, em alternativa simétrica negativa, no vício (*kakía*).<sup>25</sup>

Outro princípio muito importante definido na retórica aristotélica é o da proximidade intrínseca entre os géneros epidíctico e deliberativo.<sup>26</sup> Escreve Aristóteles que «são semelhantes o louvor e os conselhos, pois o que se expõe num discurso deliberativo basta mudar-lhe a forma e obtemos louvores (...) por exemplo, que não há que estar orgulhoso do que nos vem por fortuna mas do que se adquire de moto próprio. Dito desta forma vale como conselho; como louvor, assim: põe o seu orgulho não no que existe por fortuna mas no que deve a si mesmo. De maneira que, quando se pretende louvar, há que cuidar no que se poderia aconselhar; e quando se quer aconselhar, há que cuidar no que se poderia louvar».<sup>27</sup> Esta quebra das fronteiras entre os dois géneros é geral na Antiguidade. O próprio léxico grego arcaico manifesta a sua mútua interpenetração pelo menos desde Hesíodo:<sup>28</sup> em *Os Trabalhos e os Dias*, a crer na leitura de Plutarco, *ainein* (louva) está em lugar de *epainein* (recomenda).<sup>29</sup> Já em tempo de latinidade, o manual *ad Herennium*, implicitamente,<sup>30</sup> e

<sup>25</sup> *Ref.*, 1417a 17-20. O estabelecimento do meio-termo como lugar da virtude na generalidade da ética aristotélica cria o vício na aproximação aos extremos comportamentais, por excesso ou por defeito; a questão é tratada na teoria de modo fortemente dualista, como é aliás típico de todas as *quaestiones* retóricas.

<sup>26</sup> Vickers 1982-83: 504 afirma que Quintiliano rejeita a radical distinção aristotélica entre louvor e conselho, quando na realidade Quintiliano está simplesmente a repetir o que é dito pelo Estagirita, num trecho que, aliás, é citado por este estudioso na página anterior, e que aqui repito em versão portuguesa.

<sup>27</sup> *Retórica*, 1367b 37 a 1368a 8.

<sup>28</sup> *Os Trabalhos e os Dias*, verso 643 (Hesíodo 1983: 288-9): «tu louva (*ainein*) um barco pequeno, mas põe a carga num grande».

<sup>29</sup> *Quomodo adolescens poetas audire debeat*, VI, 22f (Plutarco 1985: 116). Para Aristóteles, louvor é *epainos*.

<sup>30</sup> A *Rhetorica ad Herennium* foi atribuída a Cícero desde S.Jerónimo até Rafael Regius em 1491; a atribuição a Cornificio fez-se pela primeira vez em 1582. As dúvidas sobre autoria no período entre as duas datas não lhe tiraram o prestígio e o uso generalizado nas escolas. *Rhet. ad Her.*, III,4 menciona “seguir uma acção e evitar outra” no contexto do género deliberativo; em III,6 afirma: «huiusmodi partes sunt virtutis amplificandae in suadebimus, adtenuandae si ab his dehortabimur»; os procedimentos de amplificação para estimular uma virtude e de *minutio* para desencorajar um vício são típicos da retórica demonstrativa mas o anónimo autor inclui-os no âmbito dos conselhos.

Quintiliano, de modo explícito, mantêm a sobreposição.<sup>31</sup> Cícero afirma sempre que o louvor e o vitupério derivam dos mesmos tópicos éticos utilizados no género deliberativo, não havendo pois necessidade de teorizar sobre a *epideixis* separadamente.<sup>32</sup> Uma consequência deste facto reside na integração das funções da retórica laudativa no quadro conceptual do conselho e da dissuasão pertencentes ao género deliberativo. Com efeito, embora o discurso epidíctico apareça em teoria como configurando o destinatário somente na qualidade de apreciador do talento do orador e da beleza do texto, a verdade é que procura exercer uma acção de influência sobre as decisões do receptor e de pressão no sentido da execução efectiva das deliberações tomadas.<sup>33</sup> Daí que os tratados clássicos de retórica que incorporavam o sistema aristotélico dos géneros lidassem geralmente com os tópicos do louvor na dependência dos capítulos referentes ao género deliberativo, aquele que dizia directamente respeito aos modos de decisão política.<sup>34</sup>

Efectivamente, há a realçar na relativa inclusividade mútua dos dois géneros a consequente sobreposição da intenção artística, central ao conceito de *epideixis*,<sup>35</sup> com os fins políticos inerentes à retórica dos conselhos. O louvor apropria-se das funções deliberativas logo que o sistema governativo dificulte

---

<sup>31</sup> *Institutio Orat.*, III, iv, 14 e III, vii, 28.

<sup>32</sup> *De Inventione*, II, 177; *De Oratore*, II, 50.

<sup>33</sup> Perelman e Olbrechts-Tyteca defendem que o orador epidíctico tem por finalidade última provocar os ouvintes à acção, e citam o mestre dos oradores gregos Demóstenes a este respeito (1988: 64-66). Numa formulação eclética, Tomás Albaladejo afirma que nos discursos demonstrativos «el oyente no toma una decisión, pero es el punto de destino de la acción de influencia del orador a propósito de las cualidades positivas o negativas de la persona o de los hechos en los que se centra el discurso, aunque también valora el grado de belleza del discurso y de habilidad oratoria de su productor» (1989: 54-5).

<sup>34</sup> Os fins do género deliberativo são o útil e o prejudicial à comunidade, de que se podem destacar as questões do governo do país, da guerra e da paz, e das leis (Aristóteles, *Ref.* 1358b 23-25 e 1359b 20-23).

<sup>35</sup> O termo grego *epideixis* equivale ao latim *ostentatio*, exibição de recursos discursivos e consequente ênfase sobre a qualidade literária do texto. «C'est dans l'épidictique que tous les procédés de l'art littéraire sont de mise (...) c'est le seul genre qui, immédiatement, fait penser à de la littérature» (Perelman e Olbrechts-Tyteca 1988: 67).

ou impeça o exercício da palavra nas assembleias.<sup>36</sup> Deste modo, a prática literária laudativa estabeleceu, desde logo e até ao Renascimento tardio, um vínculo firme com a utilidade política nos regimes centralizados de tendência absolutista.<sup>37</sup> Isócrates (436-338 a.c.), de certo modo o fundador das convenções epidícticas, sustentava que o seu discurso em louvor de Nícoles pretendia aconselhá-lo sobre a melhor forma de reinar, de modo a assegurar aos súbditos uma governação o mais moderada possível.<sup>38</sup> Plínio-o-Moço (62-c.112), numa carta justificativa da publicação do panegírico a Trajano, afirma explicitamente que palavras de louvor como as suas servem para fortalecer as virtudes do imperador e instruir aqueles que lhe sucederem,<sup>39</sup> de modo a que os «bons príncipes possam reconhecer-se no que fizeram e os maus no que deviam ter feito».<sup>40</sup> Também Erasmo de Roterdão (1466-1536), numa época em que se desenvolviam na Europa sistemas de governo centralizados nos monarcas, considera que o louvor é o melhor meio de «corrigir o príncipe».<sup>41</sup> Finalmente, o nosso João de Barros chega a afirmar que a eloquência laudatória é um recurso pedagógico utilizado precisamente nos casos que desmerecem

---

<sup>36</sup> Todorov (1979: 55-59) refere a substituição do discurso deliberativo pela retórica epidíctica na proporção directa do regime político em vigor, com base no *Dialogus de Oratoribus* de Tácito.

<sup>37</sup> Di-lo North (1979: 45) a propósito do *basilikos logos*, o discurso em louvor do príncipe no qual se abordam as virtudes éticas; tratava-se, contudo, dum princípio generalizado, pelo menos no Renascimento: «l'invettive e l'accuse piene di maledicenze non debbono esser fatte da uno che viva in una corte o sotto un principe solo, ma da coloro che vivono ne le republiche: onde assai convenevolissimamente gli oratori (...) manifestano i vizi (...) ma le orazioni di lode non solo a quelli oratori convengono che vivono ne le republiche, ma a quelli ancora che ne le corti albergano o ne le città governate da principi» (Torquato Tasso, carta a Curzio Ardisio de 28/06/1584 in Tasso 1978, I: 172).

<sup>38</sup> North 1979: 104.

<sup>39</sup> Carta a Vibius Severus; *apud* North 1979: 113.

<sup>40</sup> Citação traduzida de Hardison 1962: 31.

<sup>41</sup> O grande humanista escreveu que «nenhuma outra maneira de corrigir o príncipe é tão eficaz como a de apresentar, sob a forma do louvor, o padrão dum príncipe verdadeiramente bom» (citado em tradução inglesa in Lester Born, "The perfect prince according to the Latin panegyrist", *American Journal of Philology*, LV, 1934, p.35; *apud* Buescu 1996: 375, n48).

elogio.<sup>42</sup> Imbricada neste modelo discursivo estava a ideia de que um esforço didáctico e correctivo sobre a conduta dos governantes era mais agradável, tão eficaz e menos melindroso quando expresso através de normas epidícticas do que quando abertamente instrutivo ou crítico.<sup>43</sup>

A faculdade interventiva do género discursivo em causa está pois vinculada a uma ideia de comunhão estreita entre o texto e uma prática sócio-política específica. O cerne do modo de existência do texto laudatório está no seu poder ilocutivo, no modo que lhe compete de se integrar nas condições de existência sócio-cultural dos destinatários.<sup>44</sup> Se os textos formalmente epidícticos e politicamente interventivos visam obter resultados a um considerável nível de actualidade, é patente que a sua significação é determinada, primeira e também primordialmente, pela comunidade a que se destinam.<sup>45</sup> Por isso mesmo, é da natureza semiótica deste tipo de acto discursivo

---

<sup>42</sup> «...poderei escusar o que costumavam os antigos, aqueles que floresceram na arte da eloquência, que exercitavam o estilo em louvor de cousas que naturalmente careciam dele» (Barros 1943: 165). Comentando estas palavras do *Panegírico da Infanta D. Maria* (anterior a 1547), Rodrigues Lapa pergunta-se «se não foi este o caso sucedido com o elogio do rei D. João III, amigo e protector do dedicado panegirista. Não que nos recusemos a reconhecer ao rei elogiado uma ou outra virtude; mas ao ouvir os louvores incondicionais do escritor cortesão, temos presente o juízo severo de Herculano no Prefácio dos *Anais de D. João III*: 'o espectáculo dos reinados de D. Manuel e D. João III é um vasto cemitério de podridão e lentejoulas, a que uma história sem filosofia e sem verdade chama época gloriosa'» (Barros 1943: xxvi). O louvor aplicado a objectos indignos dele é designado na teoria clássica dos subgéneros epidícticos por *encómio paradoxal* (vide Lausberg 1966-69, I: 214-215).

<sup>43</sup> Afirma Plínio na carta citada que «to teach what a prince ought to be is indeed *pulchrum*, he adds, but also *onerosum ac prope superbum*, to praise an excellent prince and thus show his successors a guiding light is just as useful and much less arrogant» (North 1979: 113). Na dedicatória da versão portuguesa por ele composta em 1541, António Pinheiro declara o *Panegirico a Trajano* como modelo máximo de oração laudativa (editada por Bento de Sousa Farinha, *Colecção das Obras Portuguesas do Sábio Bispo de Miranda*, Lisboa, 1785, vol.2, pp.5 e 7; copiada em vários mss.). Também João de Barros foi influenciado directamente pelo texto de Plínio no seu *Panegirico de D. João III*. Uma referência a este influxo e um resumo do conteúdo do discurso de Plínio encontram-se em Soares 1994: 35.

<sup>44</sup> De acordo com a teoria dos actos de fala de J. L. Austin, o poder ilocutivo (*illocutionary force*) dum discurso, isto é, o que este pretende *fazer* (e não apenas dizer), mede-se de acordo com a sua maior ou menor «felicidade» (*felicity*) no âmbito das convenções culturais em que se situa (vide Petrey 1990).

<sup>45</sup> Isto não quer dizer, naturalmente, que não possa haver uma textualidade epidíctico-deliberativa com alcance mais lato e duradouro. A este propósito Perelman e Olbrechts-Tyteca aludem, por exemplo, ao efeito diferido (*sleeper effect*) estudado pelos psicólogos (1988: 65n).

o realizar-se através de uma chamada à comunhão com o auditório, à evocação dos valores a que não pode deixar de recorrer para poder exercer a respectiva função conativa.<sup>46</sup> Neste contexto, parece pertinente atentar na comunidade interpretativa envolvida, circunscrita diacrónica e sincronicamente, para aferir o sistema de significação inerente à semiose de cada produto retórico com as características indicadas.<sup>47</sup> Com efeito, o modelo comunicacional de que aqui se trata beneficia com especial operatividade de uma concepção da significação textual assente numa coincidência temporal, espacial, sócio-cultural, de convenções e princípios ideológicos, entre emissores e receptores. O significado do acto retórico epidíctico-deliberativo está inscrito no âmbito interpretativo para o qual foi elaborado: o da sua circunstância de produção, o do seu presente.<sup>48</sup> Formado a partir dos valores coetâneos dominantes e tendo como objectivo último a intervenção sobre eles, o texto demonstrativo é organicamente um produto existente em função de questões que fazem parte da experiência viva da comunidade (que se quer interpretativa) na qual ele mesmo se localiza.

Sirva de exemplo a transformação por que passou o discurso escrito, em Roma, quando começou o período dos Césares (a partir de 27 a.c.). Helen North

---

O que se pretende sublinhar é tão-só a prioridade do “aqui e agora” na ilocução específica do género discursivo em causa.

<sup>46</sup> Cf. Perelman e Olbrechts-Tyteca 1988: 67; Lockwood 1996: 78.

<sup>47</sup> Utilizo o conceito de *comunidade interpretativa*, introduzido por Stanley Fish na sua obra *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities* (1980), numa acepção “moderada” em que se não levanta a questão da eventual literariedade do discurso a considerar (cf. Aguiar e Silva 1990: 47-51). Procuro antes entender o conceito como consequência lógica do princípio de pertinência sócio-cultural da linguagem (*ilocução*) onde se centra o pensamento de Austin (*vide* Petrey 1990: 17).

<sup>48</sup> Quando Aristóteles (*Ref.* 1358a 37-1358b 8) trata dos tempos relativos a cada um dos três géneros da retórica, não atribui explicitamente nenhum para o laudativo e refere o futuro para o género dos conselhos. Por exclusão de partes (o judiciário refere-se ao passado), o discurso epidíctico, ou não tem tempo próprio, ou refere-se ao presente da enunciação; quando em articulação com a retórica deliberativa, ficamos então com um género composto, motivado pelo presente para influir sobre actos políticos futuros.

verificou, nas obras retóricas e moralistas de Séneca, Cícero e Tito Lívio, como a ênfase nas virtudes da temperança e da frugalidade durante a época republicana anterior se veio a converter numa idealização da *clementia*.<sup>49</sup> O discurso sobre esta virtude desenvolvia-se numa altura em que o poder discricionário do imperador estava em riscos de se tornar absoluto. O escudo dourado que Augusto recebeu do Senado no auge do Império possuía uma inscrição em louvor precisamente das virtudes (clemência, justiça e *pietas*) que eram percebidas como sendo mais necessárias na conjuntura política contemporânea.<sup>50</sup> Práticas discursivas como estas reagiam por contraste às carências mais preocupantes da prática governativa do momento.

A poesia, quando assente numa semiose retórico-ética, convergia igualmente em torno duma manifestação ilocutiva de conteúdo político. Séculos antes do apogeu imperial romano, a retórica epidíctica compartilhava já os objectivos de intervenção na sociedade e nos actos de governo com determinadas formas poéticas. Pelo menos desde Simónides de Céos (c. 556-467 a.c.) que o louvor em verso encerra uma crítica da cidade e dos valores éticos que nela dominam.<sup>51</sup> Como afirmava Píndaro (c. 522-443 a.c.), «o louvor toca a censura», princípio que este poeta se não esqueceu de praticar em odes dirigidas a um ditador.<sup>52</sup> O próprio Homero, na medida em que define o verdadeiro príncipe, «louva (*epainei*)» implicitamente «o rei que se lhe assemelha, enquanto expõe e repreende aquele que dele difere». <sup>53</sup> Foi através dum sistema

---

<sup>49</sup> North 1979: 45-46.

<sup>50</sup> Burrow 1993: 126; a inscrição do escudo é citada em nota. *Vide* também Soares 1994: 197.

<sup>51</sup> Detienne 1988: 56-61.

<sup>52</sup> Cf. North 1979: 118-119; a citação é atribuída a Píndaro *in* Detienne 1988: 20.

<sup>53</sup> Díon Crisóstomo (40?-120?), *Peri Basileias*, I, 15 (1971: 10-11).

discursivo laudatório, apoiado numa linguagem especializada de natureza ética e política, que os antigos gregos instauraram a figura do poeta *engagé*.<sup>54</sup>

Na Roma augustana, em nenhum outro género literário se manifestou mais a componente ostentatória do que na epopeia.<sup>55</sup> Ao adoptar o processo mais grandioso de exercer o discurso de louvor, também Virgílio (70-19 a.c.) cinzelou o seu discurso de forma a fazê-lo incidir sobre os aspectos ético-políticos mais relevantes naquele momento histórico. O poeta celebrou inquestionavelmente *pietas*, *iustitia* e *clementia* como se fossem definições substantivas do regime imperial em que vivia. A *pietas* de Eneias, virtude máxima do herói máximo do poema, correspondia aos anseios inscritos no louvor do escudo áureo já referido e parecia epitomizar o conjunto das três virtudes que se tornaram particularmente prezadas no Império.<sup>56</sup> Parece fora de dúvida que esta circunstância se traduziu numa forma de intervenção apoiada no mesmo quadro ético dos retores e moralistas contemporâneos do poeta.<sup>57</sup> O debate actual em torno de Virgílio ter ou não ter sido apoiante de Augusto é signo evidente do espaço de ambiguidade ocupado por uma semiose literária que se serve das normas laudativas para fins políticos.<sup>58</sup>

Mas como se podia processar a desejada influência, o efeito que mudava a postura ética e política dos destinatários e os impelia à acção?

---

<sup>54</sup> O termo francês é utilizado por Detienne (1988: 60).

<sup>55</sup> Recorde-se que *epideixis* correspondia directamente ao latim *ostentatio* (Curtius 1953: 69n).

<sup>56</sup> Burrow (1993: 126) nota como parece observar-se uma coincidência cada vez maior, durante o período augustano, entre os significados de *pietas* e as virtudes da justiça e da clemência. A fina exegese deste estudioso mostra como *pietas* teve dificuldade em assumir um sentido estável, mesmo em Virgílio, e foi apropriada pelos épicos renascentistas em sentidos que, embora distantes do latino, se adequavam igualmente às respectivas necessidades éticas e retóricas.

<sup>57</sup> A intimidade entre a *laus* e o intervencionismo ético-político da épica romana é patente na actual crítica virgiliana em frases como esta: «The political, panegyric function of most previous Roman epic shaped contemporary expectations for Virgil's poem» (Boyle 1993: 84).

<sup>58</sup> Referências a este debate em Wofford 1992: 12, Boyle (ed.) 1993: 104 e Hardie 1993b: 2 e 74-75.

Para explicar o modo de intervenção da poesia epidíctica no destinatário, o discurso teórico clássico serve-se de uma espécie de linguagem psicológica primitiva. Como escreve Vickers, os verbos utilizados na descrição da dimensão pragmática são importantes, pois designam o efeito do discurso «as if epideictic aroused a physiological irritation in the will toward good deeds». De facto, “espertar” e “incitar”, como diz Camões, ou ainda “acender” e mesmo “inflamar”, são os termos mais comuns quando se procura explicar o efeito perlocutório do louvor.<sup>59</sup> O resultado deste excitar das emoções é uma deslocação da imagem de nós próprios, enquanto receptores, para outro plano em que tudo, de acordo com Sócrates, «parece mais admiravelmente maravilhoso do que antes, devido às palavras do orador».<sup>60</sup> Assim imagina Damião de Góis o estado de espírito dos ouvintes após uma oração encomiástica:<sup>61</sup> o louvor das virtudes confere aos destinatários uma capacidade de *desdobramento* passível até de fazer esquecer o nível real efectivo da existência e substituí-lo por um sentimento de nobreza, de grandeza, de plenitude superiores.<sup>62</sup>

O instrumento que possibilita a reacção psíquica desejada é a espécie de prazer à qual se dirige, em particular, o género demonstrativo.<sup>63</sup> Como afirma o retor António Pinheiro, este prazer deriva duma espécie de beleza (*suavitas*) suscitada pela apreciação activa das qualidades do discurso por parte do

---

<sup>59</sup> Vickers 1982-83: 511.

<sup>60</sup> Platão, *Menexenus*, 235b-c; *apud* Lockwood 1996: 125.

<sup>61</sup> A propósito da fala do bispo de Ceuta, D. Diego Ortiz, antes da partida da armada que veio a descobrir o Brasil: «...appõtado ahos capitães, & ahos outros fidalgos que iham na armada, muitos louvores de seus antepassados, cõ que nam tam sòmente fez enveja ahos que ficavam no Regno, mas antes hos incitou a quèrerem muitos delles fazer esta viagem se ho tempo lhes então dera pera isso lugar» (Góis 1949-55, I, cap. 54, p. 127).

<sup>62</sup> Sobre o desdobramento da personalidade como efeito da oratória laudativa, *vide* Lockwood 1996.

<sup>63</sup> Cícero, *De Oratore* (II, 44) e Quintiliano, *Institutio Oratoria* (III, iv, 6) evidenciam a relação estreita entre o género epidíctico e a categoria de público que procura o prazer (*delectatio*).

público.<sup>64</sup> A poesia entra também assim, com naturalidade, no campo das formas superiores da *epideixis*.<sup>65</sup> Impulsionado pela beleza poética, o discurso pode promover com particular acuidade um prazer instrumental valioso para cativar os receptores, ajudar a reter a mensagem invariavelmente didáctica que acarreta e, o que é mais, instigar (*movere*) à acção.<sup>66</sup> Jerónimo Osório é um crente firme na capacidade protréptica do prazer epidíctico.<sup>67</sup> A expressão «quão doce» na estrofe camoniana já citada aponta na mesma direcção.

Os sentimentos de admiração ou repulsa despertados pelo tratamento demonstrativo das questões éticas provocava, por extensão, uma vontade correspondente de emulação ou rejeição dos *exempla*. Segundo Quintiliano, basta presenciar um elogio de virtudes ou um vitupério de vícios para a

---

<sup>64</sup> «Primo intelligimus voluptatem animi delectationem ex iudicata virtute orationis: ut cum aliquis agentem audit oratorem, suavitate orationis demulcetur. haec est voluptas ad quam conveniebant spectatores...». (António Pinheiro, *In Tertium M. Fabii Quintiliani de institut. orat. libri commentarij*, fls.27-59 das anotações e comentários in Quintiliano, *De Institutione Oratoria Libri XII*, apud Vascosanum, Paris, 1549, fl.33r). Dedicado a Diogo de Gouveia, o comentário teve, além desta, outras edições parisienses em 1538 e 1542-43, e venezianas em 1546 e 1567 (vide Faria, *Estudos bibliográficos...*, pp.432-4). Este texto, da autoria de quem foi depois o orador oficial da corte portuguesa, permanece, tanto quanto eu saiba, inabordado pelos estudiosos da teoria literária renascentista. O facto de António Pinheiro ter escolhido o livro terceiro da *Institutio Oratoria* é particularmente significativo para os estudos literários, na medida em que é esta a parte do tratado em que Quintiliano estabelece as bases da distinção *res-verba* e caracteriza os três géneros retóricos individualmente.

<sup>65</sup> Lausberg 1966-69, I: 215, fundamentado em Theodore Burgess, “Epidictic Literature”, *Chicago Studies in Classical Philology*, 3, University of Chicago Press, Chicago, 1902, pp.93 e 166ss. Na teoria literária renascentista, fundada nas citadíssimas referências à mistura do útil com o agradável, do *prodesse* com o *delectare* (Horácio, *Ars Poetica*, vv.333-4 e 343-4), a complementaridade dos processos comunicativos da poesia e da retórica demonstrativa era evidente; o comentário de António Pinheiro, *cit.*, fl.46v (*alias* 47v) ilustra com exemplos dos poetas, principalmente Virgílio, o trecho de Quintiliano sobre o louvor dos deuses (*Inst. Orat.*, III, vii, 7-9).

<sup>66</sup> O *movere* é o objectivo supremo do texto retórico e consiste no despoletar de uma reacção emocional suscitada para induzir o receptor (empírico) à acção (cf. Lausberg.1966-69, I: 231). Na retórica de Cícero, aparecem também os termos *flexere* (*Orator*, xxi, 69) e *concitare* (*De Oratore*, II, 129), de onde poderão derivar o “espertar” e o “inflamar” renascentistas.

<sup>67</sup> «Sed quid poetas admiramus, cum agricolas, et opifices, cum barbaros etiam homines, et ab omni cultu humanitatis abhorrentes laudis dulcedine moveri videamus?» (Jerónimo Osório, *De Gloria*, 1549; apud Pinho 1983-84: 249; sublinhado meu). Há uma expressão idêntica do mesmo humanista no *De Regis Institutione et disciplina* (1571): vide Soares 1994: 429. Na origem da concepção renascentista do louvor poético enquanto maneira de “dourar a pílula”, encontra-se Lucrécio (98?-55? a.c.), *De Rerum Natura*, I: 936-950 e IV: 1-25.

personalidade (*animus*) ser formada.<sup>68</sup> Também Cícero afirma que o seu espírito e intelecto foram moldados só por pensar nas figuras valorosas que conheceu na literatura. Mas essa transformação psicológica, diz ele, é obtida, não apenas pela contemplação, mas também pelo desejo de emulação: os escritores dirigem-se aos receptores na esperança de que estes imitem as virtudes representadas literariamente.<sup>69</sup> As formulações mais completas desta teoria, como a de Plutarco entre os antigos e a de Alessandro Piccolomini no século XVI, consideram que os homens ou são compelidos a assemelhar-se aos modelos oferecidos pela poesia de louvor ou sentem repúdio pelos exemplos representados em modo de vitupério.<sup>70</sup>

A crença neste processo semiótico vem a afectar a orientação fornecida pelo autor ao discurso, uma vez que, invocado como futura iteração de um louvor, o destinatário é concebido idealmente como sujeito da representação com a qual é confrontado.<sup>71</sup> Se o acto perlocutivo epidictico consiste em projectar,<sup>72</sup> em termos latamente éticos, uma identificação do receptor com a

---

<sup>68</sup> *Institutio Oratoria*, II, iv, 20.

<sup>69</sup> *Pro Archia*, VI, 14.

<sup>70</sup> «...mostrando estes aspectos da poesia aos jovens, não permitiremos que surja neles uma inclinação para as más condutas, mas antes uma emulação e preferência pelas melhores, acrescentando seguidamente a repreensão de umas e o elogio das outras» (*Quomodo adolescens poetas audire debeat*, VIII, 27e in Plutarco 1985: 130). «Pela imitação e louvor de homens virtuosos ficamos inflamados e incitados à virtude para nos assemelharmos àqueles de quem ouvimos os louvores. Se presenciarmos uma imitação poética de vícios e crimes e a sua expressão é negativa e na forma do vitupério, começamos logo a sentir repugnância e ódio pelas acções viciosas, muito mais excitados por tais imitações do que por avisos, por mais bem feitos que estes sejam» (A. Piccolomini, no seu comentário à *Poética* de Aristóteles de 1575; *apud* Hardison 1962: 39). De notar a diferença aqui estabelecida entre admoestar directamente e imitar (*i.e.* representar) segundo as normas do vitupério, considerando esta a mais tipicamente literária e a mais eficaz das duas.

<sup>71</sup> Ocorrem as seguintes palavras de Gian Biagio Conte: «the author *establishes* the competence of the Model Reader, that is, the author constructs the addressee and motivates the text in order to do so» (1986: 30). O conceito de Leitor-Modelo provém, como é sabido, da semiótica narrativa de Umberto Eco. Sobre os conceitos de *sujeito* e *subjectividade*, muito utilizados nas aplicações neo-historicista e psicanalítica feitas à literatura épica do Renascimento, *vide* Montrose 1986 e Bellamy 1992.

<sup>72</sup> Utilizo *projectar* no sentido dinâmico que é requerido por uma pragmática em sentido semiótico, isto é, por uma teoria da recepção que recusa a ideia de *stasis* no estatuto do leitor:

virtude representada,<sup>73</sup> ele institui ao mesmo tempo um processo de *feedback* que determina a orientação retórica do discurso.<sup>74</sup> O destinatário é pois “introjectado” na mensagem mesma pelas virtualidades da teoria da emulação.<sup>75</sup> Se ele busca a emulação da representação textual, também é, por seu turno, emulado nela.<sup>76</sup> Reside aqui, creio, o valor suasório do discurso demonstrativo: o estabelecimento de um processo produtivo *intersubjectivo*<sup>77</sup> em que os receptores, como afirma Lockwood, «se formam a eles mesmos como sujeitos (*subjects*)».<sup>78</sup> O acto retórico assenta pois num comércio ou negociação de identidades posto a funcionar por intermédio do discurso.<sup>79</sup> João de Barros exemplificava tudo isto com paradoxal clareza ao afirmar que o louvor

---

«l'autore gioca sulla intenzionalità che il lettore proietta, attivamente, nel testo» (Pagnini 1988: 71).

<sup>73</sup> Recorde-se a definição aristotélica do louvor como «discurso que mostra a grandeza de uma virtude»; a epopeia como discurso epidíctico narrativo tende a *representar* a virtude através de personagens e acções.

<sup>74</sup> Aguiar e Silva (1986: 202-05) trata a questão do *feedback* na comunicação literária em termos de sucessividade temporal. No entanto, no discurso retórico a retrojecção das informações extratextuais acontece *em simultâneo* com a produção: «to put it in modern critical terms, rhetoric cannot be conceived in terms of a simple reader reception theory, where the recipient responds by various interpretive or reactive conducts only after reception of the message. As Walter Ong emphasized, the message is made for the reader, and it makes or remakes its readers» (Lockwood 1996: 17). O mesmo se aplica ao discurso literário em geral: «*il recettore del messaggio estetico non è mai in stato di passività. Il capire non è un comportamento esclusivamente 'riproduttivo', ma anche 'produttivo', e quindi non consiste soltanto nella classica consequenzialità del rapporto diretto di stimolo e risposta*» (Pagnini 1988: 69-70).

<sup>75</sup> O conceito de *introjecção* das instâncias da comunicação literária é proposto por Pagnini (1988: 111) como característica distintiva do fenómeno literário.

<sup>76</sup> O discurso de vitupério problematiza esta afirmação, já que naturalmente impede a pura e simples teoria da identificação emulatória. Platão detinha uma influência enorme na rejeição teórica de um discurso simetricamente oposto ao louvor (cf. Vickers 1982-83: 511-12). Veremos *infra* como a poética da epopeia renascentista procurou resolver este problema.

<sup>77</sup> Vocábulo retirado da hermenêutica fenomenológica; utilizo *intersubjectividade* aqui na acepção especificamente literária, praticada nos trabalhos críticos de Mario Valdés (1982; 1992), que se pode definir como uma dinâmica de identificação do leitor com, por exemplo, a personagem de um poema épico, através duma consciência da partilha duma universalidade de experiências, mas sem perda da realização plena da própria subjectividade enquanto intérprete.

<sup>78</sup> «...it will be characteristic of epideictic speech to figure its readers as future speakers and doers (...) Rhetoric thus intersects with subjectivity because it conveys languages and situations of discourse to receptors who, in reading and responding to those languages, form themselves as subjects» (Lockwood 1996: 30-31).

<sup>79</sup> «Existe na ideia de retórica qualquer coisa que poderemos qualificar como dimensão *intersubjectiva*. A distância entre os sujeitos é o objecto da retórica, a partir do momento em que eles se esforçam por negociar através do discurso» (Meyer 1994: 103).

adequado dos destinatários presentes servia para que estes viessem a praticar as acções «com que merecessem o mesmo louvor».<sup>80</sup>

Uma consequência fundamental desta circularidade das instâncias comunicativas vem a ser a intratextualização de todo o sistema. Na pegada de Brogan podemos afirmar que o Renascimento produziu uma transformação do sistema da emulação literária num exercício de re-composição de textos designado por *imitatio*.<sup>81</sup> Na sua enorme importância como processo de composição daquele que era um dos géneros mais rigidamente codificados, a epopeia, a imitação dos textos devia funcionar de acordo com os critérios de conduta que davam corpo ao «louvor» como modo de representação narrativo e poético. Não só *aemulatio* e *imitatio* eram confundidas e tratadas sincreticamente, como, na conceptualização teórica da eticidade epidíctica, se implicavam numa relação de subordinação da última perante a primeira. A composição poética moralizava a própria textualização, entendendo a imitação, fundamento daquela, como modo de interpretar e re-presentar modelos simultaneamente éticos e discursivos.

De facto, era já evidente no limiar do século XVI que existia um consenso quanto à filiação da *imitatio* na concepção do género épico como subconjunto poético do género retórico político-demonstrativo.<sup>82</sup> A noção está estreitamente ligada a uma pedagogia das letras assente numa prática da eloquência

---

<sup>80</sup> *Panegírico do Rei D. João III* (1943: 1): «...costumavam nos tempos antigos louvar os excelentes homens em sua presença, por que dando louvor justo e manifesto ao grande merecimento das pessoas, assi os presentes, como os que viessem depois, tomassem exemplo e fizessem tais obras, com que merecessem o mesmo louvor...». O panegírico de Barros foi redigido, segundo Rodrigues Lapa, em 1533 (Barros 1943: xxviii)

<sup>81</sup> «Rhetorical *imitatio*, the composer's exercise of copying the work of others, became in interpretive theory a readerly role of imitating the model behavior represented in a discourse» (Brogan 1993: 1047).

<sup>82</sup> Esta afirmação será fundamentada nos capítulos que se seguem.

(*exercitatio*).<sup>83</sup> Quando Camões se refere a «quem valerosas obras exercita», o verbo não se pode cindir da *exercitatio* retórica, isto é, a prática do discurso literário cujo fundamento é a imitação de textos.<sup>84</sup> O exercício retórico por excelência é a imitação, vocábulo que agora empregamos na dupla acepção de produção textual, nomeadamente épica, e de reacção emulativa do destinatário-poeta perante os modelos ético-políticos propostos nos poemas. Por conseguinte, falar em imitação épica renascentista é também evocar um sistema pedagógico de aquisição dos recursos retóricos fundamentais destinados ao uso pragmático já definido.

Tal como preceituam os autores mais recomendados para o ensino da retórica (com Quintiliano à cabeça), o modelo preferencial da *exercitatio* nas escolas era a disputa contrastante de teses. Todos aqueles que tiveram acesso a este ensino habituavam-se às técnicas do louvor e do vitupério, muitas vezes sobre idêntica matéria, quer em separado, quer mesmo na prática do paradoxo, onde as posições pró e contra se entrelaçavam.<sup>85</sup> Modelados na eloquência *in utramque partem* de Cícero,<sup>86</sup> os produtores de discurso do humanismo renascentista desenvolviam uma visão dualista do referente bem marcada nos respectivos pólos positivo e negativo. O sistema discursivo mais comum assentava numa retórica disjuntiva em que se argumentava exaustivamente sobre uma só *res* a partir de perspectivas opostas. Lourenço de Cáceres serve-se

---

<sup>83</sup> Sobre o sistema de ensino da retórica no Portugal quinhentista, *vide* Castro 1973: 13-81.

<sup>84</sup> Lausberg (1966-69, II: 405ss.) aponta três tipos de exercícios de redacção (*exercitatio*): (1) tradução; (2) paráfrase de modelos literários e (3) tratamento diferente da mesma matéria trabalhada no modelo; todos estão subordinados à *imitatio*.

<sup>85</sup> Vickers (1982-83: 507) chama a atenção para este aspecto habitualmente negligenciado.

<sup>86</sup> Depois de afirmar que o exercício mais importante é escrever o mais possível (*De Oratore*, I,150), Cícero concebe a *exercitatio* idealmente como uma argumentação pró e contra cada questão colocada (*De Orat.* I, 158). A prática ciceroniana correspondia à teoria, como se vê, por exemplo, pelo comportamento oratório de Antônio no *De Oratore*, tal como o denuncia Crasso (I, 263). Talvez o *Pro Caelio* represente o mais completo tratamento duma questão *in utramque partem* na obra do Arpinate (cf. North 1979: 172).

desta justaposição de ambas as vertentes do discurso demonstrativo na abordagem de um assunto de particular melindre para o destinatário visado. Pelas virtualidades do exemplar português, poder-se-á aferir o contexto comunicacional renascentista em que podia ser conveniente articular louvor e vitupério numa só estrutura discursiva.<sup>87</sup> O que importava era, mais uma vez, a situação empírica, coetânea da produção literária e co-presente nela, para o significado heurístico que assumia o tratamento antitético duma matéria.<sup>88</sup>

A maleabilidade da retórica tornava-a então instrumento ideal para assumir posições ideológicas alternativas e, conseqüentemente, para usar a imitação (*imitatio-aemulatio*) como sistema articulatório da poesia.<sup>89</sup> Foi o que aconteceu com a *Eneida*, texto que já havia modelizado a semiose da epopeia antiga<sup>90</sup> e voltou a instaurar-se como padrão sistémico para a restauração do poema épico na idade renascentista. Como se verá, a interpretação do poema virgiliano foi condicionada por específicas considerações sobre a sua intencionalidade ilocutiva, considerações estas que foram basilares na composição, obrigatoriamente imitativa, das epopeias do Renascimento. Por

---

<sup>87</sup> «...eu, porque quase todas as couzas se podem disputar por huma parte, e por outra, quiz louvar por muitas rezoens, e reprehender por outras tantas a Caça: pera nisto em que V.A. tem gosto em experimentar o estilo, se podia na Lingoa Portugueza tratar huma mesma couza estreitamente por partes contrarias, o que os bons authores muy doutamente, e com grande arteficio fazem no latim» (Cáceres 1786: 65; composto entre 1525 e 1528). Segundo Eugenio Asensio (1974: 171-2), o pequeno tratado ético de Cáceres dirigido ao infante D.Luís, irmão de D.João III, foi «escrito para sustituir las lecciones orales que la ciega afición del príncipe a la caza hacia difíciles y irregulares». Ao invés, o jogo, que não parece ter sido de particular agrado do infante, é unívoca e explicitamente condenado (cf. Buescu 1996: 168).

<sup>88</sup> «É preciso ser capaz de persuadir sobre contrários (...) não para induzir à prática de uma e outra coisa, pois não se deve fazer crer o que é mau, mas antes para que se descubra como as coisas são» (Aristóteles, *Ret.*, 1355a 30-32). «A única finalidade dos nossos debates é argumentar a partir de ambas as perspectivas (*in utramque partem*) de modo a extrair e dar forma a um resultado que, ou seja verdadeiro, ou o mais próximo possível da verdade» (Cícero, *Academica*, II, iii, 7). *Vide* tb. Quintiliano, *Inst. Orat.*, XII, i, 35.

<sup>89</sup> Tem aqui grande pertinência a definição platónica de imitação como “assumir a pessoa de outrem”, definição esta aplicável, como vimos, tanto ao emissor como ao receptor. A preceptística retórica também chamava a atenção para este facto de crucial importância semiótica (*vide* Quintiliano, *Inst. Orat.*, III, viii, 49-54).

<sup>90</sup> Hardie 1993<sup>b</sup> estuda a épica latina da Antiguidade como uma “dinâmica da tradição” com origem na *Eneida*.

outras palavras, não foi apenas o texto de Virgílio que orientou a produção épica nos séculos XV e XVI. Aquilo com que os poetas se confrontaram foi um espessor ideológico que mediou o contacto deles com os modelos heróicos (ético-textuais) do passado. Dadas as características do modelo semiótico em causa, sumariamente expostas acima, não surpreende que a sua aplicação interpretativa à *Eneida* funcionasse com um alto grau de impositividade sobre a produção épica coetânea.<sup>91</sup> É pois da maior pertinência ponderar sobre as implicações no processo de comunicação e significação literárias do discurso hermenêutico tal como foi produzido nessa época. Exumar os instrumentos explicativos do poema épico utilizados no Renascimento equivale, não de forma determinante nem obrigatória, mas antes *caucionadora*,<sup>92</sup> a trilhar os caminhos do provável quanto aos pressupostos sobre a representação literária no corpus a estudar.

---

<sup>91</sup> Sobre os graus de impositividade dos códigos literários, *vide* Aguiar e Silva 1986: 265-269.

<sup>92</sup> Do mesmo modo que qualquer imposição duma semiose, por mais determinativa que seja, não impede a existência de rupturas, a *caução* é um meio de garantir a obediência a um compromisso sem implicar necessariamente que este se cumpra. Vários são sempre os exemplos de *liberdade semiótica* (Aguiar e Silva 1990: 93) na teoria renascentista da epopeia.

## 2. A *Eneida* dos humanistas e a codificação da semiose

No papel de modelo para imitação estrutural, nenhum texto igualou o prestígio da *Eneida* entre os poetas e críticos da epopeia durante todo o Renascimento. A crer no que afirma Nohrnberg, será mesmo impossível ter em excessiva conta a influência que a *Eneida* exerceu no leitor renascentista quanto à concepção dum arquétipo relativo, quer aos princípios éticos da conduta humana, quer ao modo de representação textual cuja imitação se aguardava.<sup>1</sup>

Boa parte da tradição exegética do poema de Virgílio durante a Idade Média está na origem das interpretações renascentistas. Com efeito, se bem que recusando algumas das opções de conteúdo praticadas no passado, os novos humanistas serviram-se essencialmente dos mesmos princípios metodológicos utilizados nos escólios medievais. Importa talvez fazer uma brevíssima sinopse dos conceitos que, tendo sido já utilizados nos comentários da Idade Média, foram essenciais para a visão renascentista da semiose épica. Assim, a inserção do poema augustano na área retórica e ética do louvor é muito antiga,

---

<sup>1</sup> Nohrnberg 1976: 29.

remontando pelo menos ao final da Antiguidade. Testemunho evidente desta epistemologia aplicada é a exegese de Fábio Planciades Fulgêncio (c.480-550), recordada pelo menos até ao século XVI. Nela se exprime claramente a ideia de que a *Eneida* é uma obra de filosofia moral construída a partir dos princípios do discurso epidíctico.<sup>2</sup> Todas as referências, a começar pela própria palavra primeira do poema, remetem metaforicamente para o campo ético (*arma* equivale a *fortitudo*).<sup>3</sup> Por outro lado, a teoria dos tropos e figuras, única a permitir leituras como a de Fulgêncio, teve igualmente a sua codificação na Idade Média. O conceito de *tegmen*, o “manto alegórico” decifrado inicialmente na exegese bíblica, foi-se tornando canónico como definição dum modo de operar sobre o texto da *Eneida*.<sup>4</sup> Teodulfo, bispo de Orleães (c.760-821), legitimou perante o cristianismo a leitura alegórica de Virgílio, argumentando que muitas verdades se exprimem sob o véu das palavras dos poetas pagãos.<sup>5</sup> A plurissignificação do texto épico virgiliano foi também assegurada, e estabelecida a terminologia adequada à respectiva exegese. Por exemplo, o comentário atribuído a Bernardus Silvestris (século XII) deixou bem claro que uma palavra da *Eneida* podia ter dois ou mais sentidos (*aequivocationes*), e duas ou mais palavras um só sentido (*multivocationes*).<sup>6</sup> Todos estes princípios serão incorporados na reavaliação do poema virgiliano levada a cabo pelos humanistas do Renascimento.

---

<sup>2</sup> Cf. Hardison 1962: 33-34

<sup>3</sup> Curtius 1953: 175; Hardison 1962: 34.

<sup>4</sup> Sinónimos ou termos associados a *tegmen* muito utilizados também, tanto na Idade Média como no Renascimento, foram, entre outros, *integumentum*, *involucrum*, *velamen*, “nuvem” e “casca”.

<sup>5</sup> Seznec 1953: 91; Brioschi e Di Girolamo 1993: 14-15.

<sup>6</sup> Sobre estes conceitos teóricos para análise literária presentes no *Commentum super sex libros Eneidos* geralmente atribuído a Bernardus Silvestris, vide Morros Mestres, 1990: 31. Sobre os termos relativos ao conceito de alegoria da Antiguidade à Idade Média, vide Auerbach 1984. O clássico trabalho sobre a alegorese bíblica é o de Henri Lubac, *Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 4 voll., Paris, 1959-1964.

No entanto, apesar da continuidade de processos hermenêuticos, é consensual que foi Francesco Petrarca (1304-1374) quem marcou o início da leitura de Virgílio para a Idade Moderna, ao evidenciar a distância epistemológica que o separava dos exegetas medievais, quer no respeitante às metas propostas para a interpretação do mantuano, quer quanto à produção de um poema épico que se propunha restaurar as luzes da Antiguidade clássica. A *Eneida* renascia agora para um novo espírito criativo e crítico, um novo sentido humanístico de que o cantor de Laura foi o arauto e o paradigma. Com efeito, se, como qualquer outro hermeneuta cristão, Petrarca estava ciente da importância das virtudes teologais e podia comparar o poeta ao teólogo, não é menos certo que considerava estes aspectos quase impertinentes para uma leitura da épica pagã. Criticando acerrimamente a visão mística de Virgílio que a Idade Média adoptara (particularmente ao atribuir-lhe poderes de profeta do cristianismo), o fundador do humanismo renascentista preocupou-se em perscrutar na *Eneida* uma prática das virtudes morais e dianoéticas modelada nos preceitos da *Ética* aristotélica. A epopeia constituía-se como referente de uma conduta de vida para o homem político cujo objectivo era a formação dum carácter permanentemente virtuoso. A glória que Petrarca colocava como galardão do cumprimento deste desiderato era para ser conseguida ainda como parte da experiência vivencial, não se traduzindo, portanto, pelo conceito de Eterna Glória da alma perante Deus proposto pelos comentadores medievais que criticou. Para lá chegar, os métodos hermenêuticos do passado serviam apenas na medida em que proporcionavam o acesso aos significados recônditos e profundos em que toda a representação épica virgiliana afinal assentaria.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> A propósito deste parágrafo, *vide* Zabughin 1921-23, I: 25-27; Curtius 1953: 215-21 e 225-27; Aguzzi 1959: 54-57. Georg Weise sintetiza: «In contrasto con l'interpretazione dei temi

Compreende-se assim o interesse extremo de Petrarca pela alegorese e pela duplicidade semântica que seria atributo próprio e específico da poesia.<sup>8</sup> Os textos sacros e os primeiros teólogos não foram senão poetas, no sentido em que procuraram intensamente explicar as coisas invisíveis por intermédio do que é palpável aos sentidos.<sup>9</sup> Contudo, o reverso não era já aplicável quanto aos fins a alcançar: o poeta alegórico dos *Triumph* postula uma representação do impalpável, sim, mas centrada nas vicissitudes da existência humana e expressa por meio duma discursividade retórica.<sup>10</sup> O poeta *theologus* petrarquiano encontra, sem dúvida, uma identidade entre a criação poética e os processos de ocultação, de encobrimento das matérias doutrinárias presentes na Sagrada Escritura.<sup>11</sup> Mas as verdades que subjazem à *allegoria in verbis* da poética geral, e da épica em particular, pertencem ao mundo físico, histórico e moral.<sup>12</sup> Se a teologia primitiva não era senão poesia, esta não poderia vir a apropriar-se dos conteúdos daquela. Daí que o ofício do poeta épico assentasse agora em férreas premissas históricas,<sup>13</sup> canalizadas por um uso absolutamente seguro dos

---

classici tipica del Medioevo, una delle innovazioni decisive apportate dal Petrarca mi sembra la sublimazione etico-eroica, nella cui luce egli ha visto i personaggi dell'antichità elevandoli a prototipi di un'Etica laica, autonoma rispetto a quella della Chiesa» (1961: 86).

<sup>8</sup> Excelentes sínteses sobre a questão alegórica na poesia do aretino: o ensaio de M. Ariani em Petrarca 1988 (pp. 22-28) e Zambon 1993.

<sup>9</sup> «Credibile est etiam hos ardentissimos inquisitores veri ad id saltem pervenisse, quo humano perveniri poterat ingenio, ut (...) per ea que facta sunt, invisibilibus intellectis atque conspectis, prime cause et unius Dei qualemcunque notitiam sortiretur» (Petrarca, *Invective contra medicum*, III; *apud* Zambon 1993: 563).

<sup>10</sup> Sobre o desinteresse de Petrarca pela *allegoria in factis*, o tipo de exegese teológica baseada na prefiguração do Novo Testamento no texto do Antigo, *vide* Petrarca 1988: 26 (texto de Marco Ariani) e Zambon 1993: 564. A prática petrarquiana da *allegoria in verbis* está estreitamente ligada a uma nova e diferente atenção humanista aos clássicos da Antiguidade, facto que nem sempre é relevado pelos estudiosos mais preocupados em integrar Petrarca nas correntes ideológicas oriundas da Idade Média.

<sup>11</sup> Cf. Curtius 1953: 225-227; Zambon 1993: 561-564.

<sup>12</sup> «possem facile demonstrare poetas, sub velamine figmentorum, nunc physica, nunc moralia, nunc historias comprehendisse» (Petrarca, *apud* Zambon 1993: 561). Para uma breve mas notável síntese da história da distinção entre *allegoria in factis* teológica e *allegoria in verbis* ou *in dictis* (a metáfora continuada dos tratados de retórica), *vide* Corti 1993: 128-133.

<sup>13</sup> Fera 1984: 35 referindo-se ao poema *Africa*, do qual fazemos uma breve exposição *infra*.

recursos retóricos<sup>14</sup> para a abordagem preferencial dos valores morais reflectidos nas figuras humanas da contemporaneidade.<sup>15</sup>

Na verdade, Petrarca é o responsável por uma importante mudança de direcção na interpretação das epopeias clássicas, em especial a de Virgílio. O poeta de Arezzo afirma a sua preferência pela leitura da *Eneida* em termos éticos; a intenção e o tema do poeta latino nada teriam a ver com os sentidos físico-cosmológicos ou “históricos” então correntes, mas centrar-se-iam antes na representação dum homem moralmente perfeito.<sup>16</sup> A *Eneida* era implicitamente um poema epidíctico na medida em que, através da representação do protagonista em movimento de um lugar para outro, possibilitava o louvor do carácter e acções dum homem em busca da perfeição sob o nome de Eneias.<sup>17</sup> No ideário petrarquiano, o fundador da civilização romana é o protagonista de um argumento tendente a demonstrar a maneira como se adquire o hábito da virtude, o carácter moral exemplar. Lutando contra figuras que personificam, quer as tentações que se lhe deparam em cada momento, quer os vícios da própria disposição interior, o herói é representado a confrontar-se com vários inimigos: os ventos, símbolos das paixões que perturbam a serenidade espiritual, Dido, figuração da luxúria, Turno,

---

<sup>14</sup> «Il vero è accettabile solo se avvolto nel velo “amoena fictionis”, ma non tanto per difenderlo da triviali curiosità, quanto perchè è essenziale alla scrittura poetica il fingere “suo iure”, ordinare e ornare i fantasmi in tele intricate ma saldamente fondate su un assoluto controllo della materia (“telas inexplicabiles ordimur, et ingentia rerum difficilium iacimus fundamenta”))» (Marco Ariani *in* Petrarca 1988: 26).

<sup>15</sup> Conforme pensa Georg Weise, teve notáveis consequências para o futuro da poesia épica o facto de Petrarca ter admitido na esfera heróica os próprios contemporâneos (*vide* Weise 1961: 85). Como se verá, a ideia de incluir personalidades coetâneas foi quase universal na produção épica espanhola e portuguesa de Quinhentos.

<sup>16</sup> «...hoc sane phisicum atque historicum (...) sunt qui moralem sensus apud Virgilium querunt. Sic est enim: quisque suum tendit in fines: inque id maxime aiium intendit (...) ut omissis aliis ad ipsum de quo queris Virgilium revertar cuius finis ac subiectum ut ego arbitror vir perfectus est» (“ad Fredericum aretinum de quibusdam fictionibus Virgilio”, Petrarca *s.d.*, Livro IV, epístola 5, fls. s/n).

<sup>17</sup> Nohrnberg 1976: 29-30 citando as epístolas *Familiares* 1,2 e XV,4.

personificação dos apetites.<sup>18</sup> A estrutura narrativa, dividida essencialmente em duas partes de idêntica envergadura,<sup>19</sup> dependeria da mesma intenção prévia: enquanto os seis primeiros livros têm o seu *telos* na chegada do herói ao Lácio, ponto equivalente à rejeição conclusiva do vício, a segunda metade representa Eneias, já possuidor de um definitivo carácter virtuoso, a exercer acção política triunfante em solo italiano.<sup>20</sup> Petrarca esboça assim os princípios para a interpretação da *Eneida* que se vão concretizar e desenvolver durante a época do humanismo renascentista.

Como a exegese petrarquiiana de Virgílio, a *Africa* abriu campo para a poesia épica da era moderna, na medida em que transferiu o eixo motivador do género, da espiritualidade da literatura alegórica medieval, para a política mundana.<sup>21</sup> O poema de Petrarca, a primeira epopeia a «richiamare alla memoria la *res romana* e riconoscerle specifico ed assoluto valore di *exemplum*», tem Virgílio como supremo padrão de referência estrutural.<sup>22</sup> Julgando que assim renovava a função do poema épico na Antiguidade latina, Petrarca representa na figura de Cipião, o Africano, a ideia do homem absolutamente virtuoso.<sup>23</sup> Como *modus interpretandi* do texto épico de Virgílio, a *Africa* tende a representar o conflito entre Roma e Cartago em termos moralisticamente esquemáticos e dualísticos.<sup>24</sup> Por exemplo, a interlocução de

---

<sup>18</sup> Petrarca *s.d.*, IV, 5 *passim*. A influência do comentário de Fulgêncio nesta interpretação é patente (cf. Hardison 1962: 34 e Giustiniani 1986: 267).

<sup>19</sup> Pelo menos desde Macróbio (nascido *c.* 360) que se entende a *Eneida* como dividida numa metade equivalente à *Odisseia* de Homero (os seis primeiros livros) e noutra imitadora da *Iliada*; um poema de errância (no duplo sentido do termo que iremos ainda encontrar) seguido por um poema de guerra. Petrarca representa a primeira tentativa renascentista (se bem que apenas esboçada) de atribuir um sentido formativo estritamente ético-político à própria estrutura narrativa do poema de Virgílio.

<sup>20</sup> Petrarca *s.d.*, IV, 5 *passim*.

<sup>21</sup> Tillyard 1954: 190.

<sup>22</sup> Fera 1984: 34-35.

<sup>23</sup> Cf. Belloni 1910: 75-6.

<sup>24</sup> Hardie, 1993a: 312, n28.

Sofonisba e Massinissa (*alii* Dido e Eneias) converte-se, na perspectiva petrarquiana, numa alegoria do combate entre a virtude e a luxúria, como explica a própria personagem de Cipião.<sup>25</sup> A busca da virtude é apresentada como o mais valioso dos objectivos do homem: até os deuses inscritos na representação poética, como o Tonante, manifestam a necessidade de desprezar os interesses circunstanciais dos homens em favor duma atenção perene sobre a prática da virtude.<sup>26</sup> Sem risco de formular uma interpretação redutora deste poema complexo, parece evidente que Petrarca integrava a *Africa*, de modo mais ou menos consciente, nas normas da retórica epidíctica.<sup>27</sup>

Para cumprir com o modelo comunicacional que privilegiou, era fundamental definir os procedimentos normativos da *imitatio*. Petrarca fá-lo com extrema exactidão teórica e tanta minúcia compositiva que nunca conseguiu terminar a *Africa*. Com devoção “arqueológica”, anota cuidadosamente os referentes verbais que implicavam uma *identitas* com o hipotexto épico e erige uma estrutura que possa reflectir o paradigma epopeico «tal como um filho se parece com o pai». Rejeitando meticulosamente a noção medieval de cópia, Petrarca postula o conceito de *similitudo* que poderíamos aproximar, em certos aspectos, das *Familienähnlichkeiten* de Wittgenstein.<sup>28</sup> Deriva daqui, ao mesmo tempo, a dificuldade sentida em superar a relação de dependência perante o modelo, entendido genésicamente como “paternal”, e a

---

<sup>25</sup> *Africa*, V, vv.386-437 (*apud* Hardie 1993a: 301).

<sup>26</sup> Belloni (1910: 81) resume o discurso do Tonante no Livro VII, escrevendo que a resposta do deus às súplicas de favorecimento pelas prosopopeias de Roma e Cartago consiste em «che non porpora né oro né gemme possono smuoverlo da ciò che nell'abisso del suo consiglio ha stabilito; che un nulla sono la potenza e la gloria degli uomini; che caduche sono le ricchezze, le gioie, le speranze» etc.

<sup>27</sup> Para uma opinião contrária, contestando uma interpretação da *Africa* a que não tive acesso (Craig Kallendorf, *In Praise of Aeneas*, 1989), *vide* Hardie, 1993a: 301-02.

<sup>28</sup> «...curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est (...) sed qualis filii ad patrem» (*Familiares* XXIII, 19; *apud* Fera 1984: 30).

comparativa (relativamente à Idade Média) libertação da *inventio*, desde que fundada em precisas exigências éticas.<sup>29</sup> A prática petrarquiiana, obsessivamente analítica, instituía um duplo *rapport* com os signos de origem, veiculando textualmente aquilo que funcionava também a nível psicológico. Não é por acaso que o cantor de Laura objectivou o desejo de estabelecer diálogos com os escritores antigos nas epístolas *Familiars*.<sup>30</sup> A obra de Petrarca não só manifesta, de facto, uma vontade perfeitamente consciente de imitação textual, como emana um desejo emulativo que simultaneamente avizinha e desvia o autor dos outros autores instituídos pelo cânone.<sup>31</sup>

Giovanni Boccaccio (1313-1375) concebe o sistema semiótico da poesia narrativa em termos semelhantes aos petrarquiianos, distanciando-se em alguns aspectos fulcrais do ideário medieval. Com efeito, se poesia e “teologia” (isto é, os textos bíblicos) partilham um idêntico processo criativo, ambas inspiradas pelo espírito divino e ambas alegóricas, a necessária modelização do poema épico no exemplo greco-latino filia a interpretação e a nova produção eventual numa semântica reportada a conteúdos da realidade efectiva ou tida por tal.<sup>32</sup> No décimo-quarto livro da *Genealogia dos Deuses*, Boccaccio explica que o interesse da produção poética está em demonstrar, sob a cobertura da ficção, o valor exemplar das condutas para educação dos leitores e respectiva aplicação à

---

<sup>29</sup> A crítica detectou nos processos intertextuais e intersubjectivos tal como são tratados por Petrarca uma tal preocupação ética que a questão é tratada em termos quase legalistas: «come si può constatare, il rapporto (e non solo sul piano dell'*imitatio*) con l'*auctor* è regolato da una precisa terminologia giuridica» (Fera 1984: 31n).

<sup>30</sup> Cf. Brioschi e Di Girolamo 1993: 822-828.

<sup>31</sup> Além de Fera 1984, *vide* a este propósito as páginas de Marco Ariani *in* Petrarca 1988, esp. pp. 9-11 e Hardie 1993, *passim*. Tillyard (1954: 190) escreve significativamente: «Petrarch did not think he was writing an epic; he thought he was imitating the great Latin poets...»

<sup>32</sup> Os poetas imitam o procedimento inspirador do Espírito Santo de forma a exprimir «sotto coperta d'alcune finzioni, quello che stato era, o che fosse al loro tempo presente, o che desideravano o che presummevano che nel futuro dovesse avvenire»; assim, a poesia é semelhante à “teologia” «quanto nella forma dell'operare» e não em pretender uma mensagem relativa a conteúdos religiosos em sentido estrito (Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*; *apud* Corti 1993: 132-133).

vida empírica.<sup>33</sup> Com a poesia, os ânimos exaltados tornam-se serenos, os homens cansados das obrigações do governo restauram as forças, despertam-se os espíritos indolentes para obras melhores.<sup>34</sup> Não serão muito diferentes as intenções da poesia e da retórica; antes se reconhece que ambas procuram atingir os mesmos objectivos, esta sem os véus da ficção, aquela de forma oblíqua, servindo-se de mitos e alegorias.<sup>35</sup>

O poema épico, aparentando contar apenas uma história, esconde «outro sentimento», como no caso paradigmático da *Eneida*.<sup>36</sup> Mas quando o poema virgiliano destrói o liame historiográfico, como na muito discutida inserção de Dido no tempo narrativo de Eneias, o autor do *Decameron* justifica-o com quatro razões poéticas, a saber: 1<sup>a</sup>) contar o que aconteceu a Eneias antes do início da narração, estando o poeta induzido nesse sentido pela imitação da *Odisseia*, 2<sup>a</sup>) realizar uma alegoria moral; 3<sup>a</sup>) exaltar Augusto e a sua Casa e 4<sup>a</sup>) exaltar também o nome de Roma. Como se vê, apenas um dos motivos aduzidos é primordialmente narratológico, embora mesmo este seja justificado somente pelo estabelecimento duma correlação semântica directa entre o poeta «bom» e a

---

<sup>33</sup> «La favola è una locutione esemplare, overo dimostrativa sotto fittione (...) di questa spetie di favoleggiare non intendendo altro, che solo quello, che le scritture risuonano, ma nondimeno con l'arte loro descrivono i costumi, & le parole di diversi huomini, & con questo ammaestrare i lettori, & fargli cauti, & tali cose...» (fls.233v e 234r). Cito da tradução de Giuseppe Betussi da Bassano publicada em Veneza em 1553, uma tradução bem conhecida na Península Ibérica: Vilanova Andreu afirma que as ideias sobre poesia do português Miguel Sanches de Lima (autor de que falaremos) «proceden quasi exclusivamente de la *Genealogia deorum* de Boccaccio, a través de la traducción italiana de Giuseppe Betussi de Basano...» (*apud* García Berrio 1980: 87n); Camões utilizou a *Genealogia Deorum Gentilium* na composição d'*Os Lusíadas* (*vide* Rodrigues 1979: 53-63) e não é de excluir que compulsasse esta tradução.

<sup>34</sup> «...queste favole (...) hanno acquetato gl'animi incitati da pazzo furore, & ridotti nella primiera mansuetudine (...) Con le favole spesse fiata si sono ristorate le forze de gli animi lassi de gli huomini illustri occupati d'intorno cose sublimi (...) Per le favole habbiamo veduto talhora de gl'animi sonnolenti essersi svegliati a miglior opra...» (Boccaccio 1553: fl.234)

<sup>35</sup> «Diranno forse (...) che quello, ch'egli usano, è opra di rethorica, ilche io in parte non negherò, percioche la rethorica ha le sue parti d'inventione, ma appresso i velami delle fittioni, ella non v'ha che fare. Egli è pura poesia tutto quello, che sotto velame componiamo, e stranieramente si ricerca, e narra» (Boccaccio 1553: fl.232r).

<sup>36</sup> «Percioche gli heroici, benche paiano scrivere una historia, come Vergilio, mentre scrive Enea combattuto dalla fortuna del mare, (...) nondimeno sotto velame hanno altro sentimento di quello, che mostrano» (Boccaccio 1553: fl.234r).

*imitatio*.<sup>37</sup> As restantes razões dependem absolutamente do facto de que Boccaccio concebe a *Eneida* como poema demonstrativo de valores morais, das paixões que obnubilam o espírito humano e das virtudes que as podem superar.<sup>38</sup> Assim, Dido é uma representação da potência concupiscível da alma que, durante algum tempo, conduziu Eneias no caminho do vício.<sup>39</sup> A visita de Mercúrio é uma alegoria da *vituperatio* epidíctica,<sup>40</sup> que possui o valor de «despertar» o herói e, mais importante ainda, os receptores do poema, de modo a restaurar neles o sentido da virtude.<sup>41</sup> A exemplaridade moral e a tematização intratextual da função protréptica explicava a necessidade de, por vezes, substituir o louvor pela repreensão.<sup>42</sup> No final, a intenção de Virgílio seria a de produzir louvores para que certas virtudes, inculcadas no carácter do herói da narrativa, fossem necessariamente associadas aos heróis extratextuais, o imperador e os romanos em geral. Para Boccaccio, a substância desta intencionalidade, e os critérios que justificam a forma que assume no poema,

---

<sup>37</sup> Não se apresenta nenhum outro motivo para o começo *in medias res* senão o facto de Virgílio querer imitar o modo como Homero procede em relação a Ulisses e a história das suas aventuras contada ao rei Alcínoo: «...i buoni poeti incominciano quello, che hanno in animo, e fanno nascere cagione di recitare quelle cose, che inanzi parevano haver lasciato, si come nell'Odissea fa Homero...» (Boccaccio 1553: fl.239r).

<sup>38</sup> «Virgilio intende per tutta l'opra dimostrare da quali passioni la fragilità humana sia turbata, et da quali forze dall'huomo constante sia superata» (Boccaccio 1553: fl.239v).

<sup>39</sup> «...per Didone intende la concupiscevole, e attrativa potenza armata di tutte le cose necessarie, e per Enea figura ciascuno atto a tal giuoco, di che doppo l'haverlo fatto allacciare, e finalmente fattoci vedere da quali attioni siamo condotti nelle scelerità...» (*ibidem*).

<sup>40</sup> «...Mercurio (...) rimprovera ad Enea le vanità, e cose lascive, e l'essorta a cose gloriose; per lo quale Vergilio intende, o il morso della propria coscienza, o la riprensione dell'amico, e huomo eloquente» (*ibidem*).

<sup>41</sup> «...dai quali [*i.e.* dos argumentos eloquentes da consciência ou do amigo] noi dormendo nel lezza delle vergogne svegliati, e ricondotti nel dritto, e bel camino, cioè alla gloria, e allhora scogliamo il nodo della vergognosa dilettaçione, quando armati di fortezza con animo costante, e forze sprezziamo, facciamo poco conto, ne si curiamo di carezza, lagrime, preghiere, e altre cose tali, che ci guidano in contrario» (*ibidem*).

<sup>42</sup> A repreensão pode também ser posta na boca de um inimigo, como Virgílio quis fazer através das maldições proferidas por Dido imediatamente antes de morrer. Boccaccio afirma que as palavras da rainha representam as guerras futuras entre romanos e cartagineses.

dependem exclusivamente da linguagem da Ética, cujo significado emerge quando é aplicada ao âmbito político respectivo.<sup>43</sup>

O último dos humanistas do século XIV a legar-nos textos de hermenêutica virgiliana é o florentino Coluccio Salutati (1331-1406). Para ele, toda a poesia consiste no louvor da virtude, fonte de prazer, e na condenação do vício, de onde deriva o *utile*.<sup>44</sup> Identificada com a oratória essencialmente nestes aspectos, difere desta pela metrificacão e, especialmente, pela figuratividade alegórica.<sup>45</sup> Com efeito, sempre que estamos em presença de qualquer actividade traduzida em termos figurativos, segundo Salutati lidamos com poesia.<sup>46</sup> A característica fundamental do discurso poético é o de se exprimir de forma legitimamente dúplice, constituindo aquilo «que por uma *res* designa outra». <sup>47</sup> Tão elevados poderes exigem uma postura moral irrepreensível. Assim, o verdadeiro poeta pode definir-se como aquele que, elogiando e vituperando através dum discurso figurado, consegue despertar a imaginação dos receptores e dirigi-la no recto sentido moral.<sup>48</sup> A alegoria converge deste modo com os

---

<sup>43</sup> «Virgilio cura nelle lodi di Enea d'inalzare la progenie dei Giulii in honore di Ottaviano Cesare, il che fa, mentre dimostra quello, che sprezza le lascivie, le immonditie della carne, e con la fortezza della mente calca le delitie feminili» (1553: 239v). É significativo que Boccaccio substitua com naturalidade o título do poema virgiliano pela expressão «louvores de Eneias».

<sup>44</sup> Salutati, *Epistolario*, ed. Francesco Novati, Roma, 1891-1911, vol.IV, p.231: «...prodesse velint et delectare poetae. prodesse quidem reprehendendo vitia, delectare vero commendando virtutes et enim, ut vult Aristoteles, omne poema et omnis oratio poetica aut est vituperatio aut laudatio» (apud Aguzzi 1959: 77). Estes princípios derivam directamente da conciliação entre a autoridade da *Ars Poetica* de Horácio e um conceito epidíctico de poesia que Salutati atribui a Aristóteles, conhecido então através da paráfrase de Averróis (cf. Hardison 1962: 36). Sobre este assunto, vide capítulo 5 desta Parte I.

<sup>45</sup> Struever 1970: 46-51.

<sup>46</sup> «Omnes enim translationes atque metaphore, comparationes et similitudines et quidquid verborum aut rerum, orationum et negotiorum videmus in aliud commutari poeticum est» (Salutati, *De laboribus Herculis*, a/c L. B. Ullman, ed. Artemis, Zurique, 1951, p.10; apud Aguzzi 1959: 84).

<sup>47</sup> Salutati, *Epistolario*, cit., vol.IV, p.235 e *De laboribus...*, I, 3, 10 (apud Struever 1970: 51).

<sup>48</sup> «Certissime constat poetam virum optimum esse debere et longe magis ad hanc excellentiam quam oratores ad viri boni statum et formulam accessisse. Cuius officium est figurato metricoque sermone composita laus et vituperatio movens et excitans specialiter fantasiam» (Salutati, *De laboribus...*, p.67; apud Aguzzi 1959: 90).

princípios da comunicação literária fundados na semiose da retórica demonstrativa.<sup>49</sup>

Todavia, não era apenas a duplicidade semântica que permitia uma pragmática eficaz. A poesia partilhava com os restantes modos da eloquência literária um espaço privilegiado na actividade humana, particularmente por causa do seu influxo sobre a sensibilidade. O impulso para a acção, objectivo último do discurso, não nasce, segundo Salutati, da razão intelectual, mas antes duma capacidade de comoção imaginativa.<sup>50</sup> Os fenómenos da expressividade artística,<sup>51</sup> o prazer das sonoridades, a harmonia da locução, têm por isso um papel central num *animus impellere* dirigido ao mais alargado horizonte de receptores possível.<sup>52</sup> É a retórica que funciona como sistema explicador desta estética *latu sensu*. O facto de em momento algum na obra de Salutati se diferenciar a beleza poética da facúndia oratória é mais um indício de que o deleite derivado da apreciação do discurso é apenas instrumental, destinado a servir uma função empírica consignada no princípio da dinamização dos ouvintes e leitores.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> A obra de Salutati é um marco histórico no progressivo desinteresse pela alegorese cosmológica e teológica de Homero e Virgílio comum na Idade Média. Sobre a insistência de Salutati em substituir as leituras “ao divino” pela alegorese moral, *vide* Aguzzi 1959: 60-107.

<sup>50</sup> Struever 1970: 59.

<sup>51</sup> Reporto-me ao conceito de *expressividade* tal como é formulado por A. García Berrio (1989: 49ss.), particularmente numa acepção historicamente localizada nos fenómenos retóricos: «...la expresividad retórica ha asumido la opción más representativa, y en muchos casos quizás la única, de la poesía clásica. Antes de la revolución literaria de los símbolos poéticos, que es como se sabe extraordinariamente moderna, la poesía arrancó ese grado de iluminación que le es inseparable e imprescindible casi exclusivamente a impulsos de expresividad» (*ibidem*, p.108).

<sup>52</sup> «Non ergo putem graves cum facundo sermone sententias, qui sine quadam harmonia non enuntiat, que placidis auribus admisse descedunt ad animum, hoc etiam posse quod effecisse soni seu modi referuntur. Ego vero cum quamlibet artem potentiam esse sciam, rhetoricam arbitror potentissimam esse, que non solum specialiter unum afficiat, sed magnos exercitus maximasque civitatum conciones impellat et regat» (Salutati, *De verecundia*, 286-88; *apud* Struever 1970: 50n)

<sup>53</sup> «The Florentine humanist does not even approach the Aristotelian conception of poetry as a refined pleasure. His main concern is to show the practical utility of the poetical art» (Aguzzi 1959: 88).

Salutati não encontra melhor lugar do que a *Eneida* para pôr em prática os seus princípios teóricos. Para ele, já Homero incluíra na *Iliada* o louvor de Agamémnon como personificação do chefe virtuoso.<sup>54</sup> Mas é o poema de Virgílio que é sujeito no seu todo a uma interpretação fundada na conjunção de alegoria, retórica epidíctica e filosofia moral. Os primeiros seis livros do poema descreveriam Eneias a superar o vício, enquanto os outros seis constituiriam a ilustração do combate final do Homem contra o erro.<sup>55</sup> O humanista pensa que a intenção do poeta foi a de mostrar como um homem, na imagem de Eneias, pôde atingir a perfeição, navegando da cidade do vício, Tróia, através das hesitações e dificuldades da vida, representadas pelo navio, o mar e os ventos, até chegar ao Lácio, lugar onde obtém a serenidade interior correspondente a um estado virtuoso.<sup>56</sup> Deste modo, Virgílio propõe-se tomar posse da nossa vontade como leitores e elevá-la à emulação da perfeição moral.<sup>57</sup> Também ao nível mais episódico da *Eneida*, Salutati acha explicações subordinadas à sua concepção retórico-ética da epopeia. Dos momentos mais criticados continuava a ser o encontro com Dido. Em resposta às objecções de impropriedade, o humanista florentino, longe de sugerir um sentido cosmológico, histórico ou religioso para o episódio, insiste sobre a alegorese moral e afirma que o poeta teve de mostrar Eneias cedendo às tentações, de forma a poder revelar o

---

<sup>54</sup> «Illic enim simul monarchie decus in Agamnenone rege regum, polyarchiam in regibus...» (*Epistolario, cit.*, vol.II, p.398; *apud* Aguzzi 1959: 114).

<sup>55</sup> «Considera Maronem nostrum, qui primis sex libris divine Eneidos hominum errores, a maritima tempestate incipiens, ex miri poematis abdito reliquit intellegi, Eneam demum ad inferos; unde emergentem mox in Latium appulisse demonstrat (...) at post fatalis crusti morsus et postquam in veterem patriam rediit, infinatas pugnas contra vitia conserturus, nusquam ducem vel exercitum nisi in Herculis sacris retulit comedisse» (*Epistolario, cit.*, vol.I, p.269; *apud* Aguzzi 1959: 64-5).

<sup>56</sup> Aguzzi 1959: 66.

<sup>57</sup> Frases como «Virgilius...Eneam cuncti virtutibus exornando nobis proposuit imitandum» (*Epistolario, cit.*, vol.I, p.306) e «rapitur nostra voluntas motibus agitur» (*op. cit.*, vol.III, p.230) são exemplificativas desta concepção pragmática. Estas citações são tiradas do longo e notável capítulo de Aguzzi (1959) sobre este humanista.

posterior processo de aprendizagem.<sup>58</sup> Idêntica abordagem é feita ao canto-  
-charneira do poema virgiliano, aquele que descreve a descida do herói aos  
infernos. Salutati considera a visita de Eneias ao Hades em, pelo menos, dois  
sentidos: a descida da alma para o corpo e a descida da razão para os apetites  
sensuais.<sup>59</sup> No sistema interpretativo do humanista este é o estágio final no  
crescimento moral do herói que vai praticar as virtudes adquiridas na segunda  
metade do poema, lugar de representação do combate final contra o vício.

O modelo interpretativo consolidava-se e desenvolvia-se então nas obras  
da grande tríade fundadora do humanismo renascentista. O poema de Virgílio  
adquiria solidez dentro de um sistema comunicacional que se propunha  
promover o cumprimento dos necessários requisitos éticos para a vida pública.  
A primeira prova duma continuidade e afirmação destas ideias no século XV  
consagra-se no livro epilogal que Maffeo Vegio terminou em 1428. Apesar das  
leituras globalizantes da *Eneida* terem dado como certa a glorificação do herói  
em vida, impressionou os humanistas que o poema não tivesse representado a  
sagração de Eneias.<sup>60</sup> Sabia-se que o texto não levava a *summa manus* mas as  
interpretações sobre o grau de imperfeição do poema estavam sujeitas a  
discrepâncias.<sup>61</sup> Com a adição de um décimo-terceiro livro, várias vezes

---

<sup>58</sup> «Necesse fuit ut Aeneas de continentia laudaretur ipsum carnalibus illis illecebris obsideri, quo veluti virtuosus et laqueis urgentibus educatur» (*Epistolario, cit*, vol.III, p.232; *apud* Aguzzi 1959: 67).

<sup>59</sup> «Sive descensum voluerimus in infernum introitum anime in corpore nostra (...) sive dixerimus descensum rationalis excellentie in sensualitatem» (*De laboribus Herculis*, IV, II, 2, p.527; *apud* Aguzzi 1959: 97). A leitura medieval canonizada deste trecho, tal como a concebera Bernardus Silvestris e aceitara Dante Alighieri, retirava dele uma lição relativa às virtudes intelectuais, a uma relação dialéctica entre a ciência e a ignorância (Curtius 1953: cap.17, n20, pp.354-5). A opção de Salutati pela alegorese moral, sendo consequência da teoria poética por ele postulada, parece assim própria do novo Humanismo.

<sup>60</sup> Depois de afirmar que o século XV italiano não parece ter colocado directamente a questão do grau de acabamento da *Eneida*, Zabughin opina que os “suplementos” foram requeridos pelo atavismo literário medieval e o patriotismo romano próprios da época, em conjunto com o «optimismo instintivo» dos humanistas (1921-23, I: 281).

<sup>61</sup> A documentação antiga sobre o grau de acabamento do poema é recolhida em Quinn 1968: 24-25.

publicado posteriormente com o original do mantuano, Vegio (1406-1458) a um tempo forneceu uma representação do galardão merecido em vida pelo herói e consolidou a leitura humanística do poema. Se, como ele pensava, «Virgílio quer mostrar, sob a forma de Eneias, o homem agraciado com todas as virtudes»,<sup>62</sup> era quase forçoso acrescentar ao poema um texto que dissipasse as eventuais dúvidas de natureza ética relativas ao modo como termina: um herói possesso trespassando um inimigo indefeso.<sup>63</sup> Assim, o livro 13 da *Eneida* é essencialmente descritivo de uma pompa e circunstância marcada pelos tópicos do louvor e do vitupério epidícticos em prol da divinização do herói e das respectivas virtudes.<sup>64</sup> Em comparação com o original virgiliano, acentua-se radicalmente a polarização entre a repreensão/vitupério das acções de Turno e o louvor incondicional de Eneias.<sup>65</sup> Turno é transformado em símbolo único do vício, um furor e soberba insensatos que o herói justamente castigou.<sup>66</sup> Em contrapartida, o livro termina com as bodas e o exótico banquete de Eneias e Lavinia, a que se segue a decisão dos deuses (Júpiter, Vénus e mesmo Juno) de galardoar o herói, divinizando-o e colocando-o entre as estrelas.<sup>67</sup> A composição

---

<sup>62</sup> Vegio, *De educatione liberorum et eorum claris moribus libri sex*, livro II; *apud* Nohrnberg 1976: 30.

<sup>63</sup> A propósito da morte de Turno, um comentador medieval havia exclamado com indignação: «ubi est igitur, o poeta, pietas illa quam saepissime laudas?» e depois de manifestar a sua incredulidade perante a ira de Eneias, conclui: «nullo igitur modo pius qui non tantum non repugnantes, sed etiam precantes interemit» (Lactâncio, *Opera Omnia*, ed. S. Brandt e G. Laubmann, Praga, 1890, pp.430-1; *apud* Burrow 1993: 59n). Lactâncio (c. 250-317) tem para Petrarca o valor de uma autoridade (Belloni 1910: 119).

<sup>64</sup> Hardie 1993a: 302-03.

<sup>65</sup> Utilizo a tradução do livro de Vegio por Gregorio Hernández de Velasco (Vegio 1614: fls.454v-482v), acrescentada pela primeira vez em 1574 à versão da *Eneida* deste humanista toledano.

<sup>66</sup> Palavras do velho Drances: «para estas guerras y passiones (...) solo el furioso Turno há sido parte (...) A Turno todo el esquadron pedia/Que de la injusta guerra desistiesse» (Vegio 1614: fl.470r); às quais correspondem as de Eneias: «No os culpo amigos yo, ni al Rey Latino/Porque el, en paz de su quietud gozava:/Culpo de Turno aquel furor dañino: Su horrible orgullo, y su violencia brava./Por el se bien que el daño, y guerra vino:/Que el pobre, como moço, se dexava/Llevar del vano viento de honra, y gloria...» (*ibidem*).

<sup>67</sup> Vegio 1614: fl.473ss.

literária de Vergílio “esclarece” deste modo a ideologia do poema, enquanto expõe os parâmetros de leitura de Virgílio que o Renascimento estava a consagrar.<sup>68</sup>

Outro humanista do século XV, Francesco Filelfo (1398-1481), teve oportunidade de expor a sua concepção da *Eneida* e, depois, de compor um poema épico em que punha em prática as concepções teóricas que havia formulado. Como Petrarca ou Salutati, este cidadão italiano<sup>69</sup> pensa que a virtude deve ser galardoada pela glorificação do homem no espaço sublunar.<sup>70</sup> Como tal, a interpretação do texto virgiliano reporta-se também a uma utilidade empírica de base ético-política. Numa carta dirigida a Ciriaco de Ancona e datada de Janeiro de 1427,<sup>71</sup> Filelfo afirma que a *Eneida* é uma peça epidíctica relativa ao governo de Augusto, elaborada em imitação da matéria e da disposição narrativa de Homero.<sup>72</sup> O sentido do poema diz respeito à condição humana na Terra, à forma de conduzir a vida cuja imagem se representa através de Eneias.<sup>73</sup> Naturalmente que quando premissas como estas funcionam como elemento explicador da complexa tessitura do poema, o comentário toma a forma da alegorese. A ideia norteadora de Virgílio teria sido a de produzir, na

---

<sup>68</sup> O *De educatione liberorum...*, *cit.*, livro II, do mesmo autor, coloca Virgílio a par da Sagrada Escritura como texto de valor pedagógico (*vide* Soares 1994: 104).

<sup>69</sup> Filelfo obteve cidadania veneziana depois do período em que ensinou na cidade dos Doges, entre 1417 e 1419, foi-lhe concedida em 1431 a categoria de cidadão de Florença e, mais tarde, também a cidadania milanesa. Foi para o duque de Milão, Francesco Sforza, que Filelfo começou a compor o poema heróico que nunca terminou.

<sup>70</sup> «Virtutes morales ab honestate proficiscuntur (...) Honestum esse dicimus quod sit populari fama gloriosum» (*apud* Aguzzi 1959: 110). A obra em que se encontram estas palavras, o *De morali disciplina* de Filelfo, foi publicada por Francesco Robortello (o comentador da *Poética* de Aristóteles de que falaremos em devido tempo) em Veneza em 1552 e novamente em 1577.

<sup>71</sup> Carta editada e comentada modernamente por V. R. Giustiniani, “Il Filelfo, l’interpretazione allegorica di Virgilio e la tripartizione platonica dell’anima” *in* AAVV, *Umanesimo e Rinascimento, Studi offerti a P.O. Kristeller*, Florença, 1980 (texto a que não tive oportunidade de aceder).

<sup>72</sup> «...dicam brevi quod sentio. Quod Virgilius uno eneidos carmine melifigenis Homeri iliada Ulysseamque imitatus: Eneam laudans: Augustum quoque laudavit (...) virgilius Homerum imitaturus: non solum quo ad rerum: verum etiam quo ad ordinis similitudines» (Filelfo 1495?: fl. 3).

<sup>73</sup> «Quippe qui humanam conditionem contemplative activeque describens: eo cogitatus omnis consiliaque direxerit: ut qua via summum bonum in hac vita parari posset (...) in unius enee sapientia virtuteque ostendebat» (*id.*, *ibid.*).

primeira metade do poema, a *laus* do processo de raciocínio envolvido na vida contemplativa e, depois, do exercício da vida activa,<sup>74</sup> o que se traduz na representação das virtudes políticas nos primeiros seis livros e das virtudes militares nos restantes.<sup>75</sup> Esta é já a leitura da *Eneida* que, século e meio depois, será normativa no Renascimento ibérico.<sup>76</sup>

Por outro lado, Filelfo concebe o poema como uma representação figurada do crescimento físico e mental dum homem.<sup>77</sup> A tempestade corresponde à infância,<sup>78</sup> o deleite com as histórias aventurosas (como as que conta Eneias nos livros II e III) é costume da puerícia, o amor (com Dido no livro IV) chega com a adolescência, e assim por diante. No seguimento de Petrarca, e como ele apoiado em Platão e em Cícero, Filelfo interpreta os ventos como as paixões interiores que o homem procura refrear com a razão.<sup>79</sup> Para além da evolução no sentido duma concretização dos códigos da hermenêutica humanística da epopeia, em que a enunciação de certos princípios da filosofia natural têm por objectivo a aferição de conclusões de natureza moral, é também muito importante nesta exegese o modo como se trata a questão da *ordo*

---

<sup>74</sup> «Itaque in primis sex eneidos libris contemplatio maxime et consultatio locum habet; in secundis autem libris sex actionis est laus» (*id., ibid.*)

<sup>75</sup> «Quippe qui primum virtutes urbanas [Virgílio] canit: postea vero bellicas» (*Id., ibid.*).

<sup>76</sup> Cf. o prólogo-dedicatória a Filipe II que Gregorio Hernández de Velasco redigiu para a sua tradução da *Eneida* publicada pela primeira vez em 1555: «con iusto titulo la traducción Castellana de la Eneida de Virgilio el mejor de los Poetas Latinos, se dedica a V. M. el mejor de los Reyes Christianos (...) porque todo lo que ella enseña, assi de lo anexo a la vida Politica en los seys libros primeros, como de lo que toca a la Arte Militar en los otros seys postreros, se vee cabalmente en V.M....» (Virgílio 1614, fl. s/n). O poeta épico português Jerónimo Corte-Real, que estudaremos, era íntimo conhecedor da tradução de Velasco.

<sup>77</sup> «At vide queso: quanta cum brevitate et ordine omnem etatis humane cursus Virgilius est complexus» (Filelfo 14957: fl.4r).

<sup>78</sup> «...infantis (...) itaque turbulentissimi ventosum flatum tempestatesque describuntur» (*id., ibid.*).

<sup>79</sup> «Per il Filelfo, come per il Petrarca, Eolo è la ragione, che risiede in quell'*arx* del corpo umano che è la testa, *animos et iras* sono i venti che stanno nelle caverne di Eolo e le passioni che stanno nelle viscere del corpo umano» (Giustiniani 1986: 267). Ambos os humanistas baseiam-se num passo do *Timeu* em que se fala da razão, dos apetites e das paixões, referido por Cícero, *Tusculanae Disputationes*, I, 20.

narrativa. Sem ignorar os processos de artifício poético quanto ao início *in medias res* e ao narrador intradieético, Filelfo secundariza estes aspectos perante uma visão da *Eneida* que privilegia em absoluto, quer uma divisão pela metade das funções didáticas que o poema supostamente pretende realizar, quer um paralelismo do texto com as fases da vida humana, segundo modelos prévios derivados da Ética. Conciliavam-se ambas as possibilidades narrativas da *Retórica* aristotélica (mesmo quando conhecidas apenas por via tardo-Antiga): a sequencialidade da vida humana era idêntica ao processo de aquisição das virtudes.<sup>80</sup> Paralelamente, ao postular a pertinência, conquanto filtrada pelo *tegmen* ficcional, da criação épica para a realidade empírica, a política mundana e o autogoverno do ser, o Renascimento construía uma orgânica de produção poética cuja mola impulsadora não residia no contar, com toda a sistematização da expressividade narrativa que o termo acarreta, mas no ensinar a justa maneira de viver em sociedade. A narrativa poética estava ao serviço da moral sócio-política, crendo-se que o processo inverso, duma ética subordinada à estética, fosse uma impossibilidade lógica.<sup>81</sup>

A *Sphortias* de Filelfo (em vernáculo, *Sforziada*) integra-se no conjunto de epopeias latinas de tema histórico, modeladas na *Eneida* e dirigidas ao louvor do monarca em exercício, que começaram a circular em Itália na segunda metade do século XV.<sup>82</sup> Para a erupção quase que súbita destes poemas epohistóricos não foi com certeza alheia a progressiva concentração do poder nas mãos dos *signori* (os Sforza, Medici, Este, Malatesta etc.) que se desenvolveu pela mesma altura.<sup>83</sup> A emergência de sistemas políticos de cariz absoluto

---

<sup>80</sup> Reporto o leitor ao que foi dito anteriormente sobre a narração na *Retórica* de Aristóteles.

<sup>81</sup> Boccaccio (1553: fl.234v) considera a ausência de um nível alegórico moral uma «*pazzia*».

<sup>82</sup> Zabughin 1921-23, I: 279ss.; Lippincott 1989.

<sup>83</sup> Cf. Buescu 1996: 41-42.

coincide com uma crise do conceito de cidadania definido pelos humanistas e modelado na *civitas* ciceroniana.<sup>84</sup> Os valores da liberdade republicana chocavam agora com a realidade das cortes autocráticas. A história de Roma repetia-se ao nível pulverizado das cidades-estado.<sup>85</sup> Nesta conjuntura, os humanistas sentiram a necessidade de produzir discursos apresentados como legitimadores do novo poder.<sup>86</sup> Basta seguir a lista de títulos de poemas históricos elaborada por Lippincott para perceber uma intenção generalizada de filiar a nova corrente épica na parte “iliádica” do poema de Virgílio, a metade que fora consistentemente interpretada como a representação da maturidade do herói, em glória pela destruição do vício.<sup>87</sup>

Concretizando e reforçando uma codificação em estado embrionário pelo menos desde Petrarca, o texto de Filelfo não apenas depende fundamentalmente duma *imitatio* da *Eneida*,<sup>88</sup> mas também direcciona este processo compositivo no sentido de vectores centrais daí em diante inultrapassáveis: uma temática já “nacional”,<sup>89</sup> uma estrita *fides historiae*<sup>90</sup> e um sistema discursivo articulatório

---

<sup>84</sup> Sobre o conceito humanista de cidadania, *vide* Rebelo 1982: 32ss.

<sup>85</sup> Recordo o que afirmei sobre a mudança de discurso entre a República e o Império romanos.

<sup>86</sup> Lippincott (1989: 417) não encontra razões claras para o emergir de poemas epo-históricos quase simultaneamente em diversos pontos da Península Itálica. Suponho, todavia, que a explicação é formulável na medida da existência, já aqui abordada, duma relação estreita do discurso de louvor com os respectivos condicionalismos políticos. Isto não quer dizer, no entanto, que a relação fosse explícita ou que o poder tivesse interesse directo nos poemas; antes se verifica normalmente o contrário: «One interesting fact about the neo-Latin historical epic is that it was neither motivated nor particularly well nurtured by courtly patronage. On the contrary, it was a largely self-sustaining invention of the humanists (...) the deeds of virtually every Renaissance prince were immortalized in epic verse; but we have no evidence that either the prince or his court played a determining role in this process...» (Lippincott 1989: 427-8). A historiografia, pelo contrário, era avidamente requisitada pelos detentores do poder, como mostra Lippincott, *cit.*

<sup>87</sup> Veja-se o estudo das concepções de Petrarca e *Salutati supra*, reiteradas depois de Filelfo. Entre os títulos dos poemas épicos latinos das cortes quatrocentistas contam-se uma *Borslada*, uma *Borgiada*, uma *Martiada*, uma *Cosmiada*, uma *Lourenciada*, uma *Alexiada* e duas *Sforziadas*.

<sup>88</sup> Cf. Zabughin 1921-23, I: 299-340 e Bottari 1986: 486. Este último investigador alude a um discurso de Júpiter, assegurando glórias futuras ao protagonista, como imitação, inclusive verbal, da *Eneida*, I: 223ss, quadro discursivo que reencontramos, como é sabido, em Camões.

<sup>89</sup> Declara-o o próprio autor em carta a Pietro Tomasi de Junho de 1451 ao classificar o assunto da *Sforziada* de «res Italicas» (*apud* Bottari 1986: 464 e Lippincott 1989: 418 n6).

de natureza abertamente epidíctica. O lançamento da contemporaneidade como assunto privilegiado da epopeia aparece em conjunto com a recusa de ficções irrelevantes para tal propósito: «non hic mihi fingitur ullus/ Aeacides Ithacusque sagax, nec Troius error».<sup>91</sup> Tudo isto para o superior fim da *laus* política dos Sforza, em particular do duque de Milão, simultaneamente objecto e destinatário primeiro do poema.<sup>92</sup>

De facto, não há qualquer dúvida de que Filelfo pretendia louvar o duque como chefe inquestionável do Estado milanês. Mas a abertura da narração, em forma de consílio dos deuses pagãos, representa Júpiter afirmando que Francesco Sforza está destinado a ser governador absoluto de Milão desde que cumpra o próprio lema de família, «*merito et tempore*».<sup>93</sup> Assim, se quiser conseguir a vitória, o duque deverá mostrar na altura própria que não é sanguinolento e que respeita por inteiro as funções e prerrogativas do clero e da aristocracia militar.<sup>94</sup> O príncipe está em permanente estado de triunfo no poema, representação correspondente ao lugar de supremacia que detém no Estado; mas é a questão da justeza do poder adquirido que infunde o sentido da comunicação épica. Por isso, Filelfo aponta para o admirável modelo de justiça que Veneza, apesar de antagonista do herói, representa no poema;<sup>95</sup> ou faz

---

<sup>90</sup> «...il poema si configura come una lunga cronaca in esametri, generalmente attenta (soprattutto nei primi libri) alla successione degli avvenimenti, tanto intricati (...) e per lo più scrupolosa nella segnalazione di una serie di particolari» (Bottari 1986: 473).

<sup>91</sup> *Sforziada*, I: 24-25. Comentando estes versos, Bottari nota «l'esplicito rifiuto di alcuni noti e tradizionali archetipi (...) il distacco programmatico di quella tradizione epica (...) del tutto insensibile a quei soggetti d'argomento ed interesse contemporanei» (1986: 472).

<sup>92</sup> A carta supracitada de 1451 apresenta o louvor dos Sforza como assunto a tratar particularmente dentro da geral *res Italicae*: «...praesertim eas quae Sphortianae laudis intersunt».

<sup>93</sup> *Apud* Lippincott 1989: 422.

<sup>94</sup> «...concilio divino, nel quale è decretata la vittoria di lui, che intanto, venuto il giorno anniversario della morte di Cristo, comanda alle sue schiere d'astenersi dal sangue, di visitare le chiese e d'espriare le colpe coi sacramenti, e prescrive quindi alcuni giochi, assegnando premi a' vincitori. Pallade, fatta consapevole per mezzo di Mercurio del decreto degli dei, deve ora regular le azioni dello Sforza al fine stabilito» (resumo de Belloni 1910: 102).

<sup>95</sup> *Vide* Bottari 1986: 482.

intervir Santo Ambrósio, padroeiro de Milão, para ordenar a um dos heróis que pratique a clemência.<sup>96</sup> Voltavam os fantasmas da ideologia imperial romana e os autores reagiam numa das muito poucas maneiras que a falta de liberdades civis permitia. Talvez não surpreenda, assim, que epopeias como esta não fossem, nem encomendadas, nem particularmente apoiadas pelo mecenato cortesão.<sup>97</sup> Pelo menos Filelfo parece ter tido razões para não estimar os destinatários do poema.<sup>98</sup>

Os comentadores da *Eneida* que se lhe sucedem, e que no século XVI terão grande repercussão como intérpretes autorizados das múltiplas edições da obra de Virgílio, reafirmam nos seus traços essenciais a herança hermenêutica dos primeiros humanistas no que respeita aos objectivos da representação épica virgiliana.

São de 1473-74 as *Disputationes Camaldulenses* de Cristoforo Landino, um diálogo onde se inclui uma análise da *Eneida*.<sup>99</sup> Com Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, Landino (1424-1504) foi um dos principais neoplatonistas florentinos, o mais importante da Nova Academia quanto à hermenêutica da epopeia. Nesse diálogo várias vezes reimpresso,<sup>100</sup> a interpretação cinge-se quase exclusivamente à metade “odisseica” do poema de Virgílio, os primeiros 6 livros que Landino considera constituírem alegoricamente uma representação da vida contemplativa.<sup>101</sup> Segundo o florentino, Virgílio tencionou representar

---

<sup>96</sup> Vide Belloni 1910: 100.

<sup>97</sup> Lippincott 1989: 426-428.

<sup>98</sup> O humanista queixa-se numa das suas cartas que a culpa de a *Sphortias* não ter sido terminada pertenceu àqueles que deixaram o autor tornar-se demasiado pobre para pensar noutra coisa senão na fome (C. de' Rosmini, *Vita di Francesco Filelfo da Tolentino*, Milão, 1808, II, pp.157-8; *apud* Lippincott 1989: 428).

<sup>99</sup> Nomeadamente nos terceiro e quarto dias (livros III e IV) do diálogo entre Leon Battista Alberti e Lorenzo de' Medici (Landino 1480-90).

<sup>100</sup> Murrin 1980: 27. A obra de Murrin estuda a alegorese virgiliana de Landino no capítulo 2 (pp.27-50) e em Apêndice (pp.197-202).

<sup>101</sup> Murrin 1980: 27.

através de Eneias um modelo de expiação progressiva de vícios, imitado do Ulisses homérico.<sup>102</sup> Efectivamente, o que é enfatizado através de toda a alegorese é o carácter evolutivo da personagem Eneias, cuja interiorização plena da virtude só é conseguida com a chegada a Itália.<sup>103</sup> A diegese funciona como modo de representação duma ética filosófica em tudo semelhante ao que os predecessores de Landino tinham concebido. A estrutura do poema é perspectivada em termos de posse e rejeição de fortaleza, luxúria, avareza, cobiça de poder e outros valores morais que vão formando o *ethos* do herói. Para o hermeneuta florentino, Virgílio representa um protagonista sempre obrigado a escolher entre soluções contrárias após a experimentação exaustiva de cada uma, bem à maneira da argumentação *in utramque partem* consignada nos códigos do discurso epidíctico-deliberativo.<sup>104</sup> Significativamente, também aqui são subalternizados os recursos narrativos utilizados por Virgílio, como a mudança de narrador nos livros II e III ou a *ordo artificialis* na acção. A tempestade situada no começo da narração virgiliana é muito simplesmente colocada por Landino na sequência cronotópica da viagem, uma sequência que obviamente é para ele idêntica em tudo ao crescimento moral do protagonista.<sup>105</sup>

Em 1500, um escoliasta de Virgílio frequentemente reimpresso no século XVI, Josse Bádio de Assche, mais conhecido pelo nome latino de Badius Ascensius (1462-1535), confirma que o herói troiano é um espelho das

---

<sup>102</sup> «...in suo aenea efficere voluerit quod ille antea in Ulyxe finxerat: Quapropter pulcherrimis poeticisque figmentis: eum nobis virum informavit qui plurimis ac maximis vitiis paulatim expiatus: ac deinceps miris virtutibus illustratus» (Landino 1480-90, fl.35).

<sup>103</sup> «Poeta enim non ipsum a principio sapientem fingit: et vera virtute ornatum: sed eum qui a perturbationibus animum vendicare cupiens se paulatim a vitiis redimat: & post varios errores in italiam id est ad veram sapientiam perveniat» (*idem, ibid.*, fl.40r; cf. Murrin 1980: 197 e Burrow 1993: 55n).

<sup>104</sup> Cf. Murrin 1980: 45-46.

<sup>105</sup> Cf. o esquema sinóptico da alegorese de Landino em Murrin 1980: 197-201.

virtudes políticas do imperador Augusto, quer as virtudes reais, quer as que convinham sê-lo.<sup>106</sup> O comentador subscreve a já banalizada divisão da *Eneida* pela metade. Pormenorizando, Ascênsio cita expressamente a carta de Francesco Filelfo acima referida para reiterar a ideia de que o poeta romano fez corresponder os diversos momentos da primeira metade do poema às idades do homem, da infância à velhice, numa aprendizagem imbricada no conceito de vida contemplativa. Assim, Virgílio teria elaborado um díptico em que os primeiros seis livros, imitados da *Odisseia*, pretendem exprimir o homem enquanto tal, ao mesmo tempo que os seis últimos, derivados da *Iliada*, tratam da vida militar, o todo dando lugar ao objectivo primordial da epopeia tal como é revelado no primeiro verso.<sup>107</sup> Através deste sistema narrativo, a *intentio auctoris* teria sido a duma mensagem dirigida à prevenção dos actos que, do ponto de vista moral, possam pôr em perigo a integridade da coisa pública.<sup>108</sup>

Formado nesta conjuntura, ligado de perto à vanguarda da hermenêutica poética do seu tempo, designadamente através de Filelfo,<sup>109</sup> o introdutor do humanismo em Portugal, o siciliano Cataldo (1455?-*post* 1516),<sup>110</sup> é também o primeiro a produzir um poema épico no país aonde chegou a convite de D. João II.<sup>111</sup> O rei português foi abordado por Angelo Poliziano (1454-1494) para

---

<sup>106</sup> «Quia enim novit nihil reipublicae esse utilius q & clementem & prudentem & fortem & temperatum & iustum & caeteris virtutibus peditum habere principem: talem in enea Augusto imitandum depinxit (...) non semper qualis fuit sed qualem fuisse decuit perscribens» (Ascensius 1512, fl. s/n).

<sup>107</sup> «...poeta noster senis effecit in sex siquidem prioribus libris odyssean hoc est virum expressit: in reliquis sex iliada hoc en arma cõsecutus» (*ibidem*, fl. s/n).

<sup>108</sup> Ascensius 1512, *passim*.

<sup>109</sup> Cataldo terá contactado Filelfo em Bolonha, em 1471 ou 72 (Ramalho 1969: 49).

<sup>110</sup> Américo da Costa Ramalho designa Cataldo Parisio Sículo como introdutor do humanismo no nosso país em vários passos dos seus estudos.

<sup>111</sup> Ramalho 1969: 92 dá 1485 como a mais provável data de chegada e a de 1487 como início do ensino de D.Jorge, filho bastardo do rei, então com seis anos de idade. De notar que D. João II, na esteira de uma corrente pedagógica dominante em Portugal desde os livros filosóficos de D.Duarte e D.Pedro, recomendara a Cataldo que ensinasse a D.Jorge a *Ética* de Aristóteles com os comentários de S.Tomás de Aquino (*vide* Joaquim de Carvalho, *Obra Completa*, vol.1, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1978, p.349).

escrever os feitos dos portugueses de forma adequada (entenda-se: humanista) em carta datada de 23 de Outubro de 1491.<sup>112</sup> Nela se afirmava que o propósito do autor seria o de exaltar as virtudes morais do rei português para que servissem de exemplo e instrução para outros príncipes, contemporâneos e sucessores.<sup>113</sup> Embora esta iniciativa nunca se tivesse concretizado, a carta revela bem os termos estritamente demonstrativo-deliberativos em que Poliziano podia conceber o poema épico de matéria histórica.

No entanto, o século não terminou sem que Cataldo dedicasse a D. João II a *Arcitinge*, poemeto em 652 versos latinos sobre a conquista de Arzila e a ocupação portuguesa de Tânger.<sup>114</sup> O texto fornece um bom exemplo da forma como a *imitatio* da Eneida se integra nos cânones renascentistas. De facto, o poema de Virgílio é a fonte da alusão estrutural da *Arcitinge*, condicionada pela leitura moralizante e demonstrativa constante na concepção humanista do género épico. Assim, Cataldo desenvolve uma larga Dedicatória ao destinatário, a quem louva simultaneamente como mecenas<sup>115</sup> e como herói.<sup>116</sup> O que distingue D. João II, de acordo com a Dedicatória, é um sinóptico conjunto de

---

<sup>112</sup> Carta transcrita e traduzida em Figueiredo 1987: 90-108. Ramalho (1969: 90) pensa que a forma pretendida por Poliziano para tratar em latim a gesta dos portugueses «era provavelmente o verso e não a prosa».

<sup>113</sup> Figueiredo 1987: 94 e 96-7; em tradução portuguesa (pp.101 e 104): «Porque não há-de a memória de tão excelsas proezas transmitir-se a teus próprios sucessores para que essas preclaras façanhas a que sempre faltarão exemplos, sirvam também para eles de instrução e norma? (...) Enfim também a outros príncipes, quantos hajam de nascer em toda a extensão da terra, porque não lhes facilitarás tu os teus exemplos, senão para os imitarem, ao menos para os admirarem? (...) Lourenço de Médicis que, por ser dos maiores teus amigos, também a mim alguma vez com suas palavras me acendeu no amor dessa tua virtude (...) para tão fielmente imortalizar em monumentos da língua grega ou da latina o teu nome, bem digno de pregão divino, e os testemunhos de tua piedade, integridade, inocência, religião, temperança, prudência, juízo; de tua justiça, fortaleza, providência, liberalidade, grandeza de alma e de tantas obras e façanhas tuas».

<sup>114</sup> Sigo a edição (e a tradução) de Américo da Costa Ramalho, *Latim Renascentista em Portugal (antologia)*, Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1985, pp.64-97.

<sup>115</sup> «hic sit Moecenas vobis» (Cataldo 1985: 66, v.53)

<sup>116</sup> «regis ad immensas statuo convertere laudes» (Cataldo 1985: 66, v.66).

virtudes morais aplicadas na prática governativa. O rei é «a nenhum outro inferior em *pietas e fides*»<sup>117</sup> mas é particularmente louvável pelo cumprimento do direito e da justiça sem discriminações.<sup>118</sup> No entanto, o protagonista da narração não é D. João II mas sim o seu pai D. Afonso V, «rex invictissimus», mencionado numa Proposição (vv.81-85) quase insignificante quando comparada com a complexa Dedicatória-Invocação que a precede (os primeiros 80 versos). Cataldo exprime com a clareza da retórica epidíctica porque opta por celebrar o pai em vez do filho:<sup>119</sup>

...decido dedicar-me ao louvor sem fim do Rei. Todavia, vacila-me o talento...e não me sentindo igual a tão grande tema, que hei-de eu fazer? Calar-me-ei, desprezando as ordens dos deuses? Será que, para seguir de preferência os avisos de Febo, eu hei-de ousar tentar coisas não iguais às minhas forças?...Que pertença aos antigos poetas o dever de celebrar o teu poder, porque percorres com fama ingente o orbe inteiro! Mas eu não perco a esperança de poder caminhar pela alta cumeeira do Parnaso. Eia, pois, Musa, por favor, cantemos ao menos agora os combates famosos que o invictissimo rei Afonso outrora travou...

Contudo, ao contrário do que a retórica aparentemente monolítica de Cataldo parece insinuar, a celebração de Afonso não é mera substituição do louvor do destinatário presente. Invocar dois tempos intratextualizados, o de João e o de seu pai, significa que o autor pode manter uma duplicidade semântica reconhecida já pelos humanistas para um género simultaneamente retórico e poético como aquele em que se situa a *Arcitinge*. Assim, se os motivos do ataque a Arzila, literalizados no poema, são religiosos, como afirma o deus Mercúrio a

---

<sup>117</sup> «nullique minor pietate fideque», ou, na tradução de Costa Ramalho, «a nenhum outro inferior em piedade e boa fé» (Cataldo 1985: 66-7). Mantenho os termos latinos para estas duas virtudes dado que não é fácil precisar neste momento o sentido (ou sentidos) inerentes aos vocábulos naquele contexto.

<sup>118</sup> «Reddere iura solet, quo non est aequior alter/ Nec fuit in terris, tam recta lance ministrat/ Iustitiam, nullo tractans discrimine gentes/ Non secus ac cuiquam det ius Astraea petenti»; trad. Costa Ramalho: «...tem por costume aplicar a justiça. Mais justo que ninguém de hoje ou do passado sobre a terra, serve a justiça com balança igual, não estabelecendo diferença entre as gentes, como se fora Astreia a aplicar o Direito a quem lho solicita» (Cataldo 1985: 66-7).

<sup>119</sup> Cataldo 1985: 67 e 69. O humanista siciliano não faz mais do que adaptar ao contexto os tópicos epidícticos do exórdio tal como os descreve a *Rhetorica ad Herennium*, III, vi, 11.

Afonso,<sup>120</sup> o narrador, colocado numa esfera superior à acção representada, indica como verdadeiro eixo motivador da guerra a erradicação do crime e da rebeldia ilegítima. Isto é patente na chamada de atenção às «leis iníquas» e atentados à moralidade que os africanos praticam (vv.86-98) e, no final do poemeto, no encómio da paz e da justiça que reprime «com duras cadeias as revoltas ferozes e os crimes» (vv.609-618). Enquanto Cataldo patenteia a glorificação do passado, a semântica, como é norma no discurso epidíctico, tem como referente o Estado português contemporâneo. O humanista siciliano sugere deste modo uma leitura alegórica da acção do poema que aponta para a constituição duma narrativa empenhada em influir na política interna de D. João II.<sup>121</sup>

A alusividade, centrada na *Eneida*, funciona como sistema discursivo articulatório do complexo semântico-pragmático instaurado em torno das virtudes e acção governativa do príncipe. A identificação com o herói troiano celebrado por Virgílio é feita sistematicamente ao longo da narração: Afonso imita e emula Eneias. Perante a inevitável tempestade marítima, o rei quase não é possuído do medo gelado do herói troiano<sup>122</sup> e na prece que dirige a Neptuno para que acalme as águas pergunta apenas se cometeu algum crime que pudesse merecer o castigo do naufrágio, uma pergunta retórica que exige resposta negativa.<sup>123</sup> Do mesmo modo, Afonso revolve no pensamento os «enganos e fraudes» que lhe estariam a preparar em Tânger, como Eneias perante a

---

<sup>120</sup> «Ipse Pater Divum Maurae cum crimina gentis/ Ferre diu nequeat, *vanum quod numen adoret*, /Te capere arma iubet»; na tradução: «É o próprio pai dos deuses que, não podendo suportar por mais tempo os erros da Maura gente, *porque adora uma vã divindade*, quem te manda pegar em armas» (Cataldo 1985: 70-71; itálico meu).

<sup>121</sup> Creio que as alusões do texto de Cataldo se referem às conjuras da alta nobreza que D. João II reprimiu severamente em 1483-84. Talvez a *Arcitínges* não seja muito posterior a estes anos, devendo, de qualquer modo, pertencer aos primórdios da vida do humanista em Portugal.

<sup>122</sup> *Eneida*, I, vv.92-93.

<sup>123</sup> *Arcitínges* vv.227-247; *Eneida*, I, 90ss.

inevitabilidade da guerra itálica.<sup>124</sup> Mas se o antepassado de Augusto se vê a braços com destruição e mortes, o pai de D. João II entra numa cidade deserta, sem inimigos, sem a sombra de um adversário que lhe afrente o poder.<sup>125</sup> Nestes e em vários outros pontos da *Arcitínges* a imitação faz articular a tematização ética e a obliquidade dum discurso histórico com um conteúdo ideológico interventivo na contemporaneidade.

Talvez a mais influente sistematização da *imitatio* para a epopeia renascentista foi estabelecida, já bem entrado o século XVI, por Marco Girolamo Vida (c.1485-1566). Ligado, pelo amor à latinidade e pela admiração (ou mesmo divinização) da arte de Virgílio, aos humanistas do *Quattrocento*, Vida instituiu para a subsequente história da epopeia um programa didáctico sem rival para a imitação de Virgílio. A sua *Arte Poética* de 1527 é ao mesmo tempo um manual de imitação da *Eneida* e um texto normativo sobre a técnica de composição do poema épico. Para o teorizador de Cremona, uma e outra funções quase se confundem: a nova composição poética concebe-se como um processo de transferência actualizadora, instauração dos velhos recursos, quase exclusivamente virgilianos, em novos enquadramentos. Vida exemplifica o processo com um símile também ele, como não podia deixar de ser, tirado da gesta latina: «Foi assim que o herói da Frígia, graças a melhores auspícios, transplantou (*transtulit*) para o Lácio um povo da Ásia e os penates de Tróia, embora tenha, contra a sua vontade, abandonado as tuas praias, ó Dido».<sup>126</sup> O

---

<sup>124</sup> *Arcitínges*, vv.533-4: «Miratur caecosque dolos fraudesque parari/Rex putat et varios sensus in pectore versat»; *Eneida*, VIII, 19-21: «cuncta videns magno curarum fluctuat aestu (...) in partisque rapit varias perque omnia versat». Cataldo usa já o sistema de imitação pelos *verba ipsa* de Virgílio que Girolamo Vida consagrará mais tarde (*vide infra*).

<sup>125</sup> *Arcitínges*, vv.557ss. (Cataldo 1985: 92-3).

<sup>126</sup> Tradução de Arnaldo Espírito Santo in Vida 1990: 269.

novo poema é concebido como uma metáfora (*translatio*) necessária da epopeia de Virgílio.<sup>127</sup>

A *imitatio* é discutida na parte do tratado dedicada à *elocutio*, como se se tratasse de mais uma figura de estilo. E, com efeito, o modo como Vida a pratica implica precisamente a equivalência com o tropo; a julgar por este teorizador, o processo de composição épica no Renascimento é declaradamente substitutivo.<sup>128</sup> O texto que eleva a *imitatio* ao nível macroestrutural é, naturalmente, a *Eneida*. No poema *Christiados*, publicado em 1535, Vida usa os *verba ipsa* de Virgílio para exprimir uma *res* cristianizada.<sup>129</sup> A *pietas* é transformada numa piedade cristã identificada com o amor de Cristo.<sup>130</sup> A reescrita da *Eneida* é feita tal como Maffeo Vegio ou Cataldo implicitamente a concebiam, isto é, alterando os referentes éticos que possuem cargas semânticas complexas para lhes redireccionar o sentido.<sup>131</sup> A transferência da matéria verbal de poetas tão conhecidos como Virgílio deve ser feita de modo a que «seja

---

<sup>127</sup> *Translatio* é o substantivo correspondente ao verbo *transfero* utilizado no trecho citado; o objecto retórico a que se refere a comparação de Vida impõe não apenas o sentido de “transplantar” como o de “tornar numa metáfora”.

<sup>128</sup> Hardie (1993a: 305) cita como exemplo «dictis, nihil ordine verso,/Longe alios iisdem sensus mira arte dedere» (*Arte Poética*, III, 225-226; Vida 1990: 268). Gian Biagio Conte postula a questão nestes termos: «allusion, I suggest, functions like the trope of classical rhetoric» (1986: 23). E explica: «quello stesso iato [a cuja forma chama *figura*, no seguimento de Gérard Genette] che si produce per il linguaggio figurato tra la lettera e il senso, si produce tra la cosa detta - como appare *prima specie* - e il pensiero evocato per allusività» (1985: 14). O resultado na interpretação depende da configuração cultural das expectativas do leitor: «l'arte allusiva, al di là della meccanica artistica, nella sua forma poeticamente più tesa non può non coinvolgere direttamente il lettore e la sua cultura. Essa anzi, di questa cultura e dei valori storici che vi figurano chiede una verifica, sollecitando nel lettore la coscienza riflessa del suo esistere immerso nella storia» (1985: 35). A *imitatio*, pelo objecto, modo e âmbito escolhidos, contribui assim para a “imersão na história” dos critérios hermenêuticos, especialmente num sistema fechado como o da epopeia entendida retórico-eticamente. O acerto desta perspectiva torna-se evidente na época renascentista, tendo sempre em mente que a alusividade, tal como é definida por Conte, é um processo de *dinâmica textual* não necessariamente consciente e intencional.

<sup>129</sup> Hardie 1993a:307. Sobre a imitação da *Eneida* por Vida, vide Zabughin 1921-23, II: 190ss.

<sup>130</sup> Burrow 1993: 276.

<sup>131</sup> «As well as an epic of *pietas* in the Virgilian manner, Vida offers us a vision of an epic world where love is creative rather than destructive, as in the *Aeneid*» (Hardie 1993a: 306).

nova a aparência, completamente nova a imagem»,<sup>132</sup> salvaguardando sempre a rectidão moral do imitador.<sup>133</sup> Este processo ultrapassa, portanto, o nível puramente textual e imbrica-se na intersubjectividade. Vida é talvez o mais representativo emulador virgiliano da História, devoto do modelo até ao fanatismo, mas ao mesmo tempo ardendo inconfessadamente no desejo de o igualar.<sup>134</sup>

A teorização do cremonense envolve-se pois muito a fundo no modelo comunicacional retórico. Do mesmo modo que a *Arte Poética* termina com um panegírico de Virgílio,<sup>135</sup> o propósito que move Vida a escrever é a instrução do poeta dedicado a louvar os homens e os deuses.<sup>136</sup> Mais do que isso, a concepção que enforma o tratado e pressupõe toda a instrução técnica é a de que o poema épico é sinónimo de poema epidíctico.<sup>137</sup> Infelizmente, o autor não nos deixou uma exegese, mesmo que esboçada, do poema virgiliano; apenas mostra de modo pormenorizado como os procedimentos emulativos da poesia epidíctica encontravam no Renascimento uma sólida sistematização no âmbito intertextual da epopeia.

---

<sup>132</sup> Vida 1990: 268 (livro III, v.220): «nova sit facies, nova prorsus imago».

<sup>133</sup> *Ibidem*, vv.262-263; na tradução portuguesa: «longe de mim apenas isto: que eu próprio pretenda, com medo do castigo da infâmia, encobrir os meus furtos e ocultar os meus roubos»; a ocultação do objecto imitado deve-se fazer, portanto, dentro duma absoluta segurança ética.

<sup>134</sup> Hardie nota que o exórdio do *Christiados* é construído como um «desafio» à proposição da *Eneida*; «we may read behind Vida's professions of modesty the ambition of taking a loftier Christian flight with the feathers of Virgil» (Hardie 1993a: 304 e 308).

<sup>135</sup> Livro III, vv.554ss. (Vida 1990: 298-301).

<sup>136</sup> *Arte Poética*, I, vv.41-2 (Vida 1990: 142-3).

<sup>137</sup> «heroum qui facta canat, laudesve Deorum» (Vida 1990: 138, v.4). A sinonímia manifesta-se pelo uso quase indiferenciado de *laus*, *canat* e, mais abaixo, *recensent* (v.34).

### 3. O ideário humanista e a poesia cavaleiresca: a canonização do *Orlando Furioso*

Apesar da preponderância da *Eneida* e dos poemas clássicos na concepção épica dos humanistas, foi crescendo ao longo do Renascimento uma outra tradição poética e narrativa de celebração heróica assente desta vez nas línguas vernáculas: o romance de cavalarias em verso.<sup>1</sup> Ao contrário da continuidade patente na leitura e imitação de Virgílio que, codificada em Itália, se espalhou principalmente no século XVI pelo resto da Europa novilatina, a história do género épico-romanesco e da respectiva sistematização poética e ideológica é feita de acidentes, variáveis acentuadas e *cases vides*.<sup>2</sup> Apenas num determinado espaço de tempo, coincidente *grosso modo* com o período de formação literária e produção épica dos autores quinhentistas portugueses, é

---

<sup>1</sup> Sobre a questão da recepção do romance de cavalarias em prosa no espaço português quinhentista, *vide* Maria Francisca de Oliveira Andrade, “Reacção quinhentista da filosofia moral contra os romances de cavalaria”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, tomo XI, vol.2, fascs. 3-4, Julho-Dezembro 1955, pp.455-7 (sobre o *Espelho de Casados* de João de Barros e os *Diálogos* de Fr. Amador Arrais); e também Buescu 1996: 145-6 e 233 (sobre Fr. António de Beja e Francisco de Monçon).

<sup>2</sup> Meneghetti (1993: 699-701) acentua a impossibilidade, no estado actual da investigação, de produzir uma linha histórico-ideológica coerente relativamente à produção dos géneros de narrativa ampla na Idade Média e no Humanismo.

que essa história adquiere a consistência de um sistema interpretativo. A explicação para este facto está no estrondoso sucesso internacional conhecido pelo *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto e no modo peculiar como este poema se relacionou durante algum tempo com a dominante ideológica humanística, ao tornar-se, se bem que fugazmente, no único verdadeiro rival de Homero e Virgílio na concepção da comunicação literária e do sistema de representações da epopeia.

A aproximação entre a poética narrativa de cavalarias e o ideário humanista não é todavia uma novidade no século XVI. As suas raízes encontram-se já nas experiências em verso narrativo de Boccaccio, muito antes de se chegar ao plano de máxima elevação em que Ariosto colocou o problema da conciliação entre esses dois mundos aparentemente antagónicos. Importa pois delinear o modo como se manifestou o vínculo entre as duas concepções, antes de analisar a questão, directamente pertinente para o corpus deste estudo, da hermenêutica do *Orlando Furioso* no tempo de Camões.

No início da reconstrução classicizante da epopeia, característica do Renascimento, não se encontra apenas um poema matricialmente “clássico” como a *Africa* petrarquiana. Boccaccio, um dos teorizadores que formaram a concepção humanística do poema épico, optou, ao contrário de Petrarca, por associar a uma reconstituição da epopeia latina elementos aventurosos e amorosos derivados das narrativas dos ciclos arturiano e carolíngio. Realmente, com Boccaccio assistimos pela primeira vez à criação de um modelo narrativo que funde o conceito humanístico da poesia romana, tal como ele mesmo a entendeu na *Genealogia dos Deuses*, com os recursos abertos pela utilização de material tematicamente identificável com as cavalarias andantes. O *Teseida delle*

*nozze d'Emilia*, composto sensivelmente nos mesmos anos em que Petrarca se devotava à *Africa*,<sup>3</sup> conta a história de uma rivalidade entre dois jovens, Palemon e Arcita, através da imitação estrutural de um poema latino diferente, a *Tebaida* de Estácio.<sup>4</sup> Não de somenos importância nesta fusão de mundos diversos foi o desenvolvimento da *ottava rima*, associação do decassílabo, preferido desde Dante para a matéria poética elevada,<sup>5</sup> a uma estrutura estrófica nova, de ampla respiração, própria para a narrativa em língua vernácula.<sup>6</sup>

Mas o domínio fundamental em que se joga o código da nova representação épica é a mediação ideológica que comporta, no século XIV, a *imitatio* de um poema como a *Tebaida*. Os escoliastas que o autor da *Genealogia dos Deuses* conhecia fincavam o texto de Estácio em modelos de leitura idênticos àqueles já expostos quanto à *Eneida*, mas adaptados ao novo figurino poético. Na opinião dos prólogos que sintetizavam a interpretação do poema latino, a intenção autoral estaciana era a de amplificar as dissensões dos irmãos tebanos Polinices e Etéocles de forma a dissuadir vigorosamente os receptores de actos semelhantes.<sup>7</sup> Como observa David Anderson, o objectivo de fundo da *Tebaida* era equiparado ao de um *speculum principis*. Estácio teria oferecido este pedaço de História de Tebas aos dois filhos do imperador Vespasiano porque ambos ardiam de cobiça pelo poder. Fornecendo o exemplo de príncipes que

---

<sup>3</sup> Meneghetti 1993: 729.

<sup>4</sup> «...tutta la storia fu collocata a far quasi da seguito a quella cantata da Stazio, sovrapponendosi anzi all'ultima parte di essa (...) Da Virgilio il Boccaccio ha tratto poco» (A. Limentani, "Introduzione" in Boccaccio 1992: x-xi).

<sup>5</sup> *De vulgari eloquentia*, II, v, 3: «Quorum omnium endecasillabum videtur esse superbius, tam temporis occupatione quam capacitate sententie, constructionis et vocabulorum» (Alighieri 1991: 66).

<sup>6</sup> Segundo Carlo Dionisotti, não existem documentos do uso narrativo da oitava que sejam seguramente anteriores a Boccaccio (*apud* Meneghetti 1993: 724).

<sup>7</sup> «The author's intention in this work is to recall to mind Theban history and the fraternal dissensions between Polynices and Eteocles, and with this utility, that it might strenuously dissuade readers from fraternal discord, once they had seen the bad consequences of fraternal dissension» (Prólogo "Scriptum" à *Tebaida* de Estácio, tr. Anderson 1988: 175).

provocaram uma guerra fratricida, o poeta romano procurava incutir em Tito e Domiciano a vontade de desistir de tais ideias.<sup>8</sup> O modelo comunicacional proposto por esses exegetas não era, portanto, emulativo, pretendendo, ao invés, funcionar como apelo à rejeição dos modelos ético-políticos representados.

Assente nesta concepção da epopeia de Estácio, o poeta italiano compõe a versão cavaleiresca duma história tipologicamente idêntica à de Tebas. A estratégia imitativa de Boccaccio faz com que o *Teseida* coloque a dimensão ética em primeiro plano, servindo-se da *Tebaida* como tropo para sugerir as implicações políticas dos conteúdos.<sup>9</sup> Ao menos num aspecto fundamental, os *ethe* eram reescritos: a carga negativa da caracterização estaciana convertia-se num entendimento intratextual da necessidade da virtude cristã, quando as consequências dos actos viciosos são postos em relevo pela narração.<sup>10</sup> De resto, a destruição recíproca das personagens, coroada pelo mútuo fratricídio de Polinices e Etéocles, instruía a tradição épica com conteúdos, apontados para a dissuasão de acções viciosas, mais próprios da tragédia.<sup>11</sup> A opção de Boccaccio por Estácio não pode senão ser lida a partir desta conjuntura; com base na interpretação medieval da *Tebaida*, o poeta trouxe para o Renascimento uma representação épica perspectivada mais em função do aviso do que do louvor. Outra não foi a reacção do século XV ao *Teseida*: segundo Piero Andrea dei Bassi, o propósito geral de Boccaccio teria sido o de representar, no âmbito da

---

<sup>8</sup> Anderson, *ibidem*.

<sup>9</sup> Anderson 1988: 177.

<sup>10</sup> Vide especialmente *Teseida*, X: 48-51 (Boccaccio 1992: 341) e Anderson 1988, capítulo 2 "The Alternate Ending" (pp. 97-137).

<sup>11</sup> Escreve Torquato Tasso nos *Discorsi del Poema Eroico* (1594): «Non tocchi ancora il poeta quelle cose (...) infelici, com'è la morte de' paladini e la rotta di Roncisvalle: perchè fra' Greci ancora o fra' Latini, niuno è che celebrasse in poema eroico la sconfitta (...) Men savio consiglio veramente fu quello di Stazio, che celebrò la calamità de gli Argivi, e la morte o la rotta de l'esercito condotto da' sette Regi, perchè quello è soggetto tragico anzi che no» (Tasso 1977: 207).

filosofia moral, os danos da Fortuna instável, para exemplo e ensino dos homens.<sup>12</sup> Na origem da fusão das matérias clássica e cavaleiresca está então um emprego dos recursos retóricos e imitativos que, embora sempre conseguidos nos termos da mesma epistemologia com que o Humanismo definiu a epopeia, realçavam variantes semióticas que vieram a influir decisivamente na concepção do poema épico estabelecida no século XVI.

Foi de facto com o quinhentista *Orlando Furioso*, poema maior de Ludovico Ariosto (1474-1533), que se apresentou consolidado o entrelaçamento da imitação dos antigos poetas romanos com a fisionomia romanesca. Como é sabido, a narrativa do *Furioso* foi concebida como continuação de outro Orlando, o *Innamorato*, poema que nunca chegou a ser terminado. O autor deste último texto, Matteo Maria Boiardo (1440/41-1494), adoptara uma estratégia de representação que procurava isentar o poema dos cânones de leitura humanística, ofuscando deliberadamente a erudição e dissolvendo os valores da *imitatio* retórica nas delícias aventurosas e extraordinárias da matéria carolíngia.<sup>13</sup> Ariosto, pelo contrário, procede a uma recodificação do género a

---

<sup>12</sup> *Apud* Anderson 1988: 19; o comentário de Piero Andrea de' Bassi, impresso com o *Teseida* pela primeira vez em Ferrara em 1475, foi um produto do humanismo quatrocentista destinado à mesma corte que veio a produzir os poemas também cavaleirescos de Boiardo e Ariosto.

<sup>13</sup> Riccardo Brusca gli refere «l'implacabile sommissione di ogni memoria classica al colore romanzesco del testo» e acrescenta: «Boiardo non allude affatto alle sue fonti e anzi fa di tutto per renderle irrecognoscibili, per sviare e disorientare il lettore: non vuole creare fra sé e il suo pubblico la dotta complicità tipica dell'*imitatio* classicista, bensì si preoccupa semmai che l'imprestito antico (...) distraiga da una fruizione ingenua del romanzo» (Boiardo 1995: xxi-xxii). A primeira proposição do *Orlando Innamorato* é um bom indicador desta mesma realidade (I,1):

Signori e cavallier che ve adunati  
Per odir cose dilette e nove,  
Stati attenti e quieti, ed ascoltati  
La bella istoria che 'l mio canto muove;  
E vedereti i gesti smisurati,  
L'alta fatica e le mirabil prove  
Che fece il franco Orlando per amore  
Nel tempo del re Carlo imperatore.

partir dum enfoque na épica da Antiguidade, com a *Eneida* como seu exemplo supremo. Era o poema de Virgílio, à cabeça dos restantes clássicos greco-latinos, que podia fornecer a medida adequada a disciplinar a efusividade romanesca, conferindo assim ao poema cavaleiresco uma nova dignidade literária.<sup>14</sup> O facto de Ariosto instituir uma relação irónica com o passado epo-narrativo não significa mitificá-lo como o artista desprendido e transbordante de energia inventiva que Croce ou De Sanctis romanticamente quiseram ver nele.<sup>15</sup> As marcas duma cultura irremissivelmente imbuída dos padrões da eloquência virgiliana são patentes desde o início do *Orlando Furioso*:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d' Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguendo l'ire e i giovenil furori  
d'Agramante lor re, che si diè vanto  
di vendar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto  
cosa non detta in prosa mai né in rima:  
che per amor venne in furore e matto,  
d'uom che sì saggio era stimato prima;  
se da colei che tal quasi m'ha fatto,  
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,  
me ne sarà però tanto concesso,  
che mi basti a finir quanto ho promesso.

Piacciavi, generosa Erculea prole,  
ornamento e splendor del secol nostro,  
Ippolito, aggradir questo che vuole  
e darvi sol può l'umil servo vostro.  
Quel ch'io vi debbo, posso di parole  
pagare in parte, e d'opera d' inchiostro;  
né che poco io vi dia da imputar sono;  
che quanto io posso dar, tutto vi dono.

Voi sentirete fra i più degni eroi,  
che nominar con laude m'apparecchio,  
ricordar quel Ruggier, che fu di voi  
e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio.  
L'alto valore e' chiari gesti suoi

<sup>14</sup> Zatti 1990: 11. Este ensaísta utiliza o termo *recodificação* a propósito do *Furioso*.

<sup>15</sup> Cf. Burrow 1993: 53. *Vide* Benedetto Croce, *Ariosto*, 2ª edição, ed. Laterza, Bari, 1952; Francesco De Sanctis, "L'Orlando Furioso" in Idem, *Storia della Letteratura Italiana* (várias edições).

vi farò udir, se voi me date orecchio,  
e vostri alti pensier cedino un poco,  
sí che tra lor miei versi abbiano loco.

O contraste com a *Eneida* perpetrado nos primeiros versos acaba por ser extremamente significativo da importância do texto virgiliano para o poeta de Ferrara.<sup>16</sup> A questão está em caracterizar convenientemente a intertextualidade, pois é aparente desde logo que as regras da articulação retórica do discurso que observámos nas imitações novilatinas de Virgílio não abarcam o sistema ariostesco. O que importa identificar desde já são as novas qualidades que produzem a recodificação do poema épico e verificar tanto quanto possível o seu grau de influência na leitura e produção desse género literário.

Em primeira instância, deve observar-se que a instauração dum modelo imitativo de tendência paródica<sup>17</sup> sugere uma postura de recusa de modelos éticos compreensível quando comparada com o sistema criativo de Boccaccio. Com efeito, ambos os poetas formulam uma *imitatio* assente numa “correção” dos modelos latinos, indo buscar aos textos de cavalaria os elementos que permitem esta posição nova, no espectro da epopeia humanista, perante o próprio sistema de imitação.<sup>18</sup> Torna-se possível que Ariosto tenha instituído uma relação intersubjectiva com o modelo poético semelhante à do autor do *Teseida*, se bem que a diferença na opção dos textos a imitar (mais Virgílio do que Estácio) possa relativizar a comparação.<sup>19</sup> Mas é certa a complexificação do modelo de comunicação literária a partir do momento em que o *Furioso* passa

---

<sup>16</sup> Cf. *Eneida*, I, 1-7.

<sup>17</sup> Bakhtin classifica o discurso do *Furioso* de «paródico» (1984: 194).

<sup>18</sup> No estado actual da investigação, não é possível pormenorizar este processo, embora seja reconhecido pela generalidade dos actuais especialistas em Ariosto que a ideologia cavaleiresca e cortesã de Ferrara produz no texto este tipo de imitação “ao revés” (cf. Zatti 1990; Burrow 1993) que penso poder-se aproximar da prática de Boccaccio no *Teseida*.

<sup>19</sup> Mas Ariosto também segue Estácio: *vide* Burrow 1993: 63-66.

também a reger o código épico dos escritores em língua vernácula. O tipo de relação mantida no código humanista entre o leitor devoto e o padrão incontestável, patente em autores como Vegio, Filelfo ou Vida, problematiza-se a partir do momento em que Ariosto elabora uma *imitatio* assente no distanciamento irónico perante a *Eneida*. Os hermeneutas do *Furioso* dão-se imediatamente conta do problema, mas encontram os meios para o solucionar enquanto não aparece outro texto em vulgar que ofereça uma integração mais consentida nos velhos cânones semióticos erigidos sobre a epopeia de Virgílio.

Na generalidade, podemos afirmar que, segundo os intérpretes eruditos do século XVI, Ariosto teria praticado um modo novo, designado geralmente por *romanzo*, de estabelecer o sistema comunicacional característico também dos poetas clássicos.<sup>20</sup> O poeta de Ferrara teria igualmente concebido a sua obra a partir da retórica epidíctica (inscrita na intencionalidade laudatória patente logo na Proposição), com o objectivo de ensinar a prática das boas regras de comportamento social e uma justa e adequada governação política. Desde 1532, ano em que foi publicada a versão final do *Orlando Furioso*, até à polémica entre os apoiantes de Ariosto e os que preferiam o novo poema de Torquato Tasso, a *Gerusalemme Liberata* publicada em 1581,<sup>21</sup> os leitores e intérpretes vão comparar o autor ferrarês com Virgílio de acordo com critérios idênticos àqueles que eram já de há longo tempo consensuais no estudo e apreciação dos clássicos da epopeia. No entanto, obrigada a lidar com um fenómeno novo, a

---

<sup>20</sup> Apesar da originalidade encontrada, várias vezes se sugeriu que os processos de representação narrativa do *Orlando Furioso* eram semelhantes aos da *Odisseia* de Homero e das *Metamorfoses* de Ovídio; veremos a seguir algumas aproximações deste tipo.

<sup>21</sup> A querela entre os defensores de Ariosto e os que preferem Tasso vem a público com um ataque ao *Orlando Furioso* publicado em Florença em 1584 (*vide* Weinberg 1961: 991 e 997). A partir desta data pode-se afirmar que começa o declínio de interesse por Ariosto, em Itália e ligeiramente mais tarde também na Península Ibérica, e a sua substituição, como modelo a imitar na epopeia, pela *Gerusalemme Liberata*.

recepção de Ariosto vai reconstruindo, nos interstícios da dita comparação, o código semiótico do género, reinstituindo normas, adaptando princípios e até abrindo novas vias de expressão para o poema epo-narrativo.

O editor Gabriel Giolito de' Ferrari foi talvez o primeiro a confirmar explicitamente o enquadramento hermenêutico que iria dominar a leitura de Ariosto. Numa carta-prólogo ao Delfim de França publicada em todas as edições do *Orlando Furioso* que saíram dos seus prelos venezianos entre 1542 e 1560,<sup>22</sup> Giolito afirma que Ariosto elevou de tal maneira o género intrinsecamente inferior do *romanzo* que o tornou numa composição heróica rival da *Eneida* em engenho e estilo.<sup>23</sup> Mas onde o *Furioso* parece mesmo superar Virgílio é na exemplaridade, já que consegue produzir um maior número de modelos, não só de virtudes, mas também de vícios, de modo que o leitor sabe quais os comportamentos que se devem emular e aprende sobre aqueles que são de rejeitar. O estilo narrativo de Ariosto possibilita ao mesmo tempo uma enorme variedade e riqueza no tratamento das questões ético-políticas, abrindo um caminho implicitamente mais largo do que a *Eneida* para a ilustração igualitária dos valores positivos e negativos do comportamento humano.<sup>24</sup> O mais

---

<sup>22</sup> "All' Invittiss. Prencipe Il Delp(h)ino di Francia. Gabriel Giolito de Ferrari da Trino di Monferrato" in Ariosto 1547, pp. s/n. O prólogo vem datado do último dia de Maio de 1542, foi publicado logo nesse ano e frequentemente reimpresso, em certos anos mesmo por duas vezes.

<sup>23</sup> «...di quei pochi, che alla nostra età nella lingua volgare a loro scritti hanno lasciato alcun bello & honorato nome, niuno ue n'ha, che secondo il comun giudicio, al tanto eccellente, quanto mirabile Messer Ludovico Ariosto preferire si debba. Il quale la bassezza de Romanzi ha con l'ali del suo raro & felice ingegno a tanta altezza recata, che peravventura a piu sublime segno il gran Virgilio non recò l'arme d'Enea. Percio che nel suo Orlando con bellezza di stile incomparabile ha dimostrato quanto d'arte & di perfetto giudicio in alta & Heroica compositione dimostrare si possa» ("All' Invittiss." in Ariosto 1547, fls. s/n). Note-se como Giolito já classifica o género do *romanzo* vários anos antes de Giraldo Cinzio e Battista Pigna o terem feito (*vide infra*) e como, reconhecendo a «baixeza» do género, a torna como que justificativa do valor cimeiro do *Furioso*.

<sup>24</sup> «Qui la prudenza & la giustitia d'ottimo Prencipe: qui la temerità & la trascuraggine di non savio Re accompagnata con la Tirannide: qui l'ardire & la timidità: qui la fortezza & la viltà: qui la castità & la impudicitia: qui l'ingegno & la sciocchezza: qui i buoni & i rei consigli sono in modo depinti & espressi, ch'io ardisco dire, che non è libro veruno, dal quale & con piu frutto,

interessante no prólogo é que Giolito adapta de uma forma geral as normas da retórica epidíctica ao *Furioso*, o que resulta num esboço duma estrutura narrativa múltipla e desgarrada, cuja unidade de concepção parece residir apenas na classe dos valores éticos indicados. Tendo em conta a análise feita das leituras humanísticas do poema virgiliano, não surpreende que o editor tenha considerado o texto de Ariosto como sumamente adequado, precisamente pela abundância difractiva que o novo sistema narrativo possibilitava, aos critérios valorativos em vigor.

Contudo, nem todos os leitores do *Furioso* defenderam o poema. Aliás, textos como o de Giolito não seriam alheios aos intentos publicistas da classe dos livreiros, podendo, neste sentido, não deter a importância factual valorativa que outras opiniões, expressas em privado, certamente teriam. Mas o que é significativo é que a legitimação da obra poética como objecto de fruição era-o nos termos ideológicos do editor veneziano, quer em defesa, quer (muito mais raramente) em contestação do *Furioso*. O texto de Giolito deu o mote, não só para o tipo de linguagem crítica utilizado em torno do poema, fora do qual a poesia épica e cavaleiresca parecia ser inconcebível, como apontou para o género de adaptações que necessariamente tiveram de ser feitas no sistema hermenêutico para a conservação deste como instrumento válido perante uma comunidade diacrónica e socioculturalmente localizada de receptores e imitadores.

Um dos primeiros leitores (e talvez o mais influente)<sup>25</sup> a manifestar repúdio pelo *Orlando Furioso* foi Giovanni Giorgio Trissino (1478-1550).

---

& con maggiore diletto imparar si possa quello, che per noi fuggire & seguitare si debba» (*ibidem*).

<sup>25</sup> Baxter Hathaway pensa antes que «Trissino (...) was not, all in all, one of the really influential critics of the sixteenth-century» (1962: 26).

Invocando a autoridade de Petrarca, através da *imitatio* dos célebres versos do poeta de Arezzo condenando as narrativas aventurosas dos cavaleiros arturianos em deliberada *aequivocatio* da palavra “errante”,<sup>26</sup> Trissino publicava em 1547 um poema épico intitulado *Italia Liberata dai Goti* com os seguintes versos brancos:

L’Aretino, il Boiardo e l’Ariosto  
Col Furioso suo che piace al vulgo.  
Il Pulci e ’l suo Morgante, e poi Burchiello,  
E ’l Berni, e ’l Mauro et altri vaghi ingegni  
Che le carte ridendo empion di burle.<sup>27</sup>

A recusa do modelo do *romanzo* assenta aqui, com toda a evidência, na consideração de que a matéria destas narrativas não eram senão «burle», temas com pouco ou nenhum fundamento histórico, que poderiam agradar ao vulgo mas que não resistiam ao escrutínio dos letrados. Na verdade, porém, a censura pode também depender de critérios éticos, já que, para Trissino, o modelo narrativo epo-cavaleiresco é particularmente susceptível de representar condutas viciosas. «Burle» e exemplos morais impróprios associavam-se, portanto, numa rejeição de práticas poéticas ao modo de Platão.<sup>28</sup>

Todavia, segundo Trissino, o poema épico não estava impedido de representar acções impossíveis e homens que nunca existiram, especialmente se o autor pretendia, com a introdução de tais ficções, produzir um exemplo de

---

<sup>26</sup> Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, III, 79-81: «Ecco quei che le carte empion di sogni,/ Lancilotto, Tristano, e gli altri erranti, /ove conven che ’l vulgo errante agogni.» (Petrarca 1988: 146-7)

<sup>27</sup> *Italia Liberata dai Goti*, XXIV (apud Aguzzi 1959: 259).

<sup>28</sup> «Ben è vero, che si possono riprendere giustamente i Poeti (...) quando inducono costumi cattivi, e di mal essemplio, come sono molte cose non ragionevoli, & impossibili, dette dal Pulci, e dall’Ariosto, e dal Boiardo, e da gli altri romanci (...) & anchora sono stati da loro imitati molti costumi lascivi, e non buoni...» (Trissino 1563: fl.29r). Apesar de somente publicadas em 1562-3 (vide Weinberg 1961: 1155), a quinta e sexta partes da *Poetica* de Trissino reportam-se à época de acabamento da *Italia Liberata dai Goti* (cf. Weinberg 1961: 750) e por isso as refiro neste lugar.

virtude mais perfeito do que comumente se acha na realidade. Era o que acontecia com Eneias e Turno, Tristão e Lancelote, e também com os ariostescos Orlando e Rinaldo, todas elas personagens deslocadas da verdade histórica pelo interesse dos poetas em produzir modelos determinados pelos códigos éticos.<sup>29</sup> Os meios utilizados na *Eneida* e no *Furioso* poderiam ser diferentes, mas Trissino vê apenas um critério fundamental para compreender o sentido de todos os poemas: o louvor e o vitupério.<sup>30</sup> Provavelmente pelo que esta concepção epidíctica implica para a *narratio* poética, Trissino não só não apresenta qualquer objecção à *dispositio* narrativa de Ariosto, como, apesar dos aspectos da poética do ferrarês que lhe parecem nocivos, o integra no cânone da literatura heróica e se deixa até influenciar pelo *Furioso* na estrutura da *Italia Liberata dai Goti*.<sup>31</sup>

Pouco depois de ver a luz o poema de Trissino, Simone Fornari publica uma defesa de Ariosto em que não se pressupõem quaisquer dúvidas sobre a natureza do *Furioso*. A vertente epidíctica abarca todo o poema, ao mesmo tempo que a multiplicidade de heróis e acções é submetida a um controlo ético

---

<sup>29</sup> «...così hanno fatto gli altri Poeti, che hanno più tosto eletto di dire cose impossibili e credibili, che incredibili e possibili, e al meglio poi, cioè l'han fatto per lasciare uno esemplare, ovvero una idea eccellente, la quale gli huomini possano imitare, che sempre lo esemplare dee essere molto eccellente, di cioche comunemente è, onde essi Poeti fanno le persone, che imitano, più eccellenti di quello che erano, per lasciare uno esempio migliore, come fece Homero di Achille, di Aiace, di Nestore e di Ulisse e Virgilio di Enea, e di Turno, e i romanci di Tristano, di Lancilotto, di Orlando, e di Rinaldo, e simili...» (Trissino 1563: fl.32v *alias* 28v).

<sup>30</sup> «...coloro che al principio erano alla compositione de i versi inclinati, a poco, a poco ponendoli insieme, desseno alla Poesia cominciamento, laquale secondo i diversi costumi de gli huomini, diversamente si divide, percioche gli huomini gravi, e di buoni costumi, ammiravano le attioni de gli huomini prestati, e quelle con laudi, et hymni celebravano, ma gli altri di animo più basso, & humile notavano le attioni de i cattivi, e quelle con parole ridicole, & obbrobriose vituperavano. E così primieramente nacquerò queste due sorti di poemi, cioè laudare imitando, & ammirare i buoni, & imitando, deleggiare, e vituperare i cattivi» (Trissino 1563: fl.5v).

<sup>31</sup> Belloni (1910: 216-17) refere as imitações de Ariosto no poema de Trissino. Aguzzi, que estuda as alegorias da *Italia Liberata dai Goti*, mostra que Giraldo Cinzio em 1554 (no *Discorso intorno ai romanzi*) se tinha já dado conta deste influxo (1959: 304).

uniformizante.<sup>32</sup> A própria configuração estrutural do poema de Ariosto submete-se aqui à conceptualização corrente relativa à épica romana: não só Carlos Magno e Agramante, os monarcas, são entendidos como alegorias morais, mas também toda a riqueza narrativa do poema só se compreende sob o prisma que a faz depender das normas orientadoras dum *speculum principis*.<sup>33</sup> A interpretação de Fornari é diferente da de Giolito na medida em que procura unir sob uma alegoria geral os supostos conteúdos moralizantes do *Orlando Furioso*.<sup>34</sup> No remanescente, ela testemunha com exactidão uma dominante hermenêutica que poderia, sem grande esforço, aplicar-se a poemas romanos como a *Eneida* e a *Tebaida*. O principal objectivo do crítico é, aliás, filiar Ariosto na mesma corrente épica de Virgílio; as diferenças entre ambos podem-se resumir à questão do material utilizado e não aos procedimentos e métodos para o narrar.<sup>35</sup>

Giraldi Cinzio, pelo contrário, defende em 1554 que a variedade, e não a unidade, é o critério fundamental na poesia cavaleiresca.<sup>36</sup> Uma das razões da grande importância histórica do *Discorso* deste crítico reside precisamente na afirmação de que os poemas de Boiardo e Ariosto não estão sujeitos às regras

---

<sup>32</sup> «...principale intento della presente opra è di dimostrare sotto la persona del vecchio Carlo, e del giovane Agramante, come l'impresa fatte fuor del riposoato consiglio d'huomini prudenti e gravi, infelice fine sortiscono, & come la cauta prudentia è quella, che fa dell'avversario ogni disegno riuscir fallace & vano, onde ella ne gode con la triumphal vittoria tranquilla pace» (Simone Fornari, *Spositione sopra l'Orlando Furioso*, 1549, pp.4-5; *apud* Weinberg 1961: 954n).

<sup>33</sup> E todos os feitos dos outros heróis e vilões do poema? Fornari responde com um argumento que veremos ressuscitado mais tarde por Manuel de Faria e Sousa a propósito d'*Os Lusíadas*: «...quel fatto, et quella vittoria si riferisce al maggior capitano & superiore, sotto il cui auspicio colui ha militato» (*apud* Weinberg 1961: 955, n3).

<sup>34</sup> Esta tentativa é pouco representativa do contexto geral da recepção ao *Furioso*. No entanto, reaparece ocasionalmente: *vide* a recensão às opiniões de Orazio Toscanella *infra*.

<sup>35</sup> Weinberg 1961: 955-6. Fornari serve-se da interpretação contemporânea do trecho da *Poética* de Aristóteles em que se menciona a fábula “complexa” e “moral” da *Odisseia* de Homero, interpretação esta (confundida com o próprio conteúdo do texto aristotélico) que lhe serve para justificar os procedimentos narrativos do *Furioso*. Veremos a importante questão da interpretação do entendimento aristotélico da estrutura da *Odisseia* no capítulo 5 desta Parte I.

<sup>36</sup> Giraldi Cinzio 1554; *apud* Weinberg 1961: 969.

modeladas na *Eneida*. Todavia, isto não quer dizer que os valores semióticos fundamentais não sejam partilhados pelo poema virgiliano e pelo *Orlando*. Com efeito, verifica-se imediatamente que a variedade ariostesca, para Cinzio, não é mais do que um meio diferente para atingir idêntico fim: o elogio da virtude e a repreensão do vício.<sup>37</sup> Deste modo, e apesar do carácter inovador de certas vertentes do seu discurso teórico, ele partilha as mesmas ideias fundamentais de um Trissino sobre as obrigações morais e “demonstrativas” do poeta heróico. Neste sentido, não surpreende que Cinzio justifique, por exemplo, a representação da loucura de Orlando como uma lição moral, um aviso sobre a gravidade dos prejuízos causados pelo amor.<sup>38</sup> Esta concepção, que acaba por associar intimamente o modelo de Ferrara com a leitura contemporânea da epopeia de Virgílio, influirá directamente nos parâmetros de produção poética do próprio Cinzio.<sup>39</sup>

Battista Pigna, num texto publicado no mesmo ano, pensa essencialmente de maneira idêntica. O propósito de Ariosto teria sido o de formar «una perfetta idea di cavalleria» enquanto louvava a família que detinha o poder político em Ferrara.<sup>40</sup> Esta concepção do poema e a consequente procura do respectivo significado nestes termos leva a que Pigna o transforme num conjunto algo desarticulado de alegorias morais.<sup>41</sup> Assim, Logistilla representaria a virtude, Alcina o vício, o hipogrifo a verdadeira glória, o palácio encantado de Atlante o

---

<sup>37</sup> «L'officio adunque del nostro Poeta [Ariosto] quanto ad indurre il costume, è lodare le attioni virtuose, & biasimare i vitii» (Giraldi Cinzio 1554: 59).

<sup>38</sup> «Di quanto danno sia Amore à chi si lascia non pur mettere le catene intorno, et i ceppi à i piedi, ma trarsi fuori di se medesimo» in G. G. Cinzio, *Risposta a M. Giovambattista Pigna* (1554), pp.9-10; *apud* Weinberg 1961: 960 que explica o contexto.

<sup>39</sup> Giraldi Cinzio, além de crítico, foi também poeta épico; veja-se o capítulo 4 desta Parte I.

<sup>40</sup> Pigna, *I Romanzi* (1554), p.76; *apud* Weinberg 1961: 964: «We are told that Ariosto's purpose in writing the book was to present “a perfect idea of chivalry” (...) and at the same time to honor the Este family».

<sup>41</sup> Weinberg 1961: 967: «The search for meanings, in fact, leads Pigna to allegorize most of Ariosto's magic and to convert the allegory into moral instruction».

juízo corrupto, o anel de Angélica o poder da lógica etc.<sup>42</sup> O *Furioso* integrava todo o tipo de “fábula”, desde aquelas compostas por uma única acção até às complexas, com um ou vários heróis, com ou sem algumas das suas partes integrantes. A unidade narrativa do poema, que Pigna afirma existir em torno de Ruggiero (o antepassado do monarca louvado), é disseminada através das alegorias morais e do conceito de variedade que o crítico valoriza como característica positiva deste novo género de poema.<sup>43</sup>

Muito interessante e significativa é a posição de Benedetto Varchi nas suas lições florentinas de 1553-54.<sup>44</sup> Segundo o crítico florentino, a poesia é superior à filosofia, às leis da república e à oratória como meio de afastar os homens do vício e atraí-los para a virtude. Para cumprir este desiderato, a poesia pode violar a verosimilhança porque, segundo Varchi, é precisamente a sua intrínseca liberdade de representação que lhe fornece um tão alto grau de eficácia suasória.<sup>45</sup> Porque o *Orlando Furioso* manifesta sobremaneira esta qualidade, e porque revela também os melhores princípios de arte, engenho, juízo e eloquência, «l’Ariosto merita infinita commendatione».<sup>46</sup> É verdade que

---

<sup>42</sup> Pigna, *I Romanzi*, pp. 85-90 (*apud* Aguzzi 1959: 374).

<sup>43</sup> Weinberg 1961: 966. O mesmo investigador escreve na p.450: «It is clear from the analysis that Pigna thinks of the *Orlando Furioso* as made up of many whole plots and that each of the separate “actions” constitutes a “plot”».

<sup>44</sup> Para estas datas, *vide* Weinberg 1961: 1155-6.

<sup>45</sup> «...in due modi si possono ordinariamente, far gl’huomini buoni, o col rimuovergli da’ vizij, o con l’accendergli alle virtù, & amendue queste cose si possono in piu modi fare, verbigratia coll’insegnare, che cosa sia vizio, e che cosa sia virtù (...) mediante gastigar gl’uni, & premiar l’altre, e queste è opera, & uffizio delle leggi (...) Rimuovonsi ancora da i vizij gl’huomini, & induconsi alle virtù quando sentono o biasimare quegli o lodare questi da huomini dotti, & eloquenti, come sono gli Oratori (...) In nessuno di questi modi sbiggotisce da’ vizij, & infiamma alle virtù il poeta, ma solo, o principalmente coll’imitare, cioè col fingere, & rappresentare (...) E questo pare à me, che sia il piu efficace modo che usare si possa per ammendare, & correggere la vita...» (Varchi 1590: 576). «...i poeti non deono considerare per lo piu come le cose si fanno da gli huomini, ma come fare si dovrebbero, ancora, che si conceda loro molte cose, eziandio fuori della natura, non che del ragionevole; o verisimile, accioche possano arrecarne non solo piu utilità alla vita mortale, ma ancora maggior diletto, e ammirazione a gli huomini» (Varchi 1590: 617).

<sup>46</sup> Varchi 1590: 585.

este crítico não deixava de manifestar o seu desagrado perante alguns aspectos do poema orlandiano.<sup>47</sup> Mas aí Varchi confronta-se com uma quase unânime veneração pelo *Furioso*, hesita em articular os seus juízos menos elogiosos e chega mesmo a contradizê-los.<sup>48</sup> Tornava-se necessário penetrar na compreensão e orientar a interpretação dos momentos literários ariostescos, principalmente aqueles que o rigor doutrinário aceitava com maior dificuldade. *Mutatis mutandis*, repetia-se a história da hermenêutica humanista da *Eneida*.<sup>49</sup>

O trabalho editorial procurou suprir o desejo de transladar o texto de Ariosto para os termos semântico-pragmáticos concebíveis coetaneamente.<sup>50</sup> Uma das características fundamentais dos textos que acompanham a impressão do *Furioso* é uma sucessividade de explicações, quase sempre baseadas nos princípios da filosofia moral, relativas a momentos episódicos do poema só por acaso coincidentes a nível macroestrutural. Para todos os autores de “alegorias ao poema” publicados nos anos 40 a 70 do século XVI, as personagens simbolizam virtudes ou vícios morais (ou, mais raramente, intelectuais), variáveis de acordo com a situação diegética que partilham com outras personagens numa dada fracção do texto. Um outro aspecto comum, directamente sucedâneo deste, é a tese de que Ariosto ilustra um vasto número

---

<sup>47</sup> A sua opinião geral é a de que Ariosto não levou o poema «à quella perfezione, che forse poteva, & certo doveva» (1590: 585).

<sup>48</sup> Assim, depois de dizer que «non so come si possa scusare m. Lodovico Ariosto, il quale cominciò l'opera sua. *Le donne, e i cavalier, l'arme, e gl'amori./ Le cortesie l'audace imprese io canto*. Con tutto quello, che seguita...», afirma que «si puo benissimo proporre nel numero plurale, come fece Lucano» (1590: 582). Também em relação ao juízo geral sobre a imperfeição ariostesca, Varchi está preparado para se desmentir: «...io ñ dico, che così sia, ma, che così mi pare, e come nel Furioso ñ mi piacciono alcune cose (...) ne per questo si dee credere, che (...) ñ siano nel Furioso tutte quelle [perfeições], che essere vi deono» (1590: 586).

<sup>49</sup> Recordem-se as tentativas, observadas no capítulo anterior, de adequar os amores de Dido e Eneias e a morte de Turno aos parâmetros interpretativos humanísticos.

<sup>50</sup> Vide Ariosto 1547 (explicações de Ludovico Dolce), 1557 (de Girolamo Ruscelli), 1567 (de Clemente Valvassori). As edições do *Orlando Furioso* em espanhol (traduções de Urrea e Vásquez de Contreras; não pude consultar a de Alcocer) aparecem com versões abreviadas das alegres impressas pelos editores italianos.

de virtudes e vícios morais diferentes, se é que se não torna mesmo num manual completo de conduta pública e privada. A existência de uma representação poética de carácter tão abrangente era um acontecimento novo que podia induzir à comparação directa com a *Eneida* e com o prisma relativamente mais restrito de conteúdos ético-políticos no poema romano. Com efeito, um dos argumentos implícitos quanto ao mérito relativo de ambos os textos era a maior riqueza de situações passíveis de preceptiva moral em Ariosto do que em Virgílio. E havia mesmo quem desse o último passo e defendesse o *Furioso* como modelo máximo do código semiótico institucionalizado pelos humanistas para a epopeia, especialmente quando a imitação forçava a comparação com momentos da *Eneida* que sempre causaram alguma inquietação entre os exegetas. Neste aspecto, é notável, por exemplo, como Girolamo Ruscelli apresenta a cena final do *Orlando Furioso*, imitada de Virgílio, para realçar a superioridade de Ariosto principalmente quanto à vertente pragmática, afirmando com argumentos moralmente irrefutáveis que a morte de Rodomonte não padecia dos defeitos de representação literária visíveis na morte de Turno.<sup>51</sup>

Na década de '50 Ariosto era já, inquestionavelmente, o mais influente poeta narrativo moderno. Quer associado a um género novo (o *romanzo*), quer incluído directamente na tradição épica de Homero e Virgílio, o *Orlando Furioso* era integrado nos cânones interpretativos e ideológicos que regeram a épica humanista de Quatrocentos, considerando-se que aquilo que o apartava do

---

<sup>51</sup> «...Nella morte poi di Rodomôte, & ne l'ultima vittoria di Ruggiero, con che si finisce il libro, restano molto meglio edificati, & piú sereni gli animi de' lettori, & de gli ascoltati, che in quella di Turno presso a Virgilio, poi che Rodomôte era venuto cō tanto torto & con tanta temerità à disfidar Ruggiero; là ove il misero Turno nō havea di nulla offeso già mai Enea, anzi era da lui disturbato nello stato, & nella moglie, fuor d'ogni colorata nō che giusta ragione, se non quella del voler de' fati, che comunque ella fosse, ò non dovea presupporci per nota à lui, ò non lo fa però men degno di compassione» (Ruscelli, explicação no início do canto 46 *in* Ariosto 1557). Este texto foi feito propositadamente para a edição do *Furioso* por Vincenzo Valgrisi em 1557 e foi redigido nesse ano ou, quando muito, no ano anterior.

modelo virgiliano não era senão um modo novo, às vezes até julgado mais eficaz, de inculcar os princípios éticos necessários à vida virtuosa em geral e à conduta política e governativa em particular. Os anos que se seguiram não fizeram senão desenvolver a mesma perspectiva, abafando quase por completo as vozes dissonantes.<sup>52</sup>

Ludovico Dolce, que já havia produzido “explicações” de episódios do poema para as edições de Gabriel Giolito, manifesta em 1560 a opinião de que os factores mais focados e criticados do poema de Ariosto, a multiplicidade e o fantástico cavaleiresco, derivam da vontade do poeta em atingir uma maior eficiência hortativa. O *Furioso*, acima de todos os outros poemas contemporâneos, atrai os homens à leitura pela sua agradável aparência e ensina melhor, deste modo, as disposições da Ética. Sabendo isto, os poetas contemporâneos deverão seguir-lhe o exemplo e adoptar as normas da representação narrativa instituídas no novo cânone de Ferrara.<sup>53</sup>

Algo semelhante é o pensamento de Clemente Valvassori, como se observa do seu preâmbulo ao poema ferrarês publicado em 1566.<sup>54</sup> Segundo

---

<sup>52</sup> Claro que com a aparição do poema de Torquato Tasso, os dados equilibraram-se e acabaram por reverter maioritariamente contra Ariosto (vide Weinberg 1961; Pierce 1968; Caravaggi 1974; Miranda 1990). No entanto, antes de 1581 quase todas as vozes da “oposição” ficaram por imprimir (como Sperone Speroni, Filippo Sassetti, Francesco Bonciani). Dos autores recenseados por Weinberg (1961: 954-983), apenas aparecem duas opiniões desfavoráveis, ambas assentes na multiplicidade e “confusão” da narrativa ariostesca (Giason De Nores e Antonio Minturno; mas o primeiro atribui a opinião a outrem e o último pensa que Ariosto é «raro & eccellente poeta; il quale hò in somma meraviglia»).

<sup>53</sup> «I Poeti non si leggono, se non principalmente per cagione del diletto. e vero, che col diletto è congiunto l'utile; ma non, come necessario; se non, in quanto il buon Poeta (e spetialmente l'Epico) non si pone a scriver di cose vane, ma non meno di profitto, che dilettevoli, adombrando sotto il piacevole velo delle intentioni i precetti della Moral Filosofia. (...) Ariosto (...) fra tutti gli altri, che in questa maniera di Poesia fino a questo tempo hanno scritto, senza alcuna contradittione tiene il principato (...) sarà esempio a belli ingegni; i quali volendo, che i lor componimenti sian letti, gl'indirizzeranno per questa via» (Ludovico Dolce, “Ai Lettori” in Bernardo Tasso 1583, fls. s/n). A expressão “cânone de Ferrara” é utilizada por Antonio Prieto (1987) relativamente ao influxo de Ariosto, e também de Boiardo, na poesia épica espanhola.

<sup>54</sup> “Prefazione di M. Clemente Valvassori Giurecons. su l'Orlando Furioso, A Chi Legge” in Ariosto 1567, fls. s/n; a edição consultada, reimpressão da do ano anterior, apresenta no fim deste prólogo a frase “Di Venetia del 53”. Significará que foi redigido em 1553? Seja como for, as bibliografias consultadas não referem a publicação deste texto antes de 1566.

este comentador do *Furioso*, os poetas épicos tencionam apresentar o equivalente de um tratado didático do género dos “espelhos de príncipes”, uma espécie de manual da arte de governar em modo de representação ficcional.<sup>55</sup> Como qualquer clérigo mais escrupuloso e conservador, Valvassori acha que a poesia detém grandes perigos para a moral, pois sob uma aparência agradável transporta o veneno que induz à vida viciosa.<sup>56</sup> Mas é precisamente este aspecto que faz triunfar a obra-prima de Ariosto à mesma altura de Virgílio.<sup>57</sup> Com a vantagem acrescida de provir de uma cultura cristã, o *Furioso* possui as qualidades suasórias e éticas que o identificam com os processos da semiose demonstrativo-deliberativa tão queridos dos humanistas.<sup>58</sup>

«Tale mente, e animo hebbe Virgilio, Principe de’ poeti Latini, & tale mente, tal animo, & tale intentione parimente il nostro dottissimo M. Lodovico Ariosto in questo suo Furioso».<sup>59</sup> Com estas palavras, Orazio Toscanella, autor

---

<sup>55</sup> «...Poeti Heroici, liquali di profonda scientia, & d’altissimo ingegno dotati, vogliono mostrarne la sembianza d’un Principe sapientissimo, che vinca se medesimo nei felici avvenimenti, & negli sventurati con forte animo sostenga i fieri assalti della fortuna, con la prudenza, & col consiglio cacciando i sopravvegnenti pericoli. Onde gli attribuiscono tutte quelle arti, ch’appartengono al governo de’ popoli» (*ibidem*).

<sup>56</sup> «Quando [os leitores] cadono sù’l ragionar d’ alcuni lascivi & scelerati, fuggan l’ombre loro, & chiudansi l’orecchie non men, che si facesse Ulisse al canto delle Sirene. Et perche i pravi ragionamenti traviano le deboli menti, & le traportano à pessima vita; guardiamoci con ogni diligenza, che trà la vaghezza delle loro fintioni incautamente non ammetiamo qualche male, come quelli, che occultamente inghiottiscono il veleno mescolato col mele» (*ibidem*).

<sup>57</sup> «Questo cosi fatto pericolo m’induce à credere, che di quanti si sono ritrovati perfetti Poeti, cosi ne gli antichi secoli, come à nostri di, niuna ue ne habbia, che al divino M. Lodovico Ariosto preferir si debba. Il quale in questa nostra lingua Volgare, ha col suo Orlando Furioso rilevata l’Heroica compositione à tanta altezza, à quanta giamai s’alzasse per Virgilio, & Homero nella loro favella» (*ibidem*).

<sup>58</sup> «Nè però qui si legge la moltitudine de’ Dij, nè la lor discordia; non gli adulterij, nè gli scelerati lor coniungimenti, che non senza gran rossore si potrebbono dir etiandio de gli animali irragionevoli. Ma qui un solo Iddio, eterno, giusto, & immutabile con perpetua providenza dispone, & governa le cose humane; qui si castigano i commessi peccati & si guiderdonano i beni; qui è innalzato il legittimo Prencipe, & l’empio Tiranno è posto al fondo (...) Et in brieve, qui appariscono innanzi à gli occhi le virtù tanto illustri, & in tal maniera fulminati i vitij, che niuno Filosofo, non che altro Poeta meglio insegna ò esprime quel, che per noi seguitar, & fuggir si debba in questa vita mortale. Ricorrete adunque alla mirabile dottrina di questo gran Poeta Christiano...» (*ibidem*).

<sup>59</sup> “Allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signore il Sig. Francesco Maria Feltrio dalla Rovere Principe d’Urbino, Oratio Toscanella”, carta-dedicatória datada de Veneza, 13 de Junho de 1574 in Toscanella 1574: fls. s/n.

em 1567 de um livro de intentos pedagógico-poéticos sobre a obra de Virgílio, simboliza toda a sua abordagem de 1574 às oitavas do mestre de Ferrara.<sup>60</sup> A concepção do género épico aqui formulada é a de uma representação didáctica centrada num valor ético, a que se associa um número indeterminado de virtudes e vícios humanos representados por outras tantas personagens, de modo a que, como por efeito especular, os receptores possam emular ou rejeitar os respectivos modelos de conduta.<sup>61</sup> Naturalmente, Toscanella considera que o *Orlando Furioso* se integra perfeitamente nesta concepção: o poema tem um eixo estrutural<sup>62</sup> e uma função pedagógica idêntica aos poemas homéricos, enquanto contribui para reforçar a noção de um equilíbrio na distribuição do louvor e do vitupério, ressaltando sempre o necessário final feliz para os bons e infeliz para os maus.<sup>63</sup>

À consagração italiana vai suceder-se um processo de recepção do *Orlando Furioso* na Península Ibérica. Em Portugal, são várias as referências ao poema de Ariosto nos mais díspares contextos literários que testemunham o enorme favor gozado pelo poema no século XVI,<sup>64</sup> favor esse mitigado apenas

---

<sup>60</sup> Cf. Weinberg 1961: 1154. O investigador norte-americano menciona o tratado sobre Virgílio, mas não inclui as *Bellezze del Furioso* na sua bibliografia.

<sup>61</sup> «Non fu mente d'Omero di scrivere le sue opere per ciancia o capriccio, ma per insegnare nell'Iliade le forze del corpo e nell'Odissea le virtù dell'animo: & per mostrare anco i vicii, i dolori, l'allegrezze, i timori, & i desideri de gli huomini sotto diverse finte persone, acciò che specchiandosi nelle opere loro, & successi imparassero ad imitare i buoni e ad avere in odio i malvagi (...) I sopratocchi Poeti in più individui più virtù riposero: in questo una, in quello un'altra...» ("Allo Illustr.", in Toscanella 1574, fls. s/n).

<sup>62</sup> «Da questa istoria cavò l'Ariosto la guerra tra Agramante, et Carlo; che è il nervo di tutta l'opera, adombrandola però, come il meglio li parve» ("Ai Lettori" in Toscanella 1574, fl. s/n). Aqui, Toscanella parece aproximar-se das concepções unificadoras (derivadas da *Poética* de Aristóteles) de um Fornari (*vide supra*).

<sup>63</sup> «Questa opera adunque è uno specchio nel quale si veggono le attioni de gli huomini di laude, ò di biasmo meritevoli, & per conseguente è un'opera, che insegna à ben vivere; quando il vedere il biasimo, e gl' infelici successi di molti, fa che s' impari à fuggire la loro imitatione: e il vedere le laude, & i felici avvenimenti altrui, accende in desiderio d'imitargli» ("Allo Illustr." in Toscanella 1574, fl. s/n).

<sup>64</sup> Para uma útil recensão de ocasiões em que se alude a Ariosto na poesia, no teatro e nos romances de cavalaria portugueses, *vide* Miranda 1990: 53-58.

pela ortodoxia clerical.<sup>65</sup> Infelizmente, de todo esse manancial não se encontra praticamente nada que colore de tons analíticos as razões para tal apreço. De entre as primeiras e mais importantes referências elogiosas contam-se as de Francisco de Sá de Miranda, em epístola a Jorge de Montemor talvez datável de 1552 ou 1553.<sup>66</sup> Entre as leituras que o poeta da Tapada ali exhibe,<sup>67</sup> acha-se uma generosa alusão a Ariosto, considerando já que é autor muito louvado.<sup>68</sup>

Mais significativas parecem, contudo, as palavras do poeta António Ferreira quando, numa epístola dedicada a incitar António de Castilho, guarda-mor da Torre do Tombo, a redigir um poema épico, finge supôr que o destinatário está já envolvido numa composição poética em que imita «o grão ferrarês no doce canto/té qui com tanto gosto, e fama lido».<sup>69</sup> É que se a matéria do canto de Ariosto cabia mal numa concepção de epopeia celebratória de acontecimentos históricos, já oferecia um notável modelo de narratividade para ulteriores esforços imitativos em clave épica. Esta correlação é estabelecida com maior explicitude pelo espanhol Hernando de Hozes em 1555 pois que,

---

<sup>65</sup> A crer pelos testemunhos aparentes nos diversos róis de livros defesos pela Inquisição, as restrições aos *romanzi* de Boiardo e Ariosto eram ainda reduzidas antes do século XVII (cf. Miranda 1990: 50-1).

<sup>66</sup> Segundo parece depreender-se da referência à posição de Montemor no séquito da princesa D. Joana que veio a Portugal nos fins de 1552 para casar com o infante D. João morto em 1554 (vide Sá de Miranda, *Obras Completas*, 3ª edição rev., Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1977, vol. II, pp.107-114). A chamada de atenção para este fragmento é feita por José da Costa Miranda (1990: 54), que também o cita (em parte).

<sup>67</sup> Outros indicadores de recepção literária importantes na mesma epístola dizem respeito à *Diana* de Montemor, que Sá de Miranda deveria conhecer em manuscrito pois publicou-se já depois da sua morte, e ao *Innamorato* de Boiardo ao qual, segundo creio, se devem atribuir as referências feitas nos dois tercetos imediatamente anteriores aos que mencionam a narrativa de Ariosto (Sá de Miranda, *op. cit.*, vol. II, p.109).

<sup>68</sup> «Rogel del ingenioso Ferrarés,/ tanto alabado, en tan sabroso estilo,/ Astolfo, aventurero y vano Inglés,/ Que diò la muerte al fabuloso Horrilo./ Viólo el blanco Grifon, viólo Aquilante/ negro, hermanos, ribera del Nilo./ Dos guerreras, Marfisa y Bradamante,/ en campo armadas, tormenta y terror/ por enemigas hazes adelante...» (Sá de Miranda, *op. cit.*, p.110).

<sup>69</sup> Ferreira 1829, II: 113; Miranda (1990) não o refere. Infelizmente deparamo-nos aqui com mais um dos imponderáveis que assaltam tipicamente o investigador em literatura portuguesa. A epístola de Ferreira está explicitamente dirigida a Castilho enquanto «guarda-mor da Torre do Tombo». No entanto, os elementos biográficos disponíveis indicam que Ferreira morreu em 1569 e que Castilho se tornou guarda-mor apenas em 1571. Adrien Roig (1970) nada adianta sobre esta questão.

enquanto lamenta a futilidade da matéria-prima utilizada no *Orlando*, pensa que este defeito é largamente superado por uma perfeição clássica que torna o poema de Ferrara comparável à *Eneida*.<sup>70</sup> E dentro desta perfeição ariostesca incluíam-se à época factores como a exemplaridade das personagens e as sentenças morais.<sup>71</sup> Dá-se mesmo o caso de um poeta épico (o extremenho Luis Zapata, tão próximo de Portugal)<sup>72</sup> conceder um elogio explícito à *dispositio* narrativa seguida no *Furioso*,<sup>73</sup> apesar de achar indigna a matéria em que assenta o texto italiano.<sup>74</sup>

Mesmo considerando a escassez da documentação, não parece haver dúvidas de que a epopeia de Ariosto encontrou um lugar auspicioso na Península Ibérica. É de realçar que não se acharam quaisquer objecções espanholas ou portuguesas, no período designado, à multiplicidade de personagens e acções característica do *romanzo*, podendo até entender-se, pelos testemunhos de Sá de Miranda e Zapata, que a multidão de caracteres e acontecimentos era um factor de agrado geral, susceptível de ser imitado. Não obstante, parecia haver também algum consenso, a julgar pelos testemunhos espanhóis, na rejeição do tipo de matéria tratado por Ariosto. Um poema com

---

<sup>70</sup> Na tradução dos *Triumphs* de Petrarca: «Hernando de Hozes, auteur sérieux, regrette que l'Arioste ait traité une matière aussi futile. Mais il est prêt à lui pardonner ce défaut, parce que le poète a retrouvé la perfection latine. L'âge moderne a produit un génie comparable à Virgile» (Chevalier 1966: 93).

<sup>71</sup> Chevalier 1966: 99: «...les écrivains qui censurent la futilité du *Roland furieux* sont moins nombreux que les compilateurs qui se plaisent à en extraire des sentences morales et à découvrir dans ses octaves des exemples de vertu».

<sup>72</sup> O poeta nasceu em Llerena e alternava residência entre Mérida, Talavera de la Reina e Portugal. Publicou, aliás, uma tradução da *Arte Poética* de Horácio em Lisboa em 1592 (vide José Toribio Medina, “Breve Prólogo Biográfico”, Chile, 1916; reeditado in Medina e Winston A. Reynolds, *El Primer Poema que trata del Descubrimiento y Conquista del Nuevo Mundo*, ed. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1984). O poema épico de Zapata, o *Carlo famoso* (1566) de que voltaremos a falar, foi influente na produção épica portuguesa.

<sup>73</sup> Chevalier (1966: 135) parafraseia o manuscrito de Zapata intitulado *Miscelanea*: «Les qualités maîtresses de l'Arioste (...) se nomment esprit poétique, *ordonnance de la matière*, art d'écrire [italico meu]».

<sup>74</sup> Chevalier (1966: 134) citando Zapata a propósito de Ariosto e do *Furioso*: «Personne, écrit-il, ne bâtit sur d'aussi méchantes fondations une demeure aussi noble, aussi belle, aussi élevée».

características semióticas epidíctico-deliberativas, como se vê desde já pelos argumentos de Hozes e Zapata, não deveria assentar numa *res* tão indigna da maravilhosa arte que o poeta lhe concedeu. Encontramo-nos pois perante uma disposição mental implícita na supracitada epístola de António Ferreira: procurava-se a composição dum poema épico escrito com a arte vernácula dum Ariosto mas dedicado a rivalizar com a *Eneida* na matéria e nas virtudes históricas nacionais.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Diz Ferreira na mesma epístola a Castilho: «Quando será que eu veja a clara historia/ Do nome Portuguez por ti entoada./Que vença da alta Roma a grã memoria?» (Ferreira 1829, II: 113; *apud* Figueiredo 1987: 288).

#### 4. A confluência dos modelos de Virgílio e Ariosto na prática compositiva italiana e espanhola (1555-1588)

O processo de assimilação da poesia cavaleiresca pelo ideário humanista começa naturalmente a surtir efeito também na produção de poemas épicos. Após uma fase bipolarizada entre os “antigos” que buscavam na *Eneida* o modelo primordial,<sup>1</sup> e a onda de imitações do *Furioso*,<sup>2</sup> desenvolve-se uma reflexão sobre o modo de fazer confluir ambos os modelos de representação narrativa. A partir do momento em que se reconhecia a paridade de valor literário entre Ariosto e os clássicos greco-latinos, tratava-se de indagar acerca dos elementos a retirar do cânone, ou seja, a *imitar* dos padrões humanistas de

---

<sup>1</sup> Depois do *Christiados* de Vida, continuaram a produzir-se poemas modelados unicamente na épica greco-latina até ao século XVII, quase sempre por autores que escreviam em latim (*vide* Belloni 1910).

<sup>2</sup> Corrente que nasce e floresce desde o tempo de Boiardo até aos últimos poemas exclusivamente cavaleirescos dos anos 60 do século XVI (*vide* Flamini *s.d.*: 142-3). Podemos acrescentar também que a imitação pura do modelo de Ariosto pode ter-se alastrado a Portugal, a julgar por uma informação da setecentista *Biblioteca Lusitana* de Barbosa Machado. Ai, no verbete sobre D. Simão da Silveira, menciona-se um manuscrito deste poeta intitulado *Livro de Cavalarias* expressamente seguidor do *Furioso*. A afirmação de Eugenio Asensio, segundo a qual Portugal não produziu nenhum poema de cavalarias, deverá talvez ser relativizada (Asensio 1974: 472). Sobre as imitações espanholas, *vide infra*.

leitura do género poético em causa, que comportariam a combinação ideal para a (re)criação da epopeia moderna.

O mais importante conjunto de textos teóricos a documentar o momento em que a produção épica dos humanistas procura integrar o modelo ariostesco, quer pela profundidade e pormenor dos testemunhos, quer pela influência exercida no futuro mais imediato, circula em torno do diplomata e poeta Bernardo Tasso (1493-1569). Autor do poema *L'Amadigi*, baseado no romance de cavalarias luso-castelhano *Amadis de Gaula*, Tasso foi remetente e destinatário de correspondência vária, parte da qual tem grande importância, não só para a compreensão dos parâmetros teórico-poéticos que envolveram a composição de *L'Amadigi*, mas também para todo um complexo ideológico que esteve por trás da produção épica italiana desses anos.

Num tempo em que *L'Amadigi* era já conhecido por alguns intelectuais da Itália cortesã,<sup>3</sup> também Giraldi Cinzio andava envolvido na composição de um poema épico. Das cartas que dirigiu a Bernardo Tasso, publicadas entre a correspondência deste pelo menos desde 1560,<sup>4</sup> podiam então e podem-se ainda perceber os critérios seguidos por Cinzio na composição da epopeia *Dell'Hercole*, publicada em 1557. Em termos idênticos aos da sua já referida defesa de Ariosto, Cinzio pensa que a poesia é uma variante alegórica da filosofia moral.<sup>5</sup> O poeta-crítico concilia os desacordos no debate sobre a validade da *dispositio* do *Furioso*, sujeitando as opiniões discrepantes ao melhor

---

<sup>3</sup> Giraldi Cinzio, em 1556a, já se lhe refere.

<sup>4</sup> Tasso 1560: 213-219 (12 de Junho de 1556), 226-241 (de Tasso, 3 de Julho de 1556, com resposta de Giraldi do dia 10), 342-346 (1 de Setembro de 1557); também neste volume se encontra a enorme carta de 10 de Outubro de 1557 publicada in Weinberg 1970-74, II: 453-476.

<sup>5</sup> «...la poesia non è altro che una prima filosofia, la quale quasi occulta maestra della vita sotto velame poetico ci propone la imagine di una civile e lodevole vita» (Giraldi Cinzio 1557b: 457-8).

que se pode retirar da *imitatio*.<sup>6</sup> O *Dell'Hercole* pretende fundir a épica moderna (a saber, o *romanzo* modelado em Ariosto) com a romana, a *Eneida* a que chama, a certa altura, «questa guida». <sup>7</sup> Os restantes épicos que enumera (se exceptuarmos Homero, imitado e superado por Virgílio), não influem estruturalmente no seu poema, sendo imitados apenas marginalmente.<sup>8</sup> O objectivo central de Giraldo Cinzio é, como ele entendeu que era para Ariosto, retórico e didáctico.<sup>9</sup> Por isso, quando estabelece os critérios que regem o seu poema, o autor não acha lugar para uma unidade de acção, mas apenas para uma centralidade de herói (no seu caso, Hércules), em torno do qual aparece uma multiplicidade de situações e personagens.<sup>10</sup> O objectivo é evidente na Proposição da epepeia:

---

<sup>6</sup> «...posto che in questa parte io mi sia allontanato dalle poesie moderne, dico delle volgari già dette [Ariosto incluído], ho nondimeno veduto che (...) come serebbe stato porre i sandagli di Venere ad Ercole se io mi fussi dato a seguire in tutto la forma dello scrivere dei nostri tempi, così la troppa antichità avrebbe fatta spiacevole la composizione. (...) ho cercato di conformarmi con la costuma dei nostri tempi (...) la qual cosa non ho però io fatta senza imitazione di Vergilio» (Giraldo Cinzio 1557b: 463-4).

<sup>7</sup> Giraldo Cinzio 1557b: 469.

<sup>8</sup> «Non mi rimarrò però di dirle che 'n questo mio Poema ho voluto piu tosto pormi inanzi la natura, e la maturità di Vergilio, che la pompa di Claudiano, o i fiori d'Ovidio, o le figure troppo affettate di Statio, o i giri di Flacco» (Giraldo Cinzio 1557a: 345). A estes acrescenta ainda Lucano (1557b: 469). O caso das *Metamorfoses* de Ovidio, porém, parece servir de referência não só pelos «ornamentos» mas também pelos procedimentos narrativos que, no sulmonense, lhe parecem virtuosos pelo modo como se assemelham aos procedimentos de Ariosto: «...le quali cose, per conformarmi così con l'uso dei poeti dei nostri tempi come con la maniera delo scriver di questa lingua, ho più largamente trattate che se le avessi avute a descriver latinamente, seguendo in ciò più tosto Ovidio che gli altri latini scrittori, avendomi egli più paruto in queste parti convenirsi con la maniera dello scriver d'oggi di che qualunque altro ch'abbia scritto poeticamente» (Giraldo Cinzio 1557b: 467). A associação do sistema de representação narrativa do ferrarês com o de Ovidio fora já feita nos *Discorsi* (Giraldo Cinzio 1554: 60).

<sup>9</sup> «...comportata la qualità della poesia, con lodare le virtù, biasimare i vizii e dare, ove è stato bisogno, a quelle il premio, a queste la pena, per formare persone di varie qualità, secondo la loro condizione, alla lodevole vita» (Giraldo Cinzio 1557b: 463-4). Sobre os comentários de Cinzio a Ariosto, *vide* o capítulo anterior.

<sup>10</sup> As palavras que aplica a Bernardo Tasso referem-se também ao *Dell'Hercole*: «...vostra Signoria nondimeno toccherà tutte cose principali, attenta la diversità delle attioni di che ella tratta, che potrebbono essere materia di molti Poemi simili a quelli di Homero, e di Virgilio, e di altri Poeti c' hanno scritto Poemi di una sola attione» (Giraldo Cinzio 1556b: 235); como se vê, a imitação de Ariosto tem mais força do que a censura de Aristóteles aos escritores que representam num só poema acções em número suficiente para vários (*Poética* 59b). As razões para estas posições aparentemente anti-aristotélicas serão expostas no capítulo 5 desta Introdução.

Le fatiche, i travagli, i fatti egregi  
D'Hercole i canto; e le sue fiamme accese,  
Et quali palme egli hebbe, e quali pregi,  
Et per lo colto, e per lo stran paese,  
Come via piu che Imperatori, e Regi  
Il nome suo per ogni parte estese,  
Come al fine arse di celeste foco,  
Et meritò di haver tra gli Dij loco.<sup>11</sup>

Interessa a Cinzio, sobretudo, mostrar a aquisição de virtudes morais por parte do protagonista, corrigindo a representação da conduta deste através do filtro da leitura humanística da *Eneida*.<sup>12</sup> Simultaneamente, a variedade dos trabalhos de Hércules, ao permitir uma mais larga gama de situações passíveis de lição sobre a conduta moral, beneficia imenso da atenção ao modelo estrutural de Ariosto, extremamente vantajoso também para a penetração da mensagem no espírito dos leitores.<sup>13</sup>

Entretanto, Bernardo Tasso ía-se tornando já conhecido pelo projecto épico de *L'Amadigi* que verá a luz da impressão em 1560. Boa parte do interesse das cartas literárias do pai do autor futuro da *Gerusalemme Liberata* está na forma como documentam uma evolução no plano do poema. Assim, sabemos que o programa original contemplava a representação de uma figura heróica concebida em dois tempos fundamentais: o primeiro, referente aos sofrimentos

---

<sup>11</sup> Transcrita duma das cartas de Giraldo Cinzio (1556b: 236-7).

<sup>12</sup> «Ancora che Virgilio introducesse Enea innamorato di Didone e che ne facesse avenir la morte di lei per la perduta onestà, io nondimeno ho fatto innamorare Ercole nella sua giovinezza, et ho voluto che quell'amore sia stato il primo acciò che più escusabile fusse l'errore suo come d'uomo poco esperto in così fatto maneggio» (Giraldo Cinzio 1557b: 467-8). O incómodo que representa o envolvimento de Eneas com Dido no padrão humanista de leitura encontra aqui uma das formas possíveis de resolução imitativa.

<sup>13</sup> «Avendo io adunque a finger ciò, e veggendomi sempre ad avere a cominciare di novo il mio ragionamento, o per intermissione di nova materia o per la varietà delle azioni, ho tenuto convenientissimo (come giudiciosamente fece l'Ariosto) ch'ogni fine di canto desse espettazione di quello che si lasciava a dire, et ogni principio avesse parte che fusse atta a conciliare benivolenza et attenzione appresso a' circonstanti et a fargli atti alla intelligenza di quello che si deveva dire» (Giraldo Cinzio 1557b: 463). Claro que, como é patente na proposição do *Dell'Hercole*, o exemplo de Ariosto ultrapassa o âmbito das *sententiae* (vide Flamini *s.d.*: 167; Weinberg 1961: 970).

da meninice e primeira adolescência; o segundo, centrado nas acções valorosas que levariam Amadis a desposar a mulher por longo tempo desejada.<sup>14</sup> Até agora, era clara a disposição de “imitar a *Eneida*”, isto é, seguir os trâmites que a hermenêutica humanista havia convencionado como presentes no poema de Virgílio: divisão da epopeia em duas partes correspondentes à alegorização da acção como retrato da vida humana, linearidade narrativa traduzida nos termos duma evolução na conduta pública e privada desde a infância até à maturidade, glorificação final do herói por intermédio de bodas simbolizando a conquista da virtude.<sup>15</sup>

Porém, em certo momento, Bernardo Tasso muda de perspectiva.<sup>16</sup> Convencido de que, se se cingisse à imitação de Virgílio, produziria menos prazer no receptor, o autor optou por procurar na variedade narrativa de Ariosto uma solução criativa mais condizente com a realidade comunicacional do seu tempo.<sup>17</sup> Deste modo, *L'Amadigi* passou a conceber-se expressamente como uma resposta erudita aos que reprovavam o sistema narrativo do *Furioso*

---

<sup>14</sup> Di-lo o próprio em carta a Sperone Speroni de 1543: «La proposition di questo mio poema sarà L'Amorose Lagrime, Et Honorate Fatiche D'Amadigi; la qual dividerò in due parti; prima dirò Le Semplici Lagrime di quella tenera età; di poi tutte Le Attioni Gloriose, che fece da che fu armato cavalliero, sin che la desiderata donna hebbe per moglie». Mesmo nesta fase inicial, já B. Tasso revelava ter Ariosto como modelo, embora apenas estilístico, pois continua: «Ne la qualità, et maniera del verso sarò simile à l'Ariosto: ne l'ordine, & ne le altre cose à la dispositione appartenenti, Virgilio, & Homero, quanto basteranno le forze mie, procurerò d'imitare» (*apud* Williamson 1951: 104).

<sup>15</sup> Recordem-se, a título de comparação, as interpretações humanistas focadas no capítulo 2.

<sup>16</sup> Segundo Williamson (1951: 107), em 1548.

<sup>17</sup> Afirma-o Ludovico Dolce no prólogo ao poema de Tasso: «...dirò solo, che'l dottissimo Signor Tasso, come anco l'Ariosto, haveva molto ben veduto, quanto (...) ottimamente osservate le strade tenute da Virgilio, e da Homero. E già haveva dettata una buona parte dell'Amadigi a imitation loro (...) e la prepositione del suo Poema, per farlo d'una sola attione, era la Disperatione d'Amadigi, e divise l'opera in libri. Dapoi vedendo, tutto che di farlo vago, e piacevole si fosse affaticato, che non dilettava; e veduto che non dilettava parimente il Giron cortese dell'Alamanni, che si era dato a quella imitatione; e, che d'altra parte l'Ariosto, che se n'era dilungato, andava per le mani de ciascuno con lode e grido universale, mutò con miglior giudicio consiglio, e diede al suo Amadigi quella forma, che vedete al presente, abbracciando piu attioni, & accostandosi a quella piacevole varietà, che nel'Ariosto è stata dall'universale giudicio de gli huomini lodata» (B. Tasso 1583: fls. s/n).

no âmbito da epopeia “séria”.<sup>18</sup> A partir daqui, Tasso buscou uma solução de equilíbrio entre a eticidade da épica clássica e o deleite modelado no sistema narrativo de Ariosto. Como com Giraldi Cinzio, a deliberada imitação estrutural do *Orlando Furioso* não alterou os propósitos moralizantes presentes na intencionalidade de *L’Amadigi*. Pelo contrário, somente os terá reforçado, já que assim o poema se adequa melhor ao gosto moderno e, conseqüentemente, pode influir com maior profundidade didáctica no espírito dos leitores.<sup>19</sup>

Espelho dos novos critérios de narratividade épica é a Proposição do poema. Se, no início, os requisitos duma imitação restrita do cânone greco-latino impuseram a *L’Amadigi* uma proposta de canto centrada num só herói, Amadis, e numa só qualidade ética motivadora da acção, o desespero,<sup>20</sup> a versão final, sem abandonar as referências éticas e um eixo que acolhe e pretende enfrear os descaminhos cavaleirescos, patenteia ao mesmo tempo o influxo da multiplicidade ariostesca na adição de heróis menores e na motivação amorosa:

L’eccelse imprese, e gli amorosi affanni  
Del Prencipe Amadigi, e d’Oriana,  
Il cui valore dopò tanti, e tant’anni  
Ammira, e’ nchina ancor l’Austro, e la Tana:  
E d’altri Cavalier, ch’illustri inganni  
Fecero al tempo; e la sua rabbia vana;  
Cantar vorrei con si sonoro stile;  
Che l’udisse Ebro, Idaspe, e Battro, e Thile.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Carta dirigida a Giraldi Cinzio a propósito dos *Discorsi* deste, sem data (1ª metade de 15567): «...la gloria del divinissimo nostro Ariosto, ricoperta d’alcuna nube di biasimo, & di riprensione, che gl’era stata data d’alcuni, & tolta la fatica a me, che per l’orme impresse da quel leggiadro, & giudicioso poeta con questo mio poema camino, di risponder a le loro obiettoni...» (Tasso 1560: 209).

<sup>19</sup> Cf. Williamson 1951: 122.

<sup>20</sup> Recordem-se as palavras de Dolce, citadas já: «...la prepositione del suo Poema, per farlo d’una sola attione, era la Disperatione d’Amadigi...» (B. Tasso 1583: prólogo).

<sup>21</sup> B. Tasso 1583: 1.

A imitação das «imprese», dos «amori», da fúria digressiva de Ariosto, manifesta igualmente o esforço de controle da efusividade romanesca, recolhendo a dispersão do ferrarês na fórmula «e d'altri», mas simultaneamente permitindo às personagens acções próprias não circunscritas semântica ou mesmo sintacticamente a um protagonista.

Enquanto estes autores procuravam a integração imitativa dos dois códigos textuais basilares do poema épico, Cinzio pôde informar Tasso acerca de um terceiro poema com objectivos aparentemente idênticos. *Il Costante* de Francesco Bolognetti, publicado incompleto em duas tranches (1565 e 1566), procura no modo virgiliano construir-se em torno de um protagonista, muito embora não deixe de constituir uma espécie de *romanzo*.<sup>22</sup> Segundo Giral di Cinzio, Bolognetti parecia estar a conseguir a convergência das épicas virgiliana e moderna no melhor produto do género a ser elaborado até aí, embora com um critério de unidade diferente do *Dell'Hercole*.<sup>23</sup> Como a epopeia de Cinzio, *Il Costante* estrutura-se de acordo com o padrão da *Eneida*, nomeadamente através de um herói principal sujeito ao conflito entre Vénus e Juno arbitrado por Júpiter.<sup>24</sup> Ainda de acordo com a *imitatio* de Virgílio, o poeta elabora cenas como o consílio dos deuses e a profecia de Júpiter feita a Vénus acerca da glória dos descendentes do herói.<sup>25</sup> Já nos termos mais próprios da leitura humanística da *Eneida*, Bolognetti estrutura a representação de acordo com uma dialéctica vincadamente dualista, associando à protectora de Constante personificações de

---

<sup>22</sup> Flamini inclui Bolognetti entre os «romanzatori» e alude às suas imitações do *Furioso* (s.d.: 168).

<sup>23</sup> «Non resterò però di dire a V. che io ho veduto dal Magnifico S. Francesco Bolognetti (...) alcuna parte di un suo poema fatto in ottava rima, di una sola attione dello Imperadore Costante, che mi ha molto piaciuto, e forse è il meglio che si sia veduto dopo l'Ariosto. Però che anchora, che sia poema di una sola attione, l'ha egli molto felicemente variato» (Giral di Cinzio 1556a: 217-18).

<sup>24</sup> O *Dell'Hercole* também utiliza os deuses de Virgílio, particularmente Júpiter, Vénus e Juno.

<sup>25</sup> Vide Bolognetti 1841, Canto II (consilio) e Canto III (entrevista de Vénus com Júpiter).

virtudes como a esperança e a abstinência e a Juno uma série de vícios: ira, vingança, ódio, traição, inveja e assim por diante. Apesar do estado inacabado em que ficou o poema, não lhe falta o casamento do herói, organizado por Vénus, como justo prémio pela aquisição da virtude.<sup>26</sup> Sobre este enquadramento, o poeta recorre à imitação, ostensivamente moralizante, do *romanzo*, ao narrar aventuras e façanhas várias do protagonista para além do combate contra o inimigo militar, incluindo a destruição de um monstro e um bosque onde o herói momentaneamente se perde,<sup>27</sup> tudo estádios graduais necessários para a sua purificação ética. Elementos pedidos emprestados a Ariosto, como a ilha maravilhosa pondo à prova a virtude do herói,<sup>28</sup> e um palácio do Amor habitado por figuras da mitologia clássica, alegorias de sentimentos humanos e pinturas de *exempla* amorosos,<sup>29</sup> combinam-se com as estruturas virgilianas no respeito pelos códigos semântico-pragmáticos simultaneamente épicos e epidícticos.

Enquanto em Itália se trabalhava em fazer convergir, sob as leis da *imitatio* épica, os grandes modelos clássicos e modernos, em Espanha começavam a aparecer as primeiras experiências em vernáculo resultantes, no essencial, da tradição intelectual humanística oriunda da Europa transalpina. Em 1549 e 1550 imprimiam-se as primeiras versões castelhanas do *Orlando Furioso*<sup>30</sup> e adaptava-se à língua, em verso branco, a *Odisseia* de Homero.<sup>31</sup> Mas

---

<sup>26</sup> Bolognetti 1841, Canto VII.

<sup>27</sup> Respectivamente nos Cantos nono e primeiro.

<sup>28</sup> Vide Flamini *s.d.*: 168. A ilha de Alcina, do *Orlando Furioso*, fora imitada também por Giraldo Cinzio no *Dell'Hercole*.

<sup>29</sup> Bolognetti 1841, Canto V.

<sup>30</sup> Vide Ariosto 1549 e 1550. Neste último ano reeditava-se duas vezes a tradução de Jerónimo de Urrea (em Lyon e Toledo) e aparecia uma nova versão por Hernando Alcocer. Informação bibliográfica completa sobre estas traduções em Pierce 1968: 367.

<sup>31</sup> Gonçalo Perez, *De la Ulyxea de Homero*, com duas impressões logo em 1550 (Salamanca e Antuérpia). Esta tradução foi reeditada em 1553, 1556 e 1562.

1555 é o ano-chave: Hernández de Velasco publica a sua tradução da *Eneida* em decassílabos brancos e oitavas “italianas”;<sup>32</sup> Garrido de Villena traduz o *Orlando Innamorato* de Boiardo;<sup>33</sup> o mesmo tradutor torna-se imitador do modelo de Ferrara,<sup>34</sup> e Nicolás Espinosa imprime *La Segunda Parte de Orlando*.<sup>35</sup> E se todas estas obras foram publicadas no mesmo ano, também foram todas reeditadas, algumas delas abundantemente, até aos anos 90 do século XVI:<sup>36</sup> o original de Garrido de Villena uma vez<sup>37</sup> e o seu *Innamorato* duas,<sup>38</sup> a continuação de Ariosto por Espinosa cinco vezes<sup>39</sup> e, acima destas, a *Eneida* de Velasco umas doze vezes,<sup>40</sup> apesar de tudo batida ainda por uma das traduções do *Furioso*, a de Urrea.<sup>41</sup> Os anos 50 correspondem, portanto, à primeira vaga de esforços espanhóis, geralmente bem recebidos, no sentido de traduzir os clássicos velhos e novos, e às primeiras tentativas de nacionalizar a matéria alheia, absorvendo em simultâneo a arte épica antiga, coroada por Virgílio, e a moderna, cujo cume se representava com Ariosto.

---

<sup>32</sup> Gregorio Hernández de Velasco, *Los doce libros de la Eneida*, Juan de Ayala, Toledo, 1555.

<sup>33</sup> Pierce 1968: 366.

<sup>34</sup> Francisco Garrido de Villena, *El verdadero successo de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los Doce Pares*, Joan de Mey Flandro, Valência, 1555 (Pierce 1968: 330; Prieto 1987: 807).

<sup>35</sup> Nicolás Espinosa, *La Segunda Parte de Orlando con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles*, Pedro Bernuz, Saragoça, 1555 (Pierce 1968: 329; Prieto 1987: 807). Como afirma Prieto, o «verdadero» que se lê nos títulos de Espinosa e Villena «en su declaración opositiva a la fábula o *romanzo* que leen en el canon de Ferrara, no supone abandono formal de ese canon, sino nacionalización temática o argumental». Em certos momentos da narração de Espinosa verifica-se até que «el poema se aparta así del “verdadero” de su titulación, para seguir afiliándose al canon de Ferrara» (Prieto 1987: 807-808).

<sup>36</sup> A década de 1590 aparece mesmo como marco divisório; nos séculos XVII e XVIII o desinteresse dos editores por estes textos foi quase total (cf. Pierce 1968: “Apéndices”).

<sup>37</sup> Em 1583 (Pierce 1968: 330).

<sup>38</sup> Em 1577 e 1581 (Pierce 1968: 366). Um exemplar da reedição de 1577 encontra-se nos Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (*Catálogo dos Reservados...*, p.132, nº486).

<sup>39</sup> Além de uma edição sem data, mencionam-se reedições nos dois anos subsequentes à primeira edição e ainda em 1559 e 1579 (Pierce 1968: 329).

<sup>40</sup> Em 1557, 1563, 1566, 1567, 1572, 1574 (tradução nova mais do que reedição), 1575, 1577, 1585, 1586 e mais duas sem indicação de ano (Pierce 1968: 364). A última vez que a obra de Hernández de Velasco foi publicada antes dos tempos modernos foi em Lisboa, 1614 (edição consultada; *vide* Bibliografia).

Jerónimo Sempere (ou Sampere), poeta das relações do português Jorge de Montemor,<sup>42</sup> ao imprimir o seu poema sobre Carlos V em 1560, mostrou que a adopção da oitava-rima não limitava a influência de Ariosto ao metro:<sup>43</sup>

Frãceses, Turcos, Moros y Germanos  
Y gentes de las Indias muy estrañas,  
Vencidas por el Cesar de Romanos  
Invicto y claro Rey de las Españas  
Yo canto, y los triumphos soberanos  
De Carlos...

A quadripartição do primeiro verso e a pluralidade geral do exórdio são signo duma presença do *Furioso* que se procura assimilar à unidade de protagonista. Neste poema espanhol, de certo modo o primeiro da tradição erudita do país vizinho, se é já bem evidente que a alusividade remete estruturalmente para Ariosto, é igualmente notória a referencialidade retórica sobre Homero e Virgílio, não obstante também eles estarem condicionados:

En este su Poema [de Carlos V] que describo  
No llevo cuenta alguna con el Marte,  
Con Iupiter Tritonia y ficto Divo,  
Poetico sera solo en el arte.  
(...)  
Requiere la grandeza del subjecto  
Ygual habilidad, si ser podria,  
La gran tuba de Grecia en tal objecto,  
Y tambien la de Mantua temblaria.<sup>44</sup>

A «arte» há-de ser fundada na *imitatio* dos poetas ilustres que, explícita ou implicitamente, estão referenciados no poema, mas o objecto que limita a extensão do seu influxo estrutural é o propósito áulico, centrado no presente

---

<sup>41</sup> Além das edições já referidas, acrescentam-se para a versão de Urrea as de 1553, 1554, 1556, 1558, 1564, 1568, 1572, 1575, 1577, 1583 (duas vezes), 1588 e 1595, para lá de duas reedições sem data (Pierce 1968: 367). A tradução de Alcocer não parece ter sido reimpressa.

<sup>42</sup> Sempere redigiu um soneto encomiástico publicado em Montemor, *Los siete libros de la Diana* (1559?), e o poeta português fez o mesmo para a *Carolea* de Sempere.

<sup>43</sup> Sempere 1560, primeira parte, canto I, estrofe 1. O poema tem privilégio de publicação de 18 de Agosto de 1559.

<sup>44</sup> Sempere 1560, Parte I, Canto I, estrofes 2 (vv.1-4) e 6 (1-4).

político e na retórica que lhe é necessária. Ao modo de um quatrocentista, atualizado no veículo linguístico e na arte bebida nas narrativas cavaleirescas, Sempere pretende celebrar os vários feitos de Carlos para ensino e estímulo dum descendente, o infante do mesmo nome:

A vos Principe claro qu'en el suelo  
Nos days estâdo en flor el fruto d'hôbre,  
Consagro las hazañas del Aguelo,  
A quien imitareys, como en el nombre:  
Dexando sus Imperios por el cielo,  
A vos dexò en retrato su renombre,  
Pintado va por esta fiel historia,  
Ponelde gran Señor en la memoria.<sup>45</sup>

No seguimento do propósito epidíctico e da sua tradução humanística em termos epo-narrativos, a acção é concebida de modo iniludivelmente dualista: um herói perfeito na virtude contra um antagonista epítome do vício.<sup>46</sup> Se esta concepção corrói a *fides historiae* que Sempere enfatiza, também a dinâmica narrativa escolhida distancia o poema dos métodos da *narratio* histórica:

No sigo el proceder de las Historias,  
Que es don de los Cesareos Coronistas,  
Mas canto por fragmentos las victorias  
De Carlo, y sus hazañas nunca vistas.<sup>47</sup>

Este “fragmentar” da linearidade narrativa acontece pelo intercalar de momentos declaradamente extra-históricos, tais como sonhos e prosopopeias de virtudes ou vícios, veículos para a alegorização moral do texto.<sup>48</sup> É provável que, também aqui, tenha sido decisivo o exemplo do *Orlando Furioso*, tendo em

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, estr. 5.

<sup>46</sup> Pierce 1968: 282: «Sempere idea un Carlos V que es el héroe perfecto y un Francisco I que es el más necio de los déspotas».

<sup>47</sup> Sempere 1560, I, I, estrofe 3; *apud* Pierce 1968: 282.

<sup>48</sup> Cf. Pierce 1968: 282.

conta a referência explícita de Sempere à necessidade de se desviar do campo histórico.<sup>49</sup>

No ano seguinte de 1561, Baltasar del Hierro resume o projecto de representação épica que o moveu a escrever o *Libro de los hechos del muy valeroso cavallero don Alvaro de Baçán* de uma forma ainda mais nitidamente ariostesca do que a de Sempere.<sup>50</sup>

Invictos hechos, casos vigurosos  
supervas aventuras muy estrañas  
junto a cometimientos valerosos  
ardides y bivezas, fuerças, mañas  
Que pueden yllustrar los mas lustrosos  
subcessos que dan gloria a las Españas  
quiero cantar...

Não só a multiplicidade transborda numa leitura eticamente séria da parodização da *Eneida* que o poeta ferrarês construíra, mas também se identifica com nitidez em «*junto a*» um dos índices máximos da organização narrativa de Ariosto, aqui simplesmente traduzido.<sup>51</sup> Entretanto, Hierro não vê senão com naturalidade a justaposição dos elementos mitológicos virgilianos inseridos no cerne das acções episódicas.<sup>52</sup>

Pues yllustre Baçan a quien Neptuno  
su reyno te ha encergado y su tridente  
no dexando tambien la diosa Juno  
que en todos estos casos sea presente

Os deuses mencionados possuem um papel fundamental no Canto I. No último Canto, o sexto, é a deusa Palas a escolhida para coroar o herói e divinizar-lo,

---

<sup>49</sup> «...la verdad de la Historia, aunque se hazen algunos digressos, que convienen al ornato della» (Sempere 1560: prólogo à parte II; *apud* Pierce 1968: 234).

<sup>50</sup> Hierro 1561 e 1888: canto I, est.1. O poema não é referido em Pierce 1968.

<sup>51</sup> Trata-se do característico «in un medesimo tratto» (*Orlando Furioso*, I,2) que é um indicador seguro do modelo narrativo múltiplo e entrelaçado da épica de Ariosto. Urrea (Ariosto 1549: estrofe 2) traduzira o sintagma por «juntamente».

<sup>52</sup> Hierro 1561: I, 5: 1-4.

levando-o com ela num carro alegórico. O produto final, híbrido quanto ao processo estrutural de imitação, concilia as partes imitadas adentro de uma prática epidíctica que lhes é comum.

Com o poema de Luis Zapata, publicado em 1566, deparamo-nos com um desenvolvimento da confluência discursiva entre Virgílio e Ariosto na prática da epopeia que revela já uma acentuada maturidade crítica na assimilação dos hipotextos.<sup>53</sup> Não deixa dúvidas o influxo de Ariosto no sistema de representação de Zapata:<sup>54</sup>

Los hechos, las empresas, las hazañas,  
El valor, y el poder de Carlo canto:  
De Carlo Quinto, Rey de las Españas,  
Y Emperador del sacro Imperio Sancto.  
Sus obras de virtud, y esfuerço estrañas,  
(Que al mundo admiraciõ fuerõ y espãto)  
Trayendo las yo agora a la memoria,  
Haran aqui una nueva, y grata historia.

Cantare de Españoles juntamente  
Admirables, heroycas, y altas cosas,  
Que siguiendo a un Señor tan excelente  
Hizieron memorables y famosas...

No entanto, apesar de Zapata dar a impressão de seguir a par e passo o *Orlando Furioso* na Proposição, quando a narração se inicia o poeta reverte para a linha configurativa de Virgílio, colocando o herói no mar confrontado com uma tempestade decalcada da *Eneida*.<sup>55</sup> Ao longo da vastíssima narração justapõem-se aventuras extraordinárias e acontecimentos históricos, prosopopeias e figuras da mitologia greco-romana, viagens e genealogias, de modo que o editor do poema considera a «variedade» digna de panegírico.<sup>56</sup> Era uma nova espécie

---

<sup>53</sup> Luys Zapata, *Carlo Famoso*. Repare-se como o título ecoa o do poema de Ariosto.

<sup>54</sup> Zapata 1566: I, 1 e 2.

<sup>55</sup> Zapata 1566: I, 8 e ss.

<sup>56</sup> Prólogo do editor Joan Mey; *apud* Pierce 1968: 234.

de variedade esta, que não tinha pejo em associar elementos da tradição literária clássica e cavaleiresca para propósitos demonstrativos.<sup>57</sup>

No *Cid* de Diego Jiménez Ayllón, de 1568, a fusão de Virgílio e de Ariosto sob o conceito epidíctico do poema épico é igualmente evidente. Veja-se como a Proposição se inicia com o objectivo de louvar nada menos do que todos os «feitos» dos espanhóis,<sup>58</sup>

Canto los hechos dinos de memoria  
D'España, y de su grã Cavalleria  
Sus triumphos sus hazañas y su gloria  
Su esfuerço su valor y valentia  
Que hizo en mill empresas ser notoria,

para depois começar a contar a ascendência do Cid, protagonista em torno do qual, na estrutura narrativa, gira a multiplicidade cavaleiresca de Espanha.<sup>59</sup> Se no enunciar do herói como sinédoque das virtudes nacionais o poema entronca na mais pura tradição epidíctica da interpretação renascentista da *Eneida*, todavia, como conclui Prieto, Ayllón sofre o influxo de Ariosto ao nível dos sistemas de representação; a este respeito, o *Cid* parece até ter sido impulsionado pela procura duma resposta nacionalista às questões levantadas pela presença formidável do «cânone de Ferrara».<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Maxime Chevalier (1966: 142) sugeriu já que Zapata mistura empréstimos à *Eneida* com outros ao *Orlando Furioso*, tornando-se evidente que estes dois textos funcionam como matriz estruturante do *Carlo Famoso*.

<sup>58</sup> Jiménez Ayllón 1568: I, 1.

<sup>59</sup> Jiménez Ayllón 1568: I, 11 e ss. Na dedicatória em prosa ao duque de Alba o autor afirma que «hago mencion de los Reyes, que desde el sexto Alfonso, hasta su magestad Catolica en España an reynado, y sus altos hechos (...) con lo que d'ellos e podido alcançar a saber...» (Pierce 1968: 236).

<sup>60</sup> Prieto (1987: 808-13) estuda o poema de Jiménez Ayllón e conclui que, embora a matéria fosse distinta, o texto manifesta o influxo daquilo a que chama «o cânone de Ferrara» no respectivo sistema poético de representação e logo a partir do «estimulo» que levou o autor à «respuesta nacionalista» (p.813). Também Frank Pierce nota «la influencia de Ariosto» em Ayllón (1968: 236).

Com *La Araucana* de Alonso de Ercilla, cuja primeira parte se imprimiu em 1569, atingimos uma referência explícita à norma épica que rege os poetas contemporâneos:<sup>61</sup>

No las damas, amor, no gentilezas  
de caballeros canto enamorados,  
ni las muestras, regalos y ternezas  
de amorosos afectos y cuidados;  
mas el valor, los hechos, las proezas  
de aquellos españoles esforzados (...)

Cosas diré también harto notables  
de gente que a ningún rey obedecen,  
temerarias empresas memorables  
que celebrarse con razón merecen,  
raras industrias, términos loables  
que más los españoles engrandecen...

A recusa directa do modelo temático do *Orlando Furioso* não impediram Ercilla de imitar Ariosto na estrutura mesma do seu poema. Maxime Chevalier chega a afirmar que «le chercheur serait tenté de faire grief à Ercilla d'avoir si exactement imité la structure et le ton du poème ariostéen».<sup>62</sup> Mais uma vez, a matéria submetida à arte opõe-se, no seu nacionalismo, suposta objectividade histórica e concentração épica “romana” sobre a guerra de conquista, à temática ferraresa. Mas tal não impede que o ponto de referência principal, na representação dos caracteres, nas *sententiae* e na própria mecânica estilística, seja o *Orlando Furioso*.<sup>63</sup> Mesmo a nível da estrutura narrativa, *La Araucana*, que se assume desde o exórdio como epopeia ao modo clássico, incorpora a

---

<sup>61</sup> Ercilla 1993: 77 (Canto I, ests. 1 e 2).

<sup>62</sup> Chevalier 1966: 158. Concorda com ele Isaiás Lerner (na edição de *La Araucana* da editorial Cátedra, Madrid, 1993, p.77n). Antonio Prieto (1987: 821) acha que se trata de «una evidente oposición a la octava que abre el *Furioso*», não tendo em conta as observações rigorosas que havia enunciado sobre Espinosa e Ayllón, as quais demonstram que o desacordo relativo à matéria empregue por Ariosto não implica, de forma nenhuma, uma oposição à norma expositiva que provém de Ferrara.

<sup>63</sup> Caravaggi (1974: 180) afirma que «nell'*Araucana* il punto di riferimento più diretto è sempre l'Ariosto, per quanto visibilmente contrappuntato nel proemio» e cita, em seu abono, Menéndez Pelayo, *História de la poesía hispano-americana*, Madrid, 1948, II, p.227.

multiplicidade, variedade e abundância características do *romanzo* e dos dispositivos de persuasão ético-política que foram canonizados pelos intérpretes de Ariosto.<sup>64</sup>

A busca de um equilíbrio ideal entre os dois modelos principais da *imitatio* épica continuou nos moldes que temos vindo a observar, com os poetas a derivar dos seus predecessores imediatos as lições de articulação conceptual que lhes pareciam mais bem conseguidas.<sup>65</sup> Neste aspecto, o poema de Ercilla foi o favorito durante os anos '70 e '80, a julgar pela abundância de edições, referências elogiosas e sintomas da influência de *La Araucana* detectadas noutros poemas espanhóis.<sup>66</sup> Não obstante, outros textos tiveram certamente algum influxo nesta fase altamente experimental da produção épica, como foi o caso do *Carlo famoso* de Zapata.<sup>67</sup>

A situação de experiência na aplicação textual do cânone modificou-se apenas quando a consciência literária e crítica se apercebeu de que a *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso vazava o velho padrão de Virgílio e a *nuova poesia* sob uma forma de confluência quase ideal. A partir desse momento, Tasso passou a superar, não só as tentativas anteriores de combinação

---

<sup>64</sup> Cf. Quint 1993: 178-185 e o estudo realizado no capítulo 3 desta Parte I.

<sup>65</sup> Claro que tal busca não impede a existência de poemas em que, quer o filão romanesco, quer o classicista, ficam relegados para evidente segundo plano. Assim se explica grande parte das diferenças entre *La Maltea* de Sans, pertencente ao primeiro grupo, e *La Angelica* de Barahona de Soto, pertencente ao segundo. Anote-se, à margem, que a epopeia de Sans é em 12 Cantos e não 10, o que lhe tira qualquer ligação numerológica com *Os Lusíadas* e pode, diferentemente, associá-la, mais uma vez, à *Eneida* (cf. Pierce 1968: 227 e 333).

<sup>66</sup> Sobre a fortuna do texto de Ercilla no âmbito da poesia épica espanhola, vide Pierce 1968.

<sup>67</sup> O poema «a été tenue dans une réelle estime au Siècle d'or (...) les imitations (...), si visibles dans le *Carlo famoso*, ont favorablement impressionné les doctes». Além disso, é de notar que alguns outros aspectos deste poema eram altamente atraentes para os leitores da época, como as 100 oitavas que celebram genealogias («ce petit nobiliaire, qu'est pour nous une des parties mortes du poème, a visiblement intéressé les contemporains») e as *sententiae*, que um autor anónimo copiou do poema de Zapata porque podiam incitar os homens à prudência e à sabedoria (Chevalier 1966: 130). A qualidade das imitações, o louvor dos nomes da nobreza e a moralidade directamente pragmática são tudo características do género retórico demonstrativo que explicam o apreço e o consequente interesse imitativo pela obra de Zapata.

de modelos, mas também, o que é fundamental, o próprio poema de Ariosto. O *Furioso* deixou então, gradualmente, de ser objecto de imitação directa, substituído cada vez mais pela *Gerusalemme* na textualidade das epopeias italianas e ibéricas.<sup>68</sup> Consequentemente, o *terminus ad quem* do período de imitação épica ocupado pelo esforço de confluência dos modelos virgiliano e ariostesco coloca-se no momento em que se detecta a substituição deste esforço pela emulação do novíssimo poema de Tasso.

Creio que o marco delimitador histórico-literário se ilustra superiormente com o exemplo das duas versões dum poema épico de Gabriel Lasso de la Vega, a *Mexicana*. Enquanto na primeira edição de 1588 o referente genológico continua a ser o mesmo de Sempere ou Ercilla, na segunda a estrutura do poema é completamente alterada para se adequar ao novo padrão tassiano. Observemos paralelamente a Proposição original e aquela impressa seis anos mais tarde:

*Mexicana* (1588)<sup>69</sup>

Canto el furor de Marte sanguinoso,  
Del gran Cortes los triunfos, las vitorias,  
La sujecion del Barbaro famoso,  
Ganada, con fatigas tan notorias:  
Rebellion de un imperio poderoso,  
Eroycos hechos, inmortales glorias;  
Singulares hazañas, y proezas,  
Que eternizan de España las grandezas.

Las quales sera justo que no oculte  
En su oscura tiniebla el torpe olvido,

*Mexicana* (1594)<sup>70</sup>

Canto las armas, y el varon famoso,  
Que por disposicion del justo Cielo  
Salio de Iberia, y cõ valor glorioso,  
Arribò del Antipoda en el suelo.  
Aquel que por el mar tempestuoso,  
Y varias tierras con odioso zelo  
Fue, y con furor dañado perseguido,  
De los monstruos del reyno del olvido.

Aquel que por la saña vengativa  
del Angel ambicioso, tantos males

<sup>68</sup> Segundo Caravaggi, com a imposição do modelo tassiano em Espanha «si concludono infatti le sperimentazioni, talora stravaganti, molto spesso abnormi, ma sempre interessanti, che si vedono maturare nel ricco momento di transizione. Non appena lo stampo della *Liberata* comincia a creare una modulata varietà di epopee cattoliche e libertarie, si restringe il margine di autonomia che il poeta controriformistico osa lasciare all'invenzione delle sue opere» (1974: 168). O que o estudioso italiano designa por *momento di transizione* é a época a que diz respeito este capítulo e toda a poesia épica publicada por autores portugueses durante o século XVI (*vide infra*, Parte II).

<sup>69</sup> Lasso de la Vega 1588: fl.1r e fl.2v, I, estrofes 1, 2 e 9; repare-se na extensão da Proposição.

<sup>70</sup> Lasso de la Vega 1594: fl.1r e v, I, estrofes 1 e 2, as únicas da Proposição.

Ni en su noturno seno las sepulte  
(...)

Tambien dire el assiento, la grandeza  
Del Mexicano imperio, el ancho buelo,  
Costumbres torpes, barbara fiereza,  
Indomito valor, sangriento zelo  
De gente, cuya diestra con braveza  
menazava con rigor el cielo.

En mil partes sufrio con frente altiva,  
Hasta extirpar los ritos infernales:  
Del alto introduciendo la Fê viva,  
En los fines del suelo Ocidentales,  
Hasta dar a su cruz fijo aposento,  
Y abatir la impiedad del viejo assento.

Difícilmente poderia ser mais óbvia a mudança de um modelo de imitação experimental para outro de estrita fidelidade aos parâmetros agora supremos da *Gerusalemme Liberata*.<sup>71</sup> A multiplicidade ariostesca, lida através de normas retóricas de exposição de virtudes e vícios, justaposta ao furor “iliádico” de façanhas epitomizadas por um herói representativo das «grandezas» de Espanha, é aqui radicalmente eliminada e substituída.

Pudemos assim desenhar uma linha de demarcação, no âmbito do sistema da *imitatio*, que delimita e configura o terreno histórico-poético em que os poemas quinhentistas portugueses, no seguimento dos seus congéneres italianos e espanhóis, se deverão situar.<sup>72</sup> Mas a semiose da epopeia nesta

---

<sup>71</sup> Recorde-se a célebre primeira estrofe do poema de Tasso, publicado em 1581:

Canto l'arme pietose e'l capitano  
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.  
Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,  
molto soffrì nel glorioso acquisto;  
e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano  
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.  
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi  
segni ridusse i suoi compagni erranti.

<sup>72</sup> Veremos na Parte II que todos os poemas épicos publicados por autores portugueses no século XVI se inserem no espaço histórico-literário que podemos designar de “pré-tassiano”. O primeiro poema impresso em Portugal que é equivalente à segunda versão da *Mexicana*, no que diz respeito à imitação da *Gerusalemme Liberata*, é o *Condestabre* de Francisco Rodrigues Lobo, já de 1610; eis a primeira estrofe da Proposição:

Canto as armas reaes, & o firme peito  
Do varão Portugues nunca vencido;  
Que quanto era na paz aos ceos aceito;  
Tanto na guerra foi forte, & temido,  
Cujo braço a seu Rey deixou sujeito,  
O Reyno em varios bandos dividido  
E sujeitara toda a redondeza,  
Se lhe não dera o ceo mais alta empreza.

fracção da diacronia não depende apenas da imitação, senão também (como vimos) de outras normas específicas que regem o discurso e a respectiva motivação que o cria. As práticas interpretativa e emulatória relativas à epopeia terão de ser complementadas pela pesquisa sobre as linhas-mestras do pensamento teórico-literário que, de acordo com a documentação recolhida, se instituiu como dominante na concepção do poema épico no período e país em causa neste estudo; é o que procurarei fazer em síntese nas páginas que se seguem.

## 5. A repercussão da *Poética* de Aristóteles e o predomínio da teoria retórico-horaciana.

A *Poética* de Aristóteles foi conhecida na Europa durante muito tempo através da paráfrase comentada do filósofo árabe Averróis (1126-1198), traduzida para o latim desde o século XIII. De facto, apesar das traduções directas do grego para o latim por Guilherme de Moerbeke (1278) e pelos renascentistas Giorgio Valla (1498) e Alessandro de' Pazzi (1536), as versões latinas do original árabe, quer a mais antiga de Hermannus Alemanus, quer as duas quinhentistas que se fizeram sobre uma tradução hebraica do texto de Averróis, não deixaram de exercer grande influência no século XVI.<sup>1</sup> O texto de Hermannus foi a primeira versão da *Poética* aristotélica a ser editada (1481).<sup>2</sup> Esta e as duas outras versões foram regularmente impressas e reeditadas na

---

<sup>1</sup> Entre Weinberg 1961: 352 e Hardison 1962: 35 podemos enumerar umas sete publicações, que incluíam versões latinas do comentário de Averróis, em 1515, 1522, 1525, 1550, 1560, 1562 e 1574. A versão de Hermannus Alemanus terá sido a mais influente no Renascimento italiano, mas há a considerar ainda outras duas versões latinas, ambas baseadas numa tradução trecentista para o hebraico: a de Abraão de Balmes, datada de 1522 e reimpressa em 1560, e a de Jacob Mantino publicada em 1550 e 1562 (*vide* Weinberg 1961). A data tardia destas traduções e a sua reimpressão relativamente frequente devem ser tidas em conta na avaliação do género de leitura que a *Poética* de Aristóteles podia ter na época.

<sup>2</sup> Pelo mestre impressor Filipe de Veneza com o título de *Determinatio in poetri Aristotilis*.

centúria seguinte, até mesmo em forma de comentário a traduções directas do texto grego.<sup>3</sup> Se, como veremos, o grande trabalho filológico sobre o texto aristotélico incidia já pelos anos 40 do século XVI, quer sobre traduções directas do grego, quer sobre o texto original, não há dúvida de que o comentário de Averróis não só corria paralelamente a esse esforço, como correspondia, em larga medida, às expectativas teórico-literárias dos homens que primeiro procuraram explicar um texto fiável da *Poética*.

A versão de Hermannus, transcrita inúmeras vezes pelos copistas europeus,<sup>4</sup> pouco dava a entender dos conteúdos originais de Aristóteles.<sup>5</sup> Segundo tudo parece fazer crer, Averróis leu apenas uma tradução árabe da *Poética* feita, por sua vez, sobre o siríaco, não conhecia nada da poesia grega a que Aristóteles remete a título de exemplo, e tinha noções extremamente vagas de géneros, como a tragédia (fundamento da teoria aristotélica), que não tinham correspondência na literatura árabe. Além disso, o objectivo fundamental do seu comentário era interno, medido pela vontade de reflectir sobre a poesia árabe do seu tempo e de afastar duma certa amoralidade que, em sua opinião, estaria a miná-la.<sup>6</sup> O facto desta versão, ainda por cima em tradução latina, se ter tornado no quase exclusivo breviário do mais importante tratado de poética da Antiguidade durante boa parte do século XVI, parece-nos hoje constituir uma

---

<sup>3</sup> Weinberg (1961, I: 368, n28) aponta o caso da edição de 1515, onde a tradução de Valla é emparelhada com o comentário de Averróis-Hermannus.

<sup>4</sup> Hardison 1962: 34 menciona o número de vinte e três manuscritos que ainda sobrevivem da tradução de Hermannus. A versão de Moerbeke parece ser irrelevante para o Renascimento (os únicos dois manuscritos conhecidos são do período 1280-1300) e só veio a publicar-se em 1930 (Weinberg 1961, I: 352 e a introdução de V. G. Yebra à sua ed. da *Poética*, p.24).

<sup>5</sup> Escreve Bernard Weinberg que o leitor dos finais do século XV e princípios do século XVI teria «only the vaguest notions» da *Poética* de Aristóteles se lida através da paráfrase árabe-latina (1961: 361). Charles Butterworth, na introdução à sua tradução do original árabe (1986: 3-49), procura implicitamente tornar Averróis bastante mais fiel ao pensamento de Aristóteles, sem, no entanto, demonstrar conhecimento do trabalho de Weinberg.

<sup>6</sup> Butterworth 1986: xi.

espécie de ironia mordaz para os homens do Renascimento que se consideravam “aristotélicos”.

Senão vejamos: o primeiro elemento do comentário de Averróis que se destaca claramente do espírito e da letra do original é o da própria definição e carácter essenciais da poesia. Se, tanto no texto quanto na paráfrase, a poesia é imitação ou representação, Averróis acrescenta à definição de Aristóteles uma finalidade pedagógica, se não mesmo política,<sup>7</sup> de estimular a virtude e desencorajar o vício. De facto, para o filósofo árabe (na tradução de Hermannus), «omne itaque poema & omnis oratio poetica aut est vituperatio aut est laudatio».<sup>8</sup> Esta concepção epidíctica, essencialmente alheia à *Poética* do Estagirita, vai determinar toda a abordagem do texto grego por Averróis. Assim, vertentes conhecidas da *Poética* como o valor de cada género literário, os objectos da imitação, o prazer, a fábula, a verosimilhança e a mimese ela mesma, inflectem de sentido pelo pressuposto de que toda a poesia é, ou deve ser, demonstrativa.

O desconhecimento da literatura grega e o desejo de aplicação à realidade árabe levam a alguns dos constrangimentos que sofre o original às mãos do comentador. Na verdade, a orientação pedagógica da paráfrase determinou que os géneros aristotélicos fossem substituídos por aqueles com os quais Averróis e os seus conterrâneos se encontravam familiarizados: o encómio e a sátira.<sup>9</sup> Mesmo a epopeia lhe é estranha de tal modo que quase nada se

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>8</sup> Edição de 1481, fl.2v; *apud* Weinberg 1961: 97, n59.

<sup>9</sup> Butterworth 1986: 13.

encontra no comentário que possa sequer começar a apontar para uma teoria específica do género épico.<sup>10</sup>

Aquilo a que Aristóteles chama os «objectos» da representação é concebido pelo comentário árabe invariavelmente em termos de dualismo ético: já que toda a poesia procura imitar virtudes ou vícios, logo se depreende que os objectos sejam qualificados de acordo com estes critérios, e, conseqüentemente, que os géneros poéticos também o sejam.<sup>11</sup> Do mesmo modo, o prazer que é próprio de cada género funciona como meio para atingir o devido fim didáctico. É verdade que Aristóteles relacionou o agrado que os seres humanos retiram da representação artística com o acto de aprendizagem.<sup>12</sup> Mas também disse que o reconhecimento do representado na representação, a qualidade de execução desta e outros motivos, originavam igualmente o comprazimento dos

---

<sup>10</sup> Menéndez Pelayo, que consultou a tradução de Jacob Mantino na edição de 1550, afirma mesmo que «de la epopeya Averroes prescinde completamente» (1940-43, I: 387). Nenhum poeta renascentista poderia tirar ilações sobre o poema épico a partir do comentador árabe. Escreve Butterworth (1986: 41-42) que Averróis, mesmo na sua língua, «quickly points out that the kinds of things that constitute the subject of narrative poems are seldom represented in Arabic. When he softens this disclaimer by acknowledging that such representation does occur “frequently in the books of scripture”, it is not precisely clear what he means. If he is referring to something other than the Quran, what books does he have in mind? (...) Unfortunately, he says nothing to shed greater light on his observation».

<sup>11</sup> Será importante aqui lembrar que a única passagem da *Poética* que alude a uma divisão dos homens em termos morais (48a 3-4) não é consensual entre os especialistas quanto à autenticidade. A propósito, Eudoro de Sousa escreve (Aristóteles 1990: 153): «A dicotomia [“*individuos de elevada ou de baixa índole*”] tem, evidentemente, um significado moral», corroborável por outros livros aristotélicos como a *Retórica*, a *Ética Nicomaqueia* e a *Política*. Mas é claro que este facto, não só afecta superficialmente o sistema teórico aristotélico, como não classifica de característica distintiva da poesia o estímulo ou dissuasão de actos humanos, ao contrário do que faz Averróis.

<sup>12</sup> *Poética* 48b 12-16.

receptores.<sup>13</sup> Na versão averroísta, argumenta-se univocamente de forma a fazer ressaltar o valor exclusivamente pedagógico do prazer poético.<sup>14</sup>

No desenvolvimento da argumentação em torno das partes da poesia, deve observar-se, antes de mais, que a ode encomiástica árabe, traduzida para o latim de Hermannus por «carmen laudativum», toma o lugar primordial da tragédia como exemplar preferencial de comentário teórico.<sup>15</sup> A descrição da tragédia grega transforma-se em Averróis numa arte da poesia epidíctica («ars laudativa»). Isto arrasta consigo várias consequências decisivas.

O postulado aristotélico de que toda a poesia (trágica e épica) deve constituir uma acção una e completa é totalmente deformado por Averróis, o qual crê que a acção seja uma simples enumeração de coisas imitadas, com princípio, meio e fim.<sup>16</sup> As seis partes da tragédia, segundo a concepção de Aristóteles, não são tratadas coerentemente por Averróis, vista a dependência que se cria do todo poético perante o factor pragmático-moral.<sup>17</sup> A componente que mais sofre é evidentemente a fábula, cuja centralidade teórica deixa de ter razão de ser. O sentido que perpassa é o de que os caracteres (ou *mores*) e o pensamento (reduzido semanticamente a *sententia*) constituem as partes de maior importância.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> 48b 16-20; *vide* o importante apontamento de V.G.Yebra na sua edição da *Poética* (1974: 254, n59): «Se ha tachado a Aristóteles de excesivo intelectualismo estético. Se le atribuye la idea de que el placer que los hombres experimentan ante los productos de la imitación artística se debe exclusivamente al hecho de que, através de ellos, aprenden algo; (...) Pero Aristóteles no dice que aprender algo sea la única razón, sino una de las razones del placer estético. Un buen retrato — advierte — puede agradarnos también por su colorido, por la maestría de la ejecución, etc.».

<sup>14</sup> Cf. Butterworth 1986: 15.

<sup>15</sup> Weinberg 1961: 357; cf. Butterworth 1986: 19.

<sup>16</sup> Menéndez Pelayo 1940-43, I: 379-380.

<sup>17</sup> Butterworth 1986: 21. Weinberg chega a afirmar que fábula, carácter e pensamento, em Averróis-Hermannus, «are not parts of poems at all, but separate kinds of poetic compositions» (1961: 361).

<sup>18</sup> «Necesario es que haya seis partes en la tragedia, es a saber: *la fábula, la imitación, las costumbres, el metro, la sententia, el aparato, la melodía*. Pero las costumbres y la sententia son las partes de mayor entidad, por que la tragedia no es imitación de la abstracta y desnuda

Por isso mesmo, também outro elemento fulcral do sistema aristotélico, a verosimilhança, perde o direito que lhe cabe como alicerce fundamental da autonomia da representação poética, substituído que tem de ser por outros conceitos mais condizentes com a função suasória e moral da poesia. Segundo Averróis-Hermannus, o poeta só deve exprimir o verdadeiro ou o que pode sê-lo, porque o *carmen laudativum* (isto é, a tragédia) tem como escopo a promoção de acções voluntárias e estas são consideradas tanto mais possíveis e creíveis quanto mais reais os acontecimentos apresentados ao espírito dos receptores.<sup>19</sup> A verosimilhança da *Poética*, esvaziada do poder organizativo intratextual que Aristóteles realçou,<sup>20</sup> é emparelhada de pronto com a *probabilitas* retórica e aproximada, o mais possível, à veracidade dos temas, pela vantagem que esta se diz proporcionar para o efeito suasório. A explícita recusa aristotélica de uma filiação da poesia às «coisas que se sabe terem acontecido»<sup>21</sup> é aqui invertida por causa do fito primordial de louvar ou vituperar.<sup>22</sup>

A própria imitação, conceito-base da *Poética*, perde o valor abrangente e profundo que tem em Aristóteles para ser reduzida ao papel de comparação directa da representação com o (modelo moral) representado. Por isso, diz Bernard Weinberg, o conceito averroísta de imitação identifica-se com a ideia

---

esencia humana, sino de sus costumbres e acciones probas, y de las eficaces sentencias del ánimo» (Menéndez Pelayo 1940, I: 379). Recorde-se que o filólogo espanhol utilizou a tradução latina de 1550.

<sup>19</sup> «Poete non pertinet loqui nisi in rebus que sunt aut quas possibile est esse (...) carmine namque laudativa intentionem habent promovendi actiones voluntarias: quando ergo fuerint posibles & quasi reales amplius incidit per eas sufficientia persuasiva seu credulitas poetica motiva anime ad assequendum aliquid aut ad refutandum ipsum» (*apud* Weinberg 1961: 357-8).

<sup>20</sup> Halliwell 1986: 101-104 expõe com grande clareza a diferença entre o que se pode chamar as probabilidades “filosófica” e “retórica” e a verosimilhança poética no texto de Aristóteles.

<sup>21</sup> Aristóteles, *Poética* 51a 36 ss.

<sup>22</sup> Como escreve Menéndez Pelayo, Averróis crê que Aristóteles, com a palavra *história*, quer significar *imitação de acções falsas e fingidas* (1940, I: 381) e traduz do latim de Mantino (1550): «El historiador es profesor de ficciones, finge varias cosas singulares que de ninguna manera existen, y les pone nombres; pero el poeta impone nombres a las cosas que realmente son, y a veces habla de lo universal».

de discurso figurado. Imitar tem o implícito sentido substitutivo do tropo retórico.<sup>23</sup> Estamos então muito mais próximos da prática da *imitatio* textual do que da filosofia da *mimesis*, o que se integrava perfeitamente nos cânones de composição poética que o Renascimento, por outras vias, já instituíra.

Com o comentário de Averróis, um poema definir-se-ia, acima de tudo, por ser uma representação de exemplos de conduta, tanto quanto possível verificáveis, representação essa que se propunha instigar ou prevenir certos actos humanos ao nível da realidade efectiva. Foi em termos próximos destes que a interpretação da *Poética* de Aristóteles se manteve durante uma boa parte do século XVI, termos que não diferiam de nenhuma forma substancial daqueles com que os humanistas já tratavam do fenómeno poético no século XV.

A *Arte Poética* de Marco Girolamo Vida, o primeiro trabalho teórico quinhentista que propõe um conjunto completo de normas para a poesia épica, é um bom exemplo dos padrões mentais coetâneos. Embora o crítico de Cremona dê às vezes a impressão de conhecer o texto aristotélico, toda a sua exposição assenta na estrutura da retórica, na *Ars Poetica* de Horácio e na imitação da *Eneida*.<sup>24</sup> A ausência de um influxo aristotélico, no que tange aos princípios orientadores da composição literária, e o domínio da retórica neste âmbito, explicam, por exemplo, que a *sententia* seja para Vida um elemento estrutural da epopeia.<sup>25</sup> Será aliás interessante ter em consideração as

---

<sup>23</sup> Weinberg 1961: 356-7 onde nota os termos de Hermannus para traduzir a “imitação” de Averróis: *assimilatio*, *similitudo*, *translatio* e também *imitatio*.

<sup>24</sup> O prefaciador do texto bilingue latim-português, Arnaldo Espírito Santo, procura encontrar, com afinco, eventuais pontos de contacto entre Vida e a *Poética* (Vida 1990: 36, 67, 84 e 92). Todavia, as conclusões no confronto dos textos não deixam dúvidas de que, mesmo que conhecesse o tratado aristotélico (naturalmente numa versão dependente dos comentários árabes), o texto de Vida não se ressentia desta influência. O juízo de Bernard Weinberg é, a este respeito, definitivo: «Marco Girolamo Vida's *De arte poetica* of 1527 (...) exists in a (...) pre-Aristotelian world (...) Its context is thus supplied almost exclusively by Horace and by the rhetoricians» (Weinberg 1961: 715).

<sup>25</sup> Vida 1990: 82 (da introdução de Arnaldo Espírito Santo).

semelhanças existentes entre esta posição teórica e a prática camoniana n'Os *Lusíadas*, já que, embora referindo-se especificamente aos modelos de conduta para os poetas, C. M. Bowra relacionou o poema português com o tratado de Vida.<sup>26</sup>

Todavia, é relativamente ao primeiro comentário directo do texto grego, publicado em Florença em 1548, que se pode determinar um influxo explícito da *Poética* de Aristóteles em Portugal. É seguro que pelo menos desde 1553 as *Explicationes* de Robortello são conhecidas por autores portugueses, ainda que não residentes no país.<sup>27</sup> Outra referência a este comentário num texto lusitano, ainda que algo tardio para o período de produção épica aqui estudado, permite concluir, com Aníbal Pinto de Castro, que o texto de Robortello devia ser conhecido em Portugal nas décadas seguintes à sua publicação.<sup>28</sup> A importância particular das *Explicationes* deve-se também ao facto de se terem tornado no referente principal para o qual remetem explicitamente os comentários aristotélicos posteriores, quer o de Maggi e Lombardi (1550), quer o de Vettori (1560), quer ainda o de Castelvetro (1570), volumes que circulariam também no nosso país.<sup>29</sup>

Longe de marcar uma distância teórica relativamente à interpretação de Averróis, o comentário de Robortello associa-se, algo surpreendentemente, ao filósofo árabe. Assim, a mimese aristotélica constitui, nos parágrafos introdutórios do comentário, um meio para atingir um fim claramente

---

<sup>26</sup> Bowra 1965: 89.

<sup>27</sup> Castro 1976: 100. Para pormenores biográficos sobre Aquiles Estaço, que publicou um comentário à *Ars Poetica* de Horácio onde se refere Robortello, *vide ibidem*.

<sup>28</sup> Castro 1984b: 513-514 menciona o rascunho de uma arte poética composto por António de Ataíde por volta de 1600 onde se menciona a obra de Robortello.

<sup>29</sup> Uma referência explícita a respeito da influência de Castelvetro em Portugal encontra-se, mais uma vez, em Castro, *ibidem*, relativamente ao borrão de António de Ataíde. Desconheço qualquer referência portuguesa no século XVI às obras de Maggi e de Vettori, embora seja de crer que ambas fossem conhecidas.

moralizante. A essência do poema incide, para Robortello, na análise dos *mores* por via narrativa ou representacional, cujo eixo continua a ser a semiose do louvor e do vitupério.<sup>30</sup> O comentário vai, deste modo, vergar o texto de Aristóteles no sentido de um ideário humanista que vem de longe.

Para o exegeta italiano, fundamentando-se agora em Platão, o poeta tem um papel eminentemente político, comparável ao das próprias leis da república, como garante do respeito pelos princípios éticos necessários a uma correcta prática vivencial em sociedade.<sup>31</sup> O propósito do poeta será, não apenas o de exprimir as qualidades morais das personagens sujeitas a louvor ou censura, mas também o de lhes atribuir um valor gnómico reconhecido pelos receptores, aqueles sobre os quais o efeito moralizante se produzirá.<sup>32</sup> Desta premissa, Robortello retira uma interpretação da mimese ideal aristotélica, do “poder/dever ser” da poesia, a ficção que a distingue da história:<sup>33</sup> o poeta representa as personagens históricas ou míticas menos como foram do que como convém que sejam para a exemplaridade pretendida. Com efeito, o comentador

---

<sup>30</sup> «Poeta verò vim suam omnem tantùm exercet in significandis, & describendis moribus hominum (...) Nam si recitatio, atque imitatio virtutum sit, & laudum praeclari alicuius viri; incitantur homines ad virtutem: si rursus vitia repraesentantur, ab his omnes multum deterrentur; (...) Quid multis? imitatio omnis, & recitatio poëtica cum actione coniuncta hominum animos pervellit, emollit, urget, incitat, frangit, inflammat» (Robortello 1548: 3). A concordância com Averróis é aqui implícita, mas é explícita por exemplo na p.175 (citada por Weinberg 1961: 395) onde o nome do filósofo árabe é referido duas vezes como autoridade abonatória.

<sup>31</sup> «Redeo ad poetas. Ipsi quoque partim politice, partim rhetorice faciunt loquentes personas. Platonis locus est adnotandus Lib.III de Rep. ubi ait poetas esse reiciendos qui quidpiam loquantur contra leges publicas. Illum Platonis dictum ita ego puto accipiendum. Cum in legibus habeatur ratio virtutum omnium, religionis, aequitatis, veritatis, fortitudinis, pietatis, honestatis ea poemata non esse accipienda aut approbanda quae quidpiam referant aut imitentur quod sit adversus legibus» (Robortello 1548: 67).

<sup>32</sup> «Morata tragedia est, in qua multa proferuntur, quae ad vitam instituendam spectant, isque potissimum labor est Poëtae propositus, ut sanctitatem morum exprimat, & probitatem in singulis personis; praeceptionesque tradat, & γνῶμῶσ quasdam communes, quibus admonentur homines; ut virtutem sequantur; & ea agant, quae honesta sunt» (Robortello 1548: 211). Sobre *gnome*, vide Aristóteles, *Ret.*, 1394a ss. e tb. Perelman e Olbrechts-Tyteca 1988: 224.

<sup>33</sup> Na tradução de Eudoro de Sousa (Aristóteles 1990: 115): (...) diferem o historiador e o poeta (...) em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder” (Aristóteles, *Poética*, 51b). A interpretação moralizante e utilitária do universal aristotélico aparece em Robortello, por exemplo, em 1548: 290 e 310.

italiano modifica o princípio averroísta de que o poeta deve apenas representar o verdadeiro, só que o faz de molde a reforçar a motivação ético-política da representação literária.<sup>34</sup>

O *locus classicus* épico que Robortello não se esquece de evocar é o da representação de Eneas nas cenas em que o herói partilha o espaço narrativo com Dido. Virgílio modificou certos atributos tradicionais destas personagens, criando uma paixão mútua, fundindo tempos históricos diversos, descrevendo o desgosto e suicídio da cartaginesa, para servir a intenção moral que presidia à obra, a exemplificação de certas virtudes e vícios para ilustração dos receptores.<sup>35</sup> Os fundamentos pertencem claramente à teoria retórica: a estrutura da *Eneida* assentaria na divisão epidíctica *sub species virtutum*. A narração épica virgiliana organizar-se-ia a partir do louvor de virtudes singulares ou do vitupério de vícios.<sup>36</sup>

Não quer isto dizer que o comentador quisesse necessariamente universalizar este subtipo de *narratio* a todo o género épico: como acontece em geral nas exegeses quinhentistas da *Poética*, a epopeia não é tratada senão na dependência da tragédia, em respeito pelo texto de Aristóteles. Também de acordo com o Estagirita, Robortello enfatiza a maior propensão para a *admiratio* e conseqüente prazer dela retirado na poesia épica.<sup>37</sup> O que ressalta do comentário, todavia, é que tais características, mais determinantes no poema

---

<sup>34</sup> Pormenores sobre a concepção roborteliana da verdade e da ficção em Weinberg 1961: 390-393.

<sup>35</sup> Sobre o exemplo virgiliano e a questão da exemplaridade todo-poderosa referida pelo comentador ao conceito aristotélico de *ethos*, vide Robortello 1548: 290.

<sup>36</sup> Já indiciada por Aristóteles (*Retórica*, III, 1416b 21-26; vide capítulo 1 desta Parte I), a teoria da divisão narrativa epidíctica de acordo com as virtudes ou vícios a observar aparece formulada com clareza em Quintiliano, *Institutio Oratoria*, III, vii, 15. Cf. Lausberg 1966-69, I: 217-18.

<sup>37</sup> Referindo-se à anagnórise (reconhecimento) nos poemas homéricos (1548: 274). O prazer da *admiratio* é designado por *voluptas*.

épico do que na tragédia, estavam subordinadas à semiose da retórica demonstrativa, em que a *admiratio* funcionava como instrumento para formar um estado psíquico adequado à recepção de uma lição moral.<sup>38</sup> Para Robortello, o valor didáctico da poesia aumentava na proporção em que as personagens se integravam nos modelos codificados da ética. O herói homérico Ulisses distingue-se da figura tradicional por se aproximar da figuração ideal do homem prudente.<sup>39</sup> Quanto mais perfeitamente adequado à definição de uma virtude ou vício, maior o poder pragmático do carácter do protagonista.<sup>40</sup>

O significado destes postulados é a grande distância a que um leitor das *Explicationes* estaria, quase de certeza de forma inconsciente, dos princípios de Aristóteles relativos à Poética.<sup>41</sup> A mudança fundamental é a transformação, através do comentário, duma perspectiva inovadoramente poética, a de Aristóteles, em outra essencialmente retórica. A questão, para Robortello, não é a da beleza artística resultante das qualidades formais do poema, como era para o filósofo grego, mas antes a da persuasão ética do receptor para a qual o prazer é apenas um dispositivo, valioso, sim, mas subordinado ao objectivo de convencer o destinatário da evidência dos comportamentos expostos no texto. Isto significa que o objectivo do poeta roborteliano não é a obtenção de um produto artístico uno que, como tal, possa causar um efeito estético, mas antes uma colecção de

---

<sup>38</sup> Riley 1988: 160. Citado pelo mesmo estudioso de Cervantes na página anterior, Joel Spingarn «considera l'*admiratio* una conseguenza logica della convinzione rinascimentale che la poesia educa con l'esempio» (*A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Nova Iorque, 1899, p.53).

<sup>39</sup> «...ut si sit effingendus prudens in rebus agendis Ulysses, non qualis ipse sit esse considerandum; sed, relicta circumstantia, transeundum ad universale, & effingendum esse, qualis prudens, callidusque ab omni parte absolutus describi solet à philosophis» (Robortello 1548: 91).

<sup>40</sup> A propósito desta questão na teoria literária do século XVI, vide Hathaway 1962: 144-158.

<sup>41</sup> A partir daqui, faço a paráfrase das conclusões a que chegou Bernard Weinberg na sua aturada leitura do tratado roborteliano, síntese que me parece insuperável a este respeito ("Robortello on the *Poetics*" in R. S. Crane *et al.*, *Critics and Criticism*, University of Chicago Press, 1952; transcrita em Weinberg 1961: 67-68).

partes, cada uma com a sua utilidade e prazer próprios, partes essas destinadas à produção de certos efeitos suasórios em cada momento distinto. O conceito aristotélico de “fábula” perde assim toda a validade, substituído que é por uma vaga noção de unidade transferida para funções especificamente performativas. Para além disso, uma vez que o sentido de estrutura poética global se perde, não há qualquer possibilidade de atribuir critérios de conveniência ou inconveniência de partes particulares no cômputo do poema. O critério de escolha deste ou daquele quadro, desta ou daquela história, é sempre referenciado ao extratexto e à situação dos destinatários em cada momento e lugar. Consequentemente, o poema é concebido mais como um aglomerado do que como uma unidade. Ou, a haver unidade, ela depende apenas das *sententiae* como expressão final e finalística do intento didáctico professado na obra particular.<sup>42</sup>

Apesar de o contestar abertamente a propósito de várias questões,<sup>43</sup> Vincenzo Maggi, o segundo humanista a completar um grande comentário à *Poética*, concordava com Robortello no essencial. O seu trabalho situa-se no seguimento do de Bartolomeo Lombardi, académico que, num prólogo dirigido à Academia dos “Infiammati” de Pádua no início da década de ‘40,<sup>44</sup> parte da classificação das ciências formulada por Averróis para dizer que a retórica e a poética, apesar das afirmações do filósofo árabe no comentário ao texto aristotélico, não são partes «vere ac proprie» da Lógica, pois o orador e o poeta não lidam essencialmente com o silogismo, como nos restantes departamentos

---

<sup>42</sup> Esta última frase deriva de Weinberg 1961: 396.

<sup>43</sup> Maggi inclui uma secção da introdução ao seu comentário da *Poética* (Maggi e Lombardi 1550) dedicada a rebater posições assumidas por Robortello. Algumas *obiectioes* nasceram logo que este texto foi publicado em 1548 (Weinberg 1961: 374)

<sup>44</sup> Para a datação, vide Weinberg 1961: 373-4. O “Praefatio” publicou-se com o comentário de ambos em 1550.

daquela disciplina filosófica, mas antes usam procedimentos mais populares, como o *exemplum*, para intervir politicamente.<sup>45</sup> A poesia é, especificamente, a faculdade de descobrir o que for apropriado imitar, através de meios harmoniosos e agradáveis, «ad vitam corrigendam».<sup>46</sup> O mais curioso neste trabalho é o seu alheamento completo da *Poética* que prefacia,<sup>47</sup> sem dúvida porque Lombardi considerava estas definições uma premissa da qual dependiam o texto de Aristóteles e o respectivo comentário desenvolvido pelo continuador, Vincenzo Maggi.

Nas aulas sobre a *Poética* aristotélica proferidas em Pádua e Ferrara, de que existem anotações de um aluno datadas de 1546,<sup>48</sup> Maggi definiu a poesia em termos praticamente idênticos aos do seu predecessor. A arte poética é uma imitação de acções, caracteres e sentimentos, em linguagem agradável («sermone suavi»), com a finalidade de «aliciar os homens para as boas condutas».<sup>49</sup> Preocupado, tal como Lombardi, com o lugar atribuído à poesia no sistema das ciências humanas pelo comentário de Averróis, Maggi conclui que se, por um lado, a poesia é parte da Lógica, por outro, «quia respicit finem mores esse»,<sup>50</sup> é parte da filosofia moral. Concepções como esta dominam, não só a leitura da *Poética*, como a teorização sobre elementos tão importantes da arte como os géneros literários e as «partes» do poema. Assim, os géneros estudados por Aristóteles são diferentes apenas na medida em que procuram meios

---

<sup>45</sup> «Rhetorica, Poeticaque contra: quod non adeo vere ac proprie Logicae appellantur, neque syllogismo fere, sed exemplo atque enthymemate, rationibus quasi popularibus utuntur: atque harum qua huiusmodi sunt, extant opera, orationes atque poemata, plurimque in politicis occupantur argumentis» (Maggi e Lombardi 1550: 8).

<sup>46</sup> Maggi e Lombardi 1550: 9.

<sup>47</sup> Weinberg 1961: 374.

<sup>48</sup> Manuscrito da Biblioteca Estense em Módena citado em Weinberg 1961: 374 e 376-383.

<sup>49</sup> «Ut homines trahantur/alliciantur ad bonos mores»; ambas as frases em Weinberg 1961: 380.

<sup>50</sup> *apud* Weinberg 1961: 381, n48, que traduz: «because it considers its end as being conduct».

diversos para atingir o mesmo fim correctivo.<sup>51</sup> Entretanto, a fábula é definida, com recurso aos *Problemas* de Aristóteles e da forma mais conveniente possível para o entendimento ético-retórico da poesia, como aquilo que está em lugar de um *exemplum*.<sup>52</sup> A fábula, confundida com o conceito de imitação (confusão a que aliás se prestava a própria *Poética*, principalmente nestes primórdios de reconstituição do texto), não é mais do que uma *semelhança*, como a parábola, a figura ou, no sentido moral privilegiado por Maggi, como o exemplo. A comparação feita pelo docente italiano é entre o exemplo e o entimema, em que este é substituído por aquele na poesia porque, como diz Aristóteles, dá mais prazer e é mais fácil de aprender.<sup>53</sup> Prontamente se vê que, definida deste modo, a fábula assume um significado que não difere substancialmente daquele obtido por Averróis. Por outro lado, à luz da importância central que Aristóteles atribui a esta «parte» do poema, torna-se clara a convergência que inevitavelmente se cria entre a fábula e os *mores*, na medida em que aquela não é mais do que uma re-produção do carácter moral que é seu objectivo inculcar ou prevenir.

Maggi publica em 1550 o comentário que constitui o resultado final da análise, sua e de Lombardi, da *Poética*. Como Aristóteles, Maggi remete o leitor interessado no carácter essencial da epopeia para o que foi dito «abundantemente» sobre a tipologia da tragédia.<sup>54</sup> Para além dos aspectos mais

---

<sup>51</sup> «...non tamen in fine differunt, quia reduccunt homines ad mores bonos per diversos modos» (*apud* Weinberg 1961: 380, n47).

<sup>52</sup> «Fabulam autem nunc intelligimus id quod est loco exempli veri, quod est veluti quoddam exemplum» (*apud* Weinberg 1961: 381).

<sup>53</sup> «Aristotel. in problematibus particula 18. probl. 3. quaerit quare in orationibus oratores magis delectentur exemplis et fabulis, quam Entimematibus et rationibus (...) exempla sunt magis familiaria, iucundia, cito addiscuntur, ideo gratiora sunt» (Weinberg, *ibidem*). Voltaremos à distinção entre exemplo (indução) e entimema (silogismo) em Aristóteles quando lidarmos com os textos do humanismo português (a propósito de João de Barros, no capítulo 6 desta Parte I).

<sup>54</sup> Maggi e Lombardi 1550: 254, na “Explanatio” sobre a *Poética* 59b 8 e ss.

superficiais em que, segundo Aristóteles, a epopeia difere da tragédia,<sup>55</sup> os géneros são idênticos nas partes que os constituem e nos tipos em que se subdividem.

Assim, depois de avisar que o texto aristotélico é de muito difícil, senão mesmo de impossível decifração,<sup>56</sup> Maggi trata da tragédia (e da epopeia) com base num conceito menor da *Poética*, o qual, mesmo assim, sofre uma deformação substancial. Com efeito, *to filanthropon*, termo que serve para Aristóteles como acessório ao efeito de piedade e terror trágicos, vem a ser a chave para que Maggi resolva a distância entre a sua teoria e a do filósofo comentado.<sup>57</sup> Por esse termo o italiano entende uma espécie de reacção emulativa do público com valor pedagógico para aproximar as condutas da virtude e afastá-las do mal.<sup>58</sup> Uma tragédia que não possua os requisitos formais indicados por Aristóteles não tem *filanthropon* e, logo, não tem sucesso na produção do desejado efeito moralizante.<sup>59</sup>

A argumentação torna-se mais evidente quando o comentador trata da classificação aristotélica dos tipos de tragédia e de poema épico, obrigado a considerar «a *Iliada* simples e patética e a *Odisseia* complexa (ou implexa) e de carácter».<sup>60</sup> A dificuldade está em que Aristóteles nunca explicou o que entendia por “fábula de carácter”. Maggi aproveita o momento para reiterar uma teoria

---

<sup>55</sup> 59a 17 - 59b 18. Recorde-se que às vezes Aristóteles dá o exemplo dos poemas homéricos para ilustrar as virtudes da tragédia.

<sup>56</sup> «Contextus praesens difficultates arduas, ac pene inextricabiles habet» (Maggi e Lombardi 1550: 194).

<sup>57</sup> Weinberg 1961: 407-409 descreve o processo.

<sup>58</sup> «Per *filanthropon* intelliget idem, quod moratum, quodque ad societatem humanam conducit (...) per *filanthropon* intelligendum sit id, quod conducit ac utile est» porque «in primis humano generi poetae prodesse student, Prosunt autem humanae societati exempla (...) quoniam his instruitur genus humanum, & a sceleribus abstinet» (Maggi e Lombardi 1550: 153).

<sup>59</sup> Maggi e Lombardi 1550: 153, comentando a *Poética* 53a 1 e ss.: «nam huiusmodi fabulae constitutio non habet *filanthropon*, hoc est id, quod ad humanam societatem conducit, hoc est bonos mores non inducit».

<sup>60</sup> *Poética* 59b 15.

que pouco tem a ver com a do Estagirita, corroborando a ideia da função moral e política da poesia e transformando os *ethe* no conceito central de toda a teoria aristotélica.<sup>61</sup> Como tal, cada carácter poético é identificável com uma função moral predominante, seja ela um vício ou uma virtude.<sup>62</sup> Por isso, as personagens produzidas para um público que se pretende elevar moralmente tendem a ser caracteres-tipo.<sup>63</sup> São estes que produzem a *catharsis* que Maggi traduz em termos estritamente éticos: a purgação de vícios como a ira, a avareza e a luxúria, de modo a que as virtudes tomem o seu lugar.<sup>64</sup> É fácil ver como uma teoria destas complementa na perfeição as doutrinas retóricas sobre o discurso demonstrativo.

O último dos grandes comentários à *Poética* de Aristóteles que Camões e Corte-Real poderiam ter compulsado a tempo de influir sobre os primeiros poemas da epopeia culta em português, é o de Pietro Vettori. A obra começa por um longo prólogo aos leitores em que se manifestam já algumas das características básicas das concepções poéticas do autor, nomeadamente através da centralidade da teoria da catarse. Este conceito aristotélico, como se sabe um dos mais polémicos e indefinidos de sempre, é concebido por Vettori em termos

---

<sup>61</sup> «...Tragoedia alia simplex, alia perplexa dicitur. Item fabula, quaedam pathetica est, hoc est, in qua actio letifera est, & cruciatus poetae imitantur: etiam Tragoediae species erit, quae pathetica dicitur. Fabula praeterea esse potest morata, hoc est imitans exprimensque bonos, & humanae societati conferentes mores: & Tragoedia, in qua huiusmodi continentur, morata dicitur. (...) infra enim [Aristóteles] dicit Iliadem esse simplicem, & patheticam. Sed quo loco mores ad fabulam spectare dixerit, minime constat. At nos eo loco de moribus egisse dicimus, ubi declarat quod hominum genus Tragoediae conveniat. valet enim eo loco *filanthropon*, idem, quod moratum: hoc est, quod ad bonos mores induendus conducit» (Maggi e Lombardi 1550: 195 "Annotationes").

<sup>62</sup> «Censeo: nempe per mores et sententiam tales homines vocari: at per mores simpliciter absoluteque, ut avaros vel liberales. Cum enim mores fixi sint, nulla nos debe capere admiratio si ab eis simpliciter nominamur» (Maggi e Lombardi 1550: 103).

<sup>63</sup> Weinberg 1961: 414. Quando os poetas apresentam as condutas «debent exemplar facere» (Maggi e Lombardi 1550: 175).

<sup>64</sup> Maggi e Lombardi 1550: 93; citado por Weinberg 1961: 408.

especificamente morais.<sup>65</sup> No que diz propriamente respeito à poesia épica, o comentador afirma que Homero é o supremo poeta virtuoso e a sua obra um «vitae speculum». A *Iliada* é para Vettori acima de tudo a representação de um modelo comportamental, o de Aquiles, que foi intenção de Homero produzir para benefício da humanidade. Ao contrário do que afirma Platão, a representação homérica cumpre com eficácia superior a função ético-didáctica que lhe compete, precisamente pelas características próprias que o poema épico possui.<sup>66</sup> Esta defesa da epopeia acaba por reconhecer a validade dos critérios platónicos na apreciação crítico-literária, mas suspeita-se que Vettori julga que está, deste modo, a concordar com a visão de Aristóteles.

Com efeito, quando passa à discussão propriamente dita do texto aristotélico, Vettori transmite com clareza a ideia de que não concebe a legitimidade da existência duma arte poética sem ser nos termos morais intimamente ligados ao modo de expressão epidíctico.<sup>67</sup> Isto é dito com maior clareza no momento em que comenta a passagem da *Poética* onde se elabora a teoria dos caracteres,<sup>68</sup> o que é significativo na medida em que se desloca a centralidade da discussão da fábula como imitação de acções, impossível de definir com operatividade,<sup>69</sup> para as questões éticas, estas sim imediatamente

---

<sup>65</sup> Vide expressões recorrentes no prólogo “Petrus Victorius Lectori” (fls. s/n) como «ab omni labe, culpaque emendare»; «nos expolirent, & ab omni culpa revocare» e «animos etiam nostros ab omni labe, maculaque purgarent».

<sup>66</sup> «...quis non fateatur imaginem magnanimumque, ac fortissimi regis Iliade expressam esse: nec potuisse optimum, sapientissimumque; praeceptorem verius illum informare, & simulacrum eius vitae, quam sequi postea ipsum oportere, ante oculos illi melius collocare, quam si monstrasset ei Achilles virtutes» (Vettori 1560: prólogo). Vettori refere um pouco antes a sua discordância relativamente à opinião de Platão sobre Homero.

<sup>67</sup> «hoc enim vitae prodest, nam qui spectant cum haec in fabulis laudari, plausuque excipi vident, ad ea facta imitanda excitantur, quae ab illis moribus proveniunt: conanturque & ipsis tales evadere» (Vettori 1560: 143; *apud* Weinberg 1961: 466). Doutro modo, segundo este comentador, a doutrina poética não cumpre com a sua finalidade essencial: «...quod praecipit, ut diligenter servent poetae, est ut mores convenientes personis inducant, sine quo ostendit superius praeceptum fructum nullum ferre» (Vettori 1560: 144).

<sup>68</sup> Aristóteles, *Poética* 54a 16 e ss.

<sup>69</sup> «Verum quia vocabulum hoc fabula (ut opinor) plures notiones habet» (Vettori 1560: 60).

familiares. Deste modo, o maior ou menor valor dos poetas é aferido principalmente de acordo, não (como queria Aristóteles) com a estruturação da fábula, mas com a maneira como os poetas lidam com as questões da representação ética das personagens.<sup>70</sup> Vettori produz deste modo uma autonomia do conceito de *ethos* que estava bem longe da compreensão actual do que Aristóteles pretendeu: a subordinação dos caracteres à sintaxe narrativa. Por arrastamento, *diánoia* (“pensamento”) apenas assume o sentido de uma demonstração, por intermédio de discursos intratextuais, dos valores morais que as personagens confirmam ou rejeitam.<sup>71</sup>

Estes princípios aplicar-se-ão mais ainda à epopeia do que à tragédia porque aquela é a espécie superior.<sup>72</sup> A razão porque a *Odisseia* é um poema épico «moratus» deve-se ao facto de pôr em narração, segundo Vettori, as condutas de várias personagens,<sup>73</sup> não só de modo a exprimir esses comportamentos, mas particularmente também para induzir várias virtudes nos receptores.<sup>74</sup> O poema centra-se, pois, na exemplaridade e constrói o seu argumento em torno da virtude que predomina na individualidade de cada

---

<sup>70</sup> «Unde inquit hoc primum esse omnium, quae in indole ac moribus attendi debent, quia maiores utilitates gignit, si servatum diligenter fuerit: contraque, nocet, si poeta id neglexerit: malisque moribus praeditas personas induxerit. Quare ea de causa poetae maiorem laudem aut vituperationem afferre potest» (Vettori 1560: 143).

<sup>71</sup> Cf. *Poética* 50a 1 e ss. é comentada por Vettori nos termos dualísticos da retórica demonstrativa (1560: 61). É importante considerar que o trecho de Aristóteles, em tradução latina, podia contribuir para esta interpretação, com o verbo *demonstrare*. V. G. Yebra traduz a passagem com o verbo mais convenientemente neutro de *manifestar* (*Poética*, ed. 1974, p. 147).

<sup>72</sup> Vettori inverte a ordem de valores de Aristóteles, aproveitando-se do facto de que em 47a 13 a epopeia é nomeada antes da tragédia (1560: 4).

<sup>73</sup> «...Odysseam moralem esse: egregieque; illic expressos esse mores plurium personarum, tradit» (Vettori 1560: 249). Vettori reconhece a multiplicidade da *Odisseia* como uma multiplicidade de anagnórisis; no entanto, esta é, no comentário, confundida com a narração de vários *mores*.

<sup>74</sup> Di-lo a propósito da tragédia a que chama *morata* (e que Aristóteles designou de *ethike*), «quae non solum accurate mores exprimit, sed eos etiam inducit probos: quod ipse significavit supra, ubi de moribus disservit» (Vettori 1560: 178).

carácter.<sup>75</sup> Se compararmos o que o comentador afirma sobre a *Iliada* no prólogo com o modo como trata a *Odisseia* no comentário, não parece exagerado concluir que um aspirante a poeta épico perceberia como diferença essencial entre os dois poemas o facto de o primeiro ter como eixo o comportamento de uma só personagem, enquanto o último se estrutura em torno duma multiplicidade de caracteres; em comum, o facto de ambos os poemas serem edificados a partir de referentes de conduta, cuja finalidade ideal seria a de inculcar nos destinatários o desejo de os emular ou rejeitar.

A fidelidade a uma concepção retorizante da poesia é, como se vê, comum aos três primeiros comentadores maiores da *Poética*. O texto de Aristóteles provoca-lhes grandes dificuldades conceptuais. Em parte por esta razão, a exegese do tratado grego não contradiz o ideário de há longo tempo formado entre poetas e humanistas sobre o carácter demonstrativo e ético-político da poesia épica — como uma interpretação hodierna da *Poética* de modo nenhum poderia afirmar —, antes o reforça com a “nova” autoridade que representa a contribuição aristotélica para a arte literária. O facto de dois escólios diversos, como o de Averróis e o minucioso comentário de Vettori, partilharem o mesmo ano de publicação (1560) e serem ambos reeditados na década seguinte,<sup>76</sup> não mostra nenhuma divergência ou rivalidade na interpretação do pensamento do filósofo grego, mas antes um acordo de fundo, conquanto evidentemente matizado, na compreensão do que ele afirmara e na

---

<sup>75</sup> Particularmente significativo do poder hegemónico desta teoria é o facto de Vettori se servir até do exemplo de uma tragédia desconhecida (*Peleu*), nomeado por Aristóteles em 56a 1, para a ilustrar: «Quare eius persona in primis apta est indoli tali, moribusque exprimendis: ut qui exemplar temperantiae ponere ante oculos velint, commode ipsa uti possint» (Vettori 1560: 178).

<sup>76</sup> O livro de Vettori tem segunda edição florentina de 1573 e há uma edição de 1574 da paráfrase averroísta.

integração da poética aristotélica nos códigos pertinentes para a produção de uma epopeia.

Não há-de surpreender, pois, que os tratados de arte poética produzidos no período de vigência das paráfrases e exegeses aristotélicas corroborem, mais ou menos estritamente, o paradigma hermenêutico que estas revelam. Talvez o mais volumoso tratado quinhentista de poética aplicado à literatura em vernáculo, cujos fundamentos teóricos são uma síntese de outro texto sobre a poesia latina publicado pelo mesmo autor anos antes,<sup>77</sup> deixa transparecer os pontos principais da concepção poética dominante. Com efeito, Antonio Minturno (1500-1574) começa por afirmar, no meio de uma paráfrase da *Poética* aristotélica,<sup>78</sup> que o objecto da imitação é a conduta humana.<sup>79</sup> O eixo teórico, do qual depende a argumentação minturniana em 1563, é claramente derivado da letra do texto de Aristóteles, mas a selecção e a ênfase são tais que alteram completamente os fundamentos da poética do filósofo grego. Assim, a matéria do poema é praticamente reduzida à questão da caracterização — apesar do papel explicitamente secundário que têm os *ethe* na *Poética* —, a qual se traduz pelos termos nossos conhecidos da ética e da retórica demonstrativa: os poetas imitam as acções através das quais se julga acerca da virtude ou do vício.<sup>80</sup> Segundo Minturno, a intenção do autor épico é de compor poemas em louvor de personagens como Aquiles e Ulisses,<sup>81</sup> considerando estas como

---

<sup>77</sup> Weinberg 1961: 756.

<sup>78</sup> 47a 13-16, trecho remetido logo para 48 1 ss.

<sup>79</sup> «Tre cose in ogni imitatione considerarci conviene. Prima quel, che ad imitar prendiamo; poi con che imitiamo; al fine in qual modo. Le cose, che ad imitar prendiamo, sono i costumi, gli affetti, & i fatti delle persone» (Minturno 1563: 2). Mais adiante se vê que o autor não atribui distinções significativas aos atributos das personagens: «gli affetti, ò costumi che dir vogliamo» (*ibidem*, p.14).

<sup>80</sup> «...gl'imitanti imitano l'operationi, per le quali ò buoni, ò rei gli huomini son riputati: conciosa che' costumi sien quasi sempre ò buoni, ò rei: percioche la differenza de' costumi nel vitio, e nella virtù consiste» (Minturno 1563: 5).

<sup>81</sup> *Apud* Hardison 1962: 72.

«nomes» ou figuras do que designa de *natura universale*.<sup>82</sup> Os objectos da poesia, verdadeiros ou ficcionais que sejam, não são mais do que representações daquilo que é idealizado na filosofia moral. Mesmo que o poeta utilize personagens previamente conhecidas, nem por isso se afasta da representação dos princípios éticos universais.<sup>83</sup>

A despeito de tais conclusões, a verdade é que Minturno atribui frequentemente ao texto da *Poética* princípios que hoje reconhecemos nele. É certo que o teorizador italiano é quase sempre fiel à letra de Aristóteles, ao ponto de, na falta de uma referência ao efeito próprio da epopeia, lhe adaptar directamente a teoria da catarse trágica, considerando aquela uma imitação purgativa do terror e da piedade.<sup>84</sup> Mas a este acordo não corresponde uma assimilação dos princípios no momento da articulação teórica. Se, por um lado, Minturno permite-se parafrasear ou mesmo traduzir o texto aristotélico, nomeadamente no que respeita à pertinência relativa da fábula e da sua organicidade quando comparada com os caracteres e considerações éticas,<sup>85</sup> a

---

<sup>82</sup> Diz ele, procurando explicar a dicotomia particular/universal na célebre passagem aristotélica sobre a diferença entre poesia e história: «intendo la cosa allhora generalmente trattarsi, quando si narra quel, che dire, ò fare alla persona si convenga; il che far' il poeta chiaramente si vede, imponendo i nomi (...) onde il Poeta à guisa di Philosopho riduce la cosa al genere, e alla natura universale» (Minturno 1563: 39).

<sup>83</sup> «L'Epico, e il Tragico Poeta usino i veri e conti nomi, non però dal genere, e dalla natura universale si dipartono. Percioche in Ulysse, l'astuto e accorto Semideo: in Enea, il magnanimo e pietoso» etc. Naturalmente, Minturno estende também este princípio normativo à representação de vícios, como a iracúndia de Turno ou mesmo de Aquiles (Minturno 1563: 39). As referências minturnianas aos “nomes” e à “natureza universal” parecem dever algo a uma leitura da paráfrase de Averróis (*vide supra*)

<sup>84</sup> A epopeia é «imitatione d'atti gravi e chiari (...) accioche e per la pietà, e per la paura delle cose imitate descritte l'animo purghi di tali affetti con mirabil piacere, e profitto di lui» (Minturno 1563: 9). A parte final desta definição é já uma alusão à combinação horaciana do *prodesse* e do *delectare*.

<sup>85</sup> «...nè ad operarci mettiamo per dimostrare i costumi, ma dimostriamo i costumi nell'operare: ragionevole cosa è gli atti, e la favola esser fine della poesia. Conciosia che senza gli affetti possa trovarsi poesia: ma senza gli atti trovar non si possa (...) E chi non sà, che la inventione di formare la favola fù prima dell'ornamento delle parole, e dell'imitatione de' costumi?» (Minturno 1563: 15). Cf. Aristóteles, *Poética*, 50a 20-24: «...na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções; por isso, as acções e o mito [fábula] constituem a finalidade da tragédia (...) Sem acção não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres» (trad. Eudoro de Sousa).

verdade é que se mostra incapaz de compreender o significado prático destas asserções para os pressupostos com que delimitou a arte, o que resulta no preenchimento das lacunas da *Poética* por princípios que invertem as palavras tão escrupulosamente transcritas. É este, mais uma vez, o caso com os subgéneros de fábula exemplificados pela *Iliada* e pela *Odisseia*, ambos destinados, segundo Minturno, a representar a conduta humana.<sup>86</sup> Como os acontecimentos («fatti») são provocados pelos caracteres, e sendo a qualidade destes o fenómeno que distingue os géneros, unidade de acção, fábula e verosimilhança perdem autonomia significante e confundem-se ou intercambiam-se de uma forma que o próprio autor provavelmente nem se deu conta.<sup>87</sup>

A crítica de fundo a esta subordinação dos conceitos poéticos à preceptiva retórica aparece apenas na análise da *Poética* de Aristóteles publicada por Ludovico Castelvetro em 1570.<sup>88</sup> Este excêntrico e genial autor (1505-1571), autêntico marco da modernidade na crítica literária europeia,<sup>89</sup> é o primeiro a aperceber-se de que, indo pelos caminhos trilhados desde Averróis e Petrarca até Minturno, os intérpretes falseavam seriamente a doutrina do Estagirita. Segundo Castelvetro, a poesia, ao contrário do que comumente se pensava, não representa acções para demonstrar virtudes ou vícios, pois, se

---

<sup>86</sup> «...le favole, parte dipingono i costumi, parte le passioni. Onde quelle da gli antichi scrittori Pathetiche, queste Morate si chiamarono» (Minturno 1563: 44). Cf. *Poética* 59b 8-16 e a respectiva leitura dos comentadores quinhentistas já mencionados.

<sup>87</sup> Cf. Minturno 1563: 10-13 onde a fusão das doutrinas retórico-horaciana e aristotélica leva a tortuosos caminhos argumentativos e impasses teóricos de que o crítico não parece consciente. É possível, contudo, que isto derive do carácter de síntese em relação ao anterior tratado latino, que não consultei, onde Minturno desenvolveu a fundo as questões mais filosóficas (vide Weinberg 1961: 755-6).

<sup>88</sup> Há duas edições quinhentistas da *Poetica d'Aristotile volgarizzata e sposta*: Viena, 1570 e Basileia, 1576. Reporto-me à edição mais tardia, consciente da possibilidade de haver trechos citados que se não encontram na primeira versão (cf. Weinberg 1961: 503n).

<sup>89</sup> «In innumerable points of doctrine, Ludovico Castelvetro's commentary on Aristotle's *Poetics* was a landmark or turning point in the development of literary criticism in the sixteenth century» (Hathaway 1962: 37).

assim fosse, ela seria uma imitação de caracteres e não uma fábula, segundo o conceito de Aristóteles.<sup>90</sup> A ideia norteadora do poeta não é, portanto, um universal ético cuja maior ou menor perfeição se representa para ensino dos homens, mas uma variedade dentro duma inviolável unidade narrativa destinada principalmente ao prazer dos receptores.<sup>91</sup>

A poesia épica é caso paradigmático: não se pode pensar que obras literárias como a *Eneida* tivessem como objectivo a representação da virtude de um homem, porque, se assim fosse, o ditame aristotélico de que os *mores* são secundários em relação à fábula não tinha razão de ser e a poesia não seria senão uma forma de filosofia. O mister poético dum Virgílio, na opinião do crítico, foi compor uma fábula bela em todas as suas partes, para a qual introduziu as personagens e caracteres que mais lhe convinham (à fábula, e não à situação extratextual particular).<sup>92</sup> Este esvaziamento ético da composição

---

<sup>90</sup> «Nè è vero che gli huomini rassomiglianti rassomigliano gli huomini occupati in attione per iscoprire i costumi, come non oscuramente pare, che vogliano significare le parole d'Aristotele (...) Percioche, se cio fosse vero, la poesia sarebbe rassomiglianza principalmente de costumi, & della bonta, & della malvagita. il che a niuno partito del mondo non vuole Aristotele (...) Ma la poesia è rassomiglianza di coloro, che fanno, cio è, è rassomiglianza d'una favola simile ad historia memorevole (...) la qual poesia si distingue in diverse spetie nõ per bonta, o per malvagita de costumi delle persone, che sono elette dal poeta da rassomigliare (...) ma per dilettere con la novita del caso, quanto si puo il piu» (Castelvetro 1576: 35).

<sup>91</sup> «...la poesia non riceve distinzione di spetie per perfettioni di bontà e di vizio di persone introdotte nel poema, o di meno perfettione, ma si per la varietà degli stati delle persone (...) non è vero che il poeta debba avere nell'animo suo una idea di somma perfettione del vizio, o della virtù, oppure della meno perfettione, nella quale per comporre il suo poema debba riguardare. Ma io dico bene che dee havere una idea nell'animo suo della perfettissima e dilettevolissima historia della quale non si dee mai scostare» (Castelvetro 1576: 40).

<sup>92</sup> «... i costumi non tengono il luogo finale, & sono cosa accessoria alla favola (...) molti autori di gran grido di lettere (...) habbiano gravemente errato, li quali vogliono, che l'intentione de buoni poeti, come d'Homero, & di Virgilio nelle loro piu famose opere, quali sono l'Iliada & l'Odissea, & l'Eneida, sia stata di dipingere, & di dimostrare al mondo, pogniamo, un capitano sdegnato nella piu eccellente maniera, che sia possibile, o un valoroso conduttiere, o un savio huomo, & la natura loro, & simili ciancie, conciosia cosa che se questo fosse vero, i costumi nõ sarebbero stati presi da poeti per secondare l'attione, come dice Aristotele, ma l'attione sarebbe stata presa per secondare i costumi. senza che non s'avveggono, che, se simile materia fosse principale, & non accessoria, non potrebbe essere materia poetica, essendo naturalmente philosophica (...) Adunque i buoni poeti, quali sono Homero e Virgilio nelle loro famose opere, & gl'altri simili a loro hanno inteso a comporre una bella favola, per cagione della quale hanno prese le persone, e i costumi convenevoli, accioche riesca più bella» (Castelvetro 1576: 140).

literária caiu mal entre os contemporâneos.<sup>93</sup> Castelvetro foi acerrimamente rebatido por críticos posteriores, e não a menor das razões para esse ataque foi o modo como o comentador procurou desvincular a poética da epopeia dos procedimentos relativos à retórica epidíctica.<sup>94</sup> A História mostrou como Castelvetro estava desacompanhado nas suas opiniões até ser demasiado tarde para se poder alterar a concepção tradicional do poema épico e o modo de produção a ela inerente entre os escritores do século XVI.

Muito mais generalizado em todo o pensamento crítico-literário dos contemporâneos de Camões do que o controvertido texto de Aristóteles foi a epístola aos Pisões, mais conhecida desde a Idade Média pelo nome de *Ars Poetica*. Sem ter sofrido o estranho percurso textual da *Poética*, a carta em verso de Horácio foi um guia fulcral para a crítica e produção literária renascentistas. Facilmente compatibilizada com as doutrinas da retórica, de tal modo que muitas vezes é difícil destrinçar o que tem origem nela e o que provém de Cícero ou de Quintiliano,<sup>95</sup> a *Ars Poetica* nunca deixou de ser uma fonte maior da arte, embora muito pouco se lhe encontrasse para reger modos de representação específicos do género épico. Por isso, e porque o campo foi já

---

<sup>93</sup> Cf. Hathaway 1962: 182.

<sup>94</sup> Um exemplo é o azedume com que Torquato Tasso, apoiando-se ainda na paráfrase de Averróis (I), refuta a opinião de Castelvetro sobre a relação entre o poema épico e o louvor retórico: «...errò senza dubbio il Castelvetro quando egli disse che al poeta eroico non si conveniva il lodare, perciò che se il poeta eroico celebra la virtù eroica, dee inalzarla con le lodi sino al cielo (...) Averroe, sopra il comento de la poesia, porta la medesima opinione (...) altrimenti ci potrebbe nocere con l'esempio de le cose imitate, e pericolosa molto sarebbe la lezione de' poeti, se ne' passi dubbi non ci mostrassero il camino de la virtù (...) Lasciando dunque i seguaci del Castelvetro ne la loro opinione, or noi seguiam quella (...) d'Averroe (...) e d'Aristotele medesimo» (*Discorsi del Poema Eroico*, 1594, livro III; Tasso 1977: 254-5). Parece poder depreender-se daqui que havia, na altura em que Tasso escreve estas palavras (em 1587 ou depois), um número significativo, embora provavelmente ainda minoritário, de críticos com opinião idêntica à do falecido Castelvetro.

<sup>95</sup> A demonstração deste facto está na generalidade dos estudos sobre teoria literária renascentista. Weinberg, por exemplo, afirma a certa altura: «for many writers there is little perceptible difference between their theories of poetry and the usual doctrine of the rhetorics» (1961: 196).

investigado abundantemente e em profundidade por vários investigadores autorizados, parece inútil repetir o estudo dos tipos de influxo da epístola horaciana na teoria poética do Renascimento.<sup>96</sup> Será conveniente apenas recordar, através de um exemplo concreto e directamente pertinente para este estudo, como um espírito que hauriu tanto em Aristóteles quanto em Horácio pode formular um discurso crítico sobre um poema épico contemporâneo. Há muito poucos casos conhecidos de confluência dum trabalho analítico sobre Horácio com a abordagem duma epopeia; o mais desenvolvido talvez seja o do já referido Battista Pigna, autor de um comentário à *Ars Poetica* e de outro a um seu poema sobre o duque de Ferrara, *Gli heroici*, ambos de 1561.<sup>97</sup> No entanto, conhecendo já em traços largos a perspectiva de Pigna sobre a epopeia, através da sua defesa de Ariosto, e existindo pelo menos um caso de correlação entre a leitura de Horácio e a prática épica portuguesa, opta-se por sondar as potencialidades deste último antes de entrar em pleno no exame da documentação relevante produzida em Portugal.

Refiro-me a Francisco Sánchez “el Brocense” (1523-1601), o notável humanista da Extremadura espanhola que, segundo García Berrio, produziu, como apêndice a um tratado de retórica (formato já de si significativo), o comentário da *Ars Poetica* de Horácio mais profundo e original que se produziu na Europa do século XV ao século XVII.<sup>98</sup> Sánchez de las Brozas escreve este mini-tratado em 1558 quando está em voga a comparação directa entre os

---

<sup>96</sup> Entre os mais autorizados estudos do horacianismo na teoria literária do Renascimento contam-se: Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531-1555*, col. Illinois Studies in Language and Literature, University of Illinois Press, Urbana, 1946; Weinberg 1961: 71-249; Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana, Renacimiento europeo*, Editorial Cupsa, Madrid, 1977.

<sup>97</sup> Sobre os dois textos e a relação entre eles, vide Weinberg 1961: 157-162 e 466-471.

<sup>98</sup> García Berrio 1980: 53. Um certo *excès de zèle* não estará ausente deste juízo, todavia.

preceitos horacianos e a nova assimilação da *Poética*.<sup>99</sup> O humanista extremenho reporta-se umas cinco vezes à autoridade de Aristóteles na sua *elucidatio*, apenas três se ignorarmos uma referência à *Ética Nicomaqueia* e outra à metrificação dos géneros dramáticos.<sup>100</sup>

Das três, a primeira é interpretação duma breve referência de Aristóteles à tragédia *Medeia* de Eurípedes: embora o filósofo não faça juízos de valor ético nesse passo,<sup>101</sup> associando a cena antes a uma concepção inferior da sintaxe das acções por parte do tragediógrafo grego,<sup>102</sup> o Brocense apresenta *Medeia* a matar os filhos sobre o palco como uma falta de decoro moral, à luz da menção de Horácio.<sup>103</sup> Os dois teorizadores clássicos confundem-se, mas aquele que padece de distorção de sentido é Aristóteles, pois o filósofo é lido como uma autoridade para o conceito retórico-horaciano do *decorum* socialmente avaliável, mais do que como um teorizador da concatenação interna do discurso artístico.<sup>104</sup>

---

<sup>99</sup> Há uma edição anterior do *De arte dicendi liber unus* do Brocense (A. de Portonariis, Salamanca, 1556), mas as folhas impressas com a *elucidatio* da arte poética horaciana parecem ter aparecido pela primeira vez dois anos depois (edição consultada de 1558). O auge da moda de identificar Aristóteles com Horácio aconteceu, segundo Weinberg (1961: 111-155), entre 1545 e 1560.

<sup>100</sup> Sobre *Ars Poetica*, v.193, o Brocense refere a *Ética* aristotélica: «Officium virile, quid sit, video a multis ignorari: nihil aliud tamen est Aristoteli, quam virtus ipsa» (1558: fl.60v). A referência ao metro da tragédia e da comédia é a primeira feita no texto do Brocense que põe Horácio e Aristóteles de acordo (fl.57r).

<sup>101</sup> *Poética*, 53b 28-29: «É possível que uma acção seja praticada a modo como a poetaram os antigos, isto é, por personagens que sabem e conhecem o que fazem, como a *Medeia* de Eurípedes, quando mata os próprios filhos» (trad. Eudoro de Sousa).

<sup>102</sup> *Poética* 53b 1ss: «O terror e a piedade podem surgir por efeito do espectáculo cénico (*opsis*), mas também podem derivar da íntima conexão dos actos (*sistasis ton pragmaton*), e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Por que o mito [fábula] deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede» (*ibidem*).

<sup>103</sup> *Ars Poetica*, v.185: «Ne pueros coram populo *Medea* trucidet», verso inserido numa explicação prática do *decorum* relativo aos caracteres (v.156ss.).

<sup>104</sup> «hoc decorum reprehensus fuit Euripides (ut ait Aristot.) quod *Medeam* in theatro fecerit filios suos trucidantem» (Sánchez de las Brozas 1558: fl.60r. e v.). Sobre o *decorum* retórico, vide Cícero, *Orator*, xxi, 70-71, texto que o Brocense recordará mais tarde (vide *infra*).

As restantes duas referências à *Poética* do Estagirita revelam bem os problemas que ela levantava coetaneamente. Francisco Sánchez compara a referência horaciana ao número de actos na tragédia com a unidade de acção concebida por Aristóteles.<sup>105</sup> Por outras palavras, a estrutura da fábula é reduzida a uma espécie de decoro temporal. Finalmente, na última alusão, o humanista associa aquilo que Aristóteles designa por “episódios” com a intervenção da sátira no género trágico para trazer variedade, tal como descreve Horácio.<sup>106</sup> O Brocense recorre ao retor Suidas para encontrar uma definição de “episódio” como a parte da fábula que produz o riso legítimo. Embora talvez dando-se conta de que tal definição pouco teria a ver com Aristóteles, ao humanista espanhol não resta senão declarar, pouco surpreendentemente, que o lugar da *Poética* escolhido para comparação é «obscurissimus».<sup>107</sup>

As questões relativas aos modos de representação poética acabavam por obter respostas centradas na preceptiva horaciana, apoiada por sua vez no modelo semiótico da retórica epidíctica e deliberativa. E quando Francisco Sánchez, muito mais tarde, se envolve na apreciação dum objecto artístico concreto, ele cinge-se naturalmente ao material que lhe é familiar. Não deixa de ser curioso a este respeito que, no prólogo que constitui uma das primeiras abordagens críticas d’*Os Lusíadas*,<sup>108</sup> o Brocense pareça não recorrer ao exame dos postulados do género épico, antes limitando-se a intervir num debate geral acerca de como proceder na crítica de poesia.<sup>109</sup> Trata-se, no entanto, de uma

---

<sup>105</sup> Sánchez de las Brozas 1558: fl.60v; *Ars Poetica*, v.189.

<sup>106</sup> *Ars Poetica*, vv.220ss.

<sup>107</sup> Sánchez de las Brozas 1558: fl.61r. As alusões às dificuldades do texto de Aristóteles reflectem outras idênticas feitas pelos comentadores que estudámos e que o Brocense devia conhecer.

<sup>108</sup> Sánchez de las Brozas, “Al Lector” (1580)

<sup>109</sup> Segundo E. Asensio (1984), Sánchez de las Brozas pretendeu atacar as *Anotaciones a Garcilaso de la Vega* de Fernando de Herrera através do prefácio à tradução salmantina d’*Os Lusíadas*. Cf.: «...como la materia del poeta sea sentencias y palabras, algunos piensan que basta

ilusão: Sánchez de las Brozas acha no texto camoniano os motivos para se fundamentar em critérios da maior importância no seu tempo relativamente à análise do poema épico, opondo a necessidade da filosofia moral aos que pensam ser o verso e a *dictio* em geral o factor a ter mais em conta na arte. Invertendo a ênfase clássica, mas ao mesmo tempo invocando a autoridade dos antigos (Horácio e Cícero sobretudo), o prefaciador de Camões chama particularmente a atenção para as *sententiae* como elemento estrutural do poema épico.<sup>110</sup> Só o detentor duma avantajada formação filosófica, a que horaciano-platonicamente se deve acrescentar a veia inspiradora, tem direito ao nome de poeta.<sup>111</sup> Mesmo recordando o contexto específico em que o prólogo foi redigido, uma polémica importante no âmbito histórico-literário do país vizinho,<sup>112</sup> é de notar como ainda em 1580 os critérios de avaliação dum poema como *Os Lusíadas* estão centrados de modo absoluto em Horácio e no mestrado da retórica. Afinal de

---

para ser interprete sacar la sentencia dexãdo las palabras...» (Sánchez de las Brozas 1580: fl. s/n).

<sup>110</sup> «...no solas palabras mas sentencias son la materia del verso: la qual sentencia (como dize Horacio en su arte poetica) se saca de muy buena Philosophia, y el que desta no esta bien proveydo, nunca se puede llamar poeta, aunque haga versos muy rodados, y con palabras muy elegantes» (Sánchez de las Brozas 1580: fl. s/n). A citação começa com o que parece ser uma alusão a Cícero (*Orator*, xxi, 71) a propósito do *decorum* («est autem quid deceat oratori videndum non in sententiis solum, sed etiam in verbis»), frase que vi quase repetida por Robortello (1548: 273) a propósito da epopeia: «Est autem videndum poëtae Epico, ut non in sententiis solum, sed etiam in verbis elimatus sit»; e acrescenta o comentador italiano que Cícero, no *De optimo genere oratorum*, «explicat quales sententiae, qualiaque verba in oratione poni debeant, & quamvis ad Oratorem illa accomodarit, possunt tamen etiam ad Epicum poema transferri». É muito provável que o Brocense tivesse estas palavras em mente ao querer simultaneamente polemizar com Herrera e apresentar *Os Lusíadas*.

<sup>111</sup> «El que tuviere [de Filosofia] alhaja, y de letras Griegas y Latinas: y sobre todo muy buen ingenio, y natural vena, este tal se podría llamar poeta: y faltandole algo desto, agravio le hazemos en llamarle tal nombre» (Sánchez de las Brozas 1580: fl.s/n). A parte desta frase sobre a inspiração tem origem em Cícero — *De Oratore*, II, 194 — e reaparece quase *ipsis verbis* noutro texto quinhentista, também a propósito d'*Os Lusíadas*: «Diz Cicero referindo a Platão, & a Democrito, que nenhum Poeta pôde ser sem grande furia. Pelo que nem a todos os que fazem versos, havemos logo de chamar Poetas» (MC em comentário a *Lus*, I, 5: 1).

<sup>112</sup> A polémica foi sobre as já referidas *Anotaciones* de Herrera, publicadas no mesmo ano do prólogo do Brocense à tradução de Camões (*vide* Almeida 1976).

contas, a *Poética* de Aristóteles era considerada ainda uma novidade em Espanha dezasseis anos mais tarde.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Vide palavras de D. Gabriel, um dos interlocutores do diálogo de A. López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, Madrid, 1596 (ed. 1953, I, p.192); *apud* Riley 1988: 43.

## 6. Portugal: a concepção do género épico em documentos avulsos do tempo de Camões

A pesquisa sobre a documentação portuguesa relativa à teoria renascentista da epopeia nunca evoluiu de modo contínuo ou sistemático. Menéndez Pelayo, de certo modo o primeiro estudioso das literaturas ibéricas com recurso a instrumentos modernos de análise científica, referenciou alguns documentos que poderiam interessar ao estudo das concepções literárias do Renascimento português. Todavia, apesar da enorme autoridade que ainda hoje tem para qualquer estudioso desta matéria a *Historia de las Ideas Estéticas en España*, na parte que diz respeito ao século XVI a recensão dos textos portugueses pecou pela superficialidade. Não devemos atribuir demasiadas culpas ao eminente filólogo por este facto, já que a investigação produzida nos cem anos seguintes mostra um grande vazio na tratadística convencional poética e retórica de Portugal. Da documentação reportável ao século XVI, Menéndez Pelayo refere apenas o comentário à *Ars Poetica* de Aquiles Estaço, importante por «concordar y comprobar los preceptos de Horacio con los de

Aristóteles y otros retóricos griegos»,<sup>1</sup> o «audaz» Pedro da Veiga também estudante do Venusino,<sup>2</sup> duas epístolas de António Ferreira,<sup>3</sup> a *Arte Poética* de Miguel Sanches de Lima<sup>4</sup> e a *Arte Poética e da Pintura* de Filipe Nunes.<sup>5</sup> Deste material já em si bastante parco, poucos indicadores se vislumbram para a questão da representação épica; a este respeito, aliás, Menéndez Pelayo fornece apenas uma nota de rodapé.<sup>6</sup>

Como estudo dos antecedentes textuais d'*Os Lusíadas*, a obra magna é ainda *A Épica Portuguesa no Século XVI* de Fidelino de Figueiredo. Neste livro, objecto de reformulações várias entre 1930 e 1950, o ensejo do autor foi fundamentalmente o de documentar o que considerava a «ambiência lendária» em torno das façanhas portuguesas, cuja «cristalização» se deu com *Os Lusíadas*.<sup>7</sup> Fidelino tratou o poema de Camões como produto duma «idade heróica» lusitana, segundo os cânones da investigação feita na época em torno da génese dos poemas homéricos. Não procedo a uma análise crítica desta tese, aliás exposta com brilhantismo, porque a sua refutação foi feita, quer-me

---

<sup>1</sup> Menéndez Pelayo 1940-43, II: 214.

<sup>2</sup> «...audaz Pedro de Veiga, no se limitó a introducir variantes de mucha entidad en el texto [da *Ars Poetica*], sino que volvió a desconcertarle y fraccionarle (*disjecti membra poetae*), aunque por diverso camino que el Brocense, y con la declarada pretensión de restablecer la lección original, groseramente afeada por los copistas» (*ibidem*). O texto de Veiga é já de 1578.

<sup>3</sup> «Ferreira ha desarrollado una especie de poética clásica (síntesis de las ideas de los *quinientistas* portugueses), en varias epístolas suyas. Véanse principalmente las dirigidas a don Simón de Silveira y a Diego Bernardes (...) Imita a Horacio, hasta copiarle las palabras...» (Menéndez Pelayo 1940-43, II: 254n).

<sup>4</sup> Publicado em 1580. «El portugués Miguel Sánchez de Lima (...) apenas se aparta un punto de las pisadas de Horacio, cuya doctrina corrobora en versos propios» (Menéndez Pelayo 1940-43, II: 215).

<sup>5</sup> Não faz qualquer comentário a este livrinho publicado em 1615 (Menéndez Pelayo, *ibidem*, II: 359).

<sup>6</sup> «Sobre la poesía épica dominaron en el siglo XVI dos escuelas contrapuestas, la que pudiéramos llamar *histórica* y la *novelesca* o *fantástica* (...) Estas dos teorías explican la elaboración de todos nuestros poemas por más de dos siglos». Infelizmente, o mestre só pôde ilustrar estas suas únicas afirmações sobre o assunto com exemplos de textos espanhóis produzidos já no século XVII (*vide* Menéndez Pelayo 1940-43, II: 237-8n).

<sup>7</sup> Cf. Figueiredo 1987 (fac-símile da edição definitiva de 1950), especialmente as páginas 59-65.

parecer de modo definitivo, há já bastante tempo.<sup>8</sup> Adianto apenas que com pressupostos como os do mestre lisbonense<sup>9</sup> não seria de esperar uma recolha e análise de documentos relativos aos conceitos de ficcionalidade literária vigentes na época de Camões, aos códigos semântico-pragmáticos que pretendiam reger a produção e interpretação das epopeias e, muito menos, aos princípios da representação narrativa a concretizar na prática poética. Só quase acidentalmente é que Fidelino apresenta textos com valor teórico-poético, mas mesmo assim nada que ultrapasse as epístolas de António Ferreira, já referidas por Menéndez Pelayo e pelo próprio estudioso português numa obra sua anterior, a *História da Crítica Literária em Portugal*.<sup>10</sup>

Mais recentemente, o professor brasileiro Segismundo Spina publicou um manual sobre poética renascentista baseado em textos portugueses. Para além da epístola de António Ferreira a Diogo Bernardes, sujeita a um estudo de fundo, os textos portugueses quinhentistas mencionados não ultrapassam a menção dos referidos por Menéndez Pelayo. O autor é, aliás, o primeiro a afirmar que não pretende substituir-se à «falta de uma bibliografia especializada sobre o campo em língua portuguesa».<sup>11</sup> Não surpreende então que o humanismo português apareça subordinado ao já de si aparentemente pobre espaço ocupado pela teoria poética no humanismo espanhol, como se vê na síntese da questão que o investigador Karl Kohut publicou em 1973.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Cf. António José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, vol.1 (1995<sup>7</sup>: 79ss.). A crítica de Saraiva é de 1946, anterior portanto à versão última do ensaio de Fidelino publicada em São Paulo em 1950. F. da Costa Marques (1954: 60) refere mais dois críticos das teses de Fidelino, para além dele próprio: Paiva Boléo em 1937 e Alfredo Pimenta logo em 1935.

<sup>9</sup> Um exemplo: «Precisamos de (...) suprimir nestes estudos, na sua alta zona, a palavra “imitação”» (Figueiredo 1987: 362). Será necessário comentar?

<sup>10</sup> Nesta última, Fidelino encontra apenas como documentação para a crítica literária no Portugal quinhentista trechos de epístolas de António Ferreira (*vide* Figueiredo 1910 e 1917).

<sup>11</sup> Spina 1995<sup>2</sup>: xi.

<sup>12</sup> Notem-se os parêntesis: «...se ha juzgado muy mal el valor de la aportación española (y más todavía de la portuguesa) a la poética del Renacimiento y el Barroco» (Kohut 1973: 1).

A partir deste mesmo ano, todavia, Aníbal Pinto de Castro apresenta uma recolha e tratamento dos elementos que possibilitam uma história autónoma da retórica e da teorização literária em Portugal. Se bem que no seu livro maior a investigação sobre o século XVI incida praticamente toda sobre a História do ensino da retórica nas escolas portuguesas,<sup>13</sup> os aspectos mais propriamente teórico-poéticos serão abordados em dois trabalhos publicados coincidentalmente com data de 1984.<sup>14</sup> Aí acrescentam-se ao rol conhecido as obras teóricas de Tomé Correia, professor radicado em Itália,<sup>15</sup> e um fragmento de arte poética por D. António de Ataíde, este escrito já sobre a mudança do século. O enquadramento histórico e teórico-literário do Renascimento poético no espaço lusitano ficava agora esclarecido em traços largos.

Continua, no entanto, a faltar um estudo sistemático da teoria sobre o poema épico, um objectivo que deveria ser de primordial importância no país que produziu *Os Lusíadas*, mas que parece para já impossível de atingir.<sup>16</sup> Aqui não farei mais do que chamar a atenção para alguns documentos que, embora desligados dum envolvimento directo com a produção e até a alusão a poemas épicos contemporâneos, trazem algum contributo para a clarificação da perspectiva tomada pelos portugueses perante a semiose epo-narrativa e oferecem um complemento à análise histórico-argumentativa feita até agora no

---

<sup>13</sup> Castro 1973: 13-81.

<sup>14</sup> Castro 1984<sub>a</sub>, apresentado em congresso em 1978; 1984<sub>b</sub> indica a circunstância mas não a data de redacção.

<sup>15</sup> São as seguintes as obras de teoria poética e retórica de Tomé Correia, segundo verbete de Aníbal de Castro na *Enciclopédia Biblos das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol.1, col.1305 (títulos abreviados): *De Epigrammate* (1569), reformulado no *De conficiendis Epigrammatibus* (1590), *De Elegia* (1571, reeditado em 1590), *De antiquitate Poesis* (1586), um comentário à *Ars Poetica* de Horácio (1587) e o *De Eloquentia* (1591).

<sup>16</sup> A este propósito, é significativa a seguinte afirmação redigida em 1992: «Mais de 25 anos se passaram da 1ª edição deste trabalho (1967), e a bibliografia em nossa língua ainda não se dignou a oferecer aos afeiçoados das letras um compêndio sequer acerca do formalismo da literatura clássica» (Spina 1995: xii).

espaço desta dissertação. O exame dos textos directamente ligados à produção e recepção da poesia épica portuguesa ficará para as Partes seguintes.

Naquele que deve ser um dos primeiros textos do corpus em vernáculo do humanismo português, Lourenço de Cáceres (? - c.1531), mestre do infante D. Luís e eventual cronista-mor do reino,<sup>17</sup> manifesta com mediana clareza a visão renascentista do poema épico clássico. Com efeito, na *Doutrina ao Infante D. Luís sobre as Condições e Partes que há-de ter um bom Príncipe*,<sup>18</sup> redigida entre 1525 e 1528,<sup>19</sup> a doutrina dos humanistas sobre o poema de Virgílio aparece em síntese brevíssima. O tutor do filho do rei D. Manuel, recordando possivelmente um trecho de Cícero,<sup>20</sup> afirma que a *Eneida*, em imitação completa de Homero, configura uma representação do Homem em viagem pelo caminho da aquisição das virtudes.<sup>21</sup> Se até aqui a opinião de Cáceres

---

<sup>17</sup> Pormenores biográficos in Asensio 1974: 163-176 e Buescu 1996: 162-4. Outro texto de Cáceres confirma o posto («fes me elRei [D. Manuel] que santa gloria aja mestre do senhor Infante dom luis») e a crónica que D. Manuel lhe «tinha mädado fazer em latim por edificar a memoria de seus antecessores em lingua que todos os estrangeiros entendessem» (*Carta Côsolatoria de Lc.º de Cáceres a João Roiz de Saa pila Morte de sua Molher*, ms. da Biblioteca Nacional de Lisboa, cód. alc. 297, fls. 47 e 48v; *apud* Buescu 1996: 332, n195 e n197). Cáceres morreu sem cumprir os deveres de cronista-mor, tendo sido João de Barros a substituí-lo no cargo (cf. Barros 1552: 4).

<sup>18</sup> Na edição que utilizo, da responsabilidade de Bento José de Sousa Farinha (1786: 1-67), o título aparece sob a forma de *Doutrina ao Infante D. Luís*. Informações completas sobre os manuscritos e edições conhecidas em Buescu 1996: 333-4, nota 207.

<sup>19</sup> Asensio 1974: 171 sugere 1525-26; Silva Dias (1969: 703-04, nota 7) discorda de Asensio e propõe o ano de 1528 (cf. Buescu 1996: 165 e 337, nota 222). Seja como for, estaremos muito perto da data de nascimento de Luís de Camões.

<sup>20</sup> *De Officiis*, I, 117-18: «antes do mais, decidamos quem queremos ser e que género de vida queremos seguir, deliberação entre todas difícilima. Com efeito, na juventude, quando é maior a fraqueza de espírito, cada um resolve seguir o género de vida que mais lhe agrada, achando-se já empenhado nele antes de poder julgar qual seja o melhor. A história de Hércules, contada por Pródico (como se lê em Xenofonte), o qual, ao entrar na idade juvenil, tendo chegado o momento de escolher o modo de vida a seguir, foi para um lugar solitário onde se sentou e viu à sua frente duas vias, uma do Prazer, outra da Virtude, e pensou durante muito tempo sobre qual delas fosse a melhor, é coisa que poderia acontecer a um Hércules, filho de Júpiter, e não a nós que imitamos aqueles que vemos e somos impelidos cegamente a seguir-lhes as inclinações e os hábitos» (Cícero 1987: 182-5). Cáceres diz que esta história «conta-se em tragédias», mas isto não obsta a que o preceptor de D. Luís tenha em mente, numa obra deste género, o grande modelo clássico da tratadística ética que é o *De Officiis*. O texto de Xenofonte referido por Cícero é o das *Memórias de Sócrates* (II, 1, 21) e não outro dos grandes clássicos da pedagogia dos príncipes que é a *Ciropedia* do mesmo autor.

<sup>21</sup> «Contasse em tragédias, que sendo Hercules da idade de V. A. [infante D. Luís] cobiçozo em grande maneira de honra, e de gloria; sahio-se soo a hum dezerto, cuidozo muito em altos

testemunha a entrada em Portugal da hermenêutica virgiliana praticada além-  
-Pirinéus, a sua originalidade começa quando atribui às navegações portuguesas  
um percurso que supera até o de heróis como Eneias, não apenas pela maior  
extensão geográfica das viagens, mas também por uma correspondente  
superioridade implícita de propósitos morais.<sup>22</sup> Faltaria apenas o poeta que, em  
rigoroso paralelismo com os épicos antigos e sobre recursos narrativos que a  
história literária revelara tão cheios de possibilidades no âmbito semântico-  
-pragmático, produzisse sobre os novos caminhos portugueses um discurso de  
exemplos submetido às regras do louvor e do vitupério.<sup>23</sup>

Bastantes anos mais tarde, a grande personalidade que foi Jerónimo  
Osório (1514?-1580) inclui, na primeira obra publicada, um excuro acerca da  
poesia, em particular a homérica, de muito interesse para compreender a sua  
perspectiva sobre as epopeias clássicas. Com efeito, o *De Nobilitate Civili*, cuja

---

pensamentos de sua vida, e achou dous caminhos, hum muito largo de prados verdes, e  
sombras deleitozas, que guiava a todos os prazeres das couzas deste mundo, e hia acabar nos  
arrepentimentos delle, e nas trevas, e escuridades do esquecimento. O outro muito estreito, e  
pouco seguido, ingrime, e fragozo, cheyo de asperezas de todos os trabalhos; mas hia ter em  
cima a huma fermoza veiga de flores muy inteiras, vestida de toda luz muy serena, de  
resplandecente gloria, que por fama das excellentes obras se alcança; pello qual despois de  
muitos pensamentos, escolheu antes a ventura dos trabalhos, que os afagos da delleitaçam (...)  
Aqueste defícil caminho de virtudes representou o Poeta Homero, nos errores de Ulixes; e  
Virgilio, que em tudo o seguio, nas guerras, e trabalhos de Eneas» (Cáceres 1786: 7-9).

<sup>22</sup> «E assi por esta inteira Religiam, e sancto zello vam os seus vasallos, e naturaes com as  
bandeyras de Christo passando o zodiaco além dos caminhos do Sol, e do nosso anno, debaixo  
de novos Ceos, e novas estrellas, navegar mares estranhos, e conquistar Nações nam conhecidas;  
onde nunca em seus mesmos tempos chegou a fama de Herculles, nem de Ulixes, nem de Eneas,  
que escolhidamente nome-ey por mais afamados. Nem das taes terras houveram noticias os  
mesmos Authores, que delles escreveram. Mas em tam sobidos, e acabados louvores minha  
tençam nam he tocar nelles como em couzas sagradas». (Cáceres 1786: 13). Eugenio Asensio  
(1974: 173) cita parte deste trecho, afirmando que nem José Maria Rodrigues nem Fidelino de  
Figueiredo o referiram quando coligiram as fontes e ambiências precursoras d'*Os Lusíadas*.

<sup>23</sup> «Pera reger, e governar os homens, que se requiere moor saber, e mais arte, quem duvida  
haver-se mister mais estudada dilligencia, e muy attentada consideraçam? E pois isto donde  
melhor se pode tomar que dos Livros, nos quaes ha por exemplos, e por regras de doutrina  
Louvores das couzas bem feitas, e reprehencam de todos os vicios?» (Cáceres 1786: 22-3). Pelo  
que se viu, é evidente que o mestre de D. Luís incluía no topo da lista dos «livros» de louvor e  
repreensão a *Odisseia* e a *Eneida*.

primeira edição é de 1542,<sup>24</sup> estabelece-se a certa altura como uma defesa da poesia e, simultaneamente, como uma síntese da função poética e dos meios utilizados pelos escritores para a atingir. De modo a explicar porque entende que os poetas dizem a verdade, Osório começa por estabelecer uma caracterização diferenciadora da poesia e da história onde, naturalmente (não tinha sido publicado ainda o comentário de Robortello), não há sombra do influxo da *Poética* de Aristóteles a não ser através da versão de Averróis, da qual procura conseguir a coerência possível. Assim, se não se esquece que a poesia é mais livre do que a historiografia nas matérias tratadas, reconhece que aquela sofre obrigatoriamente o «constrangimento» do metro.<sup>25</sup> Uma afirmação como esta remete-nos para a paráfrase de Averróis onde o filósofo árabe, confundido ao ponto de julgar que tanto a história como a poesia gregas eram metrificadas, explica que esta, ao contrário da historiografia, só pode tirar partido da imitação se fizer uso do verso.<sup>26</sup> Mas há um aspecto mais central ao ofício dos poetas que justifica, por assim dizer, o argumento de que eles são verdadeiros. Segundo Osório, a poesia tem por função representar a condição humana em sociedade, através das “côres” e *sententiae* do discurso, de modo a indicar a qualidade ética

---

<sup>24</sup> Jerónimo Osório *De nobilitate civili, libri duo*, Luís Rodrigues, Lisboa, 1542. Além da primeira edição, utilizo também as traduções do passo sobre poesia feitas por Sebastião Tavares de Pinho (Pinho 1983-84: 241-244) e A. Guimarães Pinto (Osório 1996: 99-101).

<sup>25</sup> «In historia namque res tantum gestae describuntur, ut hominum memoriae commendentur. A poetis autem, quibus est aliud propositum, multa etiam ad honestam aurium voluptatem referuntur (...) Poetarum autem oratio, ut numeris est adstrictio: ita in rerum expositione liberior» (Osório 1542: fl.15r).

<sup>26</sup> Menéndez Pelayo (1940-43, I: 381) faz a seguinte tradução do texto de Averróis: «...el ofício de profesor de ficciones y de historias se diferencia del ofício de poeta, aunque uno y otro se ejercitan en fingir e inventar cosas nuevas, historias y similitudes en lenguaje métrico. Pues aunque convengan en el metro, el uno de ellos [o historiador], cumple el fin que se propone en su fábula [isto é, a imitação] aunque no use del metro; pero el poeta propiamente dicho no consigue de un modo perfecto su propósito en la imitación de las cosas si no hace uso del metro». Osório aproveita daqui o que pode, sabendo perfeitamente através da literatura clássica que a História não é o discurso ficcional que o parafraseador árabe julgava.

positiva ou negativa das acções.<sup>27</sup> O autor que tiver atingido o objectivo cujo código pragmático assenta na dicotomia emular-evitar representa, como queria Averróis, «a verdade», já que assim imita a natureza.<sup>28</sup>

Homero é o perfeito exemplo prático. A *Odisseia* está permeada de acontecimentos que não podem, por nenhum esforço da imaginação, ser considerados verídicos. Mas não é este o sentido de «verdade» ou de «natureza» utilizado por Osório. O humanista português pensa, no seguimento dos «doutos» comentadores, que o poeta imita e reconfigura a virtude na imagem de Ulisses, tal como Aquiles personifica a coragem na milícia, e Nestor a sabedoria.<sup>29</sup> Torna-se então claro o que o futuro bispo de Silves entende por “verdade poética”: a essência ética do comportamento humano e das instituições políticas.<sup>30</sup> A diferença entre o discurso poético e o discurso filosófico de índole didáctica assenta apenas, podemos facilmente concluí-lo, na beleza da locução, muito maior no primeiro do que no último. Uma vez que o propósito das epopeias homéricas seria o de acender nos receptores a vontade de assimilar a virtude, os recursos patenteados pela poética constituíam o melhor meio de o conseguir.<sup>31</sup> É pois evidente que os mitos, a magia e as outras criações

---

<sup>27</sup> «Est autem poetarum munus, hominum mores, fortunae ludibria, et communis vitae conditionem, quasi quodam penicillo, versibus, vere et eleganter imitari: quid in vita sit illustre, quid obscurum, quid honestum et grave, quid turpe et flagitiosum, quid expetendum quidue fugiendum, sententiarum lineis et orationis coloribus depingere et illustrare». (Osório 1542: fl.15). Sobre a definição de *color* como princípio fundamental da parcialidade do discurso retórico (a que voltaremos), vide Lausberg 1966-69, I: 288.

<sup>28</sup> «Qui munus istud susceperit, et susceptum ita praestiterit, ut ad naturae similitudinem proxime accedat; hunc non mendacio condemnari, sed verum dici et haberi, est valde consentaneum» (Osório, *ibidem*).

<sup>29</sup> «Illud [Homero] tamen divinum ingenium docti omnes admirantur, a quo tam vere virtutis vis et ratio expressa est (...) sic in Achille virtutis militaris effigiem intuentur; in Nestore autem vivum sapientiae simulacrum» (Osório 1542: fl.15v).

<sup>30</sup> «Non quidem ut res omnino sic gestas esse, perinde ac ab illo scripta sunt arbitremur; ed eos propemodum fuisse hominum mores, ea gentium instituta, eam rerum vim, et naturam, et reliqua denique omnia, quemadmodum sunt illius monumentis illustrata» (Osório 1542: fl.16r).

<sup>31</sup> Osório di-lo de novo trinta anos mais tarde: «...quo magis id, quod animis infigere volebant [os poetas], firmiter, et constantius adhaeresceret, portenta etiam finxerunt (...) Ea namque maxime animis imprimuntur, quae, simul cum iucunditate, admirationem incutiunt» (*De Regis*

maravilhosas não se compuseram para ser cridas mas por intuítos pragmáticos de desenfadamento.<sup>32</sup>

Como se viu, as epístolas de António Ferreira, pertencentes aos anos 50 e 60 do século XVI, são desde há muito incluídas no corpus português de poéticas explícitas. É este particularmente o caso da carta a Diogo Bernardes, da epístola oitava do livro I a Pero de Andrade Caminha e, até certo ponto, da carta a Simão da Silveira.<sup>33</sup> No entanto, para o estudo da concepção da epopeia em Portugal, os tercetos de Ferreira oferecem preciosas achegas que se desviam ou ultrapassam o âmbito em que normalmente se consideram aquelas epístolas enquanto exposições de teoria literária.<sup>34</sup> Considerarei em especial a Carta 13 (do livro I das epístolas) «ao Senhor D. Duarte», datável de 1557 ou pouco depois,<sup>35</sup> e a Carta 2 (do livro II) ao Cardeal D. Henrique, provavelmente de 1563.<sup>36</sup> Sem excluir a possibilidade de estudo de referências pontuais em outros passos, creio que estas são as epístolas ferreirianas que mais contribuem para o conhecimento do que se esperava então dum poema épico português.

Crente firme no poder poético de «inflamar» tanto os criadores como os receptores para a execução de obras dignas, por sua vez, de serem celebradas,<sup>37</sup>

---

*Institutione et Disciplina*, 1571, citado pela versão das *Opera omnia*, Roma, 1592, tomo 1, col.384; *apud* Pinho 1983-84: 252-3, que traduz: «...para que melhor e com mais solidez e constância se retivesse o que [os poetas] desejavam gravar nos espíritos, chegaram mesmo a congeminar ficções de prodígios (...) É que fica gravado mais fundo no nosso espírito aquilo que incute, juntamente com o encanto, o assombro».

<sup>32</sup> «Haec autem non subtili, et spinosa oratione persecutus est, quae legentibus satietatem attulisset, quod est a philosophis factitatum; sed incredibili potius atque divina dicendi venustate, quo facilius homines ad studium virtutis alliceret» (Osório 1542: fl.15v).

<sup>33</sup> Além do lugar citado de Menéndez Pelayo, *vide* Castro 1984b: 513 e Spina 1995: 23-26.

<sup>34</sup> Fidelino de Figueiredo escreve um capítulo sobre as solicitações de Ferreira para uma epopeia que celebre temas nacionais (Figueiredo 1987: 281-290).

<sup>35</sup> D. Duarte nasceu em 1541 e foi nomeado Condestável do reino em 12 de Maio de 1557, facto que deve ter impulsionado a redacção da epístola.

<sup>36</sup> Aparece dedicada ao Cardeal-Infante na qualidade de Regente do reino, posto ocupado por D. Henrique a partir de 23 de Dezembro de 1562 (*vide* Roig 1970: 124).

<sup>37</sup> «Quem a gloria não move, nem inflâma/ A generosa inveja dos Heroas, /Qu'aquelle grave som [da epopeia] tanto alça, e affama?» e, mais adiante, «Vejo Andrade inflâmado em furor novo» (Ferreira 1829, II: 75-6). Andrade é Pero de Andrade Caminha, poeta que se propunha,

Ferreira propõe na epístola a D. Duarte os conteúdos e os efeitos necessários no desejado poema épico:

Que peregrino canto, ó que alto conto  
Ouço, não de estranhezas fabulosas,  
Qu'em nomeá-las só me pejo, e afronto!

Verdades s'ouvirám maravilhosas  
Em verdadeiro, e grave, e doce estilo  
D'empresas sanctas, de armas gloriosas

Soará aquelle canto além do Nilo,  
Achará amor, e fé em todo peito,  
Todo Mundo trará apôs si a ouvi-lo.

Qual a natureza das tais «verdades maravilhosas»?

Ver-se-ha a fortuna igual sempr'ao conceito,  
Ousadia, e prudencia tam conjuntas,  
Que parte igual terám no alto effeito.

Graves repostas às graves perguntas,  
Conselho, e esforço, ardis, e boa presteza,  
Em paz, e guerra as boas artes juntas.<sup>38</sup>

A epopeia deveria elaborar uma combinação harmónica e «grave» de virtudes morais e dianoéticas, a cumprir na representação das acções.<sup>39</sup> D. Duarte deve ser simultaneamente o protagonista objecto do poema a redigir e o aspirante a uma identificação com o modelo ético representado, numa instituição do processo de comunicação intersubjectiva típico, como vimos já, da retórica do louvor.<sup>40</sup>

Ditosa mãy, a dor do mal passado  
Abranda já: verás engrandecido  
De tuas Reaes plantas o alto estado.

---

segundo Ferreira, compor um poema heróico sobre D. Duarte. Além de «inflama», note-se o emprego de *inveja*, tal como em Camões, para definir o código pragmático da poesia de louvor.

<sup>38</sup> Ferreira 1829, II: 76.

<sup>39</sup> Comentando estes versos, já se afirmou que «Ferreira refere-se tanto aos conceitos (que combinam ousadia e prudência) como ao efeito estético do poema, ainda que não escrito» (Earle 1990: 50).

<sup>40</sup> Ferreira 1829, II: 76. Estes versos parecem ecoar n'Os *Lusíadas*, Canto I, estrofes 9 e 10.

Cresce, e cumpre, DUARTE, o promettido  
Que te dos Ceos está; enche a alta historia.

Tal ponto de vista complementa-se e enriquece-se numa defesa da poesia apresentada perante o cardeal D. Henrique quando era regente do reino, provavelmente no sentido de procurar abrandar as disposições censórias que incidiam cada vez com maior ferocidade sobre a produção artística. O tópico de que a poesia é destinada ao ensino das virtudes através do influxo sobre os afectos, mesmo quando estes são inatamente ruins, subjaz à função política do verso, que se define pela sua possibilidade de intervir e denunciar:

Pera o publico bem tambem estudam,  
E cantam os bons Poetas, deleitando  
Ensinam, e os máos affeitos em bons mudam.

E às vezes aos Reys vão declarando  
Mil segredos, que então só vem, e sabem,  
Mil rostos falsos, linguas más mostrando.

Em poucas bocas as verdades cabem.  
Terám ás vezes a culpa os ouvidos.  
Os versos ousam, e em toda parte cabem,

Dos bons amados, e dos máos temidos.<sup>41</sup>

Glosando exemplos de assuntos que, abordados em versos dirigidos «aos Reys», cumprem a missão de vigilância política destinada a promover a correcção necessária,<sup>42</sup> Ferreira conclui que a repreensão, a outra face da retórica epidictico-deliberativa, só com fundamentos injustos pode ser condenada.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Ferreira 1829, II: 88-9.

<sup>42</sup> «Use[m] [os versos] de sua honesta liberdade/ Rindo do povo chamar só letrados /Os que conselham roubo, e crueldade.// Os outros, que se fazem affamados/Julgando e interpretando duramente,/Dos innocentes fazendo culpados./Outro se vende por piadoso á gente,/ Deixa o delicto passar sem castigo, /Da vam piedade usando cruelmente» etc. (Ferreira 1829, II: 89).

<sup>43</sup> «Que mal he, que os Poetas isto digam?/ Se o mal reprimem, á virtude inclinam/ Porque assi injustamente os mal persigam?» (Ferreira 1829, II: 90).

Escrito em 1563 foi um texto da autoria de uma das mais influentes figuras intelectuais do Portugal quinhentista: João de Barros (1496?-1570).<sup>44</sup> O prólogo à sua *Terceira Década da Ásia* constitui um mini-tratado erudito acerca da escrita da história e da poesia, ao qual não tem sido concedida a atenção que merece.<sup>45</sup> Barros começa o seu inquérito sobre a natureza da escrita com recurso à autoridade de Platão e de Aristóteles. Deste último filósofo, o historiador português conclui sobre a maior utilidade do exemplo «pera uso de justa & perfecta vida» com as suas «muytas razões, causas e vivos feitos, em que o jntendimento se mais satisffaz, & deleita», do que do entimema, que é uma «razão seca e curta que os logicos usam».<sup>46</sup> A historiografia, e «toda a outra escriptura» que se serve mais do exemplo do que do entimema, é particularmente vocacionada para a lição dos que «Deos elegeo pera o governo & administraçam pubrica». Assim, Barros harmoniza platonismo e aristotelismo, afirmando que a política se repete em forma de espiral através dos tempos e que, portanto, o governante tem a aprender dos exemplos do passado, particularmente dos que lhe são próximos por nacionalidade e laços familiares, para poder acertar no uso do poder presente.<sup>47</sup> Ao invés, os governantes teriam

---

<sup>44</sup> Um exemplo da influência de João de Barros, e particularmente do prólogo aqui analisado, encontra-se nas *Saudades da Terra* de Gaspar Frutuoso (obra contemporânea), em que uma frase dita pela Verdade acrescenta apenas uma ou outra palavra a uma frase do historiador: «...tem tanto poder a força da eloquência e língua solta, que mais doce e aceita é na orelha e no ânimo dos ouvintes curiosos uma fábula composta com o decoro que lhe convém e uma mentira bem feita e afeitada, que uma verdade sem ordem e sem ornato, que é a forma natural e própria dela» (*Livro Primeiro das Saudades da Terra*, Instituto Cultural de Ponta Delgada, Ponta Delgada, 1966, capítulo 5, p.31; cf. citação *infra*). Barros trabalhava ainda na *Década III* no ano de publicação (vide António Borges Coelho, *Tudo é Mercadoria*, ed. Caminho, Lisboa, 1992, p.122).

<sup>45</sup> “Prologo” in Barros 1563: fls. s/n.

<sup>46</sup> Cf. Aristóteles, *Tópicos* 105 a 15; *Problemas* 916 b 25ss; *Retórica* 1356 b 1-25. O exemplo é a figura fundamental do género deliberativo, enquanto a amplificação o é do epidictico e o entimema do judiciário (*Ret.* 1368a 27-33). Também por aqui se testemunha a sobreposição dos dois primeiros géneros na concepção viva do fenómeno literário em João de Barros e no Renascimento em geral.

<sup>47</sup> «...ser doutrina Platonica (como traz Plotino em o livro de sapiencia) que nam convem olhar sempre as cousas presentes, mas a revoluçam que ellas tem do preterito pera o futuro. Porque o seu curso natural é hum bem responder ao outro & hum mal a outro mal: por estarem as

muito maiores dificuldades em aprender os princípios que devem reger a respectiva conduta se os conhecessem através da ciência e do discurso lógico que lhe subjaz.<sup>48</sup>

Barros passa depois a expor os limites que se devem ao louvor e ao vitupério na narração histórica, limites esses necessários para que o discurso escrito não induza em maus exemplos para os leitores, como dizia Platão a propósito dos jovens.<sup>49</sup> A preocupação com a verdade não deve ser tanta que se transforme em dito infamante ou cruel sobre a pessoa objecto do discurso, «ca destes táes exemplos mais procede licença de vícios, que abstinencia delles», o que acontece principalmente quando, ao ver que outros praticaram esses vícios, os receptores se sentem menos culpados ao praticá-los também.<sup>50</sup> Impróprio é igualmente «calar os louvores dalguem, ou notar suas tachas por ódio: ou por comprazer a outrem». Mas se Barros institui até aqui fronteiras para o vitupério que parecem evitá-lo a todo o custo, a verdade é que, mesmo nesta concepção da

---

cozas futuras subjectas a terem as vezes que ja tiveram, quasy como hum curso circular. E como a historia é um esptador do entendimento pera a consideraçam deste natural & christão curso, a primeira liçam (...) em que se devem criar aquelles que Deos elegeo pera o governo e administraçam publica: é em os annaes e chronicas de seu proprio regno & patria. E em toda a outra escriptura, pella qual venha em conhecimento dos homeens ante passados (...) ca desta liçam por ser própria de casa, vem elles governar & aconselhar o regno per exemplos do mesmo regno que é a revolução que dissemos. O qual regno em os negócios & ordem do governo, segue o processo que a natureza leva na multiplicaçam das familias: que se o filho nam tem o parecer do pay, tem muyta semelhança com o avó, ou dalgum outro parente muyto conjunto...» (Barros 1563: fl. s/n).

<sup>48</sup> «Nam apõtamos nas sciencias de profissam: porque estas sam pera hómeens particulares que ás elegeram por genero de divida: as quães requerem outro ócio, outro juizo, & sam caras de as perder, & por isso os seus professores as vendem por muy caro preço. Somente enculcammos liçã comuum a toda qualidade & jdade, barata em preço, leve de saber, proveytosa em uso, & que serve na praz, na guerra, no prazer, no pesar, na abastança, & necessidade» (*ibidem*).

<sup>49</sup> «...porque aquy está hum grande perigo em que pode encorrer a gente de tenro juizo que sam os mancebos, polo nam corromperem com algum veneno de dannosa liçam, diremos o que Platam diz em nome de Socrates (...) Donde vem, que primeiro lavra a peçonha da ma doctrina & lectura delles no animo: que assentamos no entendimento. Por acodir ao qual damno & perigo, apontaremos alguns vícios & defectos em que caíram alguns desta liçam da historia: que sirvam em lugar de balisas» (*ibidem*).

<sup>50</sup> «E verdadeiramente nunca alguem escreveo estas abominações & abusos que áte meu juyzo nam tenha por culpado nelles: como se ve nas más molheres que se gloriam em aver muytas, porque ficam menos culpadas» (*ibidem*).

História fortemente dependente da retórica laudativa (naturalmente porque é dirigida, como vimos, aos príncipes), ele conceptualiza modos de manter a «verdade» que se conciliam com o louvor necessário. Em primeiro lugar, é censurável atribuir um mau sucesso a um vício do inimigo só para não ferir aquele a quem se louva.<sup>51</sup> Depois, é erro «dizer, que dos inimigos morrerã tantos mil, feridos sem conto, & dos nossos mortos forã dous ou tres, & feridos doze», do mesmo modo que atribuir injustos «nomes torpes, cruees & de vituperio» aos inimigos, «mais victuperã a quem os diz, que por quem se dizem». Finalmente, é fundamental distinguir os defeitos da natureza corporal dos vícios da acção e do espírito, de modo a tratar estes e aqueles diferenciadamente e em conformidade com os critérios éticos devidos.<sup>52</sup>

É então que, após um ataque aos livros de «chimeras», Barros procede a uma defesa dos géneros literários nos quais a mensagem, apesar de assente na «imitaçam» mais do que na «fé da cousa», dá lugar a um proveito didáctico idêntico ao da historiografia. Mais do que isto, Barros explica que, embora poesia e história partilhem as mesmas preocupações doutrinárias e funções político-pedagógicas, a forma poética, podendo recorrer a exemplos fictícios, consegue maior vividez na representação dos modelos a imitar e, por

---

<sup>51</sup> «Quão a encobrir os casos & infortunios aquecidos ao príncipe ou povo em cujo louvor se escreve por lhe nã derogar o poder, & retorcer as cousas do tal dãno em outrem, cõ infamia de nome & nã de feitos: se na primeira Tito Livio é louvado na relaçam que fez como os Frãceses tomarã Roma, na segunda nã ganhou muyto, em dizer delles que por causa do vinho que avia em Italia entrarã nella, & isto em módo de infamia [isto é, de vitupério]» (*ibidem*).

<sup>52</sup> «E quanto os taes escriptores sam tachados por notar no príncipe defeitos em que a natureza é culpada, & nam o animo delle: tanto louvor se dá àquelle pintor que tirãdo a el Rey Felipe pai de Alexãdre per natural, tomoulhe a postura do rostro de maneira que lhe encobrisse ho defecto que tinha, que era hum olho menos. E melhor está a hum autor pereste módo dissimular os taes defectos: que louvar os príncipes de maneira que vendo elles tanta lisõjaria, façam o que fez Alexandre. O qual offerendolhe Aristobolo hum livro de muitos louvores, deu cõ elle em hum rio dizendo: que desejava depois de morto tornar ao mundo, pera ver se ó louvavã tanto» (*ibidem*).

consequente, influi com mais energia sobre o espírito dos destinatários.<sup>53</sup> Mais uma vez, tudo depende da maior funcionalidade do exemplo do que do entimema filosófico, para incitar os homens à virtude. Por isso, apesar da sua condição de cronista, Barros aceita até a superioridade do *movere* poético sobre «a fé sem imitação», por causa da liberdade ficcional que permite ao discurso artístico uma forma, uma disposição estrutural mais de acordo com as necessidades suasórias.<sup>54</sup> As autoridades primeiras neste aspecto são as epopeias de Homero, onde se ensina o modo de viver a vida activa e contemplativa.<sup>55</sup> Em ficções como estas, os homens descobriram um modo de transmitir filosofia moral enquanto entretinham os leitores que, de outro modo, se sentiriam enfadados pela *secura* da pedagogia directa.<sup>56</sup> A estrutura de conteúdo do prólogo de Barros dá azo a que entendamos a poesia epidíctica, sobretudo a épica, como rival da crónica quanto à faculdade de ensinar o ofício governativo.

---

<sup>53</sup> «É certo que consirando no fructo que se pôde tirar das táes escripturas, parece que mais erudiçam dará a liçam das fabulas: isto nam por causa da materia, mas da torpeza da forma. Porque quanto à materia: certo é ser muy differente tratar de história verdadeira, ao argumento de hua fabula. Però tem tanta potencia a forma de qualquer cousa, que em muitas vence á materia, por excellente que seja (...) porque tem tanto poder a força da eloquencia, que mais doce & accepta é na orelha & no animo, hua fabula composta com o decóro que lhe convem: que hua verdade sem órden & sem ornato que é a forma natural della. E esta acceptaçam nã é em orelhas de homens gentios ou profanos, mas de graves e doctos barões da religiam christãa» (*ibidem*). Cf. citação de Gaspar Frutuoso *supra*.

<sup>54</sup> «Porque como todolos homeens graves principalmente nas escripturas moraes, a fim de doctrinar vam ordenadas: mais respecto tem a mover por exemplo & induzimento de vivas razões (peró que o argumento seja fabuloso) que á fé da cousa, porque a fé sem jmitaçam de obras, figura pintada é, & nam viva. E como a fim de bem obrar, os escriptores ordenáram suas escripturas, aquellas sam mais utiles & proveitosas pera ler, que mais móvem pera bem obrar» (*ibidem*).

<sup>55</sup> «...por isso nam se pôde chamar escriptura sem fructo, á que tem doctrina de emitaçam. Fabulas sam as de Homero em nome, & argumento, mas nellas vay elle enxertando o discurso da vida activa & contemplativa; e por isso no premio das pãdentas do direito civil, lhe chama o emperador Iustiniano pay de toda virtude. E Macrobio diz delle, que é fonte & origem de todalas divinas invenções, porque deu a entender a verdade aos sapientes debaixo de hua nuvem de fiçam poética» (*ibidem*). Note-se como Barros não pretende atribuir qualquer valor historiográfico ou outro aos textos homéricos, interpretando-os unicamente como alegorias ético-políticas.

<sup>56</sup> «Todas estas & outras escripturas, ainda que sejam profanas & de argumento fingido, quãdo vam verdadeiras em todalas partes & affectos que lhe convem, sam muy acceptadas & recebidas de todolos doctos barões. Porque vendo elles com quãto fastio das gentes se recebiam a moral doctrina em argumento descuberto & grave, ao módo de Platam e Aristoteles: entenderam que

Encontramos dois anos mais tarde idêntica teoria na tradução em decassílabos soltos que Francisco de Andrada, o futuro poeta épico, fez sobre a *Instituição d'el-Rei D. Sebastião* escrita em latim por Diogo de Teive (1513/1514-?).<sup>57</sup> Autor e tradutor reconhecem a necessidade de uma orientação sobre o príncipe português, ainda de menor idade, que o aproxime da virtude e o afaste do vício, que o louve e repreenda de acordo com as futuras responsabilidades cimeiras.<sup>58</sup> Para esse efeito, é de suma importância a criação de textos de exemplo em que o orientando se possa modelar. A *Instituição* fornece alguns importantes elementos metodológicos para a composição de tais textos.

Assim, sabemos que, segundo Teive e Andrada, o ânimo do príncipe deverá ser influenciado por palavras que compensem os defeitos do respectivo carácter, fazendo-o receber os louvores de virtudes esquecidas na circunstância, como o elogio da liberalidade quando o governante pratica a avareza, ou da clemência quando ele é de carácter vingativo.<sup>59</sup> A *narratio* deve ser misturada com esse discurso demonstrativo propriamente dito, para que a força dos exemplos, quer aqueles que obedecem à verdade histórica, em particular os referentes aos próprios antepassados, quer aqueles que dão prazer através da

---

os escriptores que seguiram este genero de escriptura, tiveram por fim dar na duçura da fabula o leite da doctrina» (*ibidem*).

<sup>57</sup> Sob a forma de "Institutio Sebastiani primi felicissimi Lusitaniae Regis ad Frãiscum de Sa virum clarissimum" publicou Diogo de Teive o original nos seus *Opuscula aliquot* (Salamanca, 1558). A tradução de Andrada, conhecida apenas na edição dos *Epodon* do mesmo Teive publicados, com um novo prólogo e algumas modificações, em 1565, também vem dedicada a Francisco de Sá (de Meneses) na qualidade de capitão-mor da guarda de D. Sebastião. As referências serão sempre feitas a esta tradução, impressa nos fls.66v-102r dos *Epodon*.

<sup>58</sup> «Nem lhe falte hua guia boa & certa/ Que lhe mostre o caminho ainda incerto./ Que o aparte do mau, o bõ lhe ensine./ Que preceptos lhe dê de tal Rey dinos/ Que saiba reprehendo sem escandalo. /Saiba louvalo sem lisonjaria» (Andrada 1565: fl.80, *alias* 70).

<sup>59</sup> «Se por ventura o tiveres por apertado/ A liberalidade louva sempre/ Aos Reys conveniente, & necessaria./ Se mostra ser amigo de vinganças,/ Poemlhe sobre as estrellas a clemencia...» (Andrada 1565: fl.89r, *alias* 77).

ficção, possa resultar na recusa do vício e na aquisição da virtude.<sup>60</sup> Num e noutro caso, o texto deve deixar os indicadores para uma leitura das narrativas como alegorias morais, úteis para a percepção dos males correntes na governação, como se vê em mitos como o de Faetonte e em poemas como a *Odisseia*.<sup>61</sup>

Fabulas aqui ajunta de Poetas  
Que ainda que estão cubertas de cortiça  
Debaixo hum saboroso çumo escondem.  
Como aquelle atrevido Phaetonte  
Em si & em suas forças confiado  
Ho reluzente carro, com que o dia  
Ha terra traz seu pay sobir ligeiro,  
E como por saber mal do governo  
O fez cayr na terra, donde quasi  
Abrasado ficou o mundo todo,  
E que isto he hum retrato, hua figura  
Dum principe soberbo & descuidado  
Que impetuosamente, & sem conselho  
Sem ordem, sem rezão governa a terra.  
Contalhe como aquelle grão Cycôple  
Aquelle monstruoso Polyphemo  
Vencido foy do astuto, & cauto Ulisses  
Com perda dum soo olho com que via,  
Que tinha na cruel e larga testa.  
Donde se vê quão pouco val a força  
Onde falta saber, engenho, e industria.

Até fábulas de animais e insectos podem ensinar o príncipe, na medida em que simbolizam actos de política governativa.<sup>62</sup> O valor dos livros em geral reside no código semântico-pragmático da retórica do louvor e dos conselhos, o que os torna muito úteis aos reis.<sup>63</sup> Dentre estes escritos, seria de esperar que os do

---

<sup>60</sup> «Exemplos singulares ante os olhos/ De Reys antepassados lhe apresentem,/Principalmente aquelles com que os grandes/ Avos donde procede, merecerão/ Subir ao alto ceo resplandecente (...) Ajuntarlheàs coisto alguns exemplos/ De principes famosos doutro tempo./ Tambem ajunta historias fabulosas/ Que a peitos pueris sam agradaveis,/ E com exemplos bons, inda que falsos/ Lhe insinão que às virtudes se affeçoem/ E de verdade os vicios avorreção» (Andrada 1565: fls.80v e 89v).

<sup>61</sup> Teive (ou Andrada) 1565: fl.94r. Sobre Faetonte enquanto símbolo do rei mau/tirano, *vide* Díon Crisóstomo, *Peri Basileias*, I, 45-47.

<sup>62</sup> *Vide ibidem*, fls.93 e 94v sobre fábulas com ratos, leões, formigas, a abelha-mestra (que não usa o ferrão para mostrar que o príncipe deve ser mais amado do que temido), etc.

<sup>63</sup> «Declaremlhe que os livros sem receo/ Mostrão o que fugir cada hum deve/ E o que de ymitação tambem he dino,/ E que isto he para os Reys muy proveitoso» (Andrada 1565: fls.99v-100r).

género heróico conseguissem um êxito global, na medida em que podem accionar em conjunto todos os recursos, de narração (verídica e ficcional) e de sentenciosidade, considerados valiosos para intervir sobre a acção política do príncipe.

Certamente era isso que pensava o autor do *Memorial da Segunda Távola Redonda*, o notável comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515?-1585), quando em 1567 redigiu o prólogo a esta obra.<sup>64</sup> Vasconcelos associa directamente aquilo a que chama «matéria heróica» com uma exemplaridade cuja função pragmática depende obviamente da retórica demonstrativa: quaisquer exemplos, mas particularmente os mais próximos da família e nacionalidade do destinatário, produzem uma excitação que o leva a emulá-los.<sup>65</sup> Ora o «género» de «ciência» que, segundo Vasconcelos, «ensina fazer hum bom Principe», inclui textos como os antigos de Homero e Virgílio, e modernos, como as «historias del Rey Artur, de Amadis de Gaula, e muytas outras semelhantes» que, para o autor do prólogo, constituem imitações daqueles. Vasconcelos não faz distinção de géneros entre a *Eneida* e os romances de cavalaria, apesar das vozes que censuram estes últimos, porque em ambos os casos, ao constituírem uma representação em clave heróica da conduta dum homem tal como esta deveria ser, fazem parte do género literário mais adequado ao ensino dos reis.<sup>66</sup> Se aqui podemos concluir acerca duma eventual leitura da

---

<sup>64</sup> Utilizamos a segunda (e única outra) edição da Tipografia Panorama (Lisboa, 1867), onde se diz, nas palavras introdutórias, que «quem possuir esta edição pode ter a certeza de que possui (...) a edição rara». O prólogo encontra-se nas pp.vi-viii.

<sup>65</sup> «Donde parece quanto semelhantes exemplos commovem e incitam a imitalos aquelles que os contemprom e sintem. E se os estranhos esta força tem, de necessidade os naturaes, terão muyto mayor jurdição» (Vasconcelos 1867: vi).

<sup>66</sup> «...achey a materia heroyca mais apropiada a todo real engenho, por nella se tratar qual deve ser ho varão per fama conhecido sobre as estrellas, segundo Homero e Vergilio altamente o pintaram em seus Poemas, aos quaes os nossos modernos inmitaram com não menos arteficio, quando não estilo, nas historias del Rey Artur, de Amadis de Gaula, e muytas outras

*Poética* de Aristóteles, designadamente através da passagem sobre a diferença entre poesia e história,<sup>67</sup> é evidente que o autor está em sintonia com as interpretações dos comentadores contemporâneos e vê no suposto “dever-ser” do Estagirita um programa ético de representação idealizada.<sup>68</sup> Mas é a autoridade de Horácio que prevalece: apoiado no princípio de que a eficácia pedagógica reside também no prazer transmitido, o prólogo refere-se às «heroycas escrituras» de cavalaria como a representações deleitosas da virtude e do vício.<sup>69</sup> O *Memorial* é descrito então como uma «escolha» dos «elementos e flores» mais necessários aos «reaes espiritos», o que não será menos do que uma referência aos aspectos do comportamento de D. Sebastião que mereceriam mais atenção por parte do autor. A estrutura narrativa não será aquela que a verosimilhança interna organizar, mas antes uma outra que, talvez até com aparência plural e desconexa, há-de circular em torno duma necessidade extratextual compaginada pelo objecto da intervenção que é o destinatário.

Mantendo o interessante ritmo de produção de textos portugueses de teoria poética de dois em dois anos, chegamos a 1569 e ao tratado de Tomé Correia sobre o epigrama, também dedicado a D. Sebastião. Não se acha, infelizmente, qualquer contribuição específica para o género da epopeia, nem sequer para a poesia nas línguas nacionais, neste único tratado do professor da Universidade de Bolonha que Camões poderia ter consultado antes de terminar

---

semelhantes, as quaes muyto sem causa sam julgadas por vâas e sem fruyto (openião leve e vulgarmente concebida)» (Vasconcelos 1867: vii).

<sup>67</sup> Aristóteles, *Poética*, 1451a 36-1451b 5.

<sup>68</sup> Remete-se o leitor para o estudo feito no capítulo 5 sobre os comentários de Robortello, Maggi e Vettori.

<sup>69</sup> «Ca se cremos a Oracio, aquelle tomou a palha [*i.e.* palma] que mesturou ho proveitoso com ho doce. Claro estaa pois com quanta melodia nas taes heroycas escrituras se trata ho bom da paz, ho necessario da guerra, a virtude de huns, a malicia doutros» (Vasconcelos 1867: vii). A referência a Horácio é ao correntíssimo «omne tulit punctum qui miscuit utile dulci» (*Ars Poetica*, v.343) e está aplicada directamente aos romances de cavalaria.

*Os Lusíadas*. É apesar de tudo significativo como Correia aborda a questão geral da poesia, privilegiando sobremaneira a dimensão pragmática da prática compositiva.<sup>70</sup> Para este efeito, o autor do tratado não parece ver qualquer utilidade na *Poética* de Aristóteles: o trabalho teórico diz respeito, todo, à retórica e à *ars* de Horácio, sem esquecer o *dictum* platónico sobre a inspiração e o génio. O prazer suscitado por um poema é instrumental para moderar os impulsos do ânimo e corrigir os costumes.<sup>71</sup> A técnica envolvida é a do louvor e vitupério.<sup>72</sup> O método para atingir maior perfeição na combinação horaciana do *prodesse* e do *delectare* continua a ser a imitação dos poemas do passado, salvaguardando sempre o juízo (*iudicium*) que reconheça onde o modelo errou.<sup>73</sup> Não seria de esperar uma diferença significativa nestes pressupostos se Correia tivesse elaborado um livro semelhante sobre o poema épico.

A primeira obra quinhentista exclusivamente sobre poética a ser impressa na Península Ibérica com o intuito de orientar o uso literário da língua vernácula é da autoria de Miguel Sanches de Lima, um português de Viana do Castelo residente em Espanha.<sup>74</sup> Publicada em 1580 mas com licença de impressão de 1576, a *Arte Poética* do vianense, escrita em língua castelhana, constitui fundamentalmente um tratado de metrificação acompanhado, numa primeira parte, de um texto em diálogo que aborda questões de poética teórica. Depois das competentes páginas de estudiosos como Vilanova Andreu, García

---

<sup>70</sup> Sigo a leitura de Weinberg (1961: 185-87) que, à excepção de tratar Correia como se fosse italiano, está acima de toda a suspeita.

<sup>71</sup> «...si venustum (...) admirationem movet» e «sensus animi leniter afficiat, & mores cohonestet» (Correia 1569: 23; *apud* Weinberg 1961: 185-6nn).

<sup>72</sup> As expressões utilizadas são: «in commendationem rei alicuius, seu detestationem» ou «ad laudem, vituperationem, irrisionem, cavillationem, criminationem» (*apud* Weinberg 1961: 185).

<sup>73</sup> Cf. Weinberg 1961: 186-7.

<sup>74</sup> A referência à naturalidade do escritor encontra-se no frontispício: «...compuesta por Miguel Sánchez de Lima Lusitano, natural de Viana de Lima» (Lima 1580).

Berrio e Porqueras Mayo dedicadas a este texto, pouco ou nada resta para acrescentar.<sup>75</sup> Por entre o confuso articular de ideias de proveniência ciceroniana, bebidas provavelmente nas mais acessíveis compilações escolares de retórica, e uma mescla de posições de princípio platónico-horacianas hauridas por via da *Genealogia dos Deuses* de Boccaccio, ressalva-se o facto de Sanches de Lima, não sendo, claramente e por confissão própria, um erudito, deixar entrever assim o que seria uma consciência média dos valores e objectivos da poesia em geral na Península durante a década de 1570. A apologia constante de Jorge de Montemor, para além do factor patriótico que deverá estar envolvido, é mais um elemento para justificar a relativa inferioridade cultural do teorizador, em conjunto com a sobrevalorização da inspiração natural no poeta e o argumento em favor da desnecessidade do latim para aprendizagem da poesia.<sup>76</sup> Quanto aos conteúdos e modos de representação previstos, descontando um elogio geral de *La Araucana*<sup>77</sup> e uma recusa radical do emprego da mitologia,<sup>78</sup> não podemos achar nada pertinente para o género épico, salvo talvez uma vaga alusão à função política da poesia e, por contraste

---

<sup>75</sup> Vilanova Andreu 1953: 585-94; García Berrio 1980: 85-90 e 361-3; Porqueras Mayo 1986: 40-41.

<sup>76</sup> «Y a lo que algunos dicen, que la poesía se adquiere con el estudio de las letras, y que de otra manera no puede ninguno ser poeta, a eso respondo que Montemayor fue hombre de grandísimo natural, porque todo lo que hizo fue sacado de allí, pues se sabe que no fue letrado, ni más de romancista. Aunque bien se mira, tantas y tan buenas cosas hay escritas en nuestro romance castellano, que no hacen falta ya las obras latinas, pues ya tenemos a Homero, a Virgilio, y otros muchos y muy buenos autores traducidos de tal suerte que ninguno siente falta de latinidad» (Lima 1580; por uma questão de conveniência, cito sempre da antologia de Porqueras Mayo 1986, aqui na p.130). Como se vê do índice onomástico criado para a edição de Rafael Balbin Lucas (1944), Jorge de Montemor é o poeta mais citado por Sanches de Lima, acima até de Virgílio, o segundo em número de menções.

<sup>77</sup> «Y el excelentísimo poeta e ilustre caballero don Alonso de Arcilla, a cuyas octavas, con muy buen título se les da el renombre como se puede claramente ver por el *Araucana*, que con tanto ingenio y habilidad compuso» (Lima 1580; *apud* Porqueras Mayo 1986: 126).

<sup>78</sup> «...no me contéis fábulas de Ovidio, ni me digáis el cuento del caballo alado que entre los poetas es llamado el Pegaso, ni la fuente Cabalina, ni me tratéis de las ninfas (...) porque no puedo sufrir oír esas ficiones, ni las de la hermosura de las diosas de las fuentes y ríos. Tampoco me agrada oír tratar de Nereidas, Nápeas, Driadas, Amadriadas, Oreadas, Sátiros, Faunos, ni Silvanos, ni los que Ovidio llama Semideos, que continuo los poetas traen entre manos (...) no

com os romances de cavalaria, ao número, qualidade e substância moral das suas sentenças, doutrinas e avisos para a conduta humana.<sup>79</sup>

---

hablando jamás palabra, ni escribiendo letra, que no vaya llena destas ficiones, con que dejan suspensos a los mal entendidos lectores» (Lima 1580; *apud* Porqueras Mayo 1986: 130).

<sup>79</sup> Logo depois de referir o apreço em que a *Iliada* e a *Eneida* eram tidas respectivamente por Alexandre Magno e César Augusto, Sanches de Lima escreve: «Qué diré más de la poesía? Sino que es tan provechosa a la república cristiana, quanto dañosos y perjudiciales los libros de caballerías (...) por ser más el daño que dellos resulta a la república que no el provecho, pues no se puede seguir ninguno, porque en los más dellos no se halla buena plática, pues toda es antigua. Tampoco tienen buena retórica y las sentencias son pocas, y esas muy trilladas, ni hay en ellos cosas de admiración, sino son mentiras de tajos y reverses, ni doctrinas de edificación ni avisos de provecho. Y de la poesía, usando della como se debe, se saca mucha utilidad y provecho» (Lima 1580; *apud* Porqueras Mayo 1986: 131-2).

## 7. Conclusões: o código épico-demonstrativo do século XVI

Para se poderem sintetizar os resultados do estudo levado a cabo nos capítulos anteriores, tem substancial valor operatório, em meu entender, o conceito de «código épico» proposto por Gian Biagio Conte.<sup>1</sup> Com efeito, as invariantes observadas acima, tanto no discurso teórico geral e no metaliterário, como nas incursões feitas a poemas, necessitam de ser equacionadas num sistema de potencialidades que transcenda as margens estreitas das chamadas “regras” dum género literário. A formulação de “código” nesta acepção possui precisamente a virtude de abrir campos quase infinitos de actualização textual, impedindo, simultaneamente, que a ruptura, num poema, perante uma qualquer instância tida como normativa, leve a que lhe seja negado o estatuto de epopeia.<sup>2</sup> Neste sentido, o «código épico» tem somente a ganhar com a sua inserção, enquanto conceito instrumental, no âmbito teórico da semiótica.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vide Conte 1986: 13-14, 142-44 e 181-3.

<sup>2</sup> «This term [«epic code»] refers not to features that allow us, through concrete induction, to see each text as governed by the rules of a specific literary genre but to a much more general system, whose potential may be implemented in new ways without causing the reader to doubt that the work is an epic poem even if this or that rule traditionally imposed by the system has

Assim, o código deverá ser entendido aqui como uma correlação convencionalizada das estruturas de nível semântico-pragmático e sintáctico que cauciona as práticas da escrita e da interpretação.<sup>4</sup> No caso dum campo de estudo espacial e historicamente circunscrito como é o nosso importa, em primeiro lugar, classificar o código épico em vigor, posicionando-o o mais exactamente possível no sistema semiótico literário. Pretende-se, por outras palavras, responder à seguinte pergunta: qual é concretamente o subsistema semiótico formado pela poesia épica durante o Renascimento? Uma vez resolvida esta questão, procurar-se-á abordar, na especialidade, o problema da semiose do sistema.<sup>5</sup> Como deveria funcionar, na tripla vertente semântica, sintáctica e pragmática, este subsistema semiótico nos limites históricos relevantes para este estudo? Em que medida o código respectivo circunscreve e especifica um modo peculiarmente “épico” de comunicação e significação literárias? Deverá ser possível uma aproximação a questões como estas a partir do material recolhido e sondado nesta Parte primeira.

---

been broken» (Conte 1986: 142). Para Conte, o código funciona no sistema épico de modo semelhante à *langue saussuriana* (cf. *ibid.*, p.13).

<sup>3</sup> Em minha opinião, o facto de Conte não ter inserido o conceito de «código épico» (e também de «norma épica») no quadro da semiótica leva a uma desnecessária falta de rigor na definição dos próprios conceitos. Aliás, o próprio afirma as suas reticências em relação a definir as expressões utilizadas: «I wish to state quite explicitly that my attention here focuses not on how to define the code or the norm in itself or for itself but on how to define, on each occasion, the form of their relationship (...) I consider it wrongheaded to attempt a definition of the two terms that hinges on a specific difference to be singled out once and for all. Each of the two terms retains its own logical limits of definition (without which the relationship would degenerate into confusion) and develops its latent possibilities according to the possibilities that are implemented in the other» (Conte 1986: 144n). Pelo contrário, a necessária relatividade histórica, geográfica etc. dos conceitos não impede, creio, a exactidão na definição dos seus limites enquanto constructos teoréticos.

<sup>4</sup> Sobre *código* enquanto complexo associativo de estruturas, vide Eco 1991<sup>2</sup>: 28-33. A introdução do verbo *caucionar* é da minha responsabilidade (vide *supra* capítulo 1) como meio de definir a relação estabelecida entre o código e a sua actualização no texto, uma relação não determinativa mas, pelo grau de universalismo do sistema retórico aqui estudado, superior na escala da impositividade a um débil horizonte de possibilidades. Sobre este assunto, parágrafos particularmente esclarecedores em Pagnini 1988: 41-2.

<sup>5</sup> É evidente que uma resposta devida não pode ser dada no espaço restrito destas conclusões. O estudo directo dos textos épicos portugueses permitirá uma abordagem mais completa e exacta do problema.

Como se viu, torna-se insuficiente, para a época em causa, falar do poema épico como género poético. O caminho percorrido na leitura dos teorizadores, dos intérpretes e dos próprios produtores revelou que a epopeia é, no Renascimento, fundamentalmente um subsistema integrado nos processos daquilo a que poderemos chamar “semiose demonstrativa”. É certo que um elemento ocorreu repetidamente como diferenciador, não apenas da epopeia mas de toda a poesia, em relação à retórica: as ficções. Para além da métrica, a poesia diferenciava-se da oratória pela “licença de fingir” personagens, situações, histórias. Porém, os casos em que se chamava a atenção para este aspecto não deixavam de lhes impôr um sentido derivado da norma epidíctica. Assim, caracteres como Júpiter, invenções como o amor de Dido e Eneias, acções fantásticas como as imaginadas por Ariosto, ou eram alegorizados invariavelmente em modelos de conduta éticos e políticos destinados à consabida pragmática dualista do louvor e do vitupério, ou eram tidos como modos de “dourar a pílula” e de imprimir uma maior vividez à mensagem, de maneira a tornar o leitor mais permeável à *suasio*.

O código épico renascentista é assim, na realidade, um código formado a partir do sistema comunicacional da retórica demonstrativa, posto em paralelo com as formas e conteúdos homologados pela tradição de interpretação dos poemas. Os autores recenseados tornam manifesto, em regra, que a epopeia possui recursos próprios e codificados para realizar os ideais semióticos teorizados para a oratória política.<sup>6</sup> A semântica de cada momento epopéico-narrativo, seja de Virgílio, seja de Ariosto, seja ainda da imitação por parte de cada autor menor, é reconduzida para funções pragmáticas integradas no

---

<sup>6</sup> E não para a oratória epidíctica, pelas razões explicadas no capítulo 1 *supra*.

sistema discursivo epidictico-deliberativo. A interpenetração continuada de ambos os sistemas na visão humanista e renascentista dos respectivos textos implicou o nascimento deste código misto com características únicas. Nasceu uma “função épica” no discurso retórico humanístico, uma função a despoletar sob o estímulo de certas condições envolventes, nomeadamente aquelas que lhe dizem respeito mais directamente — o estado corrente da virtude heróica, a premência do sugestionamento político camuflado de legitimação ética, ou simplesmente a necessidade de articular uma fala indizível noutra género discursivo.

Os leitores e poetas exerciam então a sua actividade dentro dos limites e segundo as potencialidades de um código épico-demonstrativo, edificado a partir das estruturas temáticas, formal-sintagmáticas e ideológicas que a teoria e a prática deste género literário foram sedimentando ao longo da diacronia. No processo de codificação que tem origem nas primeiras leituras renascentistas da *Eneida* e nos leva até aos contemporâneos de Camões, distinguem-se dois factores cruciais que o reorientam de forma irreversível: a recepção crítica e a recepção produtiva do *Orlando Furioso* de Ariosto e a recuperação teórico-normativa da *Poética* de Aristóteles. Até à manifestação destes fenómenos quase coincidentes no tempo, o código épico-demonstrativo parecia ter atingido uma expressão muito estável e firme: a poesia cavaleiresca não tinha seguido o exemplo humanista de Boccaccio na imitação da épica clássica, a poética aristotélica revestia-se de importância acessória e quase despicienda em relação à teoria retórico-horaciana,<sup>7</sup> e tanto a hermenêutica como a produção épicas

---

<sup>7</sup> São muito raros os casos de demonstração do conhecimento da *Poética* (em versões derivadas do árabe) na Europa dos séculos XIV e XV. Dos autores aqui mencionados (capítulo 2), talvez somente Salutati fundamenta parte do seu discurso teórico sobre a paráfrase de Averróis.

havam adquirido um alto grau de automatização, quer no que respeita ao modo de apropriar a *Eneida* para sua matriz, quer ao nível das opções retóricas reguladas pelo código do discurso epidictico-deliberativo.

Apesar do peso indesmentível que a *Poética* teve, através do texto e dos comentários, no discurso crítico quinhentista, a verdade é que os conceitos fundamentais que hoje nela se reconhecem foram mal assimilados, sofreram mudanças de sentido que os tornaram irreconhecíveis e provaram-se impraticáveis durante algum tempo no campo de aplicação da epopeia.<sup>8</sup> Como se verificou, os princípios eminentemente poéticos de Aristóteles foram subordinados, pelo menos até ao comentário de Castelvetro, à impositividade do código épico-demonstrativo. Mesmo a fidelidade à letra da *Poética* não impediu a continuação da pertinência deste código, ao ponto de se assistir ao continuado prestígio da paráfrase de Averróis, conquanto feita sobre um texto sem qualquer fiabilidade. Por conseguinte, o tratado aristotélico acaba por tornar-se pouco relevante para o estudo da composição épica do século XVI.<sup>9</sup>

Na prática da epopeia, o código épico-demonstrativo só é abalado significativamente no momento histórico-literário em que o modelo narrativo tassiano se começa a canonizar. Efectivamente, a nível da produção artística, a *Gerusalemme Liberata* é o primeiro texto europeu a reorientar o sistema épico

---

<sup>8</sup> Vide capítulo 5.

<sup>9</sup> Naturalmente não se utiliza aqui o conceito estritamente cronológico de “século”, mas sim um conceito sinedóquico válido para os estudos literários (vide Aguiar e Silva 1986: 422). Como se viu principalmente no capítulo 4 *supra*, considera-se neste estudo que as marcas periodológicas do século XVI “épico” se definem a montante e a jusante respectivamente pelo início duma recepção de Ariosto que procura renovar o código épico-demonstrativo característico do século XV e pelo superar desta operação a partir do influxo de Torquato Tasso, o qual assinala a iminência do século XVII. A sincronia a que corresponde então o século XVI aqui definido corresponde, *grosso modo*, ao período de produção e interpretação épicas situado simbolicamente entre o ano de publicação do prólogo de Gabriel Giolito de’ Ferrari ao *Furioso*, 1542, e o ano de publicação da segunda versão, tassiana, da *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega, 1594 (vide capítulo 3).

de acordo com os conceitos fundamentais da *Poética* de Aristóteles. Com a canonização do poema e da teorização de Tasso, perfeitamente visível já no início da década de '90, a poética aristotélica passa a competir com a norma retórica. Vários elementos desta norma sofrem uma substancial redução na importância relativa e acontece pela primeira vez, de modo consensual, a anulação e a substituição de alguns princípios da discursividade e da narratividade demonstrativas por efeito da teoria aristotélica.<sup>10</sup>

O vector em que provavelmente foi mais decisivo o novo influxo aristotélico-tassiano foi o relativo ao tratamento da acção narrativa heróica. A modificação essencial quanto à dimensão sintáctica da textualização pode ser sintetizada no confronto do sistema narrativo epidíctico, isto é, duma sequência integrada de representações modelares de virtudes e vícios, configurada de acordo com os requisitos dum *delectare* vocacionado para uma eficácia pedagógica de natureza ético-política,<sup>11</sup> com o conceito aristotélico de «unidade de acção», aprofundado, na vertente epo-narrativa, por Torquato Tasso. Para exemplo absolutamente paradigmático da recodificação alcançada a este nível, bastou a comparação das duas versões da Proposição da *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega, onde o carácter híbrido e pluridireccional das matérias oferecidas ao canto é substituído por um esforço de integração e consolidação formais.<sup>12</sup>

Quanto à dimensão semântico-pragmática do código, a realização dum sistema comunicacional baseado na actualidade temática, na senda do que Petrarca, Filelfo e o comentário aristotélico de Averróis transmitiram aos

---

<sup>10</sup> Sobre tais princípios, *vide* capítulo 1.

<sup>11</sup> Reporto o leitor para o que foi dito sobre a narração nas retóricas de origem aristotélica (capítulos 1 e 5) e nas exegeses quinhentistas de Ariosto (capítulo 3).

<sup>12</sup> *Vide* capítulo 4.

vindouros,<sup>13</sup> facilitando assim a imediatez conativa da mensagem, embate contra as conclusões de Tasso. Deste modo, enquanto o código épico-demonstrativo reúne todas as condições para a produção de poemas épicos sobre a história mais recente, geograficamente próxima, verificável e mesmo testemunhada pelos contemporâneos, a recodificação tassiana, sem deixar de continuar a firmar-se sobre princípios retóricos, absorve o complexo filosófico da mimese aristotélica e conclui acerca da importância do «fingimento» poético sobre a expressão da verdade histórica.<sup>14</sup> Na codificação épica, o “verosímil” só consegue definitiva autonomia em relação ao “verdadeiro” a partir da lição de Tasso. O novo ideal serão temas não contemporâneos, nem de história muito recente, de forma a que a poesia possa libertar os espaços da ficção estética.

Por outro lado, a adopção em clave épica do conceito aristotélico de verosimilhança significava também a rejeição definitiva de excessos no campo do maravilhoso, as representações tidas não só como impossíveis, mas também como desligadas do sistema de crenças coetâneo. Neste grupo incluíam-se, tanto as impossibilidades fantásticas dum Ariosto, quanto a intromissão na fábula das divindades de Homero e Virgílio. As liberdades de articulação narrativa e ideológica conseguidas com a presença de prosopopeias de valores morais ou sentimentais, como a Discórdia,<sup>15</sup> e com a intervenção de criaturas

---

<sup>13</sup> Vide capítulos 2 e 5.

<sup>14</sup> «Portano le istorie moderne gran commodità in questa parte ch'a i costumi ed a l'usanze s'appartiene; ma togliono quasi in tutto la licenza di fingere, la quale è necessariissima a i poeti, e particolarmente a gli epici» (*Discorsi dell'Arte Poetica*, I; Tasso 1977: 12). Também Tasso remeteu as suas ficções para o nível alegórico ético-político (na chamada “Allegoria del Poema”), como os seus predecessores fizeram à *Eneida* e ao *Furioso*. Todavia, como demonstra Murrin, esta alegoria explícita resultou numa *tensão* entre os princípios poéticos aristotélicos e o didacticismo retórico. O resultado foi a constituição duma espécie de “alegoria com unidade poética”, integrando a alegorese tipicamente épico-epidíctica nos cânones de unidade artística de Aristóteles (cf. Murrin 1980: 87-107).

<sup>15</sup> A Discórdia está presente em Virgílio (*Eneida*, VI, 280ss.), no *Sphortias* de Filelfo (vide Belloni 1910: 100) e também no *Orlando Furioso* (XXVI, 122). Prosopopeias como esta recorrem com muita frequência nos poemas italianos e espanhóis como impulsionadoras do sentido ético da acção. Veremos a Discórdia de novo no *Segundo Cerco de Diu* de Corte-Real.

sobrenaturais do paganismo, como Vénus, tendem a ser eliminadas. As ficções desta espécie reduzem-se ao campo do que é crível no século XVI, virtualidades como a astrologia, a magia e as figuras da religião cristã, estritamente bipolarizadas num combate entre as forças do Demónio a as do Bem supremo.<sup>16</sup> É em parte pela excisão duma *imitatio* do maravilhoso de Virgílio e Ariosto, sem correspondente na consciência coetânea do sobrenatural, que Tasso e os seus seguidores procuram “podar” e estabilizar o discurso épico semântico-pragmaticamente.

Ao contrário do código aristotélico-tassiano, onde o sistema discursivo laudatório constitui apenas um sistema paralelo, mantendo as próprias regras mas sujeitando-se, em sectores não despiciendos, a um papel secundário face aos novos requisitos artísticos,<sup>17</sup> o código geral épico-demonstrativo dos séculos XV e XVI retoriza em absoluto as invariantes poético-narrativas. Os primeiros modelos, no tempo, a garantir codificação segundo os parâmetros epidícticos do Renascimento foram os das narrativas homéricas enquadradas na *Eneida*. A primeira metade do poema de Virgílio, correspondente à *Odisseia*, realizaria a representação épica idealizada do crescimento da virtude no ser humano, paralela à gradual libertação do vício, desde o nascimento e infância, até à plena vivência da perfeição moral com a visita aos Campos Eliseos. A segunda metade da *Eneida*, correspondente à *Ilíada*, é vista como a representação do combate do

---

<sup>16</sup> Percebe-se um sintoma claro deste processo quando se comparam as Proposições da *Mexicana* de Lasso de la Vega (*vide* capítulo 4 *supra*).

<sup>17</sup> Apesar de Tasso constituir o melhor indicador para a poesia épica, não é único: ele reflecte uma evolução geral dos teóricos na interpretação da *Poética* de Aristóteles. Antonio Riccoboni em 1585, ou seja, quando o modelo épico tassiano se começa a impôr, já define a poética como a arte de elaborar fábulas ou tramas («ut Poetica sit ars fabularum conficiendarum»), apesar de continuar a pensar que o carácter (*ethos*) pode ser mais importante do que a acção na tragédia (e na epopeia) «*morata*» (*vide* Weinberg 1961: 605-08). Em 1579, o mesmo Riccoboni, num primeiro esboço de comentário à *Poética*, ainda definia a poesia como discurso de louvor/vitupério (Weinberg *ibid.*, p.586).

herói contra o vício em termos militares. Os ensinamentos da razão sobre as dificuldades éticas apresentadas às diversas fases da cidadania são característicos da parte “odisseica”, enquanto a prática do poder político e o uso da força bélica são ensinados na parte “iliádica”; a ambas deve acrescentar-se a representação do merecido galardão, com o triunfo, o casamento e a divinização do herói, no seguimento das interpretações dominantes da subida aos Campos Elíseos no Livro sexto e da conclusão narrativa realizada no livro suplementar de Maffeo Vegio.<sup>18</sup> Os dois modelos são respeitados, em conjunto, não apenas pelos sucessivos exegetas de Virgílio, mas pelos próprios poetas, como se viu a propósito das primeiras intenções de Bernardo Tasso quanto à estrutura narrativa de *L'Amadigi*.<sup>19</sup>

Os modelos (que são, de facto, dois, e como tal utilizáveis separadamente)<sup>20</sup> encontram-se, portanto, semiotizados a nível de alegorias éticas e políticas, fazendo convergir todas as três dimensões da semiose sob o manto dos princípios atinentes ao discurso epidíctico-deliberativo. A única diferença entre a epopeia e os meios de ensinar a cidadania (a filosofia, o direito, a oratória) estava precisamente no seu carácter substitutivo, metafórico ou, mais latamente, oblíquo. Assim, quando, por exemplo, Eneas mata Turno nos últimos versos da epopeia de Virgílio, sabemos que se trata duma alegoria do triunfo final da Virtude sobre o Vício. O sentido literal é reiteradamente convertido no mesmo sentido tropológico: a tempestade, Dido, a descida ao Hades, Turno e outros têm a sua significação individual convencionada. O

---

<sup>18</sup> Sobre estes aspectos, *vide* capítulo 2 *supra*.

<sup>19</sup> *Vide* capítulo 4.

<sup>20</sup> Daí a existência de epopeias, como a *Sforziada* de Filelfo, que imitam estruturalmente apenas o modelo “iliádico”, e a possibilidade de produção de outras que actualizem tão-só o modelo “odisseico”.

humanismo tornou o sentido alegórico-moral de tais personagens e acções numa instituição interpretativa sem concorrente. As alegorias deixam de o ser, tal é a unanimidade em seu redor, para funcionarem como sentidos literais, os únicos com valor aplicativo. Acresce que a significação da *Eneida* é colocada em termos de intenção autoral, o que quer dizer que, quando esta intencionalidade é codificada, ela deverá presidir aos procedimentos emulativos dos poetas. Instaurava-se um código de significação próprio do poema épico assente nos princípios da Ética.

Assim, apesar de utilizar os «verdadeiros e conhecidos nomes», o poeta identifica-os com a «natureza universal» do carácter pretendido.<sup>21</sup> No âmbito do poema épico, na medida em que fazia confluír a força de Aquiles e a solércia de Ulisses, além da *pietas*, da *clementia* e da *iustitia* augustanas, o referente universal do herói virtuoso era sempre o Eneas do virgilianismo humanista. Os vícios, entretanto, causavam a aparição de reproduções de Dido (para a luxúria e ira) e Turno (para a vanglória e também a ira). Mas como esta memória poética é conjugada com normas retóricas relativas à intervenção política, os modelos éticos são adaptados ao referente extratextual, a comunidade ou pessoa a quem se dirigem. A personagem D. Afonso V, para ir buscar um *exemplum* de Cataldo, constitui um tropo simultaneamente da ética heróica modelar (Eneas) e do complexo político referente ao dedicatário do texto (D. João II).<sup>22</sup> O mesmo se passa a nível da estrutura narrativa, onde o lugar ocupado por uma acção ou carácter adquire significado próprio, e propriamente épico, apenas quando é remetido para a sua *similitudo* nos clássicos da Antiguidade. Como forma de

---

<sup>21</sup> Citações da definição averroista-minturniana do universal aristotélico (*vide* capítulo 5).

<sup>22</sup> Claro que isto não significa que D. Afonso V representa, *de facto*, D. João II ou Eneas, o que seria criar uma falácia referencial. Numa perspectiva semiótica, o herói romano e o rei português são signos, com todo o redimensionamento interpretativo que isso acarreta.

recuperação dos modelos clássicos, a alusão (*imitatio*) serve os intuitos suasórios inscritos na discursividade retórica, moldando-se-lhe de acordo com o respectivo enfoque ideológico.<sup>23</sup>

Entretanto, ao mesmo tempo que o anterior se encontra ainda em plena vigência, forma-se outro modelo-chave cujo ápice de pertinência para a composição de poesia épica se situa precisamente no século XVI. Quer porque opta pela *imitatio* preferencial de textos já por si sós, em certa medida, imitações dessacralizadoras, senão mesmo “diabólicas”,<sup>24</sup> de vertentes centrais do poema de Virgílio,<sup>25</sup> quer porque favorece a anulação dos referentes morais associados à narração épica da *Eneida*, substituídos por uma forma narrativa muito mais aberta nesse campo,<sup>26</sup> este modelo, que podemos designar de “cavaleiresco” pela temática que o preenche, uma vez reconhecido (e vimos com que extensão) no âmbito da composição épica, trouxe para o código épico-demonstrativo o reforço de potencialidades semióticas pouco evidentes na uniformização virgiliana até então a ele inerente. Por um lado, pela amplificação do amor-paixão, de maneira a rivalizar tematicamente com a guerra (“iliádica”) e a viagem vivencial (“odisseica”) na motivação das acções dos protagonistas.<sup>27</sup> Por

---

<sup>23</sup> Sobre a *alusão* como sistema de significação essencial na elaboração do discurso épico e na interpretação das suas mensagens, *vide* Conte 1985 e 1986 e Quint 1993.

<sup>24</sup> P. Hardie refere-se a «diabolic imitation» e define-a como «a kind of imitation that is at the same time criticism and correction of the model, the *Aeneid*, but insofar as it represents a divergence from the *Aeneid* it is a divergence that is already present as a (de-)structuring feature within the model» (1993b: 75).

<sup>25</sup> Refiro-me, em particular, à *Tebaida* de Estácio (imitada estruturalmente por Boccaccio — *vide* capítulo 3), que constitui, nas palavras de John Henderson, «a ‘strong’ rereading of the *Aeneid* as itself a text about to turn, for ever, towards a plaintive critique of the militarism of its narrative of action (...) Statius’ ‘rereading’ strengthens and emphasizes an incipient tendency in Virgilian narrative so that it may reappear, amplified and strengthened, in full view» (*in* Boyle 1993: 188).

<sup>26</sup> O *Orlando Furioso* não é um poema imoral mas sim, em grande parte, um poema amoral. Porém, esta amoralidade foi lida no Renascimento geralmente como um tratamento poético de condutas más em forma de vitupério (*vide* capítulo 3, *passim*).

<sup>27</sup> O amor é declaradamente tema central dos poemas de Boccaccio e Ariosto. O primeiro di-lo no escólio que produziu para o próprio *Teseida*: «...la principale intenzione dell’autore di questo libretto sia di trattare dell’amore e delle cose avvenute per quello, da due giovani tebani, cioè

outro lado, pela semiotização desse mesmo amor e dos outros temas no âmbito duma retórica da prevenção de actos insensatos, exemplificada com a deterioração moral e intelectual, ou até a destruição sacrificial, dos heróis,<sup>28</sup> de modo a expungir os vícios e possibilitar o prémio final, de que o himeneu é parte imprescindível.<sup>29</sup>

Com efeito, o mais antigo produto de imitação cavaleiresca do código épico clássico, o *Teseida* de Boccaccio, apesar de se declarar, em parte, como uma narrativa de “feitos”, escolheu apropriar-se, não da *Eneida*, mas do poema de Estácio, desejoso de repetir a *intentio auctoris* que as exegeses medievais atribuíam à *Tebaida*: dissuadir os destinatários das condutas representadas literariamente. A exemplaridade absoluta que obrigava o poeta épico a celebrar heróis perfeitos, invariavelmente ocupados com actividades virtuosas, não se encontrava ainda canonizada.<sup>30</sup> Os erros dos protagonistas, “descobertos” pelos humanistas na *Eneida* tão-só pontualmente, poderiam elevar-se a significado axial, como se um Mercúrio virgiliano, alegoria do aviso e da repreensão, voasse

---

Arcita e Palemone, ad Emilia amazona...» (Boccaccio 1992: 13). Do *Orlando Furioso*, basta lembrar a Proposição (citada por inteiro no capítulo 3).

<sup>28</sup> A fúria e a loucura de Orlando, postuladas na Proposição de Ariosto, foi tratada pela recepção quinhentista ao seu poema como uma representação em modo de vitupério destinada a prevenir a queda nas tramas do amor (*vide* sobre Gibaldi Cinzio, o capítulo 3). Por seu turno, a intenção moral de Boccaccio na escolha do amor-paixão enquanto tema, compreende o sacrifício de um dos heróis, como aparece em pleno na estrofe 5ª do livro I: «...udendo raccontare/ d’Arcita i fatti e del buon Palemone,/ di real sangue nati, come appare,/ e amendun tebani, e a quistione,/ parenti essendo, per soverchio amare/ Emilia bella, vennero, amazona;/ donde l’un d’essi perdeo la persona» (sublinhado meu).

<sup>29</sup> A narração do *Teseida* termina com a festa do matrimónio e sua consumação sexual no templo de Vénus (XII, 47-80). O último Canto do *Furioso* (XLVI) também inclui as bodas de Ruggiero antes do confronto final. Mas o casamento pode desenvolver-se também *a contrario*: a *Eneida* (IV: 165ss.), mais uma vez, deu o mote, e Ariosto, com a união de Angélica e Medoro, veio a possibilitar a representação de matrimónios infaustos e punitivos, ou pelo menos a sua ambivalência moral.

<sup>30</sup> O esforço de Petrarca no sentido de vincar a separação entre heróis e vilões a partir da uniformização da representação poética teve um sucesso apenas relativo, considerando o incómodo suscitado por alguns episódios da *Eneida* e a existência de produtos épicos como a *Sforziada* de Filelfo (*vide* capítulo 2). Os exemplos de épica cavaleiresca apenas “pioraram” a situação. Só com Torquato Tasso se procede à recodificação da epopeia como género cujo protagonista máximo deve ser perfeito na virtude.

sobre a maior parte da acção heróica.<sup>31</sup> Por outras palavras, a primeira confluência poética da linguagem cavaleiresca com a matéria épica classicista potenciava para o Renascimento a função protréptica do código épico-demonstrativo pela negativa.<sup>32</sup>

Se é possível interpretar-se, dentro dos parâmetros retóricos do humanismo, o género cavaleiresco dos séculos XIV e XV em sentidos que iam sugerindo finalidades trágicas ou satíricas,<sup>33</sup> foi a canonização quinhentista do texto de Ariosto que consolidou a recodificação “cavaleiresca” da epopeia, estabelecendo o código épico-demonstrativo na forma como o conheceram os poetas herdeiros do ferrarês. A prática da imitação por contraste, modificando parodicamente ou suspendendo o sentido das virtudes que o humanismo havia sistematizado sobre a *Eneida*, e a disseminação de representações decididamente ausentes de propósitos emulativos, trouxe uma “pragmática do mau exemplo”, mais do que nunca na doutrina clássica do género épico, para níveis quantitativos idênticos ou mesmo superiores aos ocupados pelo louvor da virtude.<sup>34</sup> Com efeito, o sistema de representação literária associado ao *Furioso* foi considerado, mesmo pelos maiores defensores do poema, extraordinariamente rico de caracteres de conduta duvidosa. Observava-se a versatilidade com que Ariosto conseguiu inserir um tão alto e variado número

---

<sup>31</sup> Vide capítulo 2 sobre as interpretações humanísticas da aparição de Mercúrio a Eneias.

<sup>32</sup> Sobre este parágrafo, vide o capítulo 3 desta Parte I.

<sup>33</sup> Além do *Teseida*, penso particularmente no *Morgante* de Luigi Pulci (1ª edição 1483), poema que inverte a ordem celebratória da epopeia, ao ironizar com os protagonistas e ao acabar com a morte de Orlando e dos outros paladinos, facto que Torquato Tasso naturalmente reprova: «il fine più felice è quello ch'è più conforme a questo poema. Laonde non merita molta lode il Pulci...» (*Discorsi del Poema Eroico*, livro I; Tasso 1977: 163). Daí a recusa de Tasso em aceitar como épico também o modelo de Estácio (privilegiado por Boccaccio), que representa a derrota e a morte dos protagonistas (vide capítulo 3, nota 11). Morte adequada ao paradigma aristotélico-tassiano, só a dos adversários dos heróis (*Discorsi del Poema Eroico*, livro II; Tasso 1977: 207).

<sup>34</sup> Simone Fornari, por exemplo, declara que o principal propósito de Ariosto foi o de representar os malefícios resultantes da falta de conselho e prudência (vide capítulo 3).

de exemplares éticos negativos num enquadramento irrecusavelmente laudatório, como era o epo-narrativo, e modernamente cristão, como era a sua matéria. A generalizada adopção, na épica erudita posterior, de tópicos do filão cavaleiresco abertamente ficcionais, e mesmo irracionais (magas, ilhas de tentação pecaminosa, monstros), convertidos em representações de vícios, parece sinalizar a atracção dos poetas por este modelo semântico.<sup>35</sup>

Ao mesmo tempo, Ariosto praticamente legitimou por si só a presença insistente da “pregação” moral, principalmente, embora não em exclusivo, através das *sententiae* sistematicamente colocadas no início dos Cantos. Se a interpretação coetânea da *Poética* de Aristóteles elevava a lugar cimeiro a *diánoia* entendida como expressão directa de valores éticos,<sup>36</sup> os poetas encontraram no *Furioso* a melhor das justificações para a elevação do discurso directamente moralista a concorrente do *exemplum* na economia do poema.<sup>37</sup> E também em consequência duma semântica apontada, em boa parte, para a rejeição de condutas sócio-politicamente repreensíveis,<sup>38</sup> seria de esperar que as “moralidades” dos poemas privilegiassem mais do que nunca a função preventiva, segundo as formas retóricas do conselho ou da imprecação contra os vícios.

A influência do *Furioso* sobre a dimensão sintáctica da narrativa foi talvez ainda mais forte. Dada a complexidade dos entrecchos e a consequente impossibilidade de adaptação a Ariosto da estrutura didáctico-moral atribuída à

---

<sup>35</sup> Cf. capítulo 4.

<sup>36</sup> *Vide*, p. ex., a opinião de Vettori (1560) no capítulo 5.

<sup>37</sup> Veja-se o que diz Giraldi Cinzio a este propósito (citado no cap. 4, nota 13), corroborado, sem dúvida, pela prática épica portuguesa, como veremos. Este foi mais um dos elementos do código épico-demonstrativo quinhentista que Torquato Tasso veio a retirar da *Liberata*, com profundas consequências posteriores.

<sup>38</sup> Refiro-me à leitura do *Furioso* produzida pelos hermeneutas e poetas, e não, naturalmente, às eventuais intenções de Ariosto; só aquelas têm interesse para a formação do código.

*Eneida*, salvo esboços minoritários e sem continuidade,<sup>39</sup> nunca se produziu uma codificação ético-política específica para o tipo de sintaxe narrativa do texto de Ferrara. Em vez disso, o que é documentável nos escritos da época é a versatilidade epidíctica permitida pelo modelo ariostesco. Assim, o *Furioso* é visto como um texto plural, que se debruça sobre a generalidade das virtudes e dos vícios de modo abundante. Pouco importa a desarticulação das alegorias na narrativa ou a sua falta de integridade e até de coerência intratextuais: a multiplicidade e variedade de papéis representados, bem como a liberdade de ficcionalização de personagens e situações, são sumamente úteis para a necessária eficácia hortativa.<sup>40</sup> Sob o efeito deste cânone, os poetas começam a distender as estruturas homérico-virgilianas para abarcar o sistema ariostesco.<sup>41</sup> Inserem mais acções e mais caracteres, ao ponto de permitirem que se dê uma ruptura da unidade expositiva teorizada sobre a *Eneida*.<sup>42</sup>

O *romanzo* coloca em crise o cânone do virgilianismo humanista, mas associa-se surpreendentemente bem aos primeiros tempos do ressurgimento da *Poética* de Aristóteles enquanto texto preceptivo. Na verdade, uma vez que a mimese, a fábula, a trama dos factos, a unidade de acção, a verosimilhança e o universal — enfim, os conceitos mais eminentemente poéticos da filosofia

---

<sup>39</sup> Em particular, as tentativas de unificar as acções do *Furioso* em torno dos reis Carlos Magno e Agramante (*vide* recensões aos livros de Simone Fornari e Orazio Toscanella, capítulo 3 *supra*).

<sup>40</sup> As alegoreses quinhentistas do *Furioso* atribuem frequentemente funções e significados divergentes, às vezes mesmo incompatíveis do ponto de vista da sintagmática narrativa, a cada personagem (*vide* cap. 3). Como vimos, as resistências à multiplicidade de acções em Ariosto, se existiram, não são documentáveis na Península Ibérica antes da influência de Torquato Tasso (cf. últimas páginas dos capítulos 3 e 4).

<sup>41</sup> O processo está particularmente bem documentado, no caso de *L'Amadigi*, entre 1543 e o final da década de '50 (*vide* capítulo 4).

<sup>42</sup> É esse o caso de Giraldo Cinzio, de Luis Zapata e de Alonso de Ercilla, entre outros (cf. capítulo 4). Note-se que aquilo a que chamo “unidade de exposição” nada tem a ver com a «unidade de acção» aristotélica, embora alguns autores da época a possam designar como tal. A incompreensão coetânea do princípio da unidade de acção é bem visível nos comentadores (*vide* capítulo 5).

aristotélica — são sistematicamente subordinados ao funcionamento retórico do discurso nas interpretações então disponíveis, perdendo, por conseguinte, o carácter produtivo que poderiam ter tido se fosse outra a situação exegetica, práticas como a da multiplicidade de acções, a da “pregação” moral rompendo a fábula e a do sobrenatural fictivo (desde que inserido no propósito de “deleitar ensinando”) não encontram nenhum obstáculo normativo,<sup>43</sup> podendo antes ser legitimadas pelos princípios horacianos e epidíctico-deliberativos. É com naturalidade, portanto, que os poetas pós-ariostescos experimentam, através da imitação, com as aplicações poéticas do *Furioso* transferidas para as suas estruturas retóricas.

Entretanto, a linearidade e consistência interpretativas que os humanistas tinham conseguido com a *Eneida* deixam de ser possíveis a partir do momento em que o *Orlando Furioso*, culminando uma série iniciada por Boccaccio, triunfa no espaço da recepção épica. O influxo de Ariosto, porém, não provoca a ruptura do código épico-demonstrativo:<sup>44</sup> pelo contrário, prefere insinuar-se nele, de modo a repotenciar-lhe vertentes até aí minimizadas. O *Furioso* desautomatiza radicalmente o código épico-demonstrativo homeostático — representado na sua mais anquilosada forma no discurso analítico dum Bádio Ascênsio —,<sup>45</sup> renovando por dentro o subsistema épico.<sup>46</sup> Narração, maravilhoso e a própria articulação retórica do louvor abrem-se a espaços de instabilidade. Alguns poemas italianos e espanhóis mostraram, apesar da

---

<sup>43</sup> As objecções dum Trissino ou dum Minturno ao *Furioso* procedem muito mais duma determinada postura crítica típica dos *anciens* (as regras tiradas de Homero e Virgílio seriam únicas e eternas) do que na compreensão dos princípios aristotélicos (*vide* capítulos 3 e 5).

<sup>44</sup> Permanece a questão dos intuitos de Ariosto a este respeito: quis ele ou não destruir a *Eneida* enquanto código? Seja qual for a resposta, o nosso interesse aqui reside no efeito provocado pela obra na crítica normativa, único factor de codificação a considerar.

<sup>45</sup> Sobre Ascênsio e a sua relação com as exegeses anteriores da *Eneida*, *vide* capítulo 2.

<sup>46</sup> Sobre homeostase e dinamismo nos sistemas semióticos, *vide* Lotman 1981.

brevidade da análise, quanto significou o modelo cavaleiresco para a nova dinâmica do sistema.<sup>47</sup>

A julgar pelas palavras relativas a Portugal sobre a função dos deuses de Homero, sobre os méritos do «grão ferrarês», sobre os objectivos do louvor heróico e sobre os critérios a utilizar no juízo crítico da poesia épica, é de crer que as epopeias portuguesas redigidas no segmento sincrónico aqui recortado não se encontram à margem do sistema que envolveu os textos estudados.<sup>48</sup> Todavia, só o estudo directo dos poemas enquanto práticas de semiose poderá avaliar o grau de pertinência do código épico-demonstrativo renovado, verificar as instâncias onde é aplicável e discernir o que há de específico nas suas actualizações portuguesas.

---

<sup>47</sup> Vide capítulo 4.

<sup>48</sup> Sobre a conjuntura teórica em Portugal, *vide* especialmente, nesta Parte I, o capítulo 1 (manifestações de teoria retórica em autores portugueses), os parágrafos dedicados a Cataldo Sículo e Ângelo Poliziano no capítulo 2, os parágrafos finais dos capítulos 3 (sobre a recepção de Ariosto na Península Ibérica) e 5 (sobre os critérios de Sánchez de las Brozas para a interpretação d'*Os Lusíadas*), e todo o capítulo 6.



## PARTE II

### A Poesia Épica Portuguesa do Século XVI

*Libros como «Os Lusíadas» no pueden ser un hecho aislado. En efecto, los épicos portugueses, prescindiendo de Camões, se adelantan quizá a los del resto de Europa, salvo a los italianos.*

Juan Valera



## 1. A épica quinhentista na bibliografia crítica do século XX

Os estudos de conjunto da poesia épica portuguesa do século XVI são raros e pouco desenvolvidos. Como *Os Lusíadas* constituem fonte quase única de comentários e análises por parte de quem se debruça sobre a nossa poesia épica, o elenco dos textos e o estudo do corpus raramente ultrapassam o nível básico de referência, ainda por cima tantas vezes truncado ou inexacto. Porém, apesar destes factos, algumas tentativas houve de estabelecer o corpus completo de poemas epo-narrativos do século XVI português, tentativas essas que me proponho sintetizar a seguir.

1.1. É geralmente reconhecido que a obra crítica de Teófilo Braga constitui, nomeadamente a partir de 1872, o marco cronológico que distingue a historiografia literária portuguesa moderna de todo o trabalho crítico levado a cabo desde o Renascimento. Com efeito, o trabalho deste investigador, apesar de manifestar sobremaneira as exigências discursivas inerentes aos combates ideológicos oitocentistas, aponta já para o espaço conceptual que irá reger a

actividade crítico-literária em Portugal durante o século XX.<sup>1</sup> Nessa medida, se as virtudes e os vícios da filosofia historiográfica e interpretativa de Teófilo se reflectem em maior ou menor grau no labor dos seus sucessores, em nenhum lugar são mais evidentes os preconceitos e desafectos dominantes na sua herança do que nos textos e nos silêncios dedicados à poesia épica de Quinhentos ao longo dos últimos cem anos.

É na Segunda Parte da significativamente intitulada *História de Camões*, publicada em 1875, que se encontram os resultados mais pormenorizados dos esforços teofilianos de interpretação da prática epopeica quinhentista. Nesse sector da sua história da literatura portuguesa, o ensaísta compilou um elenco, sob o título de “Catálogo Geral dos Poetas Portugueses no Século XVI. 1 - Poetas Épicos”, que se apresenta nos moldes seguintes:<sup>2</sup>

1. Bartolomeu Ferraz de Andrade
2. Francisco de Andrade
3. Francisco de Sá de Meneses
4. Jerónimo Corte-Real
5. João Pereira Corte-Real
6. Luís Brandão Pereira
7. Luís de Camões
8. Pedro da Costa Perestrelo
9. Vasco Mouzinho de Quevedo Castelo Branco

---

<sup>1</sup> A voz mais autorizada e a mais recente investigação a este respeito é a de João Palma-Ferreira: «poderemos aceitar duas grandes épocas no percurso da história e crítica da literatura portuguesa; desde os mais remotos vestígios de preceptivismo, no Renascimento, no que coincidimos com Fidelino de Figueiredo, até 1872, ano em que Teófilo Braga, animado embora por grande dogmatismo materialista, publica a *Teoria da História da Literatura Portuguesa*, que é a primeira tentativa de caracterização das ideias literárias em Portugal» (Palma-Ferreira 1985: 12; *vide* tb. p.21)

<sup>2</sup> Braga 1875: 585.

Como se pode observar, trata-se de uma listagem de nomes ordenados alfabeticamente, sem associar poetas a textos ou datas, nem fornecer as fontes de informação.

Para além das vastas páginas dedicadas a Camões, que eleva a mestre de uma escola onde se encontram todos os poetas épicos listados,<sup>3</sup> Teófilo confere um capítulo a Jerónimo Corte-Real<sup>4</sup> e outro a Francisco de Andrade e Luís Pereira conjuntamente.<sup>5</sup> Não lhe merecem grande respeito estes autores. A posição do estudioso é a de que só Camões triunfou sobre o esquecimento porque concebeu «um poema em que o carácter das epopeias cíclicas ou anónimas não desaparece completamente».<sup>6</sup> Os restantes poetas épicos escreveram simples «crónicas rimadas» ou «metrificadas».<sup>7</sup> Pormenorizando, Teófilo identifica esses autores com a «cabala vergonhosa que veio amargar os últimos anos da vida [de Camões]».<sup>8</sup> Os respectivos méritos artísticos estão ao mesmo nível, já que todos eles são considerados metrificadores de uma rasa vulgaridade e mediocridade.<sup>9</sup> Corte-Real, além de não possuir «o mínimo vislumbre de ideal poético»,<sup>10</sup> é mimoseado com o qualificativo de «cérebro decaído a quem a preocupação católica da morte agravou mais a senilidade».<sup>11</sup>

---

<sup>3</sup> A “Escola de Camões” que serve de título à Parte II da *História de Camões*.

<sup>4</sup> Braga 1875: 497-542.

<sup>5</sup> *Ibidem*: 543-561. Há também um terceiro capítulo relativo à *Paródia do Canto I dos Lusíadas* redigida por quatro estudantes de Évora. Sendo explicitamente uma paródia a la *lettre* do respectivo Canto camoniano, não pode fazer parte do nosso elenco de poemas épicos (para os critérios de selecção seguidos neste trabalho, *vide* capítulo seguinte). No entanto, o texto eborense é valioso para a história da epopeia portuguesa, não somente pelo que afirma Teófilo Braga (1875: 480-496), mas também por, pelo menos, mais um aspecto (*vide* Parte II, 12.2).

<sup>6</sup> *Ibidem*: 366.

<sup>7</sup> *Ibidem*: 367 e 497. A expressão «crónicas metrificadas», de tão pujante futuro na crítica das epopeias portuguesas, terá talvez a sua origem na influente *History of Spanish Literature* de George Ticknor (1849), onde se diz dos poemas épicos espanhóis, incluindo as obras em língua espanhola de autoria portuguesa, que «they sink away (...) into tedious rhyming chronicles» (p.506; *apud* Pierce 1968: 158).

<sup>8</sup> Braga 1875: 497-8.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. ex. pp.498 e 542.

<sup>10</sup> *Ibidem*: 531.

<sup>11</sup> *Ibidem*: 541-2.

Destarte estava já instaurada para as gerações seguintes de críticos a visão destes poetas como imitadores pedestres, precocemente obsoletos e mal orientados na lição poética. O favor que Teófilo concedia à literatura medieval, supostamente genuína, popular e oposta à mecânica imitação e preconceituosa aristocracia dos eruditos do século XVI, leva-o a afirmar que o que salva *Os Lusíadas* é precisamente aquilo que o poema não tem de erudição renascentista: «a ressonância ideal de uma sentida epopeia tomou corpo fora dessas influências eruditas pelas impressões fortes da realidade dura, que o salvaram do pedantismo humanista em que se anularam os outros poetas». <sup>12</sup> Por isso, as lacunas de informação acerca dos autores de epopeias, a inclusão descuidada de alguns nomes — Francisco de Sá de Meneses e João Pereira Corte-Real, autores que aliás cala, corrigindo-se, na *História da Literatura Portuguesa* de 1914 — e a exclusão de outros já na altura referidos em bibliografias, <sup>13</sup> parecem constituir consequências necessárias da expressão de tais opiniões.

1.2. Já no pós-Primeira Grande Guerra, num capítulo dedicado à epopeia de Rodrigues Lobo, Ricardo Jorge exhibe um registo de títulos que manifesta uma postura isenta relativamente à crítica oitocentista, da qual o autor faz até uma breve síntese teórica, sem que pareça conhecer a lista de poetas elaborada por Teófilo Braga. <sup>14</sup> Este estudioso tem a sobriedade de observar que «é singular que género tão sublimado na península não tenha recebido a mercê dum estudo a valer, erudito e crítico; falta à epopeia ibérica neo-clássica o seu monografista». <sup>15</sup> Apesar de tal falha, Ricardo Jorge consegue

---

<sup>12</sup> Braga 1914: 322.

<sup>13</sup> Como as de Diogo Barbosa Machado e Inocêncio Francisco da Silva (*vide* Bibliografia).

<sup>14</sup> Jorge 1920: 280-83.

<sup>15</sup> *Ibidem*. 281n.

formar, entre texto e nota, a lista seguinte de poemas quinhentistas de autores portugueses:

Luis de Camões, *Os Lusíadas* (1572)

Jerónimo Corte-Real, *Segundo Cerco de Diu* (1574)

Jerónimo Corte-Real, *Victoria de Lepanto* (1578)

Jerónimo Corte-Real, *Naufração de Sepúlveda* (1594)

Jerónimo Corte-Real, "o que se perdeu"

Luis Brandão, *Elegiada* (1578)

Francisco de Andrade, *Primeiro Cerco de Diu* (1589)

Duarte Dias, *La Conquista de Granada* (1590)

Surpreendem as diferenças em relação ao elenco de Teófilo Braga, sem dúvida sintomáticas da falta de estudos de conjunto para a qual apontava precisamente Ricardo Jorge. Não sendo finalidade do seu texto uma análise do fenómeno épico em Portugal, Jorge não se alonga em comentários. Apenas afirma o seguinte sobre *Os Lusíadas*: apesar dos «defeitos de toda a ordem, desde os de fabulação aos de métrica, que maculam às vezes deploravelmente a beleza do poema», «nada há mais que dizer» tal é o seu fulgor e glória universais.<sup>16</sup> As epopeias restantes, quer portuguesas, quer espanholas, «são todas umas piores que as outras».<sup>17</sup>

1.3. Quando Fidelino de Figueiredo prepara para a *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* de Albino Forjaz de Sampaio, publicada em 1931, o capítulo intitulado "A poesia épica depois de Camões", faz um elenco de poemas que, embora pretenda incluir tanto as existências como os que

---

<sup>16</sup> *Ibidem*: 280.

<sup>17</sup> *Ibidem*: 281.

entretanto desapareceram, não chega a resultados tão bons quanto os seus predecessores lhe permitiriam. Não obstante, Fidelino mantém inalterada essa lista através das várias edições do texto que culminam com *A Épica Portuguesa no Século XVI* publicada em 1950. Eis a parte do seu inventário que se reporta ao século XVI:<sup>18</sup>

- 157? - *Descobrimento da Índia*, Pedro da Costa Perestrelo (perdido)
- 157? - *Batalha Ausonia*, do mesmo autor, também perdido
- 1572 - *Os Lusíadas*, Luís de Camões
- 1574 - *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, Jerónimo Corte-Real
- 1578 - *Felicíssima victoria...en el Golfo de Lepanto*, Jerónimo Corte-Real
- 1588 - *Elegiada*, Luís Pereira Brandão
- 1589 - *Primeiro Cerco de Diu*, Francisco de Andrada
- 1594 - *Naufrágio e (...) perda de Manuel de Sepúlveda*, Jerónimo Corte-Real
- 1601 - *Prosopopea*, Bento Teixeira

Introduz-se aqui o poema de Bento Teixeira — uma das primeiras manifestações literárias da colónia brasileira — escrito ainda no século XVI. Também se muda o nome do autor do *Primeiro Cerco* e corrige-se a data da *Elegiada*. Mas as lacunas são evidentes quando se compara a listagem de Fidelino com a de Ricardo Jorge e se observa que o autor não presta atenção aos poemas manuscritos ou desaparecidos que, como Teófilo Braga havia já indiciado, não se resumem aos de Pedro da Costa Perestrelo. Além disso, o elenco supõe-se representar «a repercussão da obra camonianana», o que não dá a entender nenhum esforço no sentido de completar uma bibliografia sobre o género épico.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Figueiredo 1987: 24.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*. Fidelino justifica este critério em “Ainda a épica portuguesa” (1987: 413-14).

Apesar de considerar que os poemas supostamente resultantes do influxo de Camões não eram mais do que nados-mortos cuja «vida precária» nunca os tirou da «tumba», Fidelino concede um breve «relance» aos dois poemas desaparecidos de Pedro da Costa Perestrelo, aos três textos de Corte-Real, à *Elegiada* de Pereira Brandão e ao *Primeiro Cerco* de Andrada.<sup>20</sup> Enquanto do primeiro poeta o crítico conhece apenas os quatro versos referidos pelo bibliógrafo setecentista Barbosa Machado,<sup>21</sup> ao *Segundo Cerco de Diu* Fidelino atribui «uma falsa presunção sobre a génese da epopeia» e um «carácter anti-épico» devido à preocupação de fidelidade cronística incompatível, em sua opinião, com as verdadeiras forças que moviam à criação épica. A *Vitória de Lepanto*, redigida e publicada antes de Alcácer-Quibir, «não receberia menção, se não oferecesse a particularidade de infringir o frio realismo cronístico do *Segundo Cerco de Diu*». Quanto ao *Naufrágio de Sepúlveda*, o melhor que Fidelino tem a dizer é que se trata de «obra de grande escrupulo literário», o que não impede a sua irrelevância perante «a narração singela do naufrágio, como se contém na *História trágico-marítima*», comentário acrescido duma censura por causa de o poema tematizar «um intenso motivo trágico, mas não um motivo épico» e, enfim, por constituir «uma coisa híbrida e confusa». Os poemas de Pereira e Andrada, «com o mais anti-épico dos processos», não passam de crónicas da realidade histórica onde se patenteiam «algumas descrições com certa vivacidade e bom acabamento». Apesar de considerar todas estas obras «múmiás da nossa história literária», Fidelino parece atribuir valores de erudição humanística aos poemas, o que constitui um progresso em relação à doutrina teofiliana e manifesta as novas ideias na Europa acerca do período

---

<sup>20</sup> *Ibidem*: 369-381.

<sup>21</sup> Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, vol.III, p.571; *apud* Figueiredo 1987: 370.

renascentista, cada vez menos visto como uma degeneração face à suposta pureza de inspiração popular da literatura medieval:

Eles formam uma longa e rica linhagem, onde se não reacende o génio, mas onde lucilou vezes várias o talento expressivo e sobretudo *se documenta uma erudição segura* acerca das matérias históricas vistas de certo ângulo e *acerca das formas poéticas ou do verdadeiro estilo épico*, tal como se viera definindo desde a entrada do helenismo em Roma e, depois, no renascimento quinhentista das letras antigas.<sup>22</sup>

Esta observação não foi suficiente, com tudo o que de perspicaz ela contém, para causar maior atenção aos textos, deliberadamente ignorados, aliás, pela concepção filosófica que determinou a abordagem de Fidelino.<sup>23</sup>

1.4. Já depois de divulgado o elenco e a crítica da poesia épica portuguesa na *História* de Forjaz de Sampaio, Hernâni Cidade procura inventariar as epopeias portuguesas por duas vezes, em 1940 e 1948. Limitado pelo desejo de destacar os eventuais elementos patrióticos e anti-castelhanos na literatura publicada depois de 1580, Cidade retrocede cientificamente ao ponto de truncar a listagem já conhecida. O único poema que nomeia para o período filipino quinhentista é a *Elegíada* de Luís Pereira Brandão (1588). Oito anos depois, numa versão revista do mesmo texto, acrescenta-lhe o *Naufrágio de Sepúlveda* de Jerónimo Corte-Real (1594). A valoração passa a ser dominada por critérios de circunstancialidade nacionalista em que o interesse dos poemas reside tão-só na sua eventual capacidade de revelar sinais de resistência ao domínio castelhano. Fora disso, são tudo «tentativas épicas» sobre as quais «não

---

<sup>22</sup> Figueiredo 1987: 369; itálicos meus.

<sup>23</sup> «O que o poeta épico funde é matéria lendária, deformações heróicas, não textos» (Figueiredo 1987: 62). De facto, «para Fidelino de Figueiredo (...) a épica é mais que discurso e mais que texto (...) é muito menos um género ou mesmo vários sub-géneros conglobados na forma narrativa do discurso (...) É, antes, um estado de espírito colectivo, um dado ontológico, um certo modo de estar no mundo, uma visão e uma vivência, um código e um contexto» (Buescu 1989: 38-9). Sobre as teses de Fidelino e os seus primeiros críticos, *vide* Parte I, capítulo 6.

vale a pena falar».<sup>24</sup> O inventário mutilado que é consequência desta filosofia interpretativa vai ser reutilizado, infelizmente, num contexto muito mais recente e completamente diverso.<sup>25</sup>

Não ficaram sem resposta quase imediata as teses de Hernâni Cidade. Apesar da forte componente nacionalista de que também se reveste, o ensaio de Eugenio Asensio de 1949 está fundamentado numa pesquisa bastante mais sólida do que a do seu criticado. Com o elenco de Cidade, o de Fidelino de Figueiredo e investigação própria, Asensio elabora o seguinte inventário, reportando-se, como Cidade, ao período pós-1580:<sup>26</sup>

Luis Pereira Brandão, *Elegiada* (1588)

Francisco de Andrada, *Primeiro Cerco de Diu* (1589)

Duarte Dias, *La Conquista de Granada* (1590)

Jerónimo Corte-Real, *Naufrágio de Sepúlveda* (1594)

Vasco Mouzinho de Quevedo, *Vida e Morte de Sta. Isabel* (1597)

Bento Teixeira, *Prosopopeia* (1601)

João Vaz, *Antiguidades de Espanha* (1601)

Estrella Lusitano, *La Machabea* (1604)

etc.

Asensio considerou apenas os textos que sobrevivem, embora não pudesse ter verificado todas as referências pela primeira edição, como é o caso das *Antiguidades* de João Vaz. O cenário que Hernâni Cidade havia imposto

---

<sup>24</sup> Cidade manteve esta opinião mesmo nas últimas correcções da suas obras de história literária: «...não vale a pena falar, nem das tentativas épicas de Jerónimo Corte Real, o cantor do *Naufrágio de Sepúlveda*, do *Segundo Cerco de Dio*, da *Austriada*, nem da *Elegiada* de Luis Pereira Brandão, nem do *Primeiro Cerco de Dio*, de Francisco de Andrada» (*Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, vol.I, 7ª edição, cor., act. e ampl., Coimbra Editora, 1984, pp.271-2).

<sup>25</sup> Refiro-me ao livro de Pilar Vásquez Cuesta (1988) que reutiliza as teses de Cidade 1940 e 1948 nas páginas 97 a 99.

<sup>26</sup> Asensio 1974: 461-64.

transforma-se completamente, embora a mudança se dê principalmente quanto aos poemas do século XVII.

1.5. No mesmo ano do trabalho de Eugenio Asensio, uma antologia do verso narrativo, acrescida de um inventário de poemas em latim, espanhol e português do século XVI ao XIX, é publicada por Cabral do Nascimento. Corrigindo implícita mas radicalmente os historiadores literários seus contemporâneos, o responsável pela selecção dos textos foi o mais perseverante inventariador de poemas narrativos portugueses a que o nosso século assistiu. O método de Cabral do Nascimento é o de separar as publicações, datáveis, dos manuscritos, estes apenas colocados na centúria que crê própria. Expurgada dos textos novilatinos, a sua lista de poemas quinhentistas é a seguinte, com a data respectiva da primeira edição:

Luís de Camões, *Os Lusíadas* (1572)

Jerónimo Corte-Real, *Segundo Cerco de Diu* (1574)

Jerónimo Corte-Real, *Victoria de Lepanto* (1578)

Jerónimo Corte-Real, *Naufrágio de Sepúlveda* (1594)

Jerónimo Corte-Real, *Auto dos Quatro Novíssimos* (1768)

Luís Pereira Brandão, *Elegiada* (1588)

Francisco de Andrade, *Primeiro Cerco de Diu* (1589)

Vasco Mouzinho de Quevedo, *Vida e Morte de Santa Isabel* (1596)

Frei António Soares, *Vida de S.Bento* (1597)

António Ferreira, *Epitalâmio ao casamento de D.Maria com Alexandre Farnês* (1598)

António Ferreira, *História de Santa Comba dos Vales* (1598)

André Falcão de Resende, *Theocristo* (?)

André Falcão de Resende, *Criação e Composição do Homem (Microcosmografia)* (1615)

António de Abreu, *Descrição de Malaca* (1805) (atribuição duvidosa)  
Sá de Miranda, *A Egipciaca Santa Maria* (1913)  
Bento Teixeira Pinto, *Prosopopeia* (1601)  
Estella, *La Machabea* (1604)  
Diogo de Castro do Rio, *Vida y Conversión de la Madalena* (1604)

Em aditamento (na página 319), Cabral do Nascimento lista ainda o seguinte de autores reportáveis ao século XVI:

Diogo Bernardes, *Lágrimas de S. Pedro* (1616)  
Diogo Bernardes, *Lágrimas de S. João Evangelista* (1616)  
Diogo Bernardes, *Santa Úrsula* (1616)  
Frei Agostinho da Cruz, *Martírio e Vida de Sta. Catarina* (1918)  
Frei Agostinho da Cruz, *Vida e Morte de S. Eustáquio* (1918)

Quanto a manuscritos quinhentistas, o compilador e poeta madeirense menciona os seguintes:<sup>27</sup>

Frei Afonso de Morais, *Poema de Santo Ildefonso*  
António de Pinho, *Vida e Martírio do Infante Santo*  
Francisco Cardoso, *História dos Amores do Capitão Sertório*  
Francisco da Costa Pereira, *Poema [de] todos os aparelhos militares no ano de 1586*  
Helena da Silva, *Poema a la pasión de Christo*  
Jerónimo Corte-Real, *Perdição de D. Sebastião*  
Lopo de Sousa Coutinho, *Perdição de Manuel de Sousa Sepúlveda*  
Manuel Machado da Fonseca, *Templo da Honra*  
Pedro da Costa Perestrelo, *Descobrimento de Vasco da Gama*  
Pedro da Costa Perestrelo, *Batalla Ausonia*  
Rui de Albergaria da Costa, *Évora tomada por Giraldo*

---

<sup>27</sup> Nascimento 1949: 132 ss.

A obra de Cabral do Nascimento torna-se, assim, na mais completa inventariação de poesia narrativa portuguesa, incluindo textos de existência dúbia, autores que não foi possível verificar e datas só remotamente calculáveis, o que não impede, todavia, a ausência de alguns poemas referidos nos elencos anteriores e o desacordo, nunca justificado, quanto a nomes de autores, títulos ou datas de poemas também incluídos em outras listagens. O autor esforça-se por revelar poemas narrativos e descritivos que fazem parte de colectâneas essencialmente líricas dos poetas publicados ou conhecidos da segunda metade de Quinhentos que escreveram principalmente em português, casos de António Ferreira, Vasco Mouzinho de Quevedo, Diogo Bernardes, Frei Agostinho da Cruz. Por outro lado, Cabral do Nascimento complexifica a questão ao adoptar uma definição muito lata de poesia narrativa: «todos os poemas aqui tratados são narrativos, para os distinguir da poesia lírica; mas que, se houvesse necessidade de uma subdivisão, os catalogaríamos em narrativos e descritivos».<sup>28</sup> Estes textos, por outras palavras, definem-se apenas por contraposição à poesia lírica e não por características, mesmo que vagas (nem sequer a narratividade), que os possam reunir sob um mesmo atributo classificativo. Chegados ao momento de máxima dilatação do corpus, impunha-se uma postura crítica que esclarecesse as dúvidas, quer do foro filológico, quer do foro teórico-literário.

1.6. Tal postura é esboçada por Jorge de Sena no seu minucioso estudo sobre o mito de Inês de Castro. A propósito do poema inesiano seiscentista de João Soares de Alarcão, o autor ocupa-se da inventariação dos poemas narrativos de autores portugueses do período que vai de Camões a 1640.<sup>29</sup> Tentando, pela

---

<sup>28</sup> *Ibidem*: 8.

<sup>29</sup> Sena 1968: 77-93.

primeira vez no que a estes textos diz respeito, uma classificação de subgéneros, Sena volta a reduzir o corpus segundo critérios subjectivos nunca verdadeiramente explicados, de acordo com uma tradição que somente Cabral do Nascimento parecia ter rompido e que intuitivamente discernia o épico ou heróico do simplesmente narrativo. Na lista que se segue, desrespeita-se a classificação temática do autor para facilitar a comparação com os elencos citados acima:<sup>30</sup>

Luis de Camões, *Os Lusíadas* (1572)  
Jerónimo Corte-Real, *Segundo Cerco de Diu* (1574)  
Jerónimo Corte-Real, *Victoria de Lepanto* (1578)  
Diogo de Castro do Rio, *Vida y conversión de la Magdalena* (1587)  
Luis Pereira Brandão, *Elegíada* (1588)  
Francisco de Andrade, *Primeiro Cerco de Diu* (1589)  
Duarte Dias, *La Conquista de Granada* (1590)  
Jerónimo Corte-Real, *Naufrágio de Sepúlveda* (1594)  
Vasco Mousinho de Quevedo, *Vida e Morte de Santa Isabel* (1596)  
Fr. António Soares, *Vida de S.Bento* (1597)  
Bento Teixeira Pinto, *Prosopopeia* (1601)  
Estella, *La Machabea* (1604)  
etc.

Devemos acrescentar a estes os poemas que, embora publicados mais tarde, Sena considera terem sido escritos no século XVI:

André Falcão de Resende, *Criação e Composição do Homem*  
(1615 mas anterior a 1599)  
João Pinto Delgado, *Poema de la Reyna Esther*  
(1627 mas anterior a 1590)

---

<sup>30</sup> *Ibidem*: 77-9.

Todos seriam “poemas narrativos”, embora Sena os subdivida em históricos, panegíricos, religiosos e mitológicos. As conclusões retiradas do trabalho de compilação bibliográfica servem-lhe para criticar Hernâni Cidade sem o nomear, pois conclui que «não se pode de modo algum afirmar (a não ser à base de levantamentos incompletos e de juízos tendenciosos de mal compreendido patriotismo cultural) que haja predomínio de intuits patrióticos e “resistentes” nesta produção de poemas “épicas”». <sup>31</sup> Todavia, sobre a globalidade do fenómeno pouco mais restava dizer, uma vez que Sena, no âmbito de objectivos que apontavam noutra direcção, não planeara a leitura das obras referenciadas.

1.7. O actual estado da questão pode representar-se por dois textos dedicados ao fenómeno da epopeia portuguesa do século XVI publicados recentemente. Aquele que mais se alarga quanto à visão de conjunto dos poemas é a parte da *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes intitulada significativamente “O rasto de Camões na épica seiscentista”. <sup>32</sup> Não surpreende, a partir de tal epígrafe, que Jerónimo Corte-Real seja «o primeiro émulo conhecido de *Os Lusíadas*», a quem se seguem outros autores como Luís Pereira, que escreve «em oitavas camonianas», e Francisco de Andrade (*sic*), cujo “camonismo”, no fim de contas, não é referido em nenhum aspecto geral ou particular. Contudo, a tese mantém-se: os poetas “seiscentistas” (onde estranhamente se incluem Corte-Real, Pereira e Andrada) serviram-se dos «moldes da epopeia camoniana». <sup>33</sup> É, de certo modo, rebelado contra esta

---

<sup>31</sup> *Ibidem*: 81.

<sup>32</sup> Cito da última edição saída em vida de António José Saraiva (Porto Editora, Porto, 1992), pp. 378-380.

<sup>33</sup> Surpreende, de facto, numa obra que se actualiza regularmente com o contributo da investigação produzida, que se mantenha a tese da suposta influência tirânica do poeta d’*Os*

concepção que J. A. Segurado e Campos publica em 1992 um estudo sobre o *Segundo Cerco de Diu* de Corte-Real. As páginas iniciais e finais deste texto declaram abertamente injusta a apreciação corrente dos poemas épicos quinhentistas, que deriva, como demonstra o autor, de leituras sumárias, permeadas de erros de facto e feitas «por mero dever de ofício».<sup>34</sup> Como tal, o ensaio de Segurado e Campos constitui um primeiro passo no sentido duma justa reavaliação crítica dos poemas no contexto do género e da literatura a que pertencem.

---

*Lusíadas*, quando Jorge de Sena publicou no Brasil, já em 1961, um ensaio absolutamente desmistificador a este respeito (*vide* Sena 1980b: 49-61).

<sup>34</sup> Segurado e Campos 1992: 557-9 e 584-5.

## 2. O corpus em síntese

Para cumprir com os objectivos propostos, considerou-se primordial eliminar a subjectividade nos critérios de inclusão, quer no que diz respeito à caracterização do género literário em estudo, quer quanto às questões de autoria, publicação e cronologia dos textos. Com efeito, parece-me inconclusiva qualquer divisão apriorística do corpus em subgéneros temáticos, como fez Jorge de Sena, enquanto uma leitura directa dos textos não permita estipular codificações diversas, quer através da caracterização da estrutura interna de cada poema, quer por meio do levantamento dos hipotextos. Por outro lado, no estado actual do conhecimento, não é possível ser exacto quanto a uma cronologia de produção: não se conhecem geralmente as datas de nascimento e morte dos poetas, ao menos com segurança suficiente, e a redacção dos textos, com os condicionalismos a que esteve sujeita, não corresponde necessariamente ao ano ou à época de impressão, se e quando esta aconteceu. Um escalonamento cronológico dos poemas, bem como a posição de cada um no espectro do género literário em questão, terão de ser conseguidos numa segunda fase de indagação

que os considere forçosamente um a um nas instâncias comunicativas envolvidas e nos códigos semiológicos que as regem.

A partir dos elencos fornecidos pelos autores recenseados acima e de investigação própria nas bibliografias, em particular as mais próximas da época de produção dos poemas,<sup>35</sup> bem como em bibliotecas públicas portuguesas com fundos antigos,<sup>36</sup> creio que a melhor forma de apresentar o quadro inicial da produção poética no género, período e espaço geográfico em causa será através da divisão nas seguintes categorias objectivas:

1. *Poemas em português*. Lista dos textos comprovadamente produzidos no século XVI por autores de naturalidade portuguesa, escritos na língua nacional, com as partes quantitativas convencionais do poema épico (proposição, invocação e narração), e não inseríveis em nenhuma das restantes categorias.

2. *Poemas em língua estrangeira*. Lista dos textos comprovadamente produzidos no século XVI por autores de naturalidade portuguesa, escritos em língua estrangeira moderna, com as partes quantitativas convencionais do poema épico (proposição, invocação e narração), e não inseríveis em nenhuma das restantes categorias.

3. *Poemas breves em português*. Lista dos textos comprovadamente produzidos no século XVI por autores de naturalidade portuguesa, escritos na língua nacional, com as partes quantitativas convencionais do poema épico (proposição, invocação e narração), mas com extensão não superior a um Canto ou Livro.

---

<sup>35</sup> Vide listagem de obras bibliográficas consultadas na *Bibliografia*.

<sup>36</sup> A saber, as Bibliotecas Públicas de Braga, Évora e Porto, a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, a Biblioteca Nacional de Lisboa e a Biblioteca do Palácio da Ajuda também em Lisboa.

4. *Poemas breves em língua estrangeira.* Lista dos textos comprovadamente produzidos no século XVI por autores de naturalidade portuguesa, escritos em língua estrangeira moderna, com as partes quantitativas convencionais do poema épico (proposição, invocação e narração), mas com extensão não superior a um Canto ou Livro.

5. *Poemas apócrifos e desaparecidos.* Lista dos textos que não suscitam dúvidas quanto à sua existência efectiva no século XVI e filiação no género épico, mas que não foram redescobertos ou sobrevivem, tanto quanto se saiba, através de testemunhos apócrifos.

6. *Aparato editorial e manuscrito.* Textos do século XVI que oferecem variantes, versões primitivas ou alternativas dos poemas referidos nas restantes categorias.

Estão excluídas, para efeitos deste trabalho, as seguintes categorias de textos:

1. Poemas em latim;
2. Poemas didascálicos ou de comunicação científica;
3. Narrativas em verso ou prosa, sem Proposição e/ou Invocação;
4. Poemas com as partes quantitativas convencionais da epopeia, mas que se inserem explicitamente em géneros não épicos;
5. Poemas de autores estrangeiros publicados em Portugal no século XVI;
6. Poemas mencionados em bibliografias, mas que não obedecem a um critério testemunhal que oferece garantias máximas de incontrovertibilidade, quanto a autoria, inserção no século XVI ou existência efectiva.

Rejeitados ficam também os seguintes critérios de inclusão/exclusão:

1. Ter ou não data de publicação quinhentista, porque se considera mais importante o período de redação;
2. Ser ou não composto em língua portuguesa ou estrangeira moderna.

A metodologia de inclusão no corpus baseou-se exclusivamente na verificação pessoal da existência do poema em causa e, no caso desta não ter sido possível, num testemunho bibliográfico incontroverso que será indicado caso a caso. Fez-se a revisão dos elencos fornecidos pelos investigadores recenseados à luz deste critério, com o intuito de chegar a um corpus mínimo, considerado incontrovertível enquanto não se alargarem as pesquisas neste campo a um leque de bibliografias manuscritas, bibliotecas e arquivos que as possam corrigir.<sup>37</sup> Vejamos então os textos que aqui se incluem nas seis categorias, segundo um simples critério alfabético (pelo nome do autor) e um tipo abreviado de enumeração:

*1. Poemas em português:*

Francisco de Andrada, *O Primeiro Cerco de Diu* (20 Cantos)

Luís de Camões, *Os Lusíadas* (10 Cantos)

Vasco M. de Castelbranco, *Santa Isabel Rainha de Portugal* (6 Cantos)

Jerónimo Corte-Real, *Naufração e Perdição de Sepúlveda* (17 Cantos)

Jerónimo Corte-Real, *Segundo Cerco de Diu* (21 Cantos)

Luís Pereira, *Elegiada* (18 Cantos)

---

<sup>37</sup> É bem possível que pesquisa futura venha a aumentar o rol de poemas quinhentistas de autoria portuguesa ou a descobrir algum dos que aqui se considera desaparecido.

2. *Poemas em língua estrangeira (espanhol):*

Jerónimo Corte-Real, *Vitória de Lepanto* (15 Cantos)

Duarte Dias, *Conquista de Granada* (21 Cantos)

3. *Poemas breves em português:*

Diogo Bernardes, *História de Santa Úrsula* (70 oitavas)

António Ferreira, *História de Santa Comba* (57 oitavas)

Bento Teixeira, *Prosopopeia* (94 oitavas)

[Autor incerto], *Descrição de Malaca* (58 oitavas)

[Autor incerto], *Os Sete Mártires de Marrocos* (73 oitavas)

4. *Poemas breves em língua estrangeira:*

Nenhum.<sup>38</sup>

5. *Poemas apócrifos e poemas desaparecidos:*

Jerónimo Corte-Real, *D. Sebastião* (em português)

Bartolomeu Ferraz, *Tesouro Lusitano* (em português)

Manuel Machado da Fonseca, *Templo da Honra* (em português)

Pedro da Costa Perestrelo, *Batalla Ausonia* (em castelhano)

6. *Aparato editorial e manuscrito:*

---

<sup>38</sup> A «Breve summa de la admirable conversion y vida de la gloriosa Madalena», verdadeiro título das oitavas publicadas anónimas pela primeira vez na *Primera Parte del Tesoro de Divina Poesia* com data de 1587 (mas que só saiu em 1588, porque a “Tassa” é deste ano) aparece atribuído pelos críticos ao poeta português Diogo de Castro do Rio. Tal atribuição não se encontra, todavia, em nenhum dos bibliógrafos consultados, à excepção do *Catalogo razonado* de Garcia Peres. Será preciso mais do que essa referência, numa bibliografia que, apesar de imprescindível, não é de confiança absoluta, para incluir a *Vida de la Madalena* (aliás, poema de valor) entre os textos épicos de autoria portuguesa.

Luis de Camões	<i>Ms. Cancioneiro de Luis Franco Correia</i> <i>Ms. Lusíadas comentadas por Faria e Sousa (FS-1)</i> <i>Ms. Lusíadas comentadas por Faria e Sousa (FS-2)</i> Ms. CIII/2-14 da Biblioteca Pública de Évora Variantes impressas de 1572 Outras edições quinhentistas: 1584, 1591 e 1597 Traduções quinhentistas: 1580 (2) e 1591
Jerónimo Corte-Real	<i>Ms. Segundo Cerco de Diu (autógrafo)</i> <i>Ms. Vitória de Lepanto (autógrafo)</i> Tradução quinhentista: 1597
Luis Pereira	Variantes impressas de 1588

O catálogo sumário acima exposto é o resultado de uma pesquisa relativamente extensa, mas que está longe de ser exaustiva: o estado incompleto de quase toda a catalogação de manuscritos nas bibliotecas públicas portuguesas visitadas, e o facto de nenhuma biblioteca particular ou estrangeira ter sido sujeita a pesquisa,<sup>39</sup> leva a que a presente lista deva ser considerada provisória. Não obstante, o retrato parece suficientemente sólido para merecer algumas observações de índole geral, antes de tratarmos dos problemas individuais que respeitam a cada texto.

Assim, a composição épica parece ser inerente a um esforço comunicacional eminentemente público, a julgar pela raridade de manuscritos autógrafos e cópias de mão. Podemos também desde já acrescentar que, nas categorias 1 e 2 (*Poemas em português* e *Poemas em língua estrangeira*), os textos foram todos impressos no próprio século XVI, havendo, portanto, uma correlação de princípio entre redacção e edição. A língua predominante é o português e o mesmo se pode dizer da temática que se adivinha a partir dos

<sup>39</sup> A excepção parcial foi a Biblioteca Nacional de Madrid onde, não obstante, a catalogação do imenso acervo antigo de manuscritos está longe de ter terminado.

títulos: cercos sobre tropas portuguesas em Diu (Andrada e Corte-Real), heróis, reis e rainhas lusitanos (Camões, Castelbranco, Pereira), a história de Sepúlveda (Corte-Real). Há, apesar disso, uma pequena percentagem de textos em castelhano que coincide com temas transfronteiriços (batalha de Lepanto, conquista de Granada), o que parece pressupor uma ligação directa, no espírito dos autores, entre língua e assunto. Há a observar igualmente o predomínio quase absoluto dos temas históricos; com efeito, podemos falar de “obsessão pela História”: não se encontram, nem poemas mitológicos, nem poemas cavaleirescos, e é muito pouco significativa a presença de poesia épica de devoção religiosa.

O passo seguinte na apresentação de cada um dos itens do elenco elaborado acima será dado através da atenção individual ao respectivo modo de existência, à cronologia de redacção e publicação, aos tópicos históricos e ficcionais que canalizam o discurso narrativo e aos elementos de poética explícita que podem ser sujeitos a levantamento preliminar, tudo isto de modo a conseguir um retrato o mais exacto possível das relações intrasistémicas que, histórica e ideologicamente, configuram a realidade duma prática literária específica. De modo a não motivar precocemente o estudo dos poemas — tornando-os, por exemplo, em simples sucedâneos d’*Os Lusíadas*, como se fez na maioria dos estudos críticos referidos —, a ordem de tratamento será a mesma seguida no elenco, com as diferenças estritamente necessárias para a lógica sequencial do desenvolvimento de cada núcleo temático. Por conseguinte, será proposta, nesta fase, uma simples ordem alfabética baseada no último nome do autor, filiando-se-lhe também a produção pertinente subscrita ou atribuível, quer ao mesmo escritor, quer até a outro seu contemporâneo, quando este

último pareça referir-se, de acordo com os documentos disponíveis, ao poema épico em causa. Somente após a atenção individual dedicada a cada texto, haverá lugar para conclusões sobre a história e as características fundamentais das epopeias portuguesas no período aqui delimitado.

### 3. *O Primeiro Cerco de Diu* de Francisco de Andrada

3.1. O poema com o título *O Primeiro Cerco que os Turcos puserão há fortaleza de Diu nas partes da India, defendida pollos Portugueses* foi publicado em Coimbra, em 1589, por um editor anónimo (talvez João de Barreira). A autorização inquisitorial, sem data, é assinada por Frei Bartolomeu Ferreira, o qual, seca e circunspectamente, afirma apenas que o poema «he lição e historia que edificará, por tratar de vitorias contra infieis». A licença da Mesa, explicitamente posterior à do frade, está datada de 1 de Dezembro de 1587, o que significa que o poema levou bastante tempo a passar pelos restantes órgãos censórios, o “Ordinario” (cuja autorização é de 2 de Abril de 1588) e o Paço real (apenas «ao derradeiro de Janeiro» de 1589). De restante material paratextual há a referir tão-só uns versos latinos em elogio do poema com a epígrafe «Ioannis Iosephi Goncalvis à Kounyedo patritij Alonensis, legionis Syculae medici, Viri doctissimi, in huius poematis encomion».

O autor d'*O Primeiro Cerco* é Francisco de Andrada, conhecido também nas bibliografias por Francisco de Andrade e Francisco de Paiva de Andrade.<sup>1</sup> Poeta épico e lírico, Andrada é também já nosso conhecido como tradutor da *Instituição d'el-Rei D. Sebastião* escrita em latim por Diogo de Teive.<sup>2</sup> Foi igualmente tradutor de outras obras, além de ter concluído a carreira literária como historiador na *Crónica de D. João III*, o seu livro mais conhecido hoje. Sabe-se que o poeta faleceu em 1614 mas não há certezas sobre a data de nascimento, geralmente indicada como *circa* 1540. Uma possível achega a esta última questão, potencialmente importante para a cronologia das gerações dos poetas quinhentistas, estará n'*O Primeiro Cerco de Diu* quando, referindo-se a acontecimentos ocorridos em 1536, Andrada, na pose de narrador, afirma: «não me crêaes a mim, pois cá vivia».<sup>3</sup> Será que devemos entender literalmente que o poeta vivia já (em Portugal) naquele ano?

Seja como for, o que importa sobretudo, na componente histórica, é determinar tanto quanto possível o período de redacção do poema. Relativamente a esta questão, é fundamental relevar a data mais antiga exarada na versão publicada (uma vez que não se conhecem outras), que é a do primeiro de Dezembro de 1587; o parecer de Bartolomeu Ferreira, anterior a este dia, determinaria o momento em que o poema tomou a forma definitiva. Por outro lado, a dedicatória (Canto I, estrofes 4 a 6) é explícita ao referir-se a Filipe como rei «hoje» e «agora» dos lusitanos; é claro, portanto, que o período de acabamento da redacção do poema se situa depois de 1580 e antes de, ou durante, 1587.

---

<sup>1</sup> Opto por designar o autor com a forma Andrada por ser aquela que aparece no frontispício da primeira edição d'*O Primeiro Cerco*.

<sup>2</sup> *Vide* Parte I, capítulo 6.

<sup>3</sup> Canto VI, est. 43, v.5 (Andrada 1852: 175).

3.2. E em relação ao *terminus a quo*? Andrada é o destinatário de uma epístola em verso de Pero de Andrade Caminha, documento importante do ponto de vista da crítica literária e também, segundo creio, da cronologia da epopeia sobre Diu.<sup>4</sup> Relativamente a este último aspecto, aquele que mais interessa neste preciso contexto, observa-se que Caminha procura encorajar Andrada a prosseguir um canto épico:

Tu segue confiado aquela empresa  
Que tão felicemente começaste,  
Segue-a com pronto esprito, e Alma acesa.

A vitória raríssima que achaste  
Dina do raro ingenho qu'em tudo usas,  
E usaste sempre em tudo o que cantaste.

Confiado em teu conselho, e no das Musas  
A segue, e em tua lima, e esprito claro...<sup>5</sup>

Quando terá Caminha escrito estes versos? Será que se referia aos primórdios do que viria a ser o poema publicado em 1589? Não é possível ainda responder conclusivamente a nenhuma das perguntas.

Todavia, apontando para o campo das probabilidades, faço notar que esta epístola está situada, no manuscrito conhecido, numa sequência de cartas, muitas das quais podem ser datadas com relativa segurança, revelando uma organização que aparenta ser cronológica. Senão vejamos: de acordo com a recolha da poesia de Caminha por Vanda Anastácio, escrupulosamente respeitadora do único manuscrito conhecido que transcreve as epístolas, a carta

---

<sup>4</sup> Com o nº32 *in* Anastácio 1993, IV: 983-5.

<sup>5</sup> Tirado do apógrafo que serviu de base à edição das poesias de Caminha publicada em 1791, fl.268 (Anastácio 1993, IV: 985).

em verso a Andrada está situada no seguinte contexto (refiro apenas as epístolas às quais se podem atribuir períodos seguros de composição):

- 23. a António Ferreira
- 26. a António Ferreira na morte de Maria Pimentel
- 27. a D. António (Prior do Crato) numa ida para Castela
- 28. a Alexandre Farnese, no casamento com D. Maria
- 29. ao Cardeal D. Henrique, Regente
- 30. a D. Maria, depois de chegar sã e salva a Flandres
- 32. a *Francisco de Andrada*
- 33. a Heitor da Silveira à Índia
- 34. a Diogo Bernardes (sobre a morte de António Ferreira),

cartas datáveis respectivamente de:

- 23. antes de 1569 (data da morte de Ferreira)
- 26. *circa* 1560 (morte de Maria Pimentel, mulher de Ferreira)
- 27. 1565<sup>6</sup>
- 28. meados de 1565 (altura do casamento dos noivos Farnese)
- 29. entre Dezembro de 1562 e 1568 (período da regência)
- 30. fins de 1565
- 32. ?
- 33. antes de 1569-70 (regresso de Silveira a Portugal)
- 34. depois de Novembro de 1569 (morte de Ferreira)

Parece então provável a existência duma linearidade cronológica, na cópia das epístolas, que aponta para uma data de composição do texto dirigido a Francisco

---

<sup>6</sup> Vide Veloso 1945: 71ss. sobre as viagens a Castela de D. António.

de Andrada de 1566 a 1569. Acresce que a 4 de Março de 1567 acabava de imprimir-se, segundo o catálogo de Anselmo, uma das obras magnas de Andrada, a *Crónica de Jorge Castrioto chamado Scanderbego escrita em latim por Marino Barlecio Scutarino & treslada em Portugues por Francisco Dandrade*.<sup>7</sup> Talvez não seja excessivo supor que o poeta teria começado a compor os versos apenas depois de terminar esta tradução. Os primeiros sinais de que Andrada estaria a redigir algo acerca duma «vitória raríssima» situam-se então, com alguma probabilidade, na segunda metade da década de 1560. Se assim foi, é evidente que o poema deve ter sofrido algumas mutações no vinténio que assistiu ao turbulento reinado de D. Sebastião, à crise que se seguiu à morte do rei e aos primeiros anos do domínio filipino. É natural que o lento e conturbado processo de redacção, que se adivinha ter sido o seu, viesse a marcar fortemente as opções narrativas, mesmo quando estas assumiram pleno significado somente nos anos da Monarquia Dual.

3.3. Embora o título que consta da edição coimbrã seja relativo apenas a *O Primeiro Cerco (...) de Diu*, a verdade é que o poema trata um leque muito mais vasto de acontecimentos, em particular vários que se situam antes do cerco propriamente dito ocorrido entre Junho e Novembro de 1538. Assim, depois de umas vinte e cinco oitavas (Canto I, estrofes 7 a 32) em que se descreve o carácter do sultão de Cambaia, Bahadur Shah (que Andrada chama Baudur), o poeta reverte para o início da governadoria de Nuno da Cunha, no ano de 1529, marcado pela organização duma armada com o propósito de atacar Cambaia, por ordem de D. João III, de modo a que os portugueses pudessem construir uma

---

<sup>7</sup> Marcos Borges, Lisboa, 1567. Juan Ochoa de la Salde traduziu a versão portuguesa de Andrada para castelhano, uma publicação de 1597 que teve grande êxito.

fortaleza à beira-mar junto à cidade cambaica de Diu. Partem os navios, atacam e tomam a Ilha de Bete; chegam a Diu mas não são capazes de ocupar a cidade por causa da presença de uma armada turca; Nuno da Cunha semeia destruição pela costa e Baudur pede pazes; o governador envia como embaixador Simão Ferreira e, como intérprete, João de Santiago, com cuja biografia termina o Canto II.

Estamos agora em 1534 e os mogores atacam Cambaia, guerra cujas causas Andrada não deixa de referir; o Baudur resolve pedir ajuda a Cunha; há um interlúdio amoroso entre o sultão e a esposa porque aquele pretende afastá-la dos perigos da guerra; Baudur resolve conceder aos portugueses o terreno para construção da fortaleza de Diu em troca de apoio militar contra os mogores: envia embaixador a Cunha e recado a Martim Afonso de Sousa, capitão-mor do mar que estava na fortaleza de Chaul, para conseguir o acordo; aparelha-se o navio com que o Baudur pretende enviar a esposa para Judá (Jiddah), nas margens do Mar Vermelho; o Canto III termina com a descrição alongada da despedida e da partida.

No Canto seguinte, o vento Zéfiro, que empurrava o navio, apaixonou-se pela rainha e pede a Éolo uma tempestade com que a possa raptar; dá-se a tormenta, mas Neptuno intervém e põe-lhe cobro; o navio aporta a uma ilha desconhecida; assaltada de melancolia e saudade do sultão, a esposa é aconselhada por Acefarcão, o homem em quem Baudur confiou a guarda dela, a sair da ilha porque esta só lhe «acrescenta o mal» de amores; entretantes, Cunha aceita logo a proposta do embaixador de Baudur e volta a Diu.

O Canto V começa com a descrição da origem da cidade de Diu e as obras de edificação da fortaleza por Nuno da Cunha; relatam-se algumas ajudas

militares que os portugueses deram ao exército cambaico; os mogores retiram-se e Baudur pede ajuda ao governador para os perseguir; Martim Afonso de Sousa oferece-se para o fazer; opositores internos do Baudur, momentaneamente desoprimidos por causa da invasão mogor, vão ter de se confrontar com um novo exército do sultão; Cunha acaba a fortaleza, atribui o cargo de capitão-mor a Manuel de Sousa e vai invernar a Goa.

Seguem-se descrições da complexa política da região: Baudur procura agora livrar-se dos portugueses e manda matar um secretário do rei mogor; problemas no relacionamento entre a população de Diu e os portugueses da respectiva fortaleza; Manuel de Sousa informa Nuno da Cunha acerca da situação e conta-se um episódio que exemplifica os problemas com que o capitão da fortaleza se deparou em relação a Baudur; o governador vai com uma grande armada a Diu e o sultão visita-o no navio. Este final do Canto VI, todo o VII e ainda boa parte do VIII tratam do modo como os portugueses mataram o sultão Baudur e o seu séquito, incluindo também João de Santiago; o único sobrevivente, o italiano-albanês renegado e espécie de agente duplo conhecido pelos portugueses como Coje Sofar (ou Cogeçofar), tem ordem de Nuno da Cunha para acalmar as populações inquietas pelo regicídio; o governador saqueia a cidade de Diu, a chamada “Vila dos Rumes” e o tesouro de Baudur; aparece-lhe um mouro de «monstruosa idade» a pedir-lhe a renovação duma tença que lhe pagavam os sultões; o mogor Mirizam Hamed propõe-se a Nuno da Cunha como novo ocupante (fantoche) do trono de Cambaia; a nobreza cambaica junta um exército contra o novo sultão.

No Canto IX, dá-se a nova guerra entre os mogores de Hamed e os cambaicos, com derrota dos primeiros; conta-se uma história de amor entre um

rapaz e uma rapariga mouros, salvos pela protecção dos portugueses; o governador vai a Diu e faz obras na fortaleza até Março de 1538; descreve-se o espírito do sultão Baudur no Inferno, pedindo a Plutão que use a Inveja para instigar Cojeçofar a combater os portugueses. Este, já influído do veneno infernal, vai no Canto X a Amadabad e traz de lá um grande exército; ataca um baluarte da fortaleza, é ferido e retira; António da Silveira, o novo capitão-mor de Diu (Manuel de Sousa fora morto por um dos servidores de Baudur na mesma altura do assassinato deste), prepara-se para defender a cidade; Cogeçofar regressa; neste e no Canto seguinte contam-se várias peripécias até que Silveira retira para a fortaleza e os indianos assentam arraiais para o cerco; Lopo de Sousa prepara-se para acometer o inimigo mas é afortunadamente detido pelo conselho dum dos seus; entretanto, o autor admite só agora que «o tempo já vejo ir chegando/Do cerco, que na mão me pôs a pena» (XI, 77).

Estamos já em Setembro de 1538, quando a armada turca chega a Diu; no Canto XII, Andrada di-lo, aponta as razões da vinda e menciona os antecedentes da viagem, incluindo uma nova alusão a Baudur no Inferno; este, ao ver que a Inveja nada havia conseguido, volta a falar com Plutão e propõe-lhe o envio da Cobiça para incitar o sultão turco a fazer a guerra contra os portugueses, acenando-lhe com as riquezas de Cambaia; partem a Megera e o Baudur à procura de Pluto, o qual vive num lugar cheio de ouro cercado de uma forte muralha; os três voam até aos aposentos de Suleimão em Constantinopla; Pluto e Megera inspiram-lhe, enquanto dorme, respectivamente cobiça e fúria; o Canto seguinte continua a descrição dos antecedentes da chegada otomana, particularmente o ataque a Adem, uma tempestade e a perda

de navios de carga quando entram na barra de Diu; aí, os turcos accionam a artilharia contra a fortaleza.

No Canto XIV representa-se-nos, finalmente, o cerco em pleno; pequenas e grandes movimentações em Diu são descritas neste e nos Cantos seguintes, sem desvios episódicos, a não ser, no Canto XVI, um elogio dos sacrifícios das mulheres portuguesas na fortaleza, coroado por um excursão mitológico no qual Vénus é retratada como furiosa por se ter permitido que mulheres façam trabalhos dignos apenas de escravos («escura gente»); Marte consegue acalmá-la e arranja meios de dar rapidamente informação ao vice-rei Garcia de Noronha (que substituíra Nuno da Cunha em Setembro) para ele partir de Goa com uma armada de socorro; para tal, Marte procura o reino do Sono, cujo monarca lhe concede Morfeu; este, na figura de António da Silveira, aparece a Noronha e avisa-o da situação desesperada em que se encontravam os portugueses de Diu. Os últimos Cantos do poema (XVII a XX) limitam-se à narração do cerco e dos feitos individuais nele cometidos até à retirada final dos turcos e do exército cambaico.

3.4. Segundo Paul Teyssier, o poema de Andrada segue fielmente, até ao pormenor, a narrativa de Lopo de Sousa Coutinho intitulada *Livro primeiro [e segundo] do cerco de Diu*, publicada em Coimbra em 1556.<sup>8</sup> Assim sendo, a epopeia não será mais do que «uma pura crónica rimada», de acordo com a

---

<sup>8</sup> «L'épopée de Francisco d'Andrada suit exactement le récit de Lopo de Sousa Coutinho. Elle le suit dans les moindres détails, chapitre par chapitre et pour ainsi dire page par page» (Teyssier, in Simão Machado, *Comédia de Diu*, Roma, 1969, pp.21-24; apud M. Lopes de Almeida in Andrada 1613: xxxii, n3).

opinião expressa por Teófilo Braga e depois confirmada por estudiosos como Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade, António José Saraiva e Óscar Lopes.<sup>9</sup>

Se se comparar o resumo temático do poema, que me propus fazer acima, com a obra de Sousa Coutinho, confirma-se que a própria estrutura narrativa do poema épico de Andrada corresponde à da sua fonte historiográfica. Não existe pois, como muito bem declarou Costa e Silva, a tentativa de construção duma fábula poética (em sentido aristotélico, naturalmente), mas antes um esforço quase contrário: seguir à risca o texto histórico escolhido.<sup>10</sup> O engano do generoso leitor oitocentista da poesia épica portuguesa estava em atribuir esta *fides historiae* ao facto de Andrada se sentir «subjugado pela opinião errónea dos espanhóis»,<sup>11</sup> quando se deve antes aos condicionalismos histórico-literários europeus que, quase inevitavelmente, impediam uma estrutura narrativa de acordo com a verdadeira natureza dos princípios da *Poética* de Aristóteles.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Braga 1875: 551; «os vinte cantos do *Primeiro Cerco de Diu* adoecem muito dessa preocupação de fidelidade minuciosa (...) o poeta, com o mais anti-épico dos processos, restitui [os sucessos] à escorreta realidade histórica» (Figueiredo 1987: 378-9); «O *Poema sobre o cerco de Diu [sic]* é crónica versificada sem grande dispêndio nem de imaginação criadora, nem de penetração psicológica» (Cidade e Carlos Selvagem, *Cultura Portuguesa*, vol.7, Empresa Nacional de Publicidade, 1971, p.81); a «concepção que reduz o poema épico a uma crónica em oitava rima tem o seu mais puro expoente em Francisco de Paiva de Andrade, (...) um escrúpulo digno da prosa de anais» (Saraiva e Lopes 1992: 380); estes últimos dão como fonte histórica para o poema a terceira parte da *Crónica de D. João III*, também de Andrada, publicada em 1613.

<sup>10</sup> «o Autor em sua contextura não empregou artifício algum, nem soube dar-lhe a forma épica, sendo aliás mui fácil reduzi-lo às regras, começando o Poema com o Conselho de Estado, em que o Sultão deliberasse o cerco da fortaleza...» (Costa e Silva 1850-55, IV: 257-8).

<sup>11</sup> «Não quero dizer com isto, que Francisco de Andrade ignorava as regras estabelecidas para a contextura da fábula épica; ele era sobejo instruído, e conhecia bem os exemplares Gregos e Romanos, e si em lugar de um Poema Heróico nos deixou um Poema Histórico, e quasi sem artifício algum em sua composição, foi porque estava subjugado pela opinião errónea dos Espanhóis, de que os assuntos nacionais deviam ser tratados por este método a fim de não faltar à verdade» (*ibidem*, p.258).

<sup>12</sup> Costa e Silva, contudo, aproxima-se da ideia mais correcta quando afirma: «parece à vista destes, e de outros exemplos, que poderia citar, que os Gregos e Romanos, ou não conheciam a Poetica de Aristóteles, ou não reconheciam a autoridade das suas regras» (1850-55, IV: 259).

3.5. Mas, se não há dúvidas quanto ao paralelismo entre os textos de Sousa Coutinho e Andrada, o poema também opta claramente por códigos firmemente vinculados ao género épico. António Cirurgião já observou que a narração d'*O Primeiro Cerco* é sujeita a uma modelização de acordo com princípios gerais (*sententiae*) ético-políticos; o narrador atribui louvores e censuras com regularidade, funcionando as acções representadas como *exempla* dos conceitos filosóficos expostos.<sup>13</sup> O texto historiográfico funciona assim como suporte de uma estrutura que é montada, duma maneira geral, por simples sucessão de episódios, reconstituídos quase na forma do apólogo.<sup>14</sup> Por isso, e também pelo decalque praticado sobre o livro de Sousa Coutinho, os momentos da narração épica significam simultaneamente uma *fides historiae* irrefragável e, quando traduzidos em termos de lição ética e política, avisos com valor didáctico para militares e governantes.<sup>15</sup> Nos motivos que o poeta opta por privilegiar, quer pelo respectivo protagonismo intrínseco (ou seja, uma importância relevada já no livro de Sousa Coutinho), quer por um protagonismo induzido por um mais alongado ou profundo desenvolvimento poético, a acção histórica pretende ser conduzida para os termos da filosofia moral e política sugeridos no poema. Daí o interesse fundamental pela composição de uma obra

---

<sup>13</sup> «Uma leitura atenta de *O primeiro Cerco de Diu* leva-nos facilmente a concluir que a finalidade da exposição sistemática dos vícios e das virtudes reflectidos no comportamento dos actores principais dos respectivos cantos é fazer um juízo de valor sobre as acções que vão ser narradas (...) o poeta faz questão de informar o leitor que os acontecimentos que passa a narrar são a explicação desses enunciados morais. Por um lado, é como se a acção poeticamente narrada a seguir ao enunciado dos princípios éticos constituísse o *exemplum* do discurso retórico clássico; por outro, é como se o poema fosse uma colectânea de sentenças morais e emblemas estrategicamente distribuídos pelos cantos que o constituem, destinados a ilustrar os mais diversos aspectos da conduta do homem, sobretudo na sua qualidade de governante, de conquistador e de guerreiro» (Cirurgião 1987: 75-76).

<sup>14</sup> «Se virmos bem as coisas, quase poderemos dizer que cada um dos cantos funciona como uma espécie de fábula ou apólogo» (Cirurgião 1987: 77).

<sup>15</sup> «...como os protagonistas das acções são sobretudo pessoas incumbidas, por natureza, de funções de chefia (...) relacionadas com o governo dos reinos e das cidades e com a defesa das fortalezas, as linhas de conduta expressamente condenadas ou advogadas no poema são de carácter governativo e de carácter bélico» (Cirurgião 1987: 77).

literária de outro modo quase que apenas plagiadora duma publicação perfeitamente conhecida na época.<sup>16</sup>

Outro dos signos evidentes do predomínio da norma épica do período é a diferente tipologia dos modos de reelaboração dos acontecimentos históricos. Aquele que talvez mais salte à vista é o desenvolvimento de alguns episódios amorosos, às vezes (como é o caso da despedida e viagem da esposa do sultão Baudur nos Cantos III e IV) partindo apenas duma breve menção no texto de Sousa Coutinho.<sup>17</sup> Nestes, a influência predominante poderá ser a de Ariosto, como aliás pensava Costa e Silva para a generalidade do poema.<sup>18</sup> Mas não só de histórias de amor se fazem as digressões d'*O Primeiro Cerco*. Referências ao Inferno e suas criaturas, a Vénus, Marte e à casa do Sono, a prosopopeias como a Inveja e a Cobiça, assinalam um cruzamento de influências que, embora já presente no *Orlando Furioso*, claramente não lhe é exclusivo: as intervenções de Neptuno e Vénus, por exemplo, manifestam o influxo directo de Virgílio. Porém, seja apoiado no *romanzo* humanístico, seja-o antes em modelos greco-latinos, o poema de Andrada apresenta índices mais do que suficientes para uma recepção

---

<sup>16</sup> Parece evidente que Andrada não pretendeu ocultar a sua fonte, até pela quase excessiva semelhança dos títulos de ambas as primeiras edições: Sousa Coutinho (1556), *...primeiro do cerco de Diu que os Turcos poseram á fortaleza de Diu*; Andrada (1589), *O primeiro Cerco que os Turcos puserão há fortaleza de Diu*.

<sup>17</sup> Sobre o longo episódio nostálgico, Andrada tinha apenas de fundamento histórico o seguinte: o sultão «mandou armar dois galeões e outros navios, que por todos eram sete, e neles meteu diziam que três contos e meio de ouro em dinheiro e muitas e mui riquíssimas jóias e pedras, e assim a mais amada e querida mulher que tinha, filha de el-rei de Deli, mui formosa e nobre senhora, e deu por guarda e companhia a ela e ao tesouro sobredito um capitão seu por nome Acegargam, de quem se ele muito fiava. E mandou-lhe que se fosse a Judá, cidade situada no estreito do mar Roxo, da parte da Arábia, e que ali esperasse seu recado se ele não fosse o portador» (Coutinho 1989: 34).

<sup>18</sup> «Francisco de Andrade parece que tinha estudado mui desveladamente o poema de Ariosto, e os dos Epicos que o precederam (...) a imitação destes exemplares é visível no *Cerco de Diu*, já pelos Prólogos no principio dos Cantos (...), já pelo tom geral da narração, já finalmente por certas formas repetidas» (Costa e Silva 1850-55, IV: 318). Estas observações continuam a ser hoje perfeitamente acertadas. Apenas um exemplo (III,28,vv.3-5): «O Turco Rumeção, máo e perverso,/ Tal que d'outro peor (segundo eu creio)/ Não se tratou jamais em prosa ou verso» é reminiscência nítida do *Furioso* (I, 2: 2): «cosa non detta in prosa mai né in rima».

literária orientada pela codificação semântico-pragmática da epopeia no âmbito diacrónico e sócio-cultural em que foi produzida.

3.6. Para aprofundar este aspecto, de modo a penetrar um pouco mais nas coordenadas poéticas que configuram o espaço de manobra do texto d'*O Primeiro Cerco*, será conveniente começar pela documentação mais antiga que, segundo creio, lhe está concretamente relacionada: a supramencionada epístola de Pero de Andrade Caminha. Com efeito, mesmo que não tenha sido composta entre 1566 e 1569, as margens que creio mais prováveis, estes tercetos são com certeza substancialmente anteriores à versão do poema épico, que se desconhece, apresentada por Francisco de Andrada a Fr. Bartolomeu Ferreira. Como conjunto de conselhos sobre a arte oriundos dum escritor presumivelmente mais velho,<sup>19</sup> a obra de Caminha parece providenciar algo como uma senha de entrada no mundo poético andradino.

Não será demais realçar que o magistério poético de Caminha é contextualizado por um estímulo à produção duma obra de género heróico já iniciada pelo destinatário da epístola. Os conselhos reportam-se, pois, à crítica interna considerada conveniente e mesmo necessária para a realização adequada do projecto épico. A conclusão da epístola, já citada, acaba por objectivar o sentido das normas compositivas enunciadas pelo autor: o que fazer e o que evitar durante a composição dum texto artístico sobre uma «vitória»:

O sesudo, o prudente, o atentado,  
O douto, antes que julgue tudo atenta,  
Por não ser seu juízo mal julgado.

---

<sup>19</sup> Costuma atribuir-se-lhe 1520 como data de nascimento, embora haja quem proponha 1532. Sobre Caminha, o trabalho mais desenvolvido e actualizado é a tese de doutoramento de Vanda Anastácio (1993).

Ante os olhos primeiro representa  
A obrigação do verso e a natureza.  
Vê s' ofende a invenção, ou se contenta.

Com livre esprito nota, e com pureza  
Os conceitos, as frases, as figuras.  
E se na língoa tem cópia, ou pobreza.

Se as palavras são próprias, se são puras,  
Se as busca claras para o que pretende,  
Ou se ásperas, difíceis, e escuras.

O decoro se o guarda, ou se o entende.  
E se a matéria é bem ou mal seguida.  
Se abranda, ou afeiçoa, ou move, e acende.

Se toma imitação bem escolhida.  
S' o estilo é sempre grave, ou sempre brando.  
S' a sentença a bom tempo ou mau trazida.

Se se vai longamente dilatando,  
Ou se diz o que quer tão brevemente  
Qu'ou não s'entende bem, ou vai cansando.

Quem tudo isto Francisco nota e sente  
Com claríssimo juízo, e peito puro,  
E o mais qu' enjeita a Musa, e o que consente:

Julgue, ria, reprenda, e estê seguro  
Que deve inteiramente de ser crido,  
E eu, destes sós espíritos trato e curo.<sup>20</sup>

Se tomarmos como comparação o resumo das acções n' *O Primeiro Cerco* já aqui elaborado, decepciona a falta de referências, por exemplo, a razões para a opção por uma narrativa histórica, para a inclusão de episódios amorosos ou para a escolha desta ou daquela cena particular. Nem sequer aparece formulado qualquer princípio teórico próprio do género literário em que evidentemente Andrada já se encontrava envolvido. Os conceitos expostos são gerais e todos centrados na preceptiva horaciana e retórica: a invenção, a escolha do que imitar, o decoro, a sentença (*sententia*) e os aspectos linguístico-estilísticos apontam para uma poética muito distante ainda dos princípios aristotélicos da representação literária.

---

<sup>20</sup> Anastácio 1993, IV: 983-4, vv.22-48.

Em vez da *mimesis*, com a qual não deveria estar familiarizado, Caminha oferece a *repraesentatio* de um Quintiliano, ou seja, a descrição vívida que se põe «ante os olhos» do receptor e provoca a impressão de presença do referente.<sup>21</sup> A «matéria», designação quinhentista para o referente, importa na proporção do efeito perlocutivo procurado: “abrandar”, “afeiçoar”, “mover” ou “acender”. Torna-se claro que a escolha temática é uma escolha retórica, na medida em que o que a determina são considerações de ordem pragmática. A uniformidade do estilo e as opções quanto à *imitatio* são também invocadas, mas, como acontece com a generalidade dos conceitos exarados na epístola, nada se pode concluir destes versos sobre as tendências, e o grau destas, que seriam mais adequadas a um poema como aquele que Andrada pretendia completar. A maior certeza interpretativa da nossa parte encontra-se antes ao nível do apuro da versificação e da língua, às vezes em termos duma busca da correcta relação *res-verba*: a preocupação pelo aperfeiçoamento da extensão e da clareza na representação linguística dos referentes.

3.7. Os reflexos destes princípios registam-se nos momentos de poética explícita que ocasionalmente aparecem n’*O Primeiro Cerco*. As alusões com verdadeiro valor de preceito literário são raras mas reveladoras. No Canto XII, em modo de justificação duma mudança do espaço narrativo, o autor escreve:

Aos Turcos se converte este meu canto  
Porque lá me manda ir a historia minha,  
Onde com tal materia me convida  
Que tambem dará gosto em ser ouvida.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Segundo terceto do fragmento citado; cf. *Institutio Oratoria*, VIII, iii, 61-71.

<sup>22</sup> Canto XII, estrofe 60, vv.5-8.

«História», «matéria» e «gosto», conceitos articulados conjuntamente, indiciam um modo especial de encarar a representação épica. É a «matéria», não necessariamente poetizada, que produz o «gosto». A transferência para outros protagonistas, e afinal, em sentido mais lato mas não menos ajustado, o critério para a estrutura narrativa, derivam das imposições da «matéria» constituída, neste caso, pelo hipotexto de Sousa Coutinho. A «história» inclui uma determinada «matéria», mas é esta que conduz aquela e não o contrário. O mais importante aqui é o papel do «gosto», do agrado causado nos receptores, o *delectare*, tanto retórico, quanto horaciano. De facto, n' *O Primeiro Cerco* o prazer é concebido como resultado duma narração que *se deixa* movimentar pela «matéria», tal como é dito cinco oitavas mais abaixo: «Não demando atenção, porque eu espero/ Que a historia por si alcance quanto eu quero» (XII, 65). Parte de «quanto eu quero» é com certeza o «gosto» dos leitores/ouvintes, um prazer que contribui significativamente para a «atenção» necessária.

Mas porque é que a equiparação da narrativa à «matéria» e a sua deliberada dependência desta podem influir favoravelmente na concentração e no prazer dos receptores? O que é que, no sistema narrativo assim definido, retém o interesse, proporcionando o deleite?

Pelo que se depreende do texto andradino, a resposta está severamente circunscrita ao objecto pragmático-referencial do discurso:

Porém porque não falta algum que attenta  
Na cópia dos navios, e outro aguarda  
Ouvi-la aqui dizer, ja lh'o apresenta  
Meu canto...<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> *O Primeiro Cerco*, XII, 116: 1-4.

Duas espécies de leitor são aqui definidas: aquele que procura o pormenor histórico, científico, geográfico, e outro que, ciente da architextualidade epopeica, «aguarda» que um poema como *O Primeiro Cerco* se dedique a enumerações de navios, capitães etc. Afinal, e numa palavra, não se trata senão de satisfazer duas ordens de expectativas inerentes à recepção de poesia narrativa: a histórica, com o respeito pelo conhecimento do passado na comunidade envolvente, e a poética ou, mais propriamente, genológica, com o respeito pelas convenções que definem o produto artístico. Trata-se pois de conseguir a difícil tarefa de conciliar perspectivas que, como o próprio Andrada vai mostrar, são consideradas coetaneamente antagónicas. Resta encontrar o sistema semiótico que, fundindo as duas dominantes interpretativas na comunidade dos destinatários, não prejudique nem uma nem a outra, isto é, encontre a via que, na circunstância diacrónica e sincrónica em que o produto discursivo se inclui, seja a própria dum género literário como é aquele em que optou por inserir-se *O Primeiro Cerco*.

3.8.            Parecer foi da douda antiguidade  
                  Que não falta a fortuna ao atrevimento,  
                  Isto abraçou depois a nova idade,  
                  Dá-se-lhe hoje também consentimento.  
                  Qual o provou co' o exemplo da verdade,  
                  Qual co' o exemplo o provou do fingimento;  
                  A poesia co' o que ella finge e inventa,  
                  A historia co' o que o tempo lh'apresenta.<sup>24</sup>

A máxima em que se converteu o virgiliano *audentis fortuna iuvat* serve de argumento para uma autoreflexão sobre os modos do discurso.<sup>25</sup> Tanto o modo

---

<sup>24</sup> *O Primeiro Cerco*, XIV, 1.

<sup>25</sup> *Eneida*, X: 284.

de narrar a «verdade» quanto o de contar o «fingimento» possuem objectivos idênticos: fornecer “exemplos”, retratos gnómicos de fundo ético. Nem a história nem a poesia são consideradas preferenciais, já que ambas podem acentuar, cada uma à sua maneira, a força exemplar da representação.<sup>26</sup>

Reside nesta mesma transcendência de propósitos, relativamente à maior ou menor veridicidade dos referentes, a resolução do problema da expressão épica. «Se qualquer escriptor pertende», como afirma Andrada, demonstrar (o termo escolhido é *provar*), através de exemplos, a validade dum filosofema,

Ou seja fabuloso, ou verdadeiro,  
No braço Portuguez, a quem se entende  
Que nenhum outro foi nunca primeiro,  
Conhecido ja onde o Sol estende  
O seu raio, e o derradeiro,  
Mil feitos achará mais espantosos  
Que os verdadeiros seus, ou fabulosos.<sup>27</sup>

Acima das dúvidas acerca do grau de ficção dos acontecimentos narrados está o sistema discursivo do louvor. A hipérbole domina sobre a oposição história/poesia. A celebração epidíctica ultrapassa, supera, a questão da ficção, e escapa, portanto, às categorias de classificação do discurso instituídas através do binómio que aquela estabelece com a «verdade». Legitimadas pela história ou pela criação ficcional, as acções representadas de acordo com os códigos da retórica laudativa transformam-se em «feitos» (termo da especialidade do código) e ganham assim uma energia suasória inigualável, simbolizada pelo conceito da *evidentia* ou *repraesentatio*, a vividez na expressão da *res*,

---

<sup>26</sup> Neste sentido, é absurdo dizer que aqui Andrada faz uma «verdadeira paráfrase» das oitavas em que Camões «opõe a grandeza das autênticas façanhas dos portugueses às empresas fabulosas transportadas para os poemas heróicos por Boiardo e Ariosto» (Cirurgião 1987: 88). Como é patente, Andrada não manifesta qualquer posição contra o «fingimento».

<sup>27</sup> *O Primeiro Cerco*, XIV, 2.

recordada na epístola de Caminha e adoptada explicitamente pela poética de Francisco de Andrada:

Feitos, que *mais ao vivo* estão provando  
Quanto ajuda a fortuna á ousadia  
Que quantos a verdade está mostrando,  
Ou quantos imagina a fantasia.  
O que agora começo de ir cantando  
Só para prova disto bastaria,  
Mas esta prova fazem mais bastante  
Os que cantei, e espero que inda cante.<sup>28</sup>

A enorme vantagem na adopção deste modo de representar a «matéria» (*res*) é a de se poder em simultâneo proteger a fidelidade da «história», satisfazendo os interesses de rigor de uma parte importante dos receptores, e fazer aceitar o «canto», a transformação da *res* através dos *verba* atribuídos pelo sistema discursivo epidíctico. Os paradoxos “poema histórico” ou “história em verso” são então compreensíveis neste contexto, mas manifestamente inexactos. No canto épico de Andrada, as convenções que definem os campos da história e da poesia convergem, sim, mas acabam por ser completamente redimensionadas ao entrar na órbita da semiose demonstrativa.

3.9. Outros procedimentos da *poiesis* andradina que podemos descobrir no texto são aderentes aos propósitos didácticos duma retórica dirigida a funções argumentativas num espaço bastante concreto de recepção. Vimos já a importância de agradar ao leitor de crónicas históricas pelo processo de o convencer acerca do rigor com que o texto segue a factualidade das coisas. Mas Andrada configura também perspectivas de leitura menos interessadas na probidade histórica do narrador do que no serviço prestado pelo poema a nível

---

<sup>28</sup> *O Primeiro Cerco*, XIV, 3 (itálicos meus).

psico-pedagógico. A “invenção” do diálogo entre Vénus e Marte, inconfundível com uma simples versificação da crónica, ocasiona um momento privilegiado de sobreposição dos referentes e dos destinatários, entendidos como figuras-tipo, tão idealizadas como os próprios deuses, que epitomizam os objectivos deste texto:

Logo cheia d'amor perde toda a ira,  
E não sómente muda o pensamento  
Mas lá no seu formoso côro inspira  
Para o que faz hum novo esprito, e alento.  
Co'os olhos inda hum no outro se retira  
Lá para o seu celeste antigo assento,  
Contente cada hum do que tem feito,  
Pois tirárão d'aqui gosto, e proveito.<sup>29</sup>

Vénus e Marte representam aqui os leitores-modelo do poema, capazes de, através da fala, substituir vícios (a ira) por virtudes (o amor, a esperança) e, conseqüentemente, de extrair dessa mudança um prazer («gosto») que se consubstancia na aprendizagem de valores exteriores à poesia em si («proveito»). Dificilmente poderia ser mais óbvio o emprego da célebre dicotomia haurida na *Ars Poetica* de Horácio, *prodesse e delectare*, no âmbito de considerações teóricas sobre a natureza da funcionalidade do acto perlocutivo retórico.

A demonstração do propósito de exemplaridade d'*O Primeiro Cerco* acha-se, não somente em considerandos sobre a dimensão pragmática, mas também em interferências metatextuais no fluir da narração a propósito da dimensão sintáctica da semiose. É o caso da estrofe seguinte:

Porém antes que passe mais ávante  
E á segunda mulher o verso mude  
Consenti que aqui desta hum caso cante  
Que prova seu valor, sua virtude;

---

<sup>29</sup> *O Primeiro Cerco*, XVI, 57.

E inda que ja atraz outro semelhante  
Cantei, não me fará que não estude  
Cantar este também, porque os bons feitos  
Sempre os fez a mór cópia mais acceitos.<sup>30</sup>

Como nos recorda o crítico seiscentista Manuel Pires de Almeida (a quem voltaremos quando falarmos de Camões), «os poemas que abraçam acções multiplicadas são louvados pela cópia».<sup>31</sup> Trata-se aqui da *copia rerum* que a teoria da epopeia associou ao *romanzo*.<sup>32</sup> Andrada, apesar de depender tão estritamente duma crónica como a de Sousa Coutinho, lembra preceitos de estrutura narrativa buscados pelos hermeneutas à prática de Ariosto. A abundância, mesmo que levada ao ponto da repetição (*expolitio*), é assumida abertamente e sem escusas por este poema épico de 1589. A fluência do contar épico embarca facilmente na multiplicidade, na copiosidade que os historiadores livremente praticam.<sup>33</sup> Conclui-se pois que não é produtivo procurar destrinçar a sintaxe da narrativa histórica da sua congénere épica quando um poema como *O Primeiro Cerco* revela apenas aquilo que avizinha as estruturas da *narratio* da crónica e do poema e não indica o que eventualmente as possa separar.

3.10. Todos estes pressupostos estão implícitos na Proposição, onde se estabelece uma espécie de poética programática, particularmente através dos indicadores inscritos no processo de imitação:

---

<sup>30</sup> *O Primeiro Cerco*, XVI, 8.

<sup>31</sup> PA 1982: 83.

<sup>32</sup> Para o vínculo directo da palavra portuguesa ao género de poema praticado por Ariosto, não haverá talvez melhor exemplo do que o seguinte, também de Pires de Almeida: «...tal se alcançava melhor com o Romanço que o Poema heróico, quero dizer, com a cópia que com a unidade de acções» (PA 1971: 238).

<sup>33</sup> «...se l'istoria togliesse al poeta l'occasione di poetare, sarebbe distruggitrice de la poesia; ma l'una arte non distrugge l'altra né l'impovertisce, ma l'aiuta più tosto e la fa più copiosa» (Torquato Tasso em apêndice à carta dirigida a Curzio Ardizio com data de 25 de Fevereiro de 1585; Tasso 1978, I: 184).

Empresas grandes, casos perigosos  
Qu'ao Ceo por si somente se levantão,  
Animos invenciveis, gloriosos,  
De que o Ganges e o Tejo hoje s'espantão;  
Varões illustres, altos e animosos  
Com divino favor meus versos cantão;  
Mas cumpre que de si m'encha elle o peito  
Para que o canto igual seja ao sujeito.<sup>34</sup>

Semelhanças de concepção do exórdio com o *L'Amadigi* de Bernardo Tasso, entre outros influxos possíveis, não são mais do que heranças do modelo ariostesco reconvertidas a um propósito marcado pelos tópicos do heroísmo militar, por um lado, e da exaltação retórica, por outro. Estes aspectos, aliados a um certo pudor perante a temática amorosa, remetida para as margens do texto, confirmam-se nas estrofes seguintes, as quais, sendo já de invocação à ajuda divina, continuam a síntese dos referentes político-militares de modo vago e insistentemente hiperbólico:

Soccorre eterno Pae, Senhor supremo,  
Porque eu em mar tão largo desatino,  
Ond'hum naufragio certo espero e temo  
Se me faltar o teu favor divino:  
Não m'atrevo chegar a tanto extremo  
D'alto verso, sem ti, que o faça dino  
Daquelles que por ti com peitos fortes  
Derão, e recebêrão crueis mortes.

Porque aqui tal materia s'offerece  
A hum rudo engenho, baixo entendimento,  
Qu'engenhos sobrehumanos bem merece  
O sobrehumano seu merecimento.  
Porém se a meu intento não fallece  
O que nunca faltou a hum bom intento,  
Heroicos varões, eu direi tanto  
De vós, que ao mundo seja inveja e espanto.<sup>35</sup>

Esta Invocação, indecisa entre a abjuração cristã das musas e um humanismo poético greco-latino, é afinal tão indeterminada como os indicadores da

<sup>34</sup> Ortografia da edição de 1852 (p.1, Canto I, est.1).

<sup>35</sup> Andrada 1852, I, estrofes 2 e 3.

Proposição. Tal como transparece das primeiras oitavas, e ao contrário do que o título do poema dá a entender, o propósito autoral é extraordinariamente abrangente: nunca se menciona o cerco, a localização geográfica é muito vaga (Ganges e Tejo) e nula a especificação dos heróis. Andrada parece ter formulado uma espécie de discurso epidíctico “total”, aplicável a um sem-número de situações referenciais, com um valor antológico ainda mais transparente do que a hermenêutica humanística tinha conseguido atribuir ao *Orlando Furioso*.

3.11. Apesar de exibir o carácter de um manual generalista acerca do heroísmo, *O Primeiro Cerco* situa-se no presente histórico e político, como não deixa de evidenciar a Dedicatória a Filipe II de Espanha, então também monarca de Portugal:

Felipe invicto, a quem a providencia  
E o divino poder, hoje sujeitos  
Os Lusitanos fez, cuja potencia  
Assaz mostrarão já seus grandes feitos,  
Rendidos sem nenhuma resistencia  
Dos fortes braços, nem dos leaes peitos,  
Por mostra que a ti só foi concedido  
Render o que antes nunca foi rendido.

Não deve escapar ao leitor o extremo cuidado com que esta estrofe foi redigida. Andrada, em pleno modo laudatório, atribui à Providência divina, e não à força militar castelhana, a prática efectiva dos poderes de chefe supremo da nação. Um conhecimento, mesmo que superficial, da crise de 1580 põe de manifesto a falsidade de negar resistência à ocupação do trono português por Filipe. Para os contemporâneos com conhecimento directo das movimentações jurídico-políticas em torno das várias candidaturas ao trono e, em especial, da militarização do conflito entre o rei espanhol e D. António, filho bastardo do

infante D. Luís, tal falsidade seria bem mais notória, ainda que fossem apoiantes incondicionais do rei de Espanha. Porém, a especialização militar do vocabulário, particularmente as formas relativas a *rendição*, expõem uma versão bem diferente da natureza do domínio filipino, uma versão em que coube à força militar um papel primordial.

As restantes oitavas da Dedicatória reforçam a ambiguidade de sentido, de modo a soltar os índices políticos através dos quais a representação narrativa deverá ser lida:

Vejo que ao teu poder juntando agora  
Felicemente o sceptro Lusitano,  
A ti s'inclina, teme, e quasi adora  
Europico, Asiatico, Africano.  
Pois esta tal grandeza eu sei que mora  
N'hum peito brando, affavel, largo, humano,  
Desça o teu pensamento agora hum pouco,  
Dê logar ao meu canto, inda que rouco.

Verás os grandes feitos nunca ouvidos  
Dos que se hoje a teu jugo sujeitáráo,  
Verás os braços fortes, não vencidos  
Dos que então largamente a patria honraráo.  
Verás que em render peitos não rendidos  
Tu muito, e tambem muito elles ganháráo:  
Elles, pois coube a ti senhoreallos,  
Tu, por seres senhor de taes vassallos.

O sentido dos acontecimentos narrados, mesmo que comprovados pela historiografia, é remetido para a relação entre um rei que fez «render peitos não rendidos» no passado ibérico muito próximo e acontecimentos ocorridos meio século antes na Índia. A interpretação do modo discursivo em que Andrada opta por re-contar as histórias relativas a Diu é aqui orientada para o espírito do destinatário principal, para que este se aperceba dos valores essenciais que ganhou ao «sujeitar» os portugueses e, por conseguinte, para que faça incidir a benevolência real sobre eles, o «peito brando, affavel, largo, humano».

A dialéctica insistente, assente no vocabulário da conquista militar, entre aquele que é «invicto» e aqueles que «nunca» foram vencidos, expõe através do paradoxo um entendimento da situação política real que se caracteriza pelo estabelecimento de condições mútuas de governabilidade: como o acto imperial de «render» colide com a força inquebrantada dos «não rendidos», as condições de coexistência política dependem dum apaziguamento e tolerância recíprocas. O poema, situado num contexto de absolutismo imperial, há-de traduzir este aspecto central naturalmente por um processo argumentativo típico da retórica laudativa: evoca-se e exalta-se a desejada brandura e magnanimidade do soberano (ou dos seus congéneres na narração), revelam-se as consequências felizes de tal prática, quer por exposição silogística (filosófica), quer através da acção traduzida em sentidos alegóricos morais, e fazem-se os avisos, nos mesmos modos discursivos, quando estas virtudes são ignoradas ou traídas.

3.12. Para concluir, pode afirmar-se com segurança que, apesar dos vinte Cantos em que se divide, *O Primeiro Cerco* situa-se num universo literário anterior ao influxo da *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso.<sup>36</sup> De um modo que, na prática do género épico, parece paralelo e sincrónico, a ausência do influxo tassiano quase determina uma poética pré-aristotélica, na medida em que Andrada assenta todo o seu plano narrativo nos ditames da retórica, do horacianismo e da concordância natural destas duas correntes com as doutrinas platónicas. Existe um tímido esboço do que poderia vir a resultar numa unidade de acção aristotélica: a figura de Baudur e as suas intrigas com Plutão para a destruição dos portugueses. Poder-se-á imaginar uma conexão verosímil e

---

<sup>36</sup> O poema de Tasso também se divide em 20 Cantos, mas este é um ponto de contacto entre os dois poemas que não parece resultar em influências ulteriores.

necessária entre a abertura da *narratio*, com a desenvolvida caracterização do sultão, a extensão de pormenor sobre as manobras políticas e o assassinato deste, e, no Inferno, a sua conduta como inimigo actuante. No entanto, outras cenas do plano mitológico, como as que envolvem o vento Zéfiro e o diálogo entre Vénus e Marte, são igualmente ou, mesmo, mais desenvolvidas no texto, sem que tenham, elas mesmas, qualquer continuidade na narrativa, nem qualquer ligação com o antagonismo de Baudur. Outros inícios possíveis de uma fábula em sentido aristotélico, como a história de João de Santiago ou o reaparecimento frequente de Cogeçofar, nunca arrancam para além do nível de relato cronístico achado no texto de Sousa Coutinho: neste sentido, as expectativas do leitor habituado ao romance moderno saem sempre frustradas.

A proposta d'*O Primeiro Cerco* é antes a imitação da História ou, concretamente, a re-presentação da crónica com título idêntico. Enquanto procede ao minucioso seguimento da narrativa historiográfica, Andrada filia-se, através da imitação, nos modelos textuais e éticos que o código épico promulga. Deste processo completamente alheio à efabulação dramática, pode construir-se uma unidade de índole retórica, isto é, uma argumentação ético-política assente nos dados históricos, e uma regularidade de configuração espacial conseguida através da inclusão regular das *sententiae* aplicadas à narração. Um e outro objectivos — o primeiro na Dedicatória, o segundo nos exórdios dos Cantos —<sup>37</sup> estão patentes na intencionalidade do poema épico de Andrada.

---

<sup>37</sup> António Cirurgião, no estudo várias vezes citado neste capítulo, chama precisamente a atenção para o lugar das *sententiae* no início dos Cantos, característica de evidente ascendência ariostesca.

#### 4. *Os Lusíadas* de Luís de Camões

Talvez se possa dizer que não é possível tratar *Os Lusíadas* como se fosse outra epopeia qualquer. O significado que o poema tem tido ao longo dos últimos quatro séculos para um sentido de identidade nacional ultrapassa certamente a grande maioria dos textos literários de qualquer tempo e lugar. Passados os primeiros anos que se sucederam ao seu aparecimento, os restantes poemas portugueses aqui considerados não foram, de uma forma geral, mais do que papéis esquecidos e, como diria Fidelino de Figueiredo, enterrados. Mas *Os Lusíadas*, após esses mesmos anos, transformaram-se num símbolo, muito menos do género literário de que fazem parte, do que da nossa concepção do que é ser português, ou, ao menos, do que significa *ter sido* português. Com a recepção do poema, atingiu forma acabada a viragem lusitana para um passado classificado algures entre a saudade de glórias perdidas e a sacralização delas.

Porém, creio que a obrigação de um trabalho desta natureza é, pelo menos numa primeira fase, limpar o terreno das leituras acumuladas, dos discursos encomiásticos, dos monumentos erigidos em honra da *ideia* formada

acerca do poema de Camões. A tarefa não é fácil: já Luís António Verney, no meio de várias asserções de grande insensibilidade crítica, dizia no século XVIII, com uma razão que se compreenderia até muito recentemente, que «se V. P. consulta os seus nacionais, os achará tão preocupados polo Camões, que mais facilmente ouvirão dizer mal da religião do que do poema épico de Camões».<sup>1</sup> Isto ainda em tempos de Inquisição! Ressalvados os exageros, a verdade é que tocar uma matéria tão carregada de significado é ainda uma proposta arriscada. E todavia é necessária, num trabalho que se deseja localizado no texto, no momento histórico que o produziu, no sentido ou sentidos que hoje nos parece mais possível ele ter adquirido quando foi publicado.

4.1. Em 1572, *Os Lusíadas* saíram dos prelos de António Gonçalves com um mínimo de aparato paratextual. Para além do frontispício, acham-se antes das oitavas de Camões o «privilégio real», datado de 24 de Setembro de 1571, e apenas um parecer censório com o célebre texto de Frei Bartolomeu Ferreira, sem data. A hipótese da dupla (ou mesmo quádrupla) edição de 1572, com a conseqüente teoria dos exemplares falsos destinados a escapar à Inquisição, parece estar definitivamente posta de lado: não houve afinal senão uma só edição, com exemplares progressivamente modificados e corrigidos à medida que saíam da tipografia.<sup>2</sup> Esta situação deve ter-se repetido, aliás, aquando da publicação da *Elegiada* de Luís Pereira, cujos exemplares *princeps*

---

<sup>1</sup> *Verdadeiro Método de Estudar*, Carta Sétima (edição a/c Maria Lucília Gonçalves Pires, Presença, Lisboa, 1991, p.165).

<sup>2</sup> «...a conclusão mais fundamental é de que as duas edições foram preparadas concomitantemente, sofrendo mudanças tipográficas às vezes radicais, logo encadernadas, com os seus fólhos misturados. Isto produziu dois grandes padrões de edição, «EE» e «E», mas resultou também em muitos exemplares diferentes e raríssimos, cujo conteúdo documenta as fases de impressão» (Jackson 1991: 595).

também variam substancialmente.<sup>3</sup> O alvará, única parte da publicação camoniana (exceptuando, claro, o rosto) que se encontra datada, avisa que «antes de se imprimir [a obra] será vista & examinada na mesa do conselho geral do santo officio», o que deve referir-se, não à autorização de Bartolomeu Ferreira, mas àquela que lhe deveria suceder, a licença da Mesa inquisitorial que, todavia, não foi impressa. Este elemento parece indicar uma sucessão relativamente concentrada de autorizações, de modo que 1571 será ano perfeitamente seguro para localizarmos a conclusão das intervenções autorais no texto d'*Os Lusíadas*, tornando-se até possível, dada a referência no alvará a «mais alguns Cantos» que «o dito Luis de Camões tiver acrescentados», que modificações no texto tivessem sido previstas para durante o processo de impressão.

4.2. Sobrevive apenas um único texto manuscrito, reduzido ao Canto I, que representa uma fase de redacção d'*Os Lusíadas* anterior à versão impressa, o do *Cancioneiro de Luís Franco Correia*. Sabemos desta posição na cronologia porque se escreveu com letra da época, no fim da transcrição, a nota «não continuo, porq. sahio a lus».<sup>4</sup> Esta indicação é preciosa, não só porque atesta a anterioridade do manuscrito em relação à edição ou ao conhecimento dela, mas também porque quase garante a grande proximidade temporal entre o estado de composição do texto, que o manuscrito, mais ou menos exactamente, representa, e a versão definitiva impressa.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Vide capítulo 8 desta Parte II.

<sup>4</sup> LFC, fl.215v.

<sup>5</sup> Parece impossível que uma afirmação como esta não se veja normalmente nos estudos sobre o assunto. Mesmo que LFC tenha sido realizado na Índia aí por 1573 (come crê Sena 1980: 141), que outra explicação existirá para uma declaração final, na primeira pessoa, de que a cópia *em curso* fica por aí, se não a da intrínseca proximidade ao tempo da publicação?

As diferenças entre LFC e a primeira edição não se resumem aos erros de ortografia e gramática que, sem dúvida, o manuscrito contém. Há algumas diferenças substanciais que se não podem, a meu ver, atribuir à ignorância do copista: há lexemas e sintagmas diferentes, versos modificados e deslocados do lugar que ocupam na versão impressa, estrofes substituídas e três oitavas de 1572 que, pura e simplesmente, não existem em LFC. Não penso que seja possível afirmar que a falta destas estrofes constitui um lapso de quem copiou porque, sem elas, o texto não faz sentido:<sup>6</sup> a falta dessas oitavas manifesta apenas o estado transitório do episódio do consílio dos deuses. Camões veio a acrescentar versos ao discurso de Júpiter (I, 29) e a alongar-se na descrição das discussões divinas e na apresentação de Baco (I, 30). Em LFC, a estrofe 28 é logo seguida da 31, mas com o primeiro verso escrito «Baco q dos fados ouvira que viria» em vez do actual «ouvido tinha aos Fados que viria».<sup>7</sup> Por outro lado, falta igualmente no manuscrito a oitava 32, outra das dedicadas a Baco. De novo, o texto não perde coerência sintáctica por esse facto: perde antes desenvolvimento dos motivos para o papel de antagonista atribuído ao deus do vinho. Assim, enquanto o texto de 1572 concede duas estrofes e meia às razões de Baco e apenas uma e meia às de Vénus, em LFC, para o mesmo espaço atribuído à deusa do amor, corresponde apenas uma estrofe para os motivos de Baco.

Estas diferenças são geralmente corroboradas pelo manuscrito que Manuel de Faria e Sousa diz ter encontrado «entre unos libros viejos de Pedro Coello, librero en esta corte de Madrid».<sup>8</sup> Com efeito, duas das três diferenças

---

<sup>6</sup> Di-lo de outra forma Jorge de Sena (1980a: 105, n10), por manifesta falta de leitura atenta de LFC.

<sup>7</sup> Não tenho explicação para a hipermetria do verso de LFC, mas não julgo que este facto, por si só, implique um salto acidental da mão do copista.

<sup>8</sup> Camões 1639, “Vida del Poeta”, col.37 ss. e “Lecciones Varias”, cols.649-658.

mais acentuadas entre LFC e 1572 encontram-se também no FS-1, a saber, a falta da estrofe 32 e as diferenças no texto das oitavas 77 a 79. Para além da coincidência na maior parte das diferenças de menor amplitude entre LFC e FS-1, estas diferenças maiores são um contributo muito significativo para atribuímos autenticidade ao testemunho de Faria e Sousa, uma vez que nada indica que o grande exegeta de Camões conhecia LFC: o manuscrito de Madrid existiu de facto e as revelações de Faria e Sousa, a meu juízo, deverão ser consideradas dignas de crédito. Por outro lado, à excepção da questão relativa às oitavas 29 e 30 (que Faria e Sousa não refere no elenco de diferenças entre o seu manuscrito e a edição), o testemunho do autor das *Lusiadas Comentadas* anula, em meu entender, qualquer desvalorização que possa ser feita quanto à autenticidade do texto de LFC. Considerando que, apesar da maior brevidade do trecho, a coerência de sentido não está posta em causa no âmbito do co-texto de LFC, sou levado a concluir que este apógrafo deverá constituir uma lição textual do Canto primeiro muito próxima no tempo da de FS-1.

4.3. Tais conclusões devem ser colocadas em paralelo com os testemunhos mais fiáveis que se conhecem acerca da época de composição d'*Os Lusíadas*, começando pelo mais falado de todos, o de Diogo do Couto. Há duas versões muito diferentes deste testemunho: a primeira redacção e a versão resumida da *Década VIII da Ásia*.<sup>9</sup> No que diz respeito ao problema da cronologia de composição da epopeia, há dois aspectos a relevar nos textos de Couto: 1) a localização temporal do encontro entre o historiador e Camões em Moçambique e 2) os termos em que se concebe o estado do poema na altura.

---

<sup>9</sup> Sobre tudo o que diz respeito à *Década VIII* de Diogo do Couto, onde se insere a conhecida menção de Camões, seguimos Cruz 1992-94.

Quanto à primeira questão, não restam muitas dúvidas: Couto refere repetidamente o «Inverno», uma estação do ano que, tudo leva a crer, só pode ser entendida a partir do ponto de vista indiano, região onde Couto escreveu as *Décadas*; assim, o encontro entre os dois escritores deu-se algures entre Fevereiro e Novembro de 1569. Quanto ao segundo aspecto, as dúvidas parecem maiores. Na versão extensa, Couto afirma que, naquele Inverno, Camões «reformou» o poema, enquanto na versão resumida se diz antes que o poeta «acabou de aperfeiçoar as suas *Lusiadas* pera as imprimir».<sup>10</sup> A diferença nos termos é de importância indiscutível, apesar de ser muito difícil concretizar exactamente o que Couto queria dizer. Se, na primeira versão da passagem, Couto deixa entender que as alterações introduzidas por Camões podiam ser substanciais, na segunda parece antes falar de uns retoques relativamente menores no texto poético.

Outro testemunho pode contribuir para elucidar este aspecto, o de Manoel Correia. O primeiro comentador publicado d'*Os Lusíadas* afirma textualmente, ao referir-se à estrofe 119 do Canto décimo, que «este livro» (isto é, o Canto respectivo) se sabe ter sido composto «no ano de 70», ou seja, já depois do regresso de Camões a Portugal. Mesmo que não se dê crédito a este testemunho (que, no entanto, tem o valor de pertencer a um contemporâneo e, talvez, amigo do poeta), outro indício, pelo menos, pode levar a uma data muito próxima. De facto, ao contrário do que cria, por exemplo, Georges le Gentil, ao afirmar que Camões teria narrado acontecimentos apenas até à morte de D. João de Castro em 1548,<sup>11</sup> ou mesmo Jorge de Sena, o qual adianta a data-limite até à

---

<sup>10</sup> Cf. Cruz 1992-94, II: 199.

<sup>11</sup> Le Gentil 1995: 68.

morte do jesuíta Gonçalo da Silveira em 1561,<sup>12</sup> pode depreender-se do conteúdo da estrofe 104 do Canto X que o poeta nunca poderia ter terminado *Os Lusíadas* antes de 1566.<sup>13</sup> Conjugando todos estes elementos, conclui-se que, se é impossível saber quando germinou a ideia do poema e se começaram a redigir as primeiras estrofes, torna-se possível adiantar que Camões trabalhava na obra de modo relativamente profundo nos últimos anos da década de 1560, se não mesmo mais tarde.

4.4. Se a comparação entre LFC e FS-1 permite identificar um estado próximo de progresso na composição do Canto I, não é de somenos lembrar que o primeiro dos manuscritos descobertos por Faria e Sousa era bastante menos incompleto do que LFC e trazia no fim a seguinte informação do copista:

Estes seys cantos se furtaraõ a Luis de Camões da obra que tem começado sobre o descobrimento, e conquista da India por os Portugueses: Vam todos acabados, excepto o sexto, que posto que vay aqui o fim delle, faltalhe hua historia de amores que Leonardo contou estando vigiando, que ha de prosiguir sobre a Rima 46 onde logo se sente bem a falta della; porque fica fria, e curta a conversaçam dos vigiantes, e o proprio canto mais breve que os outros.

Várias coisas são curiosas sobre este texto: o seu autor desconhece o título do poema (lembre-se que este aparece em LFC sob a forma *Elusiadas a elRei Dõ Sebastião*); afirma que Camões o «tem começado», o que indica tanto uma proximidade no tempo quanto ao início de composição, quanto o desconhecimento acerca do modo como o poema poderá terminar (e recorde-se o que estabelece o alvará de 1571 quanto a «mais alguns cantos»); ainda vai dizendo, embora não explicitamente, que conseguiu obter tudo o que estava disponível menos uma «historia de amores que Leonardo contou», da qual se

---

<sup>12</sup> Sena 1980a: 27.

<sup>13</sup> Vide ED no comentário à respectiva estância.

apercebe apenas porque o texto existente faz sentir «bem a falta della». É neste ponto do poema que, como escreve FS, Camões «mudou a invenção» e substituiu a história amorosa que Leonardo ia contar por aquela que foi impressa em 1572, a história dos Doze de Inglaterra contada por Veloso.

Da recensão ao manuscrito feita por FS, depreende-se que onde é hoje a estrofe 40 do Canto VI era em FS-1 a estância 41 (havia uma estrofe depois da nº24 que foi cortada mais tarde). O facto de o copista ter conseguido chegar apenas até ao início do hipotético conto de Leonardo é significativo: o poeta, ou não o tinha composto ainda, ou havia-o posto de parte na dúvida sobre a sua inclusão. Entretanto, o conto sobre os Doze de Inglaterra já estava previsto na Dedicatória (I, 12), tratado como facto histórico contraposto aos míticos Doze Pares de França. Tudo aponta para um momento de dúvida na evolução da epopeia, uma hesitação quanto ao modo de integrar a história pretendida na estrutura geral, quanto à decisão, epicamente fundamental, entre a narrativa amorosa e a narrativa bélica, e quanto à exactidão histórica do episódio, entre outros aspectos possíveis.

4.5. É neste contexto que talvez se deva situar o intrigante manuscrito CIII/2-14 da Biblioteca Pública de Évora, no seu fólio nº 213. Com efeito, durante a investigação a que procedi, deparei-me com esta versão desconhecida do episódio dos Doze de Inglaterra em 14 oitavas perfeitamente novas, à excepção da última que constitui uma versão quase exacta da estrofe 67 do Canto VI d'*Os Lusíadas*.<sup>14</sup> Tratar-se-á dum apógrafo com valor relativamente à

---

<sup>14</sup> Compare-se a versão desta estrofe no manuscrito de Évora com a da edição de 1572:

composição da epopeia camoniana? Pesemos alguns argumentos a este propósito.

Como motivo de suspeita perante a validade do manuscrito de Évora, há que observar o seguinte: a cópia deve ter sido redigida já bem entrado o século XVII e não dá indícios de antiguidade particular: não há nexos narrativos entre as 12 oitavas centrais, que se ocupam de cada um dos doze portugueses, e entre as duas exteriores, a introdutória e a conclusiva (esta sendo indubitavelmente de Camões). A preocupação enumerativa, e o acerto geral dos nomes, são mais consentâneos com a realidade seiscentista, século em que aparecem pela primeira vez as listas completas dos intervenientes no torneio.<sup>15</sup> Neste sentido, o poeta das 14 oitavas podia ter copiado os nomes de um investigador como Manuel Soeiro, o primeiro a publicar o elenco completo em 1624.<sup>16</sup>

Não creio, no entanto, que este último argumento seja decisivo. Não só porque quinhentistas como Pedro de Mariz e MC dão já algumas informações detalhadas sobre os intervenientes “históricos”, mas também porque os nomes das *Oitavas* (pois é simplesmente assim que as catorze se intitulam no manuscrito) correspondem quase sempre, mas não exactamente, aos que Soeiro

---

Évora

Recolhe o duque os. 12. vencedores  
nos seus passos cõ festas & alegria  
cosinh.<sup>ros</sup> occupa & cassadores,  
das damas a fermoza Companhia.  
que querem dar a seus libertadores  
banquetes mil cada hora, & cada dia  
& em quanto se detem em Ingalaterra  
E tornarem a doce, & chara terra.

1572 (com as variantes)

Recolhe o Duque os doze vencedores  
Nos seus paços, com festas & alegria,  
Cozinheiros occupa, & caçadores  
Das damas a fermosa companhia,  
Que querem dar aos seus libertadores  
Banquetes mil, cada hora, & cada dia,  
Em quanto se detem em Ingalaterra/Ingraterra  
Até tornar á/aa doce & cara/chara terra.

<sup>15</sup> «Basta reparar em que *Os Lusíadas* citam somente Magriço; e que Pedro de Mariz (como a *Crónica breve*) indicam mais apenas o Avranches, um “Pacheco”, um “Pedro Homem”. Esses outros que vulgarmente se nomeiam (...) são acrescento posterior» (Estudo de Magalhães Basto in *Crónica* 1935: 73).

<sup>16</sup> *Los Anales de Flandes*, II Parte, Antuérpia (vide *Crónica* 1935: 43 e 74).

publicou alegando «los escritores Portugueses».<sup>17</sup> Esquecida também anda a história numa versão muito diferente (no fundo, uma outra história, que nem sequer envolve doze, senão apenas dois cavaleiros) contada por Jerónimo Corte-Real no *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor*, Canto XIII, onde se inclui o nome do antepassado do poeta, Vasqueanes da Costa Corte-Real, como companheiro do Magriço, versão esta corroborada por Francisco Soares Toscano em 1623.<sup>18</sup> A discussão acerca do rigor histórico do acontecimento parecia pois estar bem viva ainda no século XVI, o que pode explicar a decisão final de Camões de não mencionar nenhum nome à excepção do Magriço, o único que aparece em todos os relatos.

Em abono do interesse do manuscrito de Évora para os estudos sobre a composição d'*Os Lusíadas* está também o facto de entroncar na questão das falas de Leonardo e Veloso em FS-1. Situado sobre o momento em que este último manuscrito terminava, oferece uma versão ideologicamente cavaleiresca dos acontecimentos, mas com algumas novidades de tratamento compositivo. Em primeiro lugar, as doze oitavas intermédias constituem uma *ecphrasis* comparável à das bandeiras no Canto VIII. O facto de a descrição pela voz de Paulo da Gama terminar na época de D. João I e seus filhos, precisamente aquela em que, quer as *Oitavas*, quer o episódio dos Doze de Inglaterra de 1572, se colocam, torna a aproximação tentadora.<sup>19</sup> Depois, o aparato bélico a que se refere o autor é formado por maças e espadas, armas de infantaria, e não por

---

<sup>17</sup> «...Alvaro Gonçalves Coutinho, d'Alcunha o Magrisso, filho do primeyro Marichal Gonçalo Vazques Coutinho & irmão de dom Vasco Couutinho, primeyro Conde de Marialva» (MC); a lista de Soeiro (1624) corresponde à das *Oitavas* excepto ao mencionar um Álvaro Mendes de Cerveira em vez do Gonçalo Coutinho do manuscrito, e em referir dois Rodrigues em vez dos Ruis da obra de Soeiro.

<sup>18</sup> Corte-Real 1979: 769-774; Toscano, *Paralélos de Príncipes e Varões Ilustres antigos* (Évora, 1623, p.100), é referido por Magalhães Basto (*Crónica* 1935: 43).

<sup>19</sup> Outra razão para a legitimidade da aproximação é a *imitatio* de Ariosto; a este propósito, *vide* nesta Parte 12.3.

lanças e cavalos, como aparece n' *Os Lusíadas*.<sup>20</sup> Finalmente, alguns dos doze militares aparecem retratados na primeira pessoa, enquanto outros são descritos na forma aplicada normalmente aos momentos efrásticos da epopeia («vês aqui pintado» etc.), o que dá ao leitor uma impressão, quer de incoerência e falta de ligação entre as partes, quer de esforço na experimentação com o episódio. Nada disto, como é evidente, contribui para autenticar ou rejeitar conclusivamente a autoria camoniana.

Pelo prisma linguístico-estilístico, o manuscrito de Évora não parece desmentir a possibilidade de ser baseado num texto quinhentista. A ortografia é arcaizante (sendo estranho que o parece mais do que a própria edição de 1572, a julgar pela estrofe que têm em comum) e não há verdadeiros sintomas do cultismo ou conceptismo barrocos: a marca estilística mais evidente é a frequência de trocadilhos e poliptotes, característica comum também no estilo maneirista camoniano quando aplicado à epidictica histórica (por exemplo em III, 91 e VIII, 21) e à suasória amorosa (como o discurso de Leonardo no Canto IX). Apesar da falta de correcção da cópia disponível, e da lamentável ausência de quaisquer outros indicadores, creio que o manuscrito de Évora tem condições para se tornar num documento a ter em consideração no âmbito dos estudos sobre a génese da epopeia camoniana.

4.6. Há ainda outros elementos que, pela minha parte, julgo poderem ser valiosos para compreender a importância de que se revestem as reformulações camonianas dos anos imediatamente prévios a 1572. Alertado

---

<sup>20</sup> Já Manoel Correia (ou Pedro de Mariz?) notara o carácter excepcional da versão cavaleiresca de Camões, em relação às autoridades disponíveis que indicavam combates de infantaria, e arriscava uma hipótese: «Luis de Camões faria esta diferença para ornato de sua Poesia». (comentário a VI, 43).

pelo catálogo da exposição comemorativa do IV centenário da publicação de *Os Lusíadas* realizada na Biblioteca Nacional de Madrid para aquilo a que os seus autores designam de «coincidencias» às vezes «incluso verbales» entre *Os Lusíadas* e o nosso já conhecido *Carlo Famoso* de Luis Zapata, procedi a uma breve comparação entre versos e estrofes de ambos os poemas.<sup>21</sup> Eis um trecho de cada uma das Dedicatórias:<sup>22</sup>

<i>Carlo Famoso</i>	<i>Os Lusíadas</i>
Y vos, Señor muy alto, cuya fama	E vós, ó bem nascida segurança (...) Vós, poderoso Rei, cujo alto Império (...)
Con la imaginacion sola contemplo, Que siendo una luz biva desta llama Ya alumbráis tãto, o mas à nuestro templo, (Si un animo gentil lo simil ama) En vuestro padre oyreis un raro exemplo De cosas de valor, y virtud llenas...	Inclinai por um pouco a majestade Que nesse tenro gesto vos contemplo, Que já se mostra qual na inteira idade Quando subindo ireis ao eterno templo; Os olhos da real benignidade Ponde no chão: vereis um novo exemplo De amor dos pátrios feitos valerosos...

Como se vê, as «coincidencias» não se resumem a uma identidade de pontos de vista retóricos ou ideológicos, o que seria normal em poemas vinculados ao momento histórico da imitação poética que já foi descrito neste estudo, mas entram no terreno dos *verba ipsa*, no qual a notória imitação de Ariosto,<sup>23</sup> reconhecida no caso de Zapata,<sup>24</sup> não é tão estrita que justifique uma tão grande identidade no léxico e na sintaxe da oitava entre Camões e o poema espanhol. A diferença entre ambos está primordialmente na enorme amplificação sintagmática executada pelo poema português, o qual multiplica por quatro uma só estrofe do *Carlo Famoso*.

<sup>21</sup> Cf. AAVV 1972b: 211.

<sup>22</sup> Zapata 1566 (I, 3); Camões, *Lus.*, I, 6-9.

<sup>23</sup> Cf. *Orlando Furioso*, I, 3-4; veremos *infra* a questão do influxo da Dedicatória de Ariosto n' *Os Lusíadas*.

<sup>24</sup> Remete-se o leitor para a exposição feita sobre o *Carlo Famoso* na Parte I, capítulo 4.

Outro lugar onde reaparece idêntico processo de *imitatio* é no aproveitamento que Zapata e Camões fazem duma parte da tempestade da *Eneida*. Veja-se primeiro o original de Virgílio, no momento em que, depois da célebre descrição, o foco narrativo se concentra na figura de Eneias:<sup>25</sup>

extemplo Aeneae solbuntur frigore membra;  
ingemit et duplicis tendens ad sidera palmas  
talía voce refert: «O terque quaterque beati,  
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis  
contigit oppere! O Danaum fortissime gentis  
Tydide! mene Iliacis occumbere campis  
non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra,  
saevus ubi Aeacidae telo iacet Hector, ubi ingens  
Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis  
scuta virum galeasque et fortia corpora volvit!»

Na tradução do toledano Gregorio Hernández de Velasco (1555), a primeira “imitação” para uma língua ibérica nos moldes da nova versificação importada de Itália, o mesmo trecho aparece desta forma:<sup>26</sup>

Córtale en aquel punto un miedo helado  
los miembros turbadísimos a Eneas;  
lamenta y gime lastimosamente  
y, al cielo puestas juntas ambas manos,  
comienza de esta suerte a lastimarse:

«Oh tres y cuatro veces fortunados  
los que tan gran merced del cielo hubieron  
que a vista de sus padres degollados  
junto al troyano muro perecieron;  
oh hijo de Tideo, a quien los hados  
mayor valor que al griego resto dieron,  
por qué yo no teñí el campo troyano  
con mi sangre vertida por tu mano?»

Por qué allí no me diste dulce muerte  
do del asta de Aquiles fue herido  
Héctor, de los troyanos el más fuerte,  
de mortal golpe a que cayó rendido,  
do al grande Sarpedón dio fin su suerte,  
do el rio Simois, que en sangre vi teñido,  
yelmos y escudos va hasta hoy volcando  
y fuertes cuerpos del troyano bando?»

---

<sup>25</sup> *Eneida*, I: 92-101.

<sup>26</sup> Virgílio 1996<sup>4</sup>: 8-9.

Compare-se agora com as imitações da *Eneida* realizadas por Zapata e Camões:<sup>27</sup>

<i>Carlo Famoso</i>	<i>Os Lusíadas</i>
<p>Carlo en tan fuerte tiempo con recelo De la muerte que ya ante si tenía, (Que con terrible rostro, y sin consuelo, Delante cada vez se le ponía) Confuso y hazia arriba alçando al Cielo, Alçando el rostro al Cielo que no via, Gimiendo y sospirando por de fuera, Encomenço à dezir desta manera.</p> <p>O dichosos aquellos que amparando Los suyos, y sus reynos acabaron, Y que su propria sangre (peleando) Por su ley, o su patria derramaron. O los que empresas asperas tentando Murieron en señal de lo que osaron, Dichosos los que assi en tan biva llama, Con gran luz bivira su eterna fama.</p> <p>Y aquellos Capitanes esforçados, Qu'en guerra con hados inexpertos, Quedaron en mitad atravessados De la enemiga lança en ella yertos. O Decios, Curcio, y Codro, tan nôbrados Que aun bivireys mil años siendo muertos, Como no podre yo desta manera Morir, y no en esta agua insana y fiera?</p>	<p>Vendo Vasco da Gama que tão perto Do fim de seu desejo se perdia, Vendo ora o mar até o Inferno aberto, Ora com nova fúria ao Céu subia, Confuso de temor, da vida incerto, Onde nenhum remédio lhe valia, Chama aquele remédio santo e forte, Que o impossibil pode, desta sorte:</p> <p>(...)</p> <p>Ó ditosos aqueles que puderam Entre as agudas lanças Africanas Morrer, enquanto fortes sustiveram A santa Fé nas terras Mauritanas: De quem feitos ilustres se souberão, De quem ficam memórias soberanas De quem se ganha a vida, com perdê-la, Doce fazendo a morte as honras dela.</p>

Se não há dúvida que Camões conhecia directamente o texto de Virgílio ou a sua tradução castelhana, parece também claro que Zapata mediou o processo.<sup>28</sup> Com efeito, na falta de documentação que o contradiga, conclui-se que, dado o *Carlo Famoso* ter sido impresso antes de *Os Lusíadas*, Camões foi imitador do poema extremenho.<sup>29</sup> A excelência da técnica alusiva camoniana e a

<sup>27</sup> Zapata 1566: fl.2r (Canto I, ests. 19-21); *Os Lusíadas*, VI, 80-83. Vejam-se as correspondências verbais entre Camões e o poeta espanhol que são alheias a Virgílio, entre outras: a disposição da rima na primeira estrofe, o encavalgamento idêntico no ritmo e no *verbum* («morrer»), o paralelismo de palavras («confuso», «ditosos», «desamparados») e até de expressões («ó ditosos aqueles»), e a própria semelhança sintáctica do primeiro dístico.

<sup>28</sup> Repare-se até como nos trechos citados em que os *verba* e as rimas de Zapata e Camões são idênticos, a dedicatória e a tempestade, a diferença na articulação sintáctica principal é, no essencial, a mesma: Camões amplifica quase desproporcionadamente o sujeito da construção frásica que se encontra em Zapata (os deicticos «tu», «vós», «outras», etc.) e retoma a *imitatio* do texto castelhano depois de terminar as repetições dos deicticos (que ocupam três oitavas no caso da dedicatória e versos vários no da tempestade).

<sup>29</sup> Poder-se-á sempre afirmar que Zapata teria conhecido um manuscrito d'*Os Lusíadas* que circularia na Península Ibérica, como por exemplo o FS-1, e que foi ele a imitar o poeta

importância literária, hoje aparentemente reduzida, do *Carlo Famoso* não devem cegar-nos perante esta realidade.

Para além da constatação da *imitatio* em si e do seu significado possível para o conhecimento das leituras e dos procedimentos compositivos de Camões, o que importa no presente contexto é recolher o novo elemento e aplicá-lo ao problema da cronologia de composição d'*Os Lusíadas*. O poema de Zapata foi impresso em Espanha com data de 1566 e licença inquisitorial de 28 de Março de 1565. Se, como todos os biógrafos aceitam, Camões se encontrava então no Oriente, só terá podido conhecer o *Carlo Famoso* a partir destas datas e provavelmente nunca antes de 1567, tendo em conta a carreira da Índia, único acesso provável de um leitor, quer em Goa, quer em Moçambique, às publicações europeias mais recentes.

A conclusão a tirar é a de que o aperfeiçoamento d'*Os Lusíadas* fez-se (num período bastante tardio e próximo do ano de publicação) em grande parte da extensão que veio a ter, já que os momentos imitados a partir do texto de Zapata situam-se em pontos muito afastados, quer entre si, quer em relação ao final do poema. A mais directa das questões envolvidas na cronologia de composição reporta-se aos termos em que Camões se dirige a D. Sebastião na Dedicatória: se o poeta escreveu (ou reescreveu) esse passo após ter lido algo do *Carlo Famoso*, então o destinatário principal da epopeia não seria uma criança nos primeiros anos de vida mas antes alguém concebido como rei efectivo ou muito próximo de o ser.<sup>30</sup>

---

português. Contudo, tal hipótese tem, no estado actual do conhecimento, nula sustentação científica.

<sup>30</sup> Como é sabido, D. Sebastião foi entronizado ao perfazer 14 anos de idade, a 20 de Janeiro de 1568.

4.7. Tudo isto colide de certo modo com as teorias, promovidas pela primeira vez por Faria e Sousa, de que Camões teria grande parte d'*Os Lusíadas* escritos antes de ir para a Índia em 1553. Com efeito, Teófilo Braga chegou à conclusão de que a dedicatória fora dirigida ao príncipe D. João, o pai de D. Sebastião falecido em 1554.<sup>31</sup> Mesmo mais recentemente, Álvaro da Costa Pimpão pensava que «a Dedicatória a D. Sebastião foi redigida na hora de iniciar o seu Poema, portanto, por fins de 1554» e invocava em seu abono o facto de o poeta se dirigir reiteradamente a um rei «tenro», recordando o aspecto miraculoso do seu nascimento.<sup>32</sup>

Sem deixar de admitir a possibilidade, aliás inverificável, de o poema poder ter sido iniciado em 1554, é forçoso reconhecer que os critérios para colocar a Dedicatória (Canto I, estrofes 6 a 18) em data tão recuada carecem de fundamento. Vejamos porquê. Os atributos «tenro» e «florecente» não eram, na época, aplicados necessariamente apenas a quem hoje consideramos crianças.<sup>33</sup> No *Segundo Cerco de Diu de Corte-Real*, publicado em 1574, refere-se «aquella tenra idade que entam tinha» o «florecente» D. Fernando de Castro semanas antes de morrer com «dezanove annos, nam bem compridos».<sup>34</sup> Mas é o próprio D. Sebastião que fornece os melhores exemplos: Corte-Real atribui-lhe sempre o carácter de «tenro» nesse poema, mesmo quando em forma de profecia para um futuro indeterminado («hum rey de tenra idade» ou «de tam tenros annos»)<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Como poderia Camões ter-se dirigido então a um «poderoso rei»? Os manuscritos de Faria e Sousa, que evidentemente não mudavam a forma de tratamento do dedicatário, não poderiam ter sido escritos antes da partida de Camões para a Índia em 1553, como ele julgava. Note-se, contudo, que o próprio Faria e Sousa chegou à conclusão que se tinha enganado a respeito do período de composição d'*Os Lusíadas* (cf. Camões 1992: xvi-xvii).

<sup>32</sup> Camões 1992: xix. Note-se que já a referência indirecta a D. João III (I, 17: 2-4) indicaria a impossibilidade de redigir a Dedicatória antes da morte do avô de Sebastião em 11 de Junho de 1557.

<sup>33</sup> Os termos aparecem na Dedicatória em 7:1, 9:2 e 16:7.

<sup>34</sup> Cantos VI, XI e XIV (Corte-Real 1979: 81, 169 e 250).

<sup>35</sup> Canto XXI (Corte-Real 1979: 467 e 469).

Na *Elegiada*, Luís Pereira usa o mesmo epíteto ao representar o rei em 1569, quando tinha já 15 anos e havia um ano que assumira o poder.<sup>36</sup> Diogo Bernardes, na sua Elegia I, «estando cativo» em Marrocos, das *Várias Rimas ao bom Jesus*, refere-se à «tenra idade» que tinha D. Sebastião quando morreu na batalha de Alcácer-Quibir.<sup>37</sup> O rei português não chegou a atingir então um estado de maturidade em que o adjectivo «tenro» já não tivesse razão de ser.<sup>38</sup> Daqui se conclui ser impossível saber-se concretamente a que idade do rei se referia Camões quando redigiu a Dedicatória.

Impossível será também saber com certeza absoluta se Camões se dirigia ao rei durante as regências da avó D. Catarina e do tio-avô D. Henrique: os outros trechos da Dedicatória que parecem referir-se a um período anterior a 1568, ou são demasiadamente ambíguos para podermos chegar a qualquer conclusão, ou podem mesmo levar à conclusão contrária. É esta última hipótese que, não obstante a tradição nos estudos camonianos de Faria e Sousa em diante, me parece até a de mais sólida fundamentação.

Assim, já MC comentou o verso «tomai as rédeas vós do Reino vosso» (I, 15: 3), não como um encorajamento para a plena soberania que ainda há-de vir, mas como um conselho para o presente.<sup>39</sup> Além do mais, Camões serve-se aí dum tópico oriundo do *Fedro* platónico, o da alma humana na figura de um

---

<sup>36</sup> Pereira 1588: fl.35v (III, 5: 6); a expressão exacta é «tenro peito» e aplica-se a D. Sebastião no tempo em que ordenou a expedição contra o Monomotapa.

<sup>37</sup> ««Naõ te valeo, oh Rey, a tenra idade» (Bernardes 1946: 147).

<sup>38</sup> A segunda edição de *Os Lusíadas* tem uma nota sobre «a idade dos homens» onde aparecem duas versões: uma dos «philosophos», em que a «adolescencia» se situa entre os quinze e os vinte e cinco anos, e a «juventude» até aos trinta e cinco; outra do escritor romano Varro, em que são «mancebos» os que têm entre 15 e 30, e já «homens» aqueles que contam entre trinta e quarenta anos de idade (Camões 1584: fl.123). Petrarca (*s.d.*; Livro II, epístola 1) considera que a puerícia vai até aos 17 anos de idade, mais ou menos; a passagem da adolescência à maturidade situa-se, para o poeta de Arezzo, por volta dos trinta anos. Imensa cópia de dados sobre este assunto em Tostado 1545: fls. 94-100.

<sup>39</sup> «[O poeta] aconselha-lhe tome o governo (...) e comece a correr com sua obrigação» (MC).

coche, o qual é comandado pela razão representada pelo cocheiro.<sup>40</sup> A literatura clássica, através de Sófocles, Horácio, Plutarco, reforça a conotação das «rédeas» com o refrear das paixões pela força da razão.<sup>41</sup> Boécio também conhece o *topos*,<sup>42</sup> e Dürer, já em pleno Renascimento, retratou um trisavô de D. Sebastião exactamente na figura do monarca sobre um coche, cujo condutor, aquele que detém as rédeas dos cavalos, é a *ratio*.<sup>43</sup> O verso de Camões apresenta-se, pois, com um sentido perfeitamente codificado, o qual, na forma como é apresentado, exortando o rei ao governo, transmite de forma implícita uma crítica a alguém que só pode estar efectivamente em funções.

Neste contexto, os versos seguintes em que parece referir-se a menoridade de Sebastião (I, 18: 1-2) assumem idêntico sentido: «os povos» «desejam» que o rei os reja (repare-se que o verbo *reger* está na segunda pessoa, aplicando-se portanto apenas ao monarca e não a regentes em título como a avó ou o tio), mas «este tempo», em que o rei não renovou ainda as obras dos seus «avós» (como está na estrofe anterior: I, 17), «passa lento», isto é, tarda a chegar. LFC possui uma versão ainda mais clara: «enquanto este tempo passa lento/ /muito mais do q os vossos o desejão», texto igual ao do manuscrito FS-1. O louvor dos «povos», ao querer que D. Sebastião começasse a reinar o mais depressa possível (mensagem também transmitida pelos mesmos versos), constitui porém, e simultaneamente, um comentário dirigido por Camões à actualidade política: Sebastião não está (ainda) a tornar efectivos os poderes que

---

<sup>40</sup> Platão, *Fedro*, 246a ss.

<sup>41</sup> Sófocles é citado por Plutarco no tratado sobre a curiosidade (*Moralia*, *apud* Soares 1994: 195); Horácio, *Epístola* I: 2, vv.62-65; Plutarco de novo, *Quomodo adolescens poetas audire debeat*, 31d (1985: 141).

<sup>42</sup> *Consolação da Filosofia*, livro IV (Boécio 1969: 132).

<sup>43</sup> *Vide* Soares 1994: 191-197. Note-se também a curiosa utilização do tópico na *Elegiada*, aplicado igualmente a D. Sebastião: «Pouco & pouco assi adormecendo,/Depois de fantasias baralhadas,/ Podendo tanto o laço sonorento/ Que as redeas tomou ao entendimento» (Canto V, estr. 2; Pereira 1588: fl.60r).

tem, não comanda verdadeiramente. Não faria sentido, aliás, que Camões exortasse o monarca a assumir poderes que lhe estavam vedados antes de 1568, por mais que lhe repugnasse a política dos regentes.<sup>44</sup>

Os manuscritos, os testemunhos, a *collatio* do texto camoniano com poemas seus imediatos predecessores e a leitura dos trechos do poema em que se alude à cronologia, sugerem que a «reforma» a que Camões procedia nos últimos anos anteriores à publicação d'*Os Lusíadas*, digamos entre 1566 e 1571, foi bastante profunda, incluindo a composição de novos trechos, acréscimos, cortes e alterações. Se já estava em larga medida escrita em anos anteriores, o que parece ser dito intratextualmente pelo menos em dois momentos,<sup>45</sup> a epopeia tomou a forma final apenas após substanciais mudanças já próximas da publicação.<sup>46</sup> O poema épico de Camões quis ser actualizado, na medida do possível, para o momento em que se tornou público, o alvará real de Setembro de 1571 e a subsequente impressão tipográfica.

4.8. *Os Lusíadas* não voltaram a imprimir-se antes de, no país vizinho, se publicarem quase em simultâneo as duas traduções de Benito Caldera (o português Bento Caldeira) e Luis Gómez de Tapia em 1580. A primeira reedição portuguesa foi impressa em Lisboa, por Manoel de Lira, em 1584, um volume

---

<sup>44</sup> O que não quer dizer que não fosse intencional o retrato do monarca como imberbe na Dedicatória e como adulto no final do poema (Moura 1980: 86). Essa prática pode antes reportar-se a razões de ordem intrasistémica, nomeadamente o modelo interpretativo humanístico que vê na epopeia (a de Virgílio em particular) a representação dum homem em crescimento físico e moral desde a infância até à maturidade (*vide* Parte I, capítulos 2 e 4).

<sup>45</sup> Refiro-me a VII, 79 e X, 128. Quanto ao naufrágio que esta última estrofe menciona, os biógrafos costumam apontar para o período 1558-1560; é de notar que as lições textuais mais antigas (1572; 1584) referem «os cantos» e não «o canto» como tem sido hábito escrever-se na edições modernas, o que torna a auto-alusão bastante mais imprecisa.

<sup>46</sup> Poderá ser outro indicador disto mesmo o seguinte trecho de VII, 85: «Nem, Camenas, também cuideis que cante/Quem, com hábito honesto e grave veio,/Por contentar o rei no ofício novo,/ A despír e roubar o pobre povo»; a dúvida está em se «ofício novo» se refere a «rei» ou a «quem»; se se trata do primeiro caso, como parece mais provável, Camões só podia ter escrito a estrofe depois de 20 de Janeiro de 1568.

do qual muito mal se disse, graças aos cortes no poema e aos descuidos nas explicações em prosa, mas que se tornou no modelo para a edição seguinte impressa pelo mesmo Manoel de Lira em 1591. Efectivamente, «a edição de 1591 repetiu o texto de 1584 *in toto* e a diferença essencial foi que passou as notas de rodapé para o fim do livro». <sup>47</sup> Por seu turno, a edição de 1597 suprimiu todas as notas e comentários e restituiu à origem a maior parte do texto poético, se bem que ainda mutilado pela censura em vários pontos. <sup>48</sup> O poema de Camões teve assim quatro edições durante o século XVI e primeiros anos da centúria seguinte, e ainda três traduções, cada uma destas editada apenas uma vez, <sup>49</sup> o que o coloca, à vontade, em primeiro lugar no rol dos poemas narrativos portugueses, mas muitíssimo longe, não só do êxito internacional dum *Orlando Furioso*, como até do quase exacto contemporâneo que é *La Araucana* de Ercilla, objecto de qualquer coisa como dezassete edições quinhentistas. <sup>50</sup> Daqui se depreende que, se o êxito d'*Os Lusíadas* foi considerável, não terá sido propriamente retumbante em Portugal nas primeiras décadas que se seguiram a 1572.

Devem-se à edição de 1584 as primeiras anotações ao poema produzidas em Portugal <sup>51</sup> (em Espanha, havia já a edição “patrocinada” pela Universidade de Salamanca, com o prólogo do Brocense e as notas que acompanhavam a tradução de Gómez de Tapia). Sabemos por Diogo do Couto que Camões lhe pedira um comentário a *Os Lusíadas*, do qual se conhecia ainda o paradeiro no

---

<sup>47</sup> Willis 1992: 133.

<sup>48</sup> Willis 1992: 133-34.

<sup>49</sup> Além das de Caldeira e Tapia de 1580, deve contar-se a de outro português, Henrique Garcez, publicada em 1591.

<sup>50</sup> Pierce 1968: 331. O número de edições não significa proporção quanto ao número de exemplares (que se desconhece, em qualquer dos casos), mas é um razoável indicador quando colocado em comparação com outras obras do mesmo género literário.

<sup>51</sup> Houve quem as atribuisse ao autor da *Elegiada*, Luís Pereira (*vide* capítulo 8 desta Parte II).

século XVIII, segundo nos diz Francisco Xavier de Meneses, conde da Ericeira.<sup>52</sup> Todavia, o texto de Couto não devia ser mais do que uma explicação do conteúdo historiográfico do poema.<sup>53</sup> Igual desaparecimento parece ter acontecido com o escólio de Luís da Silva de Brito, prior da igreja de S. Mamede em Évora, texto já de crítica propriamente poética, escrito, o mais tardar, nos primeiros anos do século XVII.<sup>54</sup> Também preocupado com o «estilo heróico» esteve o comentário de Manoel Correia impresso em 1613 mas já em curso de redacção durante o século XVI.<sup>55</sup> Este último, apesar de estar quase certamente justaposto a notas mais tardias de Pedro de Mariz, sucede às anotações de 1584 em ser o único outro comentário português d'*Os Lusíadas* ainda quinhentista hoje disponível; o único, se não contarmos com o mais antigo de todos, o parecer de Frei Bartolomeu Ferreira exarado na edição *princeps*, também ele, na sua brevidade, um espécime valioso para a hermenêutica literária camoniana.

Na ausência de quaisquer outros testemunhos acerca da criteriologia teórico-poética adoptada por Camões durante a composição do seu poema épico,

---

<sup>52</sup> «Bem justificam a Camoens Manoel Correa, Manoel de Faria, João Soares de Brito, Diogo do Couto nas suas obras manuscritas, de que se conserva o original na grande livraria do Duque de Lafoens» (“Advertencias Preliminares” in Francisco Xavier de Meneses, *Henriqueida*, Antonio Isidoro da Fonseca, Lisboa Occidental, 1741).

<sup>53</sup> Segundo o historiador, o comentário estava a ficar «muito copioso, porque pera se fazer bem era necessario declarar tudo o que Vasco da Gama contou ao rey de Melinde da origem de Portugal e de seus reys e tudo o que aquella ninfa lhe mostrou na ilha de Santa Elena dos visorreys que avião de governar a India e todos os seus feitos» (*apud* Cruz 1992-94, I: 472).

<sup>54</sup> Severim de Faria menciona o comentário com apreço (1624: fl.130v.). O manuscrito BGUC 489 classifica Luís da Silva de Brito como «prior da igreja de S. Mamede, de Évora, e vigário geral do arcebispado da mesma cidade». Foi da sua autoria um discurso sobre a Poesia recitado na Academia Sertória, em Évora, a 24 de Junho de 1615. Este clérigo, nascido em Santarém, morreu em 1632.

<sup>55</sup> Escreveu FS que «haziendo juizio del Poemas Heroycos dize [Soropita] estas palabras formales: [“trattar do stylo Heroico não he deste lugar, porque quem commentar a sua Lusíada, terá esse cuidado”] y quando este Prologo [da primeira edição das *Rimas* de Camões] se bolvió a imprimir muchos años despues de fallecido su Autor, le viciaron, diciendo: [“tratar do estilo heroico, não he deste lugar, porque o Licenciado Manoel Correa, que está comentando as suas Lusíadas, terá esse cuidado”]. Es cierto que el Correa comentava aquel Poema, quando el Surrupita escriuia este Prologo» (Camões, *Rimas Varias*, 1685, “Juizio destas Rimas”, fls. s/n). MC morreu em Setembro de 1609. Cf. Brandão 1985: 250.

os três metatextos indicados (para além do prólogo do humanista extremeño, que já analisámos), se tratados com o cuidado devido ao facto de não pertencerem ao autor d'*Os Lusíadas*, podem abrir espaços particularmente fecundos para uma aproximação ao texto camoniano, não obstante os erros mais ou menos evidentes, as ingenuidades já observadas nos quatrocentos anos seguintes e, principalmente, a sua notória insuficiência perante a complexidade deste poema magno. Por isso, apesar de todos os defeitos, eles serão sujeitos a uma atenção talvez mais respeitosa do que aquela que lhes tem sido concedida geralmente.

4.9. Foi já várias vezes notado como a Dedicatória intratextual d'*Os Lusíadas* é anormalmente extensa. Não se encontraram exemplos clássicos que pudessem explicar o procedimento de Camões, nem parece haver, nos tendencialmente mais longos exórdios da poesia épica quinhentista ibérica, outro caso com 13 oitavas (ou 104 versos) de endereçamento a um príncipe. O estudo da imitação camoniana do *Carlo Famoso* deu já indícios para uma das causas de tão larga Dedicatória: a extrema amplificação dos apelos ao rei, a extraordinária hipérbole da *captatio benevolentiae*.

Contudo, este aspecto por si só não explica a extensão extraordinária do trecho. A forma endereçadora da Dedicatória esconde uma estrutura da qual fazem parte também, sensivelmente no seu centro, algumas oitavas preenchidas ainda com matéria indicativa da temática do poema. Com efeito, do fim da nona estrofe («vereis um novo exemplo» etc.) até toda a estrofe 14, o poeta especifica ainda o objecto do canto, no seguimento do que havia feito nas oitavas iniciais. Por conseguinte, mais de cinco das treze estrofes da Dedicatória destinam-se a

completar a Proposição, especificando pelo nome os heróis e os motivos que vão ser objecto do canto.<sup>56</sup> Qualquer revisão do exórdio camoniano terá de englobar as duas áreas de proposição da matéria onde, como é inerente à prática geral do poema épico renascentista, está implícita também uma teoria da representação narrativa.<sup>57</sup>

4.10. As armas e os barões assinalados  
Que, da Ocidental praia Lusitana,  
Por mares nunca dantes navegados,  
Passaram ainda além da Taprobana,  
Em perigos e guerras esforçados  
Mais do que prometia a força humana,  
(E) entre gente remota edificaram  
Novo Reino que tanto sublimaram,

E também as memórias gloriosas  
Daqueles Reis, que foram dilatando  
A Fé, o Império, e as terras viciosas  
De África e de Asia andaram devastando,  
E aqueles que por obras valerosas  
Se vão da lei da Morte libertando,  
Cantando espalharei por toda parte,  
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Quais são os signos literários que comandam a mensagem? O primeiro é óbvio: a *Eneida*. E não apenas pela alusão a «arma virumque», à «praia» de Tróia e à viagem marítima que Eneas foi o primeiro («primus») a fazer, mas também pela opção inicial pela subordinação.<sup>58</sup> Paralelamente, os códigos da *imitatio* são tratados como semelhanças que, através da comparação, o texto camoniano quer superar: «ainda além de», «mais do que», pretendem ultrapassar o «multum», e reportar-se às acções (navegar e combater), constantes do exórdio do poema

---

<sup>56</sup> Já Filgueira Valverde notou que a «enumeração temática» na Dedicatória «tem o carácter de verdadeira proposição» (1981: 232).

<sup>57</sup> M. Leonor C. Buescu refere quatro proposições n'Os *Lusíadas*, «assinaladas pelas quatro invocações» (Buescu 1986: 27). Entre estas, porém, não se encontra aquela que aqui nos ocupa.

<sup>58</sup> *Eneida*, I: 1: «*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*». *Cano* aparece no poema português só no fim da segunda estrofe. *Troia* é a palavra suprimida e substituída por «Lusitana».

latino.<sup>59</sup> Se é possível entender-se daqui um desejo psicológico autoral de superação do modelo maior do género literário assinalado na letra, deve, a meu ver, localizar-se o propósito, antes de mais, no recurso retórico adequado. Efectivamente, Camões parece ler Quintiliano quando este afirma que, no âmbito do discurso epidíctico, o que dá mais prazer (*gratiora*) ao público é a celebração de tarefas que o herói foi o primeiro a executar e de feitos que ultrapassaram a esperança ou as expectativas.<sup>60</sup> A *Eneida* passa então pelo crivo da retórica do louvor, como era norma renascentista.

Todavia, como também é notório, as diferenças entre Virgílio e Camões na abertura dos respectivos poemas não se ficam por aqui. *Os Lusíadas* são os «barões», um plural a um tempo contraposto e complementar do *vir* único romano. Se a coloração retórica da imitação ia de encontro aos requisitos da crítica clássica, já a substituição do herói singular por vários colocados em pé de igualdade no articular da Proposição levantava fortes objecções. A imposição gradual da *Poética* de Aristóteles como norma preceptiva para o poema épico elevava a unidade de acção a máximo critério de poeticidade. Uma questão mal absorvida ainda no tempo de Camões pelo predomínio da teoria retórico-horaciana mesmo entre os comentadores da *Poética*, veio a causar grandes dificuldades de articulação teórica a exegetas já seiscentistas como Manuel de Faria e Sousa (1590-1649):

Lo principal en que se fundã [os críticos de Camões] es en dezir, que entró diziendo: *As armas, e os varões*, etc. i que esto fue proponer a muchos; i que la obligacion es elegir un Heroe solo con una sola accion (...) No ay duda que si esto fuera verdad era culpa.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> *Eneida*, I: 3-5: «*multum* ille et terris iactatus et alto vi superum (...) *multa* quoque et bello passus».

<sup>60</sup> *Institutio Oratoria*, III, vii, 16.

<sup>61</sup> Camões 1639, I, col.59 (Faria e Sousa, “Juizio del Poema”).

Antes de mais, deve dizer-se que somente a partir de Frei André de Cristo em 1667 ou de João Franco Barreto pouco depois, e com verdadeira solidez teórica apenas no “Aparato Preliminar” de Inácio Garcez Ferreira (1731), é que a crítica camoniana foi capaz de distinguir o conceito aristotélico de unidade de acção, do princípio de celebração do herói individual.<sup>62</sup> Faria e Sousa, embora já regulado pela norma aristotélica, ainda confunde um e outro aspectos, e o mesmo acontece com o seu contemporâneo, o chantre da Sé eborense, Manuel Severim de Faria (1583-1655):

O ser hua só acção he cousa tão importante, que no poema Epico se tem por sua sustancia, como se ve de toda a arte poetica de Aristoteles (...) & esta he a diferença que ha entre o Poeta Heroico, & Historiador, porque o Historiador escreve a narração das cousas como acontecerão sucessivamente, mas o Poeta escolhe hua só acção de hum heroe & essa refere.<sup>63</sup>

A «culpa» em que incorreria Camões ao cantar vários heróis, leva Faria e Sousa a um longo e tortuoso comentário sobre os primeiros versos d’*Os Lusíadas* que mereceram dos homens do seu próprio século, como o académico Inácio da Silva, algumas justas críticas.<sup>64</sup> Todo o esforço inglório de Faria e Sousa é naturalmente dedicado a demonstrar que o herói do poema é Vasco da Gama,<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> «...fica sendo acertado o poema do nosso grande Luis de Camões, porque ainda que imite muitos varões na conquista da India Oriental, não vem a imitar mais de hua acção; porque a esta empresa concorrerão todos como se fora hum sò; quanto mais que o principal Heroe foi Vasco da Gama, & os de mais envolve no prologo secundariamente» (André de Cristo 1667: fl. s/n); «...sabendo dizer [Aristóteles], sem quem nesta materia nam podemos dizer cousa alguma, como juiz que he de toda a contenda, que a fabula verdadeiramente he uma, porem nam como alguns cuydam, porque trate somente de um» (Barreto 1982: 479; original ms. de 1672); «...A multiplicidade dos Heroes não prejudica a Unidade da Acção Epica» (GF *in* Camões 1731-2, I: 38).

<sup>63</sup> Faria 1624: fl.106.

<sup>64</sup> «...querendo mover o passo e declarar a razão q teve o poeta para dar este principio a sua Lusíada, Manoel de Faria e Souza (...) me sahe ao encontro, trazendo pellos cabellos a rrastru hua triste proposição q arrancou a pura força, & violencia da terceira estancia deste canto. Vem esta tam desfigurada, q ainda que este commentador a melhorasse, como presume, não haveria justo direito q obrigasse ao nosso Poeta a aceitalla, ainda q fosse a Sua» (Silva 1686: lição 5ª, fl.117r.).

<sup>65</sup> Sem contar com a teoria, também proposta por Faria e Sousa, de que o verdadeiro herói seria D. Manuel, por delegação de poderes. A este propósito, recorde-se como a crítica de Ariosto

sendo as restantes figuras, quando muito, protagonistas de episódios ou digressões que, conforme aos ditames de Aristóteles, não maculavam a unidade de acção e a teórica primordialidade desta.

A crítica setecentista, já muito melhor formada nas noções aristotélicas sobre a arte literária, possuía também um aparelho analítico de contornos mais nítidos. No entanto, a aceitação da multiplicidade de heróis como princípio compatível com a unidade de acção permitiu-lhe apenas constatar quão impropriamente o texto camoniano em geral, e a Proposição em particular, se ajustavam aos critérios de tal unidade. A passagem seguinte do comentário de Garcez Ferreira parece ilustrar bem uma aplicação necessariamente falhada dos conceitos aristotélicos de *fábula* e *episódio* imbricados na tão desejada unidade de acção:

...Semelhantermente, o que na Lusíada refere o Gama a El-Rei de Melinde, parte he Episodio, parte Fabula. A esta pertence a relação que o mesmo Gama faz da sua viagem no Canto 5. de Lisboa até Melinde: e aqui tem principio (tomando-o da Estancia 66. do Canto antecedente) a sua Fabula: mas o que relata no Canto 3. da origem do Reino de Portugal, e dos seus Reis, até a dita Estancia 66. do Canto 4, porque he cousa, que esta fôra da Fabula e anterior ao seu principio, entra nella por Episodio. Da mesma maneira he Episodio o que no Canto 10. dos Governadores e Vice-Reis da India canta aquella Sirena em profecia; porque tambem he fôra da Fabula: não obstante que o Poeta incluia aquelles *Varões que passarão ainda além da Taprobana*, identificando-os com os que sairão da *Occidental praia Lusitana*, na sua Proposição; porque isso foi huma ignorancia crassa dos preceitos da Arte, ou hum capricho extravagante de desprezo delles.<sup>66</sup>

Idêntica posição, porque presa à concepção de Aristóteles (como é patente a partir dos vocábulos empregues), é manifestada pelo influente Francisco José Freire: «condição he, que na Proposição se não dê noticia de Episodio algum,

---

procurou lidar com um problema semelhante (*vide* particularmente a recensão feita sobre a obra de Simone Fornari, na Parte I, capítulo 3).

<sup>66</sup> Camões 1731-2, I: 46; na transcrição dos textos de Garcez Ferreira, modernizo ligeiramente a pontuação.

como bem inadvertidamente fez Camoens, propondo as memorias gloriosas (...) as quaes só entram no Poema como Episodios». <sup>67</sup>

É necessário que se diga, antes do mais, que, ao contrário de Faria e Sousa, estes críticos tinham razão. Uma razão advinda dos princípios teóricos fundamentais oriundos da *Poética* de Aristóteles. É que, como bem observaram os leitores do século XVIII, a Proposição d'*Os Lusíadas*, não só começava por apontar para a celebração de heróis vários, como também afirmava querer cantar várias acções sem relação evidente entre si. Estas acções só podiam ser concebidas pela perspectiva neoclássica como episódios, isto é, digressões em face duma acção principal estruturada de modo a constituir uma fábula. Não era este, naturalmente, nem o vocabulário, nem o espírito condutor da poética de Camões. E assim o compreendeu José Agostinho de Macedo (1761-1831), um dos últimos críticos literários do neoclassicismo, o qual, por não ter quaisquer pruridos em atacar *Os Lusíadas*, acertou nos termos aristotélicos em que se deveria considerar a epopeia, quando conclui:

...o que se diz na proposição não he a acção das Lusíadas, e nada compete ao Heroe Vasco da Gama, e podemos dizer que Camões não intentára compôr hum Poema Epico, mas Encyclico, que abrangesse muitos objectos, e muitas acções. <sup>68</sup>

4.11. Descontada a possibilidade de “erro” na concepção dum poema cujo vínculo ao género epo-narrativo não deixava quaisquer dúvidas, faltava a

---

<sup>67</sup> Freire 1748: 320.

<sup>68</sup> Macedo 1820, I: 18-19; logo a seguir, JAM comenta a segunda estrofe declarando-a «fora da acção principal» e que as acções nem sequer são episódios porque não estabelecem qualquer relação com o que faz o herói (entendido como Vasco da Gama). Claro que no furor destrutivo de Macedo e no âmbito da poética teórica que ele bem conhecia, estas características eram tidas como erros do poeta, embora às vezes Macedo pareça adivinhar-lhe uma criteriologia diferente da aristotélica, como no trecho citado ou na comparação directa que estabelece entre *Os Lusíadas* e o *Orlando Furioso*: «...para salvarmos Camões da infracção desta Lei, he preciso então dizer que elle não composera huma Epopéa, mas hum Romance, como o de Ariosto, que cantava : *Armas, Amores, Campiões, Mulheres*» (1820, I: 15).

compreensão dos circunstancialismos históricos que assistiram à criação do poema de Camões. Se os manuscritos de Manuel Pires de Almeida (1597-1655) tivessem sido publicados na sua época, certamente a história da crítica camoniana teria sido completamente diferente, uma vez que a abordagem d'*Os Lusíadas* por este crítico eborense constitui, ao que me parece, o primeiro esforço sistemático de aproximação hermenêutica a Camões com base numa justa aferição da posição do seu poema na cronologia literária. Expressões como «foi doutrina recebida até depois da morte de Luis de Camões», «viu Camões em seu tempo» e «ainda no tempo de Camões» são testemunho duma orientação crítica que muito viria a beneficiar a compreensão d'*Os Lusíadas* se tivesse sido divulgada.<sup>69</sup> Certamente, a interpretação da Proposição d'*Os Lusíadas* por este licenciado da Universidade de Évora é, a meu ver, a mais coerente e brilhante de quantas se conhecem na história da “camonologia”.<sup>70</sup>

Assim, a partir dum grande manancial de exegetas e teorizadores do poema épico, e em modo de resposta à leitura de FS, Pires de Almeida (embora sem se conseguir abster do vocabulário de Aristóteles) chega à conclusão de que, «sem dependência de preceito aristotélico»,

com os olhos fitos como os da águia no sol, o nosso Poeta na Proposição do Ariosto a imitou no modo das ações multiplicadas, a que juntou também os episódios tomados como acções correntes (...) E o ofício que no Ariosto fazem damas, armas, amores, empresas, cavaleiros etc., fazem aqui armas, varões, mares, conquistas, guerras etc.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> PA 1971: 237-8 e 240. Já A. Soares Amora chamou a atenção para a orientação historicista do crítico eborense; segundo aquele estudioso brasileiro, Pires de Almeida «diligencia por compreender a literatura como um produto da história, em cuja evolução acredita» (PA 1955: 99). É perceptível, já na obra citada de Severim de Faria, a noção da distância epistemológica entre a época destes críticos e a de Camões: o poeta «guardou o estilo do Poema heroico (...) com os termos até então costumados de poetas Catholicos, & gravissimos» (1624: fl. 110r; sublinhado meu).

<sup>70</sup> A leitura de PA resultou, contudo, duma evolução nos seus estudos sobre a epopeia camoniana, já que no texto em que responde a SF, o licenciado eborense considerava, por exemplo, que «a proposiçam de Camões he mui defeituoza» e que *Os Lusíadas* são poema de vários heróis mas de uma só acção (PA 1955: 120). Cf. comentários de A. Soares Amora (1955: 120n) e de M. Lucília Pires (1982: 31-32).

<sup>71</sup> PA 1971: 246.

Para além disto, PA é também o primeiro crítico a compreender (e, logo, a defender) o título original do poema de Camões, várias vezes adulterado para *Lusiada* ou *As Lusíadas* pela crítica dos períodos barroco e neoclássico. O poema de Camões diz respeito aos vários portugueses que nomeia, quer na primeira estrofe, referente à viagem de Vasco da Gama e aos heróis que depois navegaram e combateram no Oriente, quer na segunda, onde se apontam os demais portugueses cujas «memórias» e «obras» Camões pretende «também» celebrar.<sup>72</sup>

Então para quê a terceira oitava da Proposição, se não para, como queria Faria e Sousa, nomear o herói do poema («o peito ilustre Lusitano» = Vasco da Gama) depois de referir os adornos e «episódios» nas estrofes anteriores?

Cessem do sábio Grego e do Troiano  
As navegações grandes que fizeram,  
Cale-se de Alexandro e de Trajano  
A fama das vitórias que tiveram,  
Que eu canto o peito ilustre Lusitano  
A quem Neptuno e Marte obedeceram;  
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta.

Mais uma vez, a resposta de PA é exemplar:

Muitas finezas de engenho tem Cessem etc. e todas provam ser excelente expoliçam das duas estancias acima (...) Os primeiros dous Versos Cessem etc. abraçam todas as acções na India obras propostas nas As Armas, e os Barões etc. (...) O terceiro e quarto verso, Callemse etc. contem as guerras, e os feitos memoraveis dos Portugueses, incluidos na est. 2 E tambem as memorias etc. (...) O quinto, e sexto verso Que eu canto etc. Repetese tudo o dito, porque Neptuno, o mar, responde a toda a primeira estancia, e aos primeiros dous versos desta terceira. Marte responde com propiedade aa segunda estancia, e ao terceiro e quarto verso desta mesma terceira. E o remate, Cesse tudo etc. faz summaria repetiçam de vinte, e dous versos acima. Tem por novidade engrandecer a materia.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> PA não o diz (ou, pelo menos, não encontrei tal referência), mas o «e também» camoniano é mais um signo da presença da *imitatio* textual de Ariosto, o «in un medesimo tratto» que nos dois poemas se situa exactamente no mesmo primeiro verso da segunda estrofe da Proposição. Para ocorrências semelhantes nos poemas épicos espanhóis contemporâneos, *vide* Parte I, capítulo 4.

<sup>73</sup> PA *s.d.*: fl.18.

Em resumo, a Proposição camoniana constitui uma sapientíssima estrutura retórico-imitativa, cuja principal característica, do ponto de vista poético, é conjugar, com grande perícia, os veios estruturais oriundos de Virgílio e de Ariosto,<sup>74</sup> enquanto os procura elevar a um plano de harmonia. O último verso da Proposição tem assim um valor paradigmático: Camões propõe-se fazer confluir os modelos fundamentais do género épico, depurando-os, actualizando-os e, deste modo, superando a contingência de cada um.<sup>75</sup>

A unidade d'*Os Lusíadas*, a existir, é, portanto, de raiz totalmente não aristotélica.<sup>76</sup> Não há qualquer tentativa de evitar a estrutura narrativa a que o filósofo de Estagira dava o nome pejorativo de «episódica».<sup>77</sup> De acordo com um processo muito diferente e até, em certo sentido, inverso, Camões pretende travejar num só corpo textual figuras e acções que, aristotelicamente falando, não possuem dependência orgânica entre si.<sup>78</sup> O que o poema denuncia logo a partir da Proposição é uma incorporação dos modelos narrativos, virgiliano e ariostesco principalmente, cuja articulação pretende ser conseguida através das estruturas do encarecimento retórico.

---

<sup>74</sup> Segundo Luiz Piva, cuja concepção do exórdio camoniano é fundada em Pires de Almeida, «inicia Luís de Camões a Proposição com Virgílio, continua-a com Ariosto e a conclui com Estácio. Recria sobre o verso *Arma virumque cano* o decassilabo *As armas, e os barões assinalados*, sofre, como foi visto, a influência de Ariosto no que diz respeito às acções múltiplas e lembra-se do autor da *Tebaida* ao repetir a matéria do exórdio» (Piva 1980: 43). Sobre a natureza do influxo de Estácio nas epopeias modernas, veja-se o capítulo 3 da Parte I.

<sup>75</sup> Tornar-se-á útil, neste ponto, lembrar a oitava única da Proposição da *Gerusalemme Liberata* (citada na Parte I, capítulo 4), para poder constatar a diferença de objectivos entre Camões e Tasso e as razões teórico-literárias que estão por detrás de cada opção. Depois de referir o herói máximo do poema, Godofredo, Tasso escreveu as seguintes últimas palavras da Proposição: «sotto a i santi/ segni ridusse i suoi compagni erranti». Este subjugar dos «companheiros errantes» é também uma figura para a destruição do modelo estrutural de errância, legitimado por Ariosto, em nome duma unidade indissolúvel de acção narrativa. Tasso quer demonstrar como se deve impedir a dispersão e reorientar as personagens para o objectivo único da acção do poema.

<sup>76</sup> Já Eberhard Müller-Bochat escreveu que Camões é «assolutamente inconciliabile con la poetica aristotelica» (1978: 270).

<sup>77</sup> Aristóteles, *Poética*, 51b 33 ss: «Chamo episódica à fábula na qual a sucessão dos episódios não é verosímil nem necessária». Vide tb. 59a 17 - 59b 7 especificamente sobre a epopeia.

<sup>78</sup> Já o dizia Filgueira Valverde em 1958 ao classificar *Os Lusíadas* de «poema-miscelânea», identificando tal característica com o influxo do «romance» (1982: 193-5).

4.12. A negação dos próprios guias da composição poética é, aliás, o método favorito de Camões para fornecer os signos da intertextualidade.<sup>79</sup> Através dum processo retórico de recusa e substituição do que é definido como estrangeiro e imaginário pelo que é caracteristicamente nacional e assente na realidade histórica, Camões dirige-se ao rei desocultando apenas subliminarmente um hipotexto que lhe é fundamental:

Inclinai por um pouco a majestade  
(...)  
Os olhos da real benignidade  
Ponde no chão: vereis um novo exemplo  
De amor dos pátrios feitos valerosos,  
Em versos devulgado numerosos.

Vereis amor da pátria (...)  
Ouvi, vereis o nome engrandecido  
Daqueles de quem sois senhor superno  
(...)

Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,  
Fantásticas, fingidas, mentirosas,  
Louvar os vossos, como nas estranhas  
Musas, de engrandecer-se desejosas:  
As verdadeiras vossas são tamanhas,  
Que excedem as sonhadas, fabulosas,  
Que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro,  
E Orlando, inda que fora verdadeiro.

Por estes vos darei um Nuno fero,  
Que fez ao Rei e ao Reino tal serviço,  
Um Egas e um Dom Fuas, que de Homero  
A cítara para eles só cobiço;  
Pois polos Doze Pares dar-vos quero  
Os Doze de Inglaterra e o seu Magriço;  
Dou-vos também aquele ilustre Gama  
Que para si de Eneias toma a fama.

Pois se a troco de Carlos, Rei de França,  
Ou de César, quereis igual memória,  
Vede o primeiro Afonso, cuja lança

---

<sup>79</sup> Já o notou, precisamente com respeito ao *Orlando Furioso*, Luciano Rossi: «invertendo as teorias de Tynjanov sobre a relação Dostoevskij-Gogol, poder-se-ia constatar que, quando os poetas lutam de cara descoberta, quando o vigor das suas polémicas ultrapassa a simples recusa das teorias e do estilo dos seus antecessores, será aconselhável suspeitar de uma atitude mais complexa, na afirmação de uma ansiedade inovadora: muitas vezes, aquele adversário contra o qual se luta é, afinal, o mais estimado e, também, o mais temido: aquele com quem, ao cabo, se devem fazer as contas. Tal será o caso, quero crer, dessa complexa relação que uniria Luís de Camões a Ludovico Ariosto» (Rossi 1980: 378).

Escura faz qualquer estranha glória;  
 E aquele que a seu Reino a segurança  
 Deixou, co a grande e próspera vitória;  
 Outro Joane, invicto cavaleiro;  
 O quarto e quinto Afonsos e o terceiro.

Nem deixarão meus versos esquecidos  
 Aqueles que, nos Reinos lá da Aurora,  
 Se fizeram por armas tão subidos,  
 Vossa bandeira sempre vencedora:  
 Um Pacheco fortissimo e os temidos  
 Almeidas, por quem sempre o Tejo chora,  
 Albuquerque terríbil, Castro forte,  
 E outros em quem poder não teve a morte.<sup>80</sup>

Ao mesmo tempo que declara recusar o modelo de Ariosto, Camões está a imitar grande parte da Dedicatória do *Orlando Furioso*:

(...)  
 né che poco io vi dia da imputar sono;  
 che quanto io posso dar, tutto vi dono.  
 Voi sentirete fra i più degni eroi,  
 che nominar con laude m'apparecchio,  
 ricordar quel Ruggier, che fu di voi  
 e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio.  
 L'alto valore e' chiari gesti suoi  
 vi farò udir, se voi mi date orecchio,  
 e vostri alti pensier cedino un poco,  
 sì che tra lor miei versi abbiano loco.<sup>81</sup>

Faça-se a comparação:

<i>Os Lusíadas</i>	<i>Orlando Furioso</i>
inclinai por um pouco a majestade	alti pensier cedino un poco
ouvi, vereis ouvi, que não vereis	voi sentirete vi farò udir
o nome engrandecido/louvar	nominar con laude
vossos/vossas	vostri/vostri
Nuno, Egas, D. Fuas, Doze de Inglaterra, Gama, o primeiro Afonso... e outros	(fra) i più degni eroi...Ruggiero
vos darei/dar-vos/dou-vos	io vi dia/dar/vi dono

<sup>80</sup> *Lus.*, I, 9-14.

<sup>81</sup> *Orlando Furioso*, I, 3-4.

Não somente os vocábulos que dão o mote às oitavas camonianas são reminiscência do *Furioso*,<sup>82</sup> como também o é, principalmente, a ideia de inserir na Dedicatória elementos mais próprios da Proposição: recorde-se que Ruggiero e «i più degni eroi» que o poeta de Ferrara se propõe celebrar são mencionados na sua Dedicatória depois de a Proposição ter referido Carlos Magno, Agramante e Orlando.<sup>83</sup> Camões imita, de facto, a própria estrutura da Dedicatória do *Orlando Furioso*, submetendo-a a um redimensionamento que tem como característica mais pronunciada a *amplificatio*, através da epizeuxe (repetição dos *verba*), da expolição (a repetição da *res*, referida por Pires de Almeida no seu estudo da terceira estrofe da Proposição, citado acima), da acumulação e da hipérbole. A célebre oitava 11, em que Ariosto (e também, talvez, Boiardo) é etiquetado de fantasista, cumpre função idêntica à estrofe de abertura de *La Araucana* de Ercilla, uma tomada de posição contra a matéria imaginada pelo modelo de Ferrara, mas um apoio firme sobre a prática formal desse cânone.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Faria e Sousa (com o acordo de Epifânio Dias) indica a invocação a Germânico nos *Fastos* de Ovídio como a mais próxima influência sobre a estrofe nona da Dedicatória de Camões: «Excipe pacato, Caesar Germanice, voltu hoc opus...»; talvez *pacato* tenha sugerido «benignidade», mas as imitações marginais, que existem sempre em poetas até menos cultos do que Camões, não fazem entraves ao modelo formal que aqui é o do *Furioso*. O problema está em que para FS, como para a exegese dominante depois dele, não era possível que Ariosto tivesse sido um modelo estrutural para Camões, tal era o modo como o poema de Ferrara colidia com os princípios da Poética (leia-se: aristotélica). Essa nona estrofe cruza, pelo menos, a imitação de Ariosto e a do mesmo poeta através do texto espanhol de Zapata (*vide* 4.6). Quanto aos «olhos da benignidade», não creio que a interpretação de Jorge de Sena seja encarável seriamente, na medida em que Camões escreve «olhos» e não «olho», e a atribuição do atributo de *benigno* a um monarca é normal n' *Os Lusíadas* sempre que se trata de exaltar a benevolência e generosidade reais (cf. Sena 1982: 365).

<sup>83</sup> *Vide* Parte I, capítulo 3, onde se citam todas as oitavas do exórdio do *Orlando Furioso*.

<sup>84</sup> Tenho, por isso, de discordar da seguinte frase de José da Costa Miranda colocada, precisamente, a seguir a uma leitura da dita estrofe de *La Araucana*: «atitude diferente do seu contemporâneo espanhol assumiu Luís de Camões, reivindicando não só para si e para *Os Lusíadas* propósitos artísticos diferentes dos praticados por Ariosto, e evitando qualquer inicial glosa ou paráfrase de versos do poeta italiano» (Miranda 1988: 106). Sobre o poema de Ercilla, *vide* Parte I, capítulo 4.

Aliás, embora mais evidente no que diz respeito ao *Orlando Furioso*, objecção idêntica é feita no texto de Camões relativamente à temática dos outros poemas canónicos. Já MC escreveu, a propósito da oitava 3<sup>a</sup> da Proposição, que

tudo o que [de Ulisses, Eneias e dos Argonautas] se escreve, são fabulas, & encarecimentos de Poetas, que não tendo outra materia, de que lançar mão, quizerão mostrar seus engenhos nestas mentiras, & patranhas (...) E trazer o nosso Poeta a terreyro Ulysses, & Eneas, he, pelo que delles fabulosa, & poeticamente se diz.

Como é sabido, esta opinião é corroborada pelo próprio texto de Camões, particularmente no Canto V, quando Vasco da Gama acaba a sua longa narração.<sup>85</sup> Na Dedicatória, o objectivo de superação temática é procurado em relação, não só a Ariosto e ao *romanzo*, mas também, explicitamente, em relação aos clássicos, como tinha ficado implícito na Proposição: por Eneias, o autor dá-nos o Gama; por Rodamonte, Rugeiro, Orlando, dá-nos Nuno Álvares Pereira, Egas Moniz e D. Fuas Roupinho; pelos Doze Pares de França, os doze portugueses de Inglaterra; e pelos imperadores mais celebrados, como Carlos Magno ou Júlio César, dá-nos supostos equivalentes em Afonso Henriques, mais dois Joões e três Afonsos. Os mais dignos objectos de louvor, que o *Orlando Furioso* havia reduzido, na sua Dedicatória-Proposição, a uma simples expressão e a um único nome (Ruggiero), são n'*Os Lusíadas* enumerados e nomeados abundantemente, de acordo com um processo de amplificação que quase se diria brutal.

4.13. Uma vez que a imitação estrutural de Ariosto, repassada de historicidade, actualização nacional da matéria e amplificação retórica, impede a confecção duma orgânica de acção unitária relativamente ao material

---

<sup>85</sup> *Lus*, V, 86-89 em que os poemas épicos de Homero e de Virgílio são classificados de «fábulas vãs».

primordial do canto anunciado nas partes propositivas, houve algumas tentativas de interpretação que, não se apercebendo da profundidade até onde penetrava o modelo mais intencionalmente vário e múltiplo da narração épica, procuraram explicar o sentido de unidade, apesar de tudo comunicado pelo poema de Camões, pelo recurso a outros níveis de elaboração da narrativa. O mais influente e veemente esforço hermenêutico no sentido de colmatar a ausência aparente de unidade de acção n' *Os Lusíadas* proveio de António José Saraiva. Segundo este estudioso, o núcleo da narração camoniana encontrar-se-ia no «plano» das divindades mitológicas: o consílio dos deuses, situado no início da narração, constituiria o cerne da acção a iniciar, desenvolver e desatar, ao serviço da qual funcionaria o resto da obra. Creio que lhe assistia razão, na medida em que só por tais vias seria possível atribuir ao poema de Camões um travejamento dramático, uma estrutura com um nó e um desenlace, enfim, um enredo ao nível duma lógica narrativa.<sup>86</sup>

Como se sabe, a estrutura do maravilhoso mitológico d' *Os Lusíadas* é essencialmente imitada da *Eneida*. Desde o magno escólio de FS se sabe que Camões, com rigorosa intencionalidade, quis estabelecer um apertado paralelismo entre os seus Júpiter, Mercúrio, Vénus e Baco e os virgilianos Júpiter, Mercúrio, Vénus e Juno. Todavia, apesar da imitação, é patente que estes deuses têm na *Eneida* uma presença bem mais assídua e participativa do

---

<sup>86</sup> «Formalmente, a unidade de *Os Lusíadas* é estabelecida pela intriga dos deuses (...) Não se trata de mero quadro externo, ou de uma sobreposição, mas da mola real do poema; para nos convenceremos disso bastaria pensarmos que ele não tem outra» (Saraiva 1959: 154-5). «A unidade de acção está na intriga dos deuses» (Saraiva 1992: 117). «Parece-me coisa evidente que uma das funções desta comédia dos deuses é dar uma unidade dramática, ou de acção a *Os Lusíadas* (...) Assim tentou resolver Camões o problema da unidade de acção» (Saraiva 1995: 105-06). M. Vitalina Leal de Matos, pelo contrário, pensa que a mitologia n' *Os Lusíadas* «compromete de forma mais grave a unidade de acção» (Matos 1992<sup>3</sup>: 28).

que n' *Os Lusíadas*, quer em termos qualitativos, quer quantitativos.<sup>87</sup> O vigor da caracterização, a ironia, a “vida” que transparece dos deuses camonianos (como diz Saraiva, referindo-se particularmente a Vénus), embora de natureza muitas vezes diferente, não é maior do que a que se encontra em Virgílio e é, às vezes mesmo, menor, como é o caso de Júpiter.<sup>88</sup> Se bem que este não seja argumento necessariamente válido para atribuir a qualquer poema unidade de acção, não deixa de ser estranho, do ponto de vista duma centralização do papel dos deuses da mitologia no poema de Camões, que o resultado da imitação seja coarctar o modelo para o superar ou para desviar a atenção do leitor no sentido duma coerência narrativa só achada no plano das divindades.<sup>89</sup>

De outra perspectiva, alguns críticos formados na doutrina clássica chamaram a atenção para o estado incompleto ou truncado da suposta intriga (ou «comédia») dos deuses n' *Os Lusíadas*. GF observa que «devia desfazerse aquelle Nó por Bacco e Venus, que o tinham feito, cedendo o odio daquelle ao affetto desta», o que não acontece;<sup>90</sup> Soares Barbosa nota também o

---

<sup>87</sup> Os episódios protagonizados pelos deuses de Virgílio são convenientemente resumidos, no conteúdo e na caracterização, em Quinn 1968: 300-307. Os deuses de Camões não intervêm nos Cantos III, IV e VII, e o mesmo quase se pode dizer também dos Cantos V (o Adamastor não é um deus) e VIII (as parcas quatro estrofes da intervenção de Baco).

<sup>88</sup> Comparem-se ambos os consílios, o d' *Os Lusíadas* no Canto I e o da *Eneida* no Livro X; além do comparativo imobilismo do deus camoniano, o Jove de Virgílio tem muito mais oportunidades, noutros pontos do poema, para ser caracterizado, do que o Júpiter de Camões, o qual, como se sabe, intervém apenas uma vez em todo o poema (para além do consílio) na cena com Vénus do Canto II.

<sup>89</sup> A propósito, não devem deixar de mencionar-se os quadros estatísticos elaborados por Jorge de Sena que tiveram a fortuna de servir de base a uma das edições d' *Os Lusíadas* mais utilizadas correntemente (Sena 1980a: 111-122; Camões 1980b: 53-59). Duas razões principais estão na origem do seu carácter falacioso. A primeira é a rasura do tipo de maravilhoso não mitológico, a que chamaremos, à falta de melhor, prosopopeico, quando é confundido com a categoria seniana da «História de Portugal»: o sonho de D. Manuel (com as prosopopeias do Ganges e Indo) e a figura do velho do Restelo. A segunda razão diz respeito às estatísticas quantitativas derivadas do quadro das pp.112-118 da obra de Sena. Distorce-se aí a realidade textual ao colocar intervenções dos deuses no Canto II na coluna “Viagem” em vez daquela respeitante aos “Deuses”, e ao situar quase todo o Canto X na coluna “Deuses” em vez de deslocar as profecias da Ninfa e de Tétis para o terreno, não da “História de Portugal”, mas das acções dos governadores e doutros heróis no Oriente. Os quadros de Jorge de Sena terão de ser completamente reformulados para se respeitar a estrutura narrativa d' *Os Lusíadas*.

<sup>90</sup> Camões 1731-2, I: 44.

desaparecimento inconsequente de Baco<sup>91</sup> e JAM observa que não há, em nenhum momento, um diálogo dramático entre os deuses.<sup>92</sup> A estes aspectos, poderíamos acrescentar outros: a presença de Marte, objecto de grande atenção no consílio do Canto I, não tem continuidade; a celebração unilateral dos navegantes portugueses na ilha de Vénus é festejada sem a participação de Júpiter ou Marte, os deuses que os favoreceram; divindades tão importantes na economia do poema como Neptuno e Éolo, intervêm sem uma palavra ou um sinal de consciência própria; Tétis (*Tethys*) aparece a conubiar-se com Vasco da Gama depois de se lhe ter mostrado completamente adversa.<sup>93</sup> Estes factos são tanto mais de notar quanto não derivam duma imitação estrutural da *Eneida*.

Para existir unidade de acção aristotélica no plano dos deuses da mitologia, faltam então alguns requisitos fundamentais: em primeiro lugar, um desenlace, ou seja, um fim para a fábula que Vénus e Baco pareciam ter começado;<sup>94</sup> depois, uma interligação necessária dos momentos episódicos, de modo a que não permaneçam acções fúteis do ponto de vista da fábula como a de Marte, já que a ausência deste deus enquanto personagem actuante não traria consequências para o curso da narração; finalmente, a verosimilhança na peripécia, se não mesmo a verosimilhança *tout court*, é posta em causa pela mudança extrema do comportamento de Tétis.<sup>95</sup> Estes são apenas exemplos que

---

<sup>91</sup> Barbosa 1859: 111.

<sup>92</sup> No único momento em que Camões se permite colocar Vénus e Baco frente a frente, no consílio dos deuses, através do discurso indirecto parece fazer os possíveis por *evitar* a situação do diálogo dramático.

<sup>93</sup> Comparem-se IX, 85-87 e VI, 21 e 36; o momento da narração que explica uma tão radical mudança de atitude é IX, 48: «Com força, o moço indómito, excessiva,/ Que Tethys quer ferir mais que nenhu[m]ja, /Porque mais que nenhu[m]ja lhe era esquiva».

<sup>94</sup> Não me parece correcto designar a ilha de Vénus de «desenlace» (Saraiva 1992: 117), pois não se desfaz qualquer nó de intriga: nem o enredo da acção humana, que mesmo segundo A. J. Saraiva não existe, nem o da acção dos deuses, uma vez que, ao contrário do que acontece na *Eneida*, Júpiter e Baco (Juno) não intervêm.

<sup>95</sup> Já afirmava Nestor na *Odisseia* que «o espírito dos deuses sempiternos não se muda de repente» (III; Homero 1994: 30).

apontam para não mais do que um esboço de unidade aristotélica no plano mitológico do poema de Camões, um esboço que, para além de tudo o resto, depende quase sempre da arquitectura da *Eneida*.<sup>96</sup> Ora sabendo que o poema de Virgílio esteve durante dois séculos na base de todo o poema histórico produzido na Europa dos humanistas, e que tal facto não obstou a que, mesmo quando os deuses têm papel substancial na acção,<sup>97</sup> esta fosse sempre centrada nos heróis humanos, reis, cavaleiros, nobres, não creio haver razões para pensar que Camões pretendeu, como queria A. J. Saraiva, conseguir uma unidade de acção a partir da imitação literária dos deuses.<sup>98</sup>

4.14. Os únicos factores da unidade poética d'*Os Lusíadas* remetem para o campo do discurso retórico e da nacionalidade do seu referente. Por um lado, «esta unidade não é, portanto, predominantemente de ordem narrativa, mas sim de ordem discursiva», conclui Maria Vitalina Leal de Matos.<sup>99</sup> A repetição da *res* não oferece problemas, antes reflecte exactamente a intencionalidade inerente a este género de discurso narrativo: o aumento (*augere*), horizontal e vertical, dos exemplos, dos actos, das lições, para benefício e maior persuasão dos receptores. Por outro lado, o esforço de nacionalização absoluta da matéria encontra precisamente o terreno mais

---

<sup>96</sup> E, já agora, também do epílogo à *Eneida* produzido por Maffeo Vegio em 1428 (vide Parte I, cap.2).

<sup>97</sup> Vide Parte I, capítulos 2 e 4, especialmente sobre os poemas de Petrarca, Filelfo, Cataldo, Giraldi Cinzio, Bolognetti e Hierro, pois todos eles, no todo ou em parte, adoptam a estrutura mitológica da *Eneida*.

<sup>98</sup> Já o mesmo não se aplica a formulações (apenas esboçadas nos trabalhos mais antigos) deste estudioso, aplicadas ao conjunto do poema: «*Os Lusíadas* são uma obra construída com materiais heterogéneos. São uma reunião de episódios sabiamente sobrepostos, com uma unidade meramente geométrica» (Saraiva 1995: 104).

<sup>99</sup> 1992: 42. Em obra anterior, a mesma estudiosa escrevera que «*Os Lusíadas* [constituem] uma obra com uma frouxa organização narrativa, mesmo malograda (...) a excelência e a perfeição do poema residem no seu carácter discursivo — oratório, didáctico» (Matos 1981: 218).

propício na reiteração de situações narrativas e na nomeação insistente dos heróis individuais e do seu papel de substitutos avantajados daqueles que o cânone (estrangeiro) impôs.

Quanto à classe retórica a que pertencem *Os Lusíadas*, o primeiro crítico não-contemporâneo de Camões a revelá-la foi, salvo erro, o esquecido Inácio da Silva. Com efeito, este membro imperfeitamente identificado da Academia dos Generosos de Lisboa, recorda aos seus contemporâneos, contra Manuel de Faria e Sousa (já então consagrado como o mais importante comentador da epopeia portuguesa), que o poema épico «se reduz» ao «genero demonstrativo, ou laudativo».<sup>100</sup> Infelizmente, ao contrário do que pretendia, Inácio da Silva não chegou a cumprir o «como logo provaremos» que a seguir acrescentou,<sup>101</sup> nem o seu texto chegou a sair do anonimato manuscrito em que mergulhou logo no século XVII.<sup>102</sup>

Quanto à unidade por assim dizer “nacionalista” do texto camoniano, muita tinta naturalmente correu. Generalizou-se hoje, no ensino escolar, a ideia de que Camões canta “o povo português” como “herói colectivo”. É indiscutível que Camões nacionaliza a matéria épica, como vimos ter sido feito também pelos poetas heróicos espanhóis, na senda duma tradição já perceptível desde o século XV humanístico.<sup>103</sup> Mas daí até se inventar qualquer tipo de unidade intrinsecamente literária a partir da nacionalidade das personagens, como

---

<sup>100</sup> Silva 1686: fl.119v. No fl. seguinte fala, de novo, sobre «o genero demonstrativo, a q se reduz o poema epico e laudativo».

<sup>101</sup> Na realidade, não se pode ter a certeza de que não tenha cumprido esse desiderato, já que os manuscritos deste autor estão hoje em estado incompleto.

<sup>102</sup> Pelo menos, não encontrei quaisquer indicações de ter sido lido ou comentado por qualquer posterior crítico camoniano; curiosamente, Inácio da Silva não pode ter conhecido os manuscritos de Pires de Almeida, anteriores ao seu em três décadas, os quais, até à divulgação feita pelos professores brasileiros António Soares Amora e Luiz Piva, estavam também imersos em injusta escuridão.

<sup>103</sup> Nomeadamente na *Sforziada* de Francesco Filelfo mencionada na Parte I, capítulo 2.

muito bem dizia Pires de Almeida há mais de três séculos, «é querer que Romulidas abrace os feitos de Cipião Africano por Rómulo ser tronco dos Romanos e Cipião ser um deles».<sup>104</sup> Não é por aí que a unidade e a coerência poético-estruturais d'*Os Lusíadas* podem ser definidas.

No entanto, a confluência dos modelos de Virgílio e Ariosto sob o signo da nacionalização da matéria aponta para uma possível unidade assente numa caracterização geral dos portugueses louvados no poema. Se é assim, parece mais produtivo para a leitura literária conceber um herói resultante da dita confluência imitativa, ou seja, uma “ideia de herói” assente em múltiplas figuras, à maneira do *romanzo*, que sejam simultaneamente, ao modo de Eneias, representantes do todo, sinédoques cada uma delas dum complexo carácter definidor da nação, o «peito lusitano».<sup>105</sup>

Neste sentido, Vasco da Gama não é o herói do poema de Camões, pois embora ocupe o primeiro plano da narração durante mais tempo do que qualquer outra figura, é somente, como a própria Dedicatória afirma, um dos objectos do canto imitativo.<sup>106</sup> Mas também não se pode dizer que ele seja apenas um dos heróis do poema, já que a imitação da concepção do herói da *Eneida* e da estrutura narrativa que circula em torno dele significa necessariamente um maior desenvolvimento no tratamento narrativo da personagem. Como afirma o anónimo comentador da edição de 1584, Vasco da Gama é aquele «de quem o autor trata por extenso neste livro».<sup>107</sup> O valor desta anotação é grande, pois nela não está implícita a noção de herói épico mas

---

<sup>104</sup> PA 1971: 244.

<sup>105</sup> «Peito he sinédoche, parte pello todo. Singular por plural. Peito por Peitos. He assento do coraçam, e por isso se toma tambem pello mesmo, mas aqui por seus mesmos donos (PA *s.d.*: fl.16r).

<sup>106</sup> Mais uma vez, a palavra-chave é «também»; Vasco da Gama é *também* um dos heróis (*Lus.*, I, 12: 7; citado *supra*).

<sup>107</sup> Camões 1584: fl.6r.

apenas a de extensão sintagmática, maior para o Gama do que para qualquer outra personagem do poema. Por conseguinte, o Gama é um herói *primus inter pares*, «primeiro» no desenvolvimento da narração a/de que é sujeito, «par» entre todos os restantes nomes portugueses de quem se contam histórias relevantes para os objectivos propostos. Na sua figura desenha-se o mais completo retrato gnómico, *in nuce*, da totalidade dos lusíadas representados como *singularia* no poema. Por isso, nada obsta a que Camões se proponha «dar a todo o Lusitano feito seu louvor», como ele mesmo diz,<sup>108</sup> e como JAM não deixa passar em claro para provar a multiplicidade de acções e heróis que o autor tencionava integrar na unidade retórica d'*Os Lusíadas*.<sup>109</sup>

4.15. E o nosso Camões de tal maneyra soube accômodar os passos da historia verdadeyra, com tantos milhares de fabulas, como aqui refere; que até as imitações, que como verdadeyro Poeta aqui faz, parecem puras verdades; de tal maneyra encadeadas, & introduzidas, que com ellas se não diminue hum ponto do credito que á historia verdadeyra se deve. Ficando ellas, além do ornamento Poetico, para que são principalmente inventadas, abrindo caminho aos entendimentos allegoricos, para muytas, & muy doutas moralidades, proveytosas ao governo, & aos costumes das Respublicas, para que principalmente as Poesias se inventarão.<sup>110</sup>

Estas palavras resumem uma inteira teoria da representação poética dominante nos círculos de produção e recepção da epopeia de imitação até perto do final do século XVI. Pouco surpreendentemente, elas pertencem a um homem (ou dois?) que herdou o seu entendimento do fenómeno artistico a partir da geração de Camões,<sup>111</sup> ainda sem a mediação duma *Poética* aristotélica interpretativamente renovada pelo Barroco e sem a assimilação da travadura do poema heróico consagrada por Tasso. Segundo MC, com efeito, o poema épico deve tratar «os

---

<sup>108</sup> *Lus.*, V, 100: 2-3.

<sup>109</sup> Macedo 1820, I: 293-4.

<sup>110</sup> MC, comentário a I, 4: 2.

<sup>111</sup> Quer Manoel Correia, quer Pedro de Mariz (que poderá ter influenciado no texto de MC) eram ainda homens do século XVI.

passos da história verdadeira» sem jamais lhe fugir «um ponto» que seja. Este intérprete d'*Os Lusíadas* não contempla o conceito aristotélico de verosimilhança, crendo antes que a verdade histórica deve ser mantida escrupulosamente mesmo nos seus particulares, apesar das «fábulas» e «imitações» requeridas pelo código poético.<sup>112</sup> Num trecho um pouco anterior ao citado, MC dizia que «quem ler a mayor parte da Poesia [d'*Os Lusíadas*], a cada passo lhe parecerá que encontra com Virgilio, & com Homero», de modo que as verdades históricas parecem imitações poéticas e vice-versa.<sup>113</sup> O mesmo veio a concluir mais tarde Faria e Sousa, embora o mais prolixo comentador camoniano de sempre mostrasse alguma perplexidade perante os motivos e o interesse de Camões por tal sistema de composição:

Es negocio de admiracion, que siendo los sucessos de la Eneida todo ficciones, anduiesse nuestro P. de proposito buscando en las verdades de los nuestros los mas parecidos a aquellos (...) I deste modo aunque el P. (...) sigue la verdad de la historia (...) no queda siendo sin esse ingenioso.<sup>114</sup>

É claro pelas palavras de MC que a chamada verdade histórica estrita não se lhe torna num possível obstáculo para o valor artístico do poema épico; pelo contrário, é o espaço interpretativo que se abre entre a narração dos particulares históricos e o maravilhoso aquilo que, na opinião de MC, contém o âmbito «para que principalmente as poesias se inventaram».

É no modo de considerar o valor da representação histórica no poema épico que mais nitidamente se percebe a distância epistemológica entre um

---

<sup>112</sup> Cf. *Discorsi dell'Arte Poetica*, II: «Lassi il nostro epico il fine e l'origine della impresa ed alcune cose più illustri nella lor verità, o nulla o poco alterata; muti poi, se così gli pare, i mezzi e le circostanze, confonda i tempi o gli ordini dell'altre cose (...) e s'io credo Lucano non esser poeta, non mi muove a ciò credere quella ragione ch'induce alcuni altri in sì fatta credenza, cioè che egli non sia poeta perché narra veri avvenimenti. Questo solo non basta; ma poeta non è egli perché talmente s'obliga a la verità de' particolari che non ha rispetto al verisimile in universale» (Tasso 1977: 21-22).

<sup>113</sup> No comentário a I, 4.

<sup>114</sup> FS, no comentário ao Canto VIII, col.510.

escólio quinhentista como MC e o seiscentismo aristotélico de FS. A correlação entre declínio de valor poético e relato pormenorizado da verdade histórica é evidente, embora quase nunca explícita, nos textos barrocos de FS:

Yo bien veo, que en algunas partes parece que nuestro P. cayò (...) Però como son relaciones de lo sucedido realmente en materias no grandes, que o se deve escusar, o tratado no pide mayor estilo; persuadome que no ha incurrido en mayor culpa, que la de no averlo omitido, o a lo menos no dilatado. I con tales hombres non se han de usar estas pesquisas.<sup>115</sup>

Igual clareza reveladora dos sentimentos de FS sobre as «relaciones de lo sucedido» acontece, quer nos silêncios com que as contempla, quer (muito mais raramente) confessando sentir que o poeta podia ter feito bem melhor.<sup>116</sup> É evidente o contraste entre esta visão e a de MC, para quem a «história verdadeira» é um elemento indispensável na textura narrativa poética, a par do recurso à imitação dos clássicos. O programa postulado n' *Os Lusíadas*, o dum canto sobre a «verdade nua e pura»,<sup>117</sup> assenta num critério de valores que é partilhado obviamente por MC, mas pode apenas ser desculpado por FS.

4.16. De facto, o poema de Camões é caracterizado por um pronunciado recurso às crónicas e relações, nas quais se fia várias vezes com

---

<sup>115</sup> “Juizio del Poema”, col. 76. Uma das mais notórias características idiossincráticas de Faria e Sousa é a de terminar um argumento com uma frase do género da última citada, quando se mostra incapaz de responder de modo concludente às críticas feitas a *Os Lusíadas* pelos contemporâneos; FS já mitificava a figura humana de Camões de modo a tornar o seu poema inatingível pela crítica. Para outros exemplos de trechos semelhantes, vide “Juizio del Poema”, cols.78 e 80 («hombres tan grandes»), e no comentário a IV, 4, col.241. O comentador neoclássico francês DC copiou-lhe o hábito (vide Camões 1735, II: 170 e 241).

<sup>116</sup> É o caso de alguns comentários de FS a *Lus.*, VIII, 79-96: «no niego que [estas estrofas] son caidas de la alteza de estilo de L. de C.» (col.522), tendo afirmado anteriormente que o mesmo trecho «es lo que el P. escribió más arrimado a la verdad, sin revestirla de invencion alguna Poetica» (col.508). Também ao reconhecer (“Juizio del Poema”, col.79) que o primeiro defeito que era apontado a *Os Lusíadas* é «que siguió mucho la verdad de los sucesos, i que el Poema pide más fabula», ou não aponta os lugares do poema mais sujeitos a esta crítica (como o do Canto VIII citado aqui), ou responde, por exemplo, que o cerimonial da recepção em Melinde, no Canto II (contada, como se sabe, em pormenor), «fue cierto: pero está descrito al arbitrio de la verdadera Poesia», sem mais explicações.

<sup>117</sup> *Os Lusíadas*, V, 89: 7.

minúcia.<sup>118</sup> Esta vertente do poema é reconhecida pela grande maioria dos estudiosos mais recentes d'*Os Lusíadas*: António José Saraiva, Eugenio Asensio, Georges le Gentil, Segismundo Spina, Álvaro da Costa Pimpão, Luís de Sousa Rebelo e Maria Vitalina Leal de Matos são dos mais notáveis exemplos de investigadores que reconhecem a expressão *crónica rimada* (ou equivalente) como fazendo já parte do vocabulário crítico aplicado ao poema camoniano.<sup>119</sup> Luís de Albuquerque, o mais completo dos estudiosos que compararam o eixo narrativo do poema com a historiografia que lhe é relativa, conclui que «o tema fulcral da epopeia — a viagem de Vasco da Gama — é tratado com escrupuloso respeito pelos factos, tal como eles podiam ser conhecidos por Luís de Camões».<sup>120</sup> No que diz respeito às «memórias gloriosas daqueles reis» e às «obras valerosas» dos heróis portugueses, José Maria Rodrigues e Epifânio da Silva Dias já demonstraram abundantemente como *Os Lusíadas* são fiéis à historiografia “oficial” existente na época, as crónicas de Fernão Lopes, Duarte Galvão e Rui de Pina, assim como as de Lopes de Castanheda e João de Barros,

---

<sup>118</sup> De tal maneira que, às vezes, «há mais minúcia nos versos do que na prosa» das crónicas (Albuquerque 1987: 110).

<sup>119</sup> Saraiva (1959: 94-95 e 1995<sup>7</sup>: 94 e 118-19), Asensio (1974: 472) e Vitalina Leal de Matos (1992: 22) aceitam a definição e a sua aplicação a *Os Lusíadas*; AAVV 1973: 26 (Costa Pimpão) e Rebelo (1979: 75), por motivos diferentes, consideram-na inexacta; as afirmações mais peremptórias são as de Le Gentil 1995: 58 e 66 («Si l'histoire de João de Barros est déjà une histoire épique, l'épopée de Camões, aussitôt qu'apparaît Gama, devient scupuleusement historique, de légendaire qu'elle était jusqu'alors (...) Il n'en reste pas moins que sa narration [de Camões], à quelques additions ou suppressions près, en y comprenant un débat contradictoire à la Tite-Live, prétend s'inspirer, jusque dans les moindres détails, des deux historiens qui lui servent de garants») e de S. Spina: «Camões não raro desceu alguns degraus da escada da Arte para resvalar na glosa meramente poética da história, ou melhor na chamada crónica rimada. É assim que vemos o poeta hoje» (*apud* Preti 1974: 148n); «o real, em principio, não deve ser objeto de poesia, sob pena de ela cair na mera reprodução histórica do facto: é o que sucede com certas passagens do poema camoniano, em que a poesia deserta para dar lugar à crónica rimada» (Spina 1995: 114); «isto constitui propriamente o poema da terra, a história de Portugal. Infelizmente a poesia baixa na sua tonalidade, no seu valor, porque o Poeta está realmente escravo da realidade histórica, apegado à informação cronística; os vãos poéticos declinam, às vezes roçando pela crónica rimada; há momentos em que o artista se retira e fica apenas o glosador das crónicas» (Spina 1974: 19).

<sup>120</sup> Albuquerque 1987: 113.

entre outras relações menores.<sup>121</sup> E embora, evidentemente, as passagens do poema referentes aos deuses da mitologia não possam ser incluídas na classe histórica, a verdade é que, como sintetiza Maria Vitalina Leal de Matos, a possível incongruência de os inserir «num poema que se orgulha de apenas narrar “verdades puras”» é superada pelo facto de que «é sempre possível ao leitor continuar a interpretar a ficção mitológica como artifício literário e verificar a verdade da acção narrada. Nos pontos de interferência, esta é urdida de tal modo que a mesma interpretação continua válida».<sup>122</sup>

Para a crítica da especialidade, uma crítica eminentemente literária, é evidente a perturbação causada pelo seguimento tão rigoroso dos relatos históricos n’*Os Lusíadas*. Com efeito, não sendo de esperar que os intérpretes de áreas como as ciências históricas e políticas deixem de verificar, apreciadores e até exultantes, o modo como Camões espelha a realidade histórica dos relatos que lhe eram acessíveis, nos espaços da literariedade esta característica é profundamente problemática. E isto não apenas porque os princípios assimilados a partir da *Poética* de Aristóteles e da narrativa romanesca de Cervantes até hoje, passando por Sterne, Flaubert ou Alves Redol, mostram que a narrativa literária funciona através da ficcionalidade, paradigmática e sintagmaticamente concebida, mas também porque o próprio texto de Camões formula o que parece um paradoxo entre a invocação da verdade histórica e uma prática cronística, por um lado, e, por outro, a óbvia intencionalidade

---

<sup>121</sup> Cf. Rodrigues 1979 e ED (Camões 1916-18).

<sup>122</sup> Matos 1992: 29-30. A autora baseia-se aqui no que podemos designar de “teoria dos planos”, formulada primeiramente por António Salgado Júnior (1939) e desenvolvida em vários trabalhos de António José Saraiva. Cf. Parte IV. À excepção da ilha de Vénus (que é obrigatoriamente sujeita a uma interpretação especial), segundo Salgado Júnior há apenas dois momentos de aparecimento de personagens de fábula às personagens de base histórica, os rios Ganges e Indo a D. Manuel e o Adamastor a Vasco da Gama; para ambos, o crítico encontra claras linhas de demarcação entre os dois «planos» e, logo, a incorruptibilidade da *fides historiae*.

poética.<sup>123</sup> Não custa muito verificar que, mesmo quando comparado com o romance histórico do século XIX, um poema como este está ainda mais circunscrito à letra da História, quase agrilhado pela obediência estrita às crónicas do reino e às relações de proezas.<sup>124</sup>

Na vertente que lhe ocupa, de longe, a maior parte da extensão, a arte d'*Os Lusíadas* aparenta resumir-se, portanto, à versificação da História. As partes históricas parecem enfermas de literalidade semântica, de seguidismo em relação aos conteúdos e, muitas vezes até, à sequencialidade geralmente rectilínea das crónicas.<sup>125</sup> A narração camoniana, quando autosujeita à contingência duma historiografia, ainda por cima recente, muito conhecida e também retórica, pode apenas submeter a uma nova arte literária o nível, em princípio secundário, da linguagem, da escolha das palavras, da extensão ou contracção da *res*, da velocidade (no sentido narratológico), do estilo. Ora os procedimentos da *elocutio* retórica, por si sós, como afirma Luís de Oliveira e Silva, «conferem literariedade a um texto, mas não são suficientes para lhe conferirem poeticidade e, conseqüentemente, universalidade».<sup>126</sup> *Os Lusíadas*, pelo simples tratamento estilístico, não se elevam a um nível poético intrinsecamente distinto da historiografia retórica dum João de Barros, que Camões tanto respeitou.

---

<sup>123</sup> Larsen e Krueger apresentam de modo lapidar esta parte aparentemente paradoxal da teoria do texto de Camões: «The fact is: *Os Lusíadas* intends itself to be read, throughout much of its cursus, as empirically valid, historical discourse. This is not in any way seen to contradict the text's claim to literary status as an epic» (1982-83: 67).

<sup>124</sup> Por isso, quando nos deparamos com o fenómeno da chamada “crónica em verso”, é possível duvidar dos autores que presumem ser o romance histórico o género literário mais próximo da *narratio* historiográfica: cf., por exemplo, Ankersmit 1981: 19 e Valdés 1992: 23.

<sup>125</sup> Daí que um estudioso autorizado da épica europeia designe *Os Lusíadas* de «historical artifact which is subject to the abrupt reverses of history» (Greene 1963: 220).

<sup>126</sup> Oliveira e Silva 1993-94: 131.

Por menores que pareçam os seus atractivos para o leitor de hoje, é sobre a imitação da História que o poema se manifesta desde a Proposição e Dedicatória, insinuando paralelamente, como vimos, os modelos de orientação épica que o impulsionam. Como adverte implicitamente MC, o modelo teórico de representação poética imbricado n' *Os Lusíadas* não é o aristotélico, com a sua fórmula de unidade narrativa orgânica e eminentemente artística. Importa pois sondar a «crónica rimada», com vista a obter uma percepção do sentido eventualmente “poético” que ela poderia ter no âmbito artístico em que a própria voz enunciativa da epopeia a situa.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Esse estudo será feito na Parte III.

## 5. *Santa Isabel Rainha de Portugal* de Vasco Mouzinho de Castelbranco

5.1. Texto publicado por Manuel de Lira com data de 1596,<sup>1</sup> encadernado em conjunto com um número substancial de poemas líricos do mesmo autor, com o título de *Discurso sobre a Vida, e Morte de Santa Isabel Rainha de Portugal, & outras varias Rimas* e endereçado ao Duque de Aveiro, D. Álvaro de Lencastre. O parecer inquisitorial é de Frei Manoel Coelho, não tem data, mas é certamente anterior a 5 de Março de 1596, dia em que o “Ordinário” exarou a sua autorização. As licenças censórias são puramente circunstanciais, não patenteiam qualquer intervenção no texto poético e nada deixam entrever acerca do conteúdo do volume, excepto na demarcação plena de «dois livros», um sobre Santa Isabel, «outro de Romances, & varias poesias». Também não se acham quaisquer poemas ou dedicatórias ao autor, mas existem dois prólogos deste, um «Ao Excellentissimo Senho[r] Duque Dom Alvaro de

---

<sup>1</sup> Alguns exemplares deverão apresentar o ano de 1597 no frontispício, a crer na certeza com que Inocêncio o afirma (*Dicionário Bibliográfico Português*, verbete sobre o poeta).

Lancastre», o mais rico em informação e mais merecedor de atenção, e outro, breve, «Ao Leytor».

Sobre o autor, incluído o próprio nome, há somente incertezas. Se aqui, nos seus primeiros poemas publicados, assina Vasco Mousinho de Castelbranco, também se lhe conhecem as versões «Vasco Mauzinho de Quebedo» (no seu *Afonso Africano* de 1611) e «Vasco Mausino de Quevedo» (no *Triumpho del Monarcha Philippo Tercero* de 1619). Como apenas o poema sobre a rainha portuguesa se insere no âmbito cronológico aqui estudado, o nome de Castelbranco, apesar de posteriormente abandonado, será aquele que nos servirá de referência. Sobre a idade do poeta, a melhor das informações é ainda a que se encontra no primeiro dos prólogos referidos, onde por várias vezes alude à própria juventude, «este credito de annos», a «brevidade da vida», «o pouco tempo de experiencia» e o facto de o *Santa Isabel* ter sido escrito «a intervallos de obrigações de estudo» para o bacharelato em Direito.<sup>2</sup>

Servirão estas alusões como pontos de partida para localizar no tempo os Cantos sobre a esposa do rei D. Dinis. No prólogo ao Duque de Aveiro, Castelbranco menciona «dous ou tres cantos» que cortou a partir duma versão original hoje desconhecida. De facto, tendo começado a fazer provas universitárias a partir de 1589, como indica Teófilo Braga, seria de esperar que o poeta não tivesse redigido o *Santa Isabel* muito longe desse ano.<sup>3</sup> Assim parece depreender-se da última estrofe, onde o mesmo historiador literário viu uma alusão à armada com que, em 1588, Filipe II pretendia dar um golpe decisivo na

---

<sup>2</sup> Castelbranco 1596: fls. s/n.

<sup>3</sup> Braga 1914: 316.

monarquia isabelina.<sup>4</sup> Os bibliógrafos parecem concordar, em geral, com esta data, ou o ano seguinte de 1589, como indicativa para a conclusão do poema,<sup>5</sup> pelo menos antes da moldagem algo grosseira que o próprio Castelbranco não tem pejo em mencionar e que deverá ter sido feita quando voltou ao texto no intuito de o preparar para a impressão.<sup>6</sup> Mas não há elementos documentais suficientes para concretizar, quer a data de término da redacção, quer a do *limae labor*.<sup>7</sup>

O início da composição do *Santa Isabel* foi certamente bastante depois de Alcácer-Quibir, já que o texto recorda «Sebastião cuja morte, inda oje he viva».<sup>8</sup> Outra conclusão sobre o período de redacção do poema não deverá ser possível, dada a declarada mocidade do autor. O poema sobre a rainha portuguesa parece ser, portanto, um produto dos anos 1588-1595, com a probabilidade de alguns dos anos inclusos neste período não terem envolvido qualquer intervenção no texto.<sup>9</sup>

5.2. O poema inicia-se com treze oitavas do que podemos designar de “preâmbulo com Invocação”, que começam: «O Furor de cantar Musa refrea/ E

---

<sup>4</sup> «Em Coimbra, concluiu o poema em oitava rima *Vida de Santa Isabel*, terminando por uma alusão à Invencível Armada que ia atacar a herética rainha Isabel, que motiva o poema» (*ibidem*).

<sup>5</sup> O facto de Castelbranco dizer, no prólogo ao Duque de Aveiro, que «porque inda q agora me mostre Poeta, fruyto colhido na passada idade, espero cedo mostrarme Iurisconsulto fruyto desta», parece confirmar que, à data de redacção do prólogo (1595?), Castelbranco não havia terminado os estudos na Universidade, mas que poderia já ter terminado o poema «na passada idade».

<sup>6</sup> García Peres, no seu *Catalogo Razonado*, aponta 1589 como data preferível para conclusão do *Santa Isabel*. Fran Paxeco, *Setúbal e as suas Celebridades*, p.29, também diz que o poema foi «concluído em 1589».

<sup>7</sup> A interpretação da última estância por Teófilo Braga não me parece indiscutível a este respeito, uma vez que se menciona apenas «este tempo da impia Isabella», sem qualquer menção directa da “Armada Invencível”.

<sup>8</sup> Castelbranco 1596: fl.2r (I, 7: 4).

<sup>9</sup> O frontispício refere uma licença «del Rey» que não se acha no interior; a descoberta desse documento poderia trazer uma achega preciosa para a datação do poema.

destempera a temperada Lyra». <sup>10</sup> Fala da motivação possível para um canto celebratório e épico num contexto de derrota cabal como o que se sucede à morte de D. Sebastião e à ocupação castelhana. A conclusão a que se chega é a de que o lamento puro e simples não serve as intenções pragmáticas:

Melhor he Portugal sofrerme agora  
E refrear a dor que me atormenta  
Que hum bem, que inda perdido algem adora  
Muyto lhe doe, se se lhe representa.  
Mas à quem sempre sente, e sempre chora  
Nem tem para hum soo gosto hum'hora isenta  
Mal podião servir de nova pena  
As lembranças que minha dor lhe ordena.

Quanto mais que eu queria desta sorte  
co estas palavras do intimo saidas  
Animarte à vingares tanta morte  
Inda que fosse a troco de outras vidas. <sup>11</sup>

O poema tenciona aderir então a um programa misto de radicação no momento histórico presente, considerado triste (o *choro*), e de incitamento celebratório (o *canto*) que, recordando o passado, estimule acções futuras, «forçado» pela norma impositiva da epopeia:

Por ti, Musa, por ti ja não publico  
Esta tão triste e lastimosa historia,  
Inda que de pezares ande rico  
De prazeres farei larga memoria.  
Mas pois de teu furor forçado fico  
Para que ambos tenhamos nossa gloria  
Canta, e chora connigo juntamente  
Que pois tò peço eu sei que se consente.

Assi canta a suave Philomela  
Entre os ramos da verde, e fresca planta,  
E juntamente chora a forma bella,  
Mudada em pennas, para pena tanta.  
Assi tambem a que morreo com ella  
Lembrada destes dannos chora, e canta,  
Assi de sua morte vendo a hora,  
O Cisne docemente canta, e chora.

E ja que ei de cantar contentamentos,

<sup>10</sup> Castelbranco 1596: fl.1r (I, 1: 1-2).

<sup>11</sup> *Ibidem*: fl.2v (I, 9-10).

Que volva atrás os olhos me he forçado  
Pois tudo quanto vejo são tormentos  
(...) <sup>12</sup>

O género épico e os códigos de representação literária a ele inerentes são deste modo considerados sumamente adequados a uma situação histórica, social, política que é tida, em si mesma, por lamentável. Tematizando o passado, este modo de discurso acaba, assim, por ser o testemunho de um presente que se deseja mudar.

5.3. Explicado o papel e a incidência particular do poema nesta muito desenvolvida Invocação à musa, Castelbranco procede à canónica Proposição:

A vida de Isabel, e a morte canto,  
Entre nos morta, em Aragão nascida,  
Vida e morte de todo mundo espanto,  
De cuja gloria certa não duvida.  
Morre alegre quem passa a vida em pranto,  
E a quem a vida he morte, a morte he vida  
Qual na vela se veê, que estando ardendo  
Quando a matais a vida tem morrendo.

O principio da Lusitana gente,  
O novo mundo ja sem sombra escura,  
O Sol ardendo logo no Oriente  
As unhas de usso ainda sem figura.  
Qual hercules preludio da Serpente,  
No berço ainda, e ja com aventura,  
Será principio à minha illustre historia,  
E se me não engano a minha gloria.

D'Afonso Rey primeiro discorrendo  
(Quem nos louvores seus ficar pudera)  
Pouco nos outros Reys me irei detendo,  
Tê chegar á Dinis que ja me espera.  
Dahi a insigne tela irei tessendo  
Com quem não poderá lachesis fera  
Que inda que impedir possa a humana vida,  
Não tem poder para que a fama impida.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibidem*: fls.2v-3r (I, 11-13).

<sup>13</sup> *Ibidem*: fl. 3r e v.

A proposta temática, indicada na primeira estrofe, pareceria ser a de um simples poema biográfico marcado pelos objetivos claros designados no primeiro verso e pelo distanciamento óbvio em relação aos exórdios dos clássicos do género, não fora o facto de as duas oitavas seguintes mencionarem material completamente diverso. O que parecia assentar no recontar rimado da vida da Rainha Santa é transformado numa recensão histórica do «principio da Lusitana gente», de D. Afonso Henriques e «outros Reys», cuja relação estrutural entre si e com a biografia de Isabel não se afasta, do ponto de vista formal-narrativo, da simples cronologia de anais.

A Invocação-Dedicatória ao «Ilustre rio», extensa metáfora de Portugal, resume a história do país como expansão duma corrente que saiu duma «fonte» ou «mar», que foi Castela (toda a Hispânia), para ali tornar depois de se ter estendido até «aos tálamos da Aurora» e ao «fim de todos os rios», que é o Ganges.<sup>14</sup> O percurso circular na interpretação aqui proposta da história de Portugal, das origens até 1580, também não parece corresponder às afirmações da Proposição propriamente dita quando esta aponta para uma crónica nacional com o seu *telos* na morte da Rainha Santa. O período da expansão lusa até à Índia, não obstante a alegoria do rio, jaz esquecido pela proposta temática a realizar na Narração. Oferece-se uma releitura da História portuguesa que não foge a óbvias discrepâncias de construção narrativa, ao desequilíbrio volumétrico, à mutilação estrutural ou, segundo o vocabulário empregue no poema e em prefácio, ao «corte».<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Ibidem*: fl.3v-6v, estrofes 17 a 34. «Este rio famoso em que me fundo/Que saio das entranhas do mar alto/ E que oje torna ao mar rodeando o mundo,/Como se inda estivera d'agoas falto./ He nosso Portugal, e o mar profundo/ Castella foy (...)» (fl.6v, estrofe 34).

<sup>15</sup> Para além da referência, de que oferecemos uma proposta de interpretação *infra*, a «dous ou tres cantos que lhe cortey por causas não podia fazer por si cabeça» [*sic*] no prólogo a D. Álvaro de Lencastre, a palavra «corte» aparece como uma das chaves de leitura do *Santa Isabel*, logo na invocação inicial, estrofe 6, v.5 (fl.2r) e estrofe 10, v.5 (fl.2v).

Na verdade, o projecto de Castelbranco aparenta desde já alguma novidade, com a dupla Invocação, a deslocação da Proposição para lugar intermédio e a explícita interpretação artística da história de Portugal ainda antes da Narração. Uma novidade, como escreve Caravaggi ao distinguir dois períodos histórico-literários, muito mais típica da «*irruenza anarchica*», do «*dinamismo sfrenato*» e do ecletismo do tempo de Camões, do que do rigoroso dogmatismo e do culto das regras que caracterizam os autores já sujeitos ao influxo opressivo de Torquato Tasso.<sup>16</sup>

5.4. A relativa brevidade do poema *Santa Isabel Rainha de Portugal* permite uma rápida sinopse dos conteúdos narrativos e da base formal em que assenta a representação literária. Trata-se dum texto em seis Cantos, quantitativamente irregulares, ao ponto de o Canto com extensão máxima (o primeiro, com as suas vastas invocações) ter 83 estrofes, e os dois mais curtos (o segundo e o último) possuírem apenas 48 cada. Quais os conteúdos a que se dedica uma tal irregularidade distributiva?

A Narração começa, como era previsível depois de conhecida a Proposição, pelo relato das origens históricas de Portugal, o conde D. Henrique, D. Teresa e os reis que lhes sucederam: D. Afonso Henriques (que a natureza fez gigante com «peês de barro»),<sup>17</sup> D. Sancho I, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Afonso III (com a história da sua «crueldade» para com Matilde, mulher que abandonou)<sup>18</sup> e D. Dinis, com a introdução do qual se acaba o Canto primeiro. Os espaços intermédios, para além dos referidos, são ocupados por uma acronia

---

<sup>16</sup> Caravaggi 1974: 214.

<sup>17</sup> Castelbranco 1596: fl.8r (I, 43-44).

<sup>18</sup> *Ibidem*, fls.13v-14v (I, 76-81).

(*flashback* logo seguido de prolepse) sobre Viriato e o desastre sebástico em Marrocos, um sonho de Egas Moniz e estâncias em louvor da Virgem como protectora de Portugal.

A seguir, o narrador detém-se na caracterização de D. Dinis e do seu reinado, o que ocupa todo o Canto II, juntamente com um sonho deste rei e outros pormenores relativos ao seu projectado matrimónio com D. Isabel. A narração do Canto subsequente situa-se em Aragão, descrevendo-se a vida contemplativa da futura rainha; depois duma desenvolvida entrevista com o pai, o rei D. Pedro, o autor alonga-se sobre a despedida da filha e sobre a sua viagem até Trancoso, onde Dinis a espera. O Canto IV é dedicado à biografia de Isabel, desde a ascendência e nascimento até às várias características da sua vida de solteira, particularmente o amor a Cristo, a caridade e o empenho em ir aos hospitais consolar os doentes. Já a propósito da sua actividade depois de vir para Portugal, o Canto V relata os episódios mais célebres enquanto monarca consorte — o milagre das rosas e o papel de pacificadora entre o rei e o príncipe herdeiro —, começando por realçar o papel fulcral da rainha na correcção de alguns vícios de D. Dinis denunciados pelo narrador; deste conjunto, o episódio de longe mais desenvolvido é o da iminente guerra civil entre as forças do rei e as do príncipe herdeiro, com descrição dos defeitos de carácter de D. Afonso, estimulados pela fúria Tesífone<sup>19</sup> e pelo Inferno em geral, e um largo discurso admoestador pronunciado por D. Isabel; o Canto termina com a reconciliação de pai e filho, graças à intervenção da rainha.

---

<sup>19</sup> O que, por si só, desmente a afirmação de que o poeta baniu «de todo a mitologia greco-romana» (Saraiva e Lopes 1992: 368). Este descuido deve ser desculpado, todavia, pela circunstância de o *Santa Isabel* ser o poema narrativo quinhentista português com extensão superior a um Canto menos lido e estudado pela crítica.

O último Canto responde ao outro desiderato do título e da Proposição: «cantei a vida, & canto a morte agora».<sup>20</sup> Como seria de esperar, não há propriamente aqui acção narrativa, compenetrando-se o discurso rimado numa sucessão de meditações filosóficas e sentenças, especialmente nas abundantes últimas palavras de Isabel; o poema termina com uma descrição de Coimbra, local onde a Rainha Santa foi sepultada (incluindo uma comparação desta cidade com Tróia) e uma imprecisão relativa ao valor da arte literária, suas condições sociais de existência e a manifestação autoral dum desejo de imortalidade poética; como vimos já, os últimos versos relacionam a escolha do tema com a vontade de «reformular» Isabel de Inglaterra, a grande inimiga contemporânea do império de Filipe de Áustria, então rei de Portugal.

O enquadramento formal destes conteúdos, como o exórdio deixava entrever, é feito através do recurso enfático a práticas argumentativas no princípio dos Cantos, palmilhando assim o trilho da epo-narratividade ariostesca. De facto, não há um só Canto que não comece pelo tipo de exórdio moral que Ariosto canonizou, sendo o sexto particularmente significativo da relação entre o entimema e o exemplo sobre a qual a teoria poética então investia: «e se a razão não val em que me fundo/ vede quanto Isabel» etc.<sup>21</sup> Contudo, à maneira clássica, Castelbranco não deixa de optar por mudanças temáticas internas aos Cantos, pontuadas pela devida invocação, como é o caso das estrofes 26 a 28 situadas quase exactamente a meio do Canto II. A recordação parece até expressamente virgiliana: «agora Musa minha neste passo/ o principio me ensina desta historia».<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Castelbranco 1596: fl.51v (VI, 3).

<sup>21</sup> *Ibidem*, fl.51r (VI, 2), itálico meu. Sobre a questão teórico-literária apontada, vide Parte I, especialmente os capítulos 5 e 6.

<sup>22</sup> *Ibidem*, fl.19r (II, 26: 1-2). Cf. *Eneida*, I: 8: «Musa, mihi causas memora...».

5.5. O aparato paratextual do poema de Castelbranco oferece-nos a oportunidade de explorar um pouco o espaço teórico-poético em que este pretenderá mover-se, já que o prólogo a D. Álvaro de Lencastre possui a qualidade de incidir, a certa altura, directamente sobre questões metalinguísticas:

E tocando algu[m]a cousa da obra, sempre tive por acertada aquella sentença de Horatio.

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,  
Porque o útil sem mistura de doce não diz oje com a condição, & natureza dos homens, & o doce sem o proveytoso não diz com a obrigação daquelle que escreve, branduras, desmayos, & deliquios de amor, não servem maes que de facilitar corações à semelhantes cuydados, levandonos apos si como Sereas à miseraveês naufragios, & desenganos do mundo com reprehensão de vicios aspera, servem de cerrar os ouvidos à todos como as surdas aspides à voz do encantaudor, eu para fugir estes inconvenientes escolhi esta hystoria proveytosa em si pois he vida de hua Santa Raynha, à quem os Principes tem obrigação de imitar, & V. Excellencia principalmente pois he descendente seu, para que sendo a obra de minha parte doce satisfaca a Horatio, & ponha o risco por cima de todos, o que tambem me obrigou a lhe juntar essa variedade, assi porque ella soò deleyta, como porque defraudada de dous ou tres cantos que lhe cortey por causas não podia fazer por si cabeça (...)

Da sintaxe quase labiríntica deste fragmento, a que não ajuda a assistematicidade da pontuação, podem-se observar vários aspectos importantes da motivação e criteriologia para os conteúdos narrativos do *Santa Isabel*.<sup>23</sup> No que diz respeito a autoridades no mister, é evidente o predomínio da *Ars Poetica* de Horácio, cujo verso 343 é citado como princípio orientador fundamental. Já num trecho anterior deste prólogo, o eco do teorizador romano havia soado, quando Castelbranco escreveu que a perfeição d'«o engenho, & arte» requer

---

<sup>23</sup> Creio que o mesmo texto com pontuação (e ortografia) modernizada deverá ler-se como se segue: «...utile dulci, porque o útil sem mistura de doce não diz hoje com a condição e natureza dos homens, e o doce sem o proveitoso não diz com a obrigação daquelle que escreve. Branduras, desmaios e deliquios de amor não servem mais que de facilitar corações a semelhantes cuidados, levando-nos após si como sereias a miseráveis naufrágios; e desenganos do mundo, com repreensão de vícios áspera, servem de cerrar os ouvidos a todos, como as surdas áspides à voz do encantador. Eu, para fugir [a] estes inconvenientes, escolhi esta história proveytosa em si, pois é vida de uma santa rainha a quem os príncipes têm obrigação de imitar (e V. Exa. principalmente, pois é descendente seu) para que sendo a obra de minha parte doce, satisfaca a Horácio» etc.

«muyto tempo de invencão, & muyto de lima».<sup>24</sup> Mesmo a referência à «cabeça» do poema deverá constituir uma alusão ao início da *Ars Poetica* e à necessidade de coerência e unidade na construção épica.<sup>25</sup> Tudo indica, por conseguinte, que a epístola de Horácio, possivelmente em edição comentada, era o principal breviário do poeta português para a versificação narrativa.

Sendo nos termos horacianos do «doce» e do «útil» que se configura, em todo o fragmento, a dialéctica em torno dos fundamentos da criação poética, importa verificar com que precisa articulação teórica Castelbranco trata este assunto de significativa importância. A minha conclusão inicial remete para uma postura eclética por parte do poeta, em que o verso de Horácio parece padecer de simples glosa. Dito isto, não deixa de ser sintomático, em particular, o modo como Castelbranco começa por comentar a citação latina: «porque o útil sem mistura de doce não diz hoje com a condição e natureza dos homens, e o doce sem o proveitoso não diz com a obrigação daquele que escreve». Interpreto esta frase como a afirmação duma postura de base consciente da «obrigação» (moral? técnica?) da escrita em ser exemplarmente didáctica, mas que aceita o princípio, invocado pela dominante crítica moderna, de que o público contemporâneo serve-se melhor com o «doce» do que o romano ou grego. «Hoje» será a palavra-chave, que nos remete, quer para o trabalho teórico de homens como Giraldi Cinzio e Bernardo Tasso em favor da modernidade de Ariosto, quer para a ascensão dos ideais formal-hedonistas que parece acontecer

---

<sup>24</sup> Provável alusão, respectivamente, a *Ars Poetica* v.295 ss. («ingenium...arte...») e vv.292-3 («carmen reprehendite quod non/ multa dies et multa litura coercuit»).

<sup>25</sup> Pergunto-me se Castelbranco conhecia a *Poetica Horatiana* de Figna (1561), comentário à *Ars Poetica* onde a «cabeça humana» com que se inicia o texto horaciano é interpretada como representando o género épico (*vide* Weinberg 1961: 158). Isto explicaria a frase do prólogo sobre os cantos que, segundo o autor, não contribuiriam para «fazer por si cabeça». Segundo Anibal Pinto de Castro, a *Ars Poetica* foi actualizada e difundida em Portugal na segunda metade do século XVI através dos comentadores italianos Robortello, Maggi e, precisamente, Figna (Castro 1984.: 709-710).

em Espanha a partir desta época.<sup>26</sup> A posterior alusão à «variedade» deleitosa confirma a actualização pretendida na concepção do discurso artístico e da estrutura épica: um maior investimento na *elocutio*, nas figuras e ornamentos, e a exploração dos recursos inventivos e de ordenação narrativa de que o *Orlando Furioso* forneceu o mais profundo e duradouro paradigma epopeico.

No entanto, o predomínio dos intuitos pragmáticos para a justificação do investimento no *delectare* impede, segundo creio, que se possa falar de uma tentativa de igualar os pesos na balança do binómio horaciano. Reforçando o ideário do próprio Horácio, o deleite é para Castelbranco apenas um veículo para melhor penetração da «voz do encantador».<sup>27</sup> Os alicerces do poema estão firmemente do lado da «história proveitosa em si», sendo as componentes do prazer poético como que o reboco que lhes concede a espessura. Os exemplos fornecidos demonstram-no bem: histórias de amor e paixão têm maus resultados a nível pragmático, são como sereias que enganam com o agradável do canto; histórias puramente didácticas levam a «cerrar os ouvidos», tal é a sua aspereza para o receptor. Interessa portanto, pese embora o aparente equilíbrio desejado na prática artística entre o *utile* e o «doce», que a *inventio* continue a depender do valor pedagógico do tema, sendo os prazeres do amor, da variedade e do ornamento essencialmente instrumentais para a penetração suasória.

No âmbito das suas formulações metadiscursivas, Castelbranco não se afasta, pois, da concepção retórico-horaciana do *delectare*. Pelo contrário, parece investir nesta concepção, tirando dela o maior partido possível. Vimos já como, no exórdio, o poeta conclui acerca da falta de pertinência duma Musa

---

<sup>26</sup> Sobre Giraldis e Tasso, *vide* Parte I, capítulo 4; o modelo histórico da ascensão gradual dos princípios formal-hedonistas na teoria poética espanhola é defendido em García Berrio 1980.

<sup>27</sup> Horácio, *Ars Poetica*: 341-44.

que não refreasse o canto de dor e se exacerbasse no *furor poeticus*; <sup>28</sup> a intencionalidade do poema realizar-se-ia então sob o signo da função conativa, uma voluntária sujeição à disciplina da arte, de modo a controlar os anseios do “choro” com a necessidade pragmática do “canto”. No prólogo, declara-se a inutilidade de apresentar nua e cruamente «desenganos» e «repreensão de vícios», não porque não sejam objectivos bons em si mesmos, mas porque, sem “doçura” no discurso, não ultrapassam a surdez (cf. «surdas áspides») dos destinatários. Logo, Castelbranco opta por um exemplo «a quem os principes têm obrigação de imitar», um carácter inquestionavelmente digno de louvor como é o da Rainha Santa, em substituição do vitupério sem doçura, ou desta sem elevados propósitos de influxo sobre a conduta futura dos receptores.<sup>29</sup> Os fundamentos retórico-horacianos aqui expostos permitem a Castelbranco revelar quase abertamente a relação íntima entre celebração e condenação a que deverá obedecer a mensagem poética: a primeira pode ser teoricamente o veículo ideal que, pelo agrado e estímulo que suscita no espírito do destinatário, abre os ouvidos para a última.

---

<sup>28</sup> *Refrear* é um verbo importante da invocação inicial (estrofes 1 e 9), aplicado ao «furor» e à «dor»; *vide* citações em 5.2.

<sup>29</sup> Trata-se, evidentemente, do princípio criador conhecido pela expressão “dourar a pílula” que encontramos já, por exemplo, em Jerónimo Osório (*vide* Parte I, capítulo 1).

## 6. *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor* de Jerónimo Corte-Real

6.1. Falar da obra poética de Jerónimo Corte-Real, em particular do *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdiçam de Manoel de Sousa de Sepulveda, & Dona Lianor de Sá sua mulher & filhos, vindo da India para este Reyno na nao chamada o galião grande S. Ioão*, é falar duma obra de qualidade artística invulgar. É verdade que a recepção crítica portuguesa, malgrado tímidas tentativas em contrário, reagiu desde o século XVII com geral despreço, acompanhado em alguns casos de virulência, relativamente aos versos do poeta de Évora.<sup>1</sup> Tal tendência recorrente não impediu, no entanto, que os poucos espíritos de além-fronteiras que puderam ler com atenção o *Naufrágio e Perdição* manifestassem uma posição tanto mais favorável quanto ela permite a

---

<sup>1</sup> Alguns exemplos: Manuel de Faria e Sousa, no “Juízo” do seu comentário às *Rimas* de Camões (escrito antes de 1649), inclui Corte-Real entre os meros «versificadores desnudos de quanto es poesia»; Francisco Dias Gomes, pouco tempo depois de se publicar em 1783 a segunda edição do *Naufrágio*, afirmou que o poeta não tem belezas que o autorizem a buscar novas palavras e expressões, é «sequíssimo na invenção» e possui um estilo «tão frio e despido de nervo que raramente deixa de ser lânguido e abatido» (*Obras Poéticas*, p.40); no século XIX, segundo Camilo Castelo Branco, «o *Naufrágio* lê-se como uma velha sentença em córneos endecassílabos, sacudida do lixo mitológico» (1880: 208); a partir de Teófilo Braga, como vimos no capítulo 1 desta Parte II, a situação não melhora.

inclusão do autor no grupo restrito de nomes cujos méritos os tornam de menção obrigatória no panorama internacional da epopeia da Idade Moderna.

Entre as mais marcantes reacções de leitura directa da obra de Corte-Real, contam-se as dos poetas áureos espanhóis Lope de Vega e Francisco de Quevedo, em modos que transcendem a mera circunstancialidade encomiástica do século XVII.<sup>2</sup> E se um René Rapin podia ainda dizer, na mesma centúria, que Camões «est le seul Poëte heroïque de Portugal»,<sup>3</sup> na primeira metade de Setecentos já a Europa transpirenaica sentia a comoção transmitida pela epopeia dos Sepúlvedas.<sup>4</sup> Mais tarde, a um nível de crítica literária propriamente dita, aparece o suiço Simonde de Sismondi a concluir acerca da grande superioridade de Corte-Real sobre o muito mais célebre Trissino<sup>5</sup> e até sobre qualquer um dos poetas épicos espanhóis, Ercilla incluído;<sup>6</sup> ou o francês Ferdinand Denis a afirmar que o *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor* se trata duma obra de génio, comparável à *Gerusalemme Liberata* e a *Os Lusíadas*.<sup>7</sup> Reacções como

---

<sup>2</sup> Na “Silva Tercera” do *Laurel de Apolo* (1630), o também poeta épico Lope de Vega enlaça os nomes de Camões e Corte-Real, atribuindo a ambos a primazia no género, «prostrando Eneydas, y venciendo Iliadas» (fl.25v). Sobre este e outros elogios de Lope de Vega e Quevedo ao poeta português, vide Alves 1998: xxi-xxiv.

<sup>3</sup> Rapin, *Reflexions sur l'Eloquence, la Poétique, l'Histoire et la Philosophie* (1671); apud Castro 1987: 102n.

<sup>4</sup> «...le malheur de Don Manuel de Souza: l'histoire en est touchante. Jérôme de Corteréal en a fait un Poëme Portugais, qui tireroit des larmes aux plus insensibles», escreve Louis Duperron de Castera (DC) em Camões 1735, II: 158.

<sup>5</sup> [Corte-Real] est bien supérieur à l'auteur de l'*Italia liberata*, et par l'intérêt, et par l'imagination, et par la force du coloris» (Sismondi 1813: 485). A comparação deve advir do facto de que Trissino e Corte-Real têm em comum a preferência pelo decassílabo branco. Sobre as teorias da versificação de Trissino, vide Alves 1998: xxxix.

<sup>6</sup> «...la grandeur des événements, le caractère romanesque des aventuriers qui les dirigeaient, surtout l'orgueil national du héros et du poète, donnent à ces compositions une vie et un mouvement qu'on ne trouve point dans les épopées des Espagnols, ou celles des Italiens du second ordre» (Sismondi 1813: 485). *La Araucana* de Ercilla era uma das epopeias que, conquanto muito prestigiada, Sismondi colocava implicitamente abaixo dos dois poemas épicos que Corte-Real escreveu em português (sobre a recensão de Sismondi à epopeia de Ercilla, vide Pierce 1968: 117-19).

<sup>7</sup> «Oui, l'oeuvre de Corte-Real est une oeuvre de génie, et il s'en faut de bien peu qu'elle ne lui ait mérité une de ces couronnes qui ont consacré pour toujours le nom de Camoëns et celui du Tasse» (Denis 1839: 101).

estas, sem servir de prova quanto ao alto valor literário do texto em causa, obrigam, pelo menos, à atenção respeitosa que tantas vezes lhe foi negada.

6.2. O poema de Corte-Real foi publicado póstumo em 1594, bastante mais póstumo do que criam os raros críticos modernos que o leram. Denis, por exemplo, julgava que o poeta teria falecido por 1593 e que o *Naufração*, por conseguinte, teria dependido de algum modo das *Historiarum Indicarum* onde Giovanni-Pietro Maffei inseriu uma narração da história infausta.<sup>8</sup> A verdade é que a primeira e menos completa edição das crónicas de Maffei saiu em 1588, o mesmo ano em que hoje se sabe ter falecido Jerónimo Corte-Real. O poeta português não poderia, portanto, ter tido acesso ao relato do historiador italiano. A data de redacção do poema deve até recuar significativamente em relação a esse ano, uma vez que o genro do poeta, a quem se deve a iniciativa da impressão, declara na dedicatória ao Duque de Bragança que ouviu Corte-Real falar «muitas vezes» sobre esta obra, tendo-a já terminada.<sup>9</sup> Afora isso, não encontrei qualquer indicação intratextual que possibilitasse uma datação mais precisa, excepto que a alusão aos complicados procedimentos de resgate dos cativos em Alcácer-Quibir, e à demora do processo, impedem que o poema tenha sido terminado antes de 1579.<sup>10</sup> A falta de qualquer referência, pelo

---

<sup>8</sup> Os termos em que o intérprete se refere à questão merecem ser sopesados: «Cette chronique [de Maffei] parut pour la première fois en latin vers 1588, cinq ans avant la mort du poète (...) Ce n'est point que je cherche d'inutiles rapports, ce n'est point que je veuille en rien diminuer la gloire du poète: ce serait comme si je tentais de rabaisser Camoens aux dépens de Barros et de Castanheda; mais il est toujours bon de faire voir comment procède le génie, quand il imprime sa forme durable aux voix fugitives qui racontent» (Denis 1839: 96).

<sup>9</sup> «Eu estimei muito achala, porque em sua vida lhe ouvi muitas vezes dizer que fora esta a obra que elle tinha por mais filha de seu engenho, que algu[m]as que fizera, e em que mais cabedal de trabalho posera» (“Ao excelle[n]tissimo Principe D. Theodosio Duque de Bragança” etc. *in* Corte-Real 1979: 487)

<sup>10</sup> «Vede cativos tristes acabando/ Em cativeiro duro [a] vida estreita,/E o que vay seu remedio procurando/ Tão vagaroso estar la dentro em Ceita./ Vede o que pedem hu[n]s, outros

menos explícita, à morte do cardeal-rei D. Henrique (a 31 de Janeiro de 1580), a Filipe II ou à situação sócio-política decorrente da Monarquia Dual, faz crer que o *Naufrágio e Perdição* foi terminado em plena crise dinástica ou muito pouco tempo depois. Nessa altura, a principal fonte impressa da narrativa era aquela que se preservou inserida século e meio mais tarde na chamada *História Trágico-Marítima*.<sup>11</sup>

6.3. O «Prologo ao Lector» que acompanha, sem indicação de autoria, a edição original do poema, tem a virtude de resumir numa fórmula hermenêutica os objectivos que um leitor medianamente culto do século XVI poderia discernir (ou até eventualmente conhecer, por informações oriundas dos que comunicaram com o poeta) no entrecho. Assim, segundo o anónimo prefaciador (talvez Simão Lopes, o editor do texto, ou então António de Sousa de Abreu, o genro do poeta), o *Naufrágio e Perdição* é

...hu[m] discurso em que se pode[m] claramente ver as variedades & pouca firmeza dos estados que na vida se tem por felices. E se be[m] olhardes vereis quã certo está o castigo ainda que tarde aquelle que por seus delictos cometidos contra a charidade e amor com que devíamos amar nossos proximos, o merece[m], & que não deve a tardança delle fazernos esquecer da certeza com que o devemos temer.<sup>12</sup>

Chama-se a atenção dos leitores de que o poema impresso a seguir trata da natureza do «castigo» infligido aos que cometem crimes contra virtudes morais.

---

negando,/ E o que promete o preço, o Mouro o engeita,/ Em tanto corre o tempo acaba a vida/  
Do que esperando, a tem ja consumida» (Canto XIV; Corte-Real 1979: 802).

<sup>11</sup> Não se conhece nenhum exemplar quinhentista da “Relação da perda do galeão grande S. João”, mas não pode haver dúvidas que deve ter circulado como folheto anónimo nos anos seguintes ao naufrágio ocorrido em 1552. A primeira edição da *História Trágico-Marítima* é de 1735-36. Há também uma edição seiscentista da relação, sem data, da tipografia de António Álvares.

<sup>12</sup> Corte-Real 1979: 485. A título de suporte filosófico para o que se diz neste prólogo, veja-se o que escreve Torquato Tasso em apêndice a uma carta sua de 1585: «s’egli fosse necessario c’ogni malvagio ricevesse castigo [no poema heróico], non è necessario che ‘l riceva subito, perciochè *La spada di là su non taglia in fretta*, come dice Dante; e Dio spese volte ritarda la pena per conceder tempo al pentimento; e dove non segua la penitenza, non manca il castigo» (Tasso 1978, I: 188-9).

O prefaciador fornece assim os elementos básicos para incluirmos o poema de Corte-Real na linha duma tradição épica assente no aviso sobre os resultados nefastos de acções viciosas.<sup>13</sup> Mais do que isso, ele aponta exactamente o campo ético negativo em relação ao qual se prepara e adequa o respectivo castigo: a erosão das virtudes da caridade e do amor do próximo, e sua substituição pelos respectivos vícios.

Também o único louvor colocado defronte da epopeia, um soneto de Estêvão Ribeiro,<sup>14</sup> fornece no último terceto uma interpretação ainda mais sintética de toda a estrutura narrativa:

...esta alta istoria  
Em que claro se vem Amor, & Marte  
Vingados de Leonor, & do seu Sousa.

Leonor e Sepúlveda teriam sido objecto da vingança do Amor e de Marte, deus da guerra. Porquê? Ao contrário do prólogo, o soneto de Ribeiro não apresenta os motivos do castigo. No entanto, através duma variante expressiva, designadamente a forma de identificação das causas por referência à mitologia clássica,<sup>15</sup> o terceto enriquece a possibilidade duma abordagem interpretativa ajustada ao modo de expressão preferido pelo texto de Corte-Real.

---

<sup>13</sup> Sobre o influxo desta tradição no Renascimento, *vide* Parte I, especialmente os capítulos 3 e 7.

<sup>14</sup> Deve ser o mesmo Estêvão Ribeiro que escreve um poema satírico à seiscentista *Jornada às Cortes do Parnaso*; segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos, este poeta morreu em 1630 (cf. *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, Universidade de Coimbra, 1922; estudo reeditado pela Imprensa Nacional, Lisboa, 1980).

<sup>15</sup> Muito embora o *Naufrágio* não faça de Marte uma personagem, fazendo apenas uma fugacíssima representação do deus da guerra no Canto IX (Corte-Real 1979: 660).

6.4. Assim enquadrados, podemos resumir a complexa narração, objectivo a que mais do que um autor já se dedicou, mas sempre, a meu ver, de modo inexacto ou incompleto.<sup>16</sup>

Deste modo, constatamos que os primeiros três Cantos se referem ao nascimento de Leonor, ao desenvolvimento da história do seu namoro com Manuel de Sousa Sepúlveda e aos problemas sociais que a relação amorosa acarreta.

No Canto I descreve-se o ambiente em torno do nascimento da protagonista na Índia, incluindo o aparecimento das três Graças e das três Erínias enquanto a bebé dorme, com um discurso em oitavas atribuído a cada trio;<sup>17</sup> Leonor vai crescendo em formosura e criando paixões em seu redor, entre as quais a de Sepúlveda; sucede-se uma cena bucólica em que se antecipam dois motivos a repetir e desenvolver posteriormente: as ninfas do «manso rio», junto ao qual se sentam Leonor e outras donzelas, sentem inveja da sua beleza; Cupido sente-se ofendido pela «vontade livre» que permite a Leonor não corresponder à paixão de Sepúlveda; é então que as setas do Amor provocam a reciprocidade que faltava aos sentimentos de Manuel de Sousa e Leonor regressa à casa do pai já irreversivelmente apaixonada. Algum tempo depois, Garcia de Sá resolve desposar a filha com Luís Falcão, fidalgo abastado, e Sepúlveda, torturado pela ideia, decide fazer saber ao pai de Leonor que se tinha já casado secretamente com ela; segue-se uma cena entre Garcia e Leonor, que deve constituir um dos diálogos mais bem escritos de toda a poesia portuguesa clássica, em que esta

---

<sup>16</sup> Refiro-me, nomeadamente, aos textos de Sismondi (1813), Denis (1826 e 1839), Camilo Castelo Branco (1880), Fidelino de Figueiredo (1987) e Saraiva e Lopes (1992). Ainda assim, os resumos mais satisfatórios são os mais antigos, desde que considerados dentro dos condicionalismos duma história da recepção crítica que está por fazer.

<sup>17</sup> «Rien d'enchanté comme le début, rien de gracieux comme le récit de la naissance de Lianor» (Denis 1839: 104).

acaba por confessar o matrimónio clandestino, para consternação e perplexidade do pai, o qual, não obstante, decide insistir no casamento com Luís Falcão, enclausurando a filha de modo a que se evitem mais contactos com Sepúlveda. O Canto termina com o anúncio das cartas que os amantes começam então a trocar em segredo.

É com estas missivas amorosas, escritas em tercetos, que se desenvolve a primeira parte do Canto II, após a qual, Sepúlveda, ao perceber que nada demove Garcia de Sá do plano de casar a filha com Falcão, invoca as forças do amor — sentimento tão poderoso que «tirar hu[m]a só vida» lhe é coisa pouca — para que os impedimentos à sua relação com Leonor possam desvanecer-se. Amor, ofendido por mais este obstáculo colocado à união que determinou, dirige-se a Pafo para se consultar com a mãe Vénus. Esta concorda com o filho e explica-lhe como proceder: Amor deverá juntar-se a Ânteros, aquele que proporciona vingança às injúrias contra o amor, e dirigir-se então aos paços de Raunúsia ou Némesis a quem se devem queixar e pedir Determinação e Ira; quando voltar com essas figuras, Vénus terá já pronto para Amor um raio que obteve do marido Vulcano. Após estas palavras, Amor deixa a mãe, em viagem vê três das partes conhecidas do mundo (Europa, África e Ásia descritas em forma de catálogo), vê os efeitos provocados pela guerra, pelo mar e ventos, por Vénus e pelos vícios ético-sociais, passa por um velho que é o Tempo e vê «o aposento espantoso de Raunúsia». Entretanto, o breve tempo passa muito lento para Leonor e Sepúlveda, descrevendo-se o estado de espírito de Manuel de Sousa; o Canto termina com o regresso ao espaço da «ilha da vingança».

A narração do Canto III abre nesse ponto, com Amor/Ânteros (uma dupla unidade) observando o aspecto agreste da ilha; acham-se com o Ódio que

os guia à cova da Ira; por sua vez, todos os quatro dirigem-se à casa da Determinação donde, com esta, podem partir para os aposentos de Némesis; no caminho, junta-se-lhes durante algum tempo um ancião que lança um aviso ao Amor sobre a imprudência das suas acções, ao qual reagem o Ódio, a Ira e a Determinação vituperando-o e não dando tempo a que o Amor lhe dê ouvidos; chegam todos finalmente aos paços de Raunúsia, cuja descrição inclui quadros pintados com vinganças históricas e míticas; depois de obter o favor da deusa, Amor/Ânteros, penetrado pelos sentimentos que conheceu na viagem, regressa a Vénus que quase o não reconhece: «mal se conforma o doce nome/ co a figura que trazes diferente». Morre Luís Falcão dum raio de fogo e fica a suspeita, disseminada pela Fama, de que o culpado foi Amor. Este ordena então ao Sepúlveda que peça a Garcia de Sá a filha em matrimónio, ao que o pai, embora magoado, dá o seu consentimento.

O Canto IV começa com os efeitos do velho Tempo que vai mudando os «cardos espinhosos» em «lírios», substituindo a angústia em que viviam Leonor e Manuel pela alegria da preparação das bodas. Dá-se o matrimónio festejado, a que se segue o banquete, presidido jubilosamente por Vénus e o Amor, mas outrossim pelos tristes Himeneu, Juno e as Euménides, representando e prevendo o mal futuro; a noite de núpcias, também preparada por Vénus e Amor é, de novo, estragada, desta vez por Megera, uma das Erínias, cujos maus agouros põem em lágrimas a mãe e o filho mitológicos e os fazem regressar a Pafo, afastando-se definitivamente do casal português. Começam os festejos dos dias seguintes, com banquetes, jogos, danças e torneios. No Canto quinto, as festas continuam, mas desta vez na tradição dos «gentios Canarins e Malavares»: danças com armas, exhibições de elefantes e, de noite, fogo preso; a última

descrição destas festas que, segundo o poeta, duraram quinze dias, reporta-se à autoria de «mancebos sabios/ versados na gostosa poesia», os quais fizeram desfilar uma complexa representação ou «triunfo» dos Infernos. A narração continua até ao fim do Canto com o nascimento dos dois filhos do casal e a decisão de Sepúlveda em partir para Portugal.

O galeão S. João levanta âncora no Canto VI, não sem que o narrador considere inúteis, «por causa de hir com culpas», as orações a Deus que a gente no cais profere para a boa viagem dos navegantes; descreve-se a partida e o espaço geográfico percorrido até à terra do Natal; aparece o velho Proteu a cuidar do seu rebanho de criaturas marinhas; ao ver Leonor, ele apaixonou-se imediatamente, não obtendo dela correspondência; o deus dirige-se à corte marítima de Neptuno para lhe dar conhecimento do que se passa e para o avisar do mal (embora honroso) que espera aqueles que possam olhar a dama; apesar disso, a instância das nereidas, desejosas de ver uma formosura que supostamente ultrapassa a sua, Neptuno manda Tritão convocar os deuses marinhos para que todos possam contemplar aquela que tanto mudou o estado de espírito de Proteu; à chegada, os deuses e nereidas seguram a nau e, enquanto esperam que Leonor apareça, Proteu pede à ninfa Cimodoce que cante oitavas suas; ouvindo essa voz, Leonor assoma e o profeta do mar dirige-lhe palavras de encarecimento que não têm qualquer efeito na mulher portuguesa senão um sentimento de repúdio; o Canto termina com as reacções de espanto por parte das nereidas pela beleza de Leonor; Anfitrite, a rainha do mar, esposa de Neptuno, fica cheia de inveja e decide encontrar maneira de lhe tirar a vida.

No Canto VII continua a navegação, concentrada a descrição na figura do piloto, orientando-se pelos astros, e na de Proteu, seguindo a nau com os seus

lamentos, cantados de novo por Cimodoce; o piloto começa a sentir um não-sei-quê que lhe infunde medo, junto com más premonições várias com que os céus envolvem o galeão, incluindo as profecias de um «vulto escuro»; entretanto, Anfitrite, depois do seu regresso ao reino de Neptuno, volta com três nereidas à zona onde se encontra a nau portuguesa; pede ao vento Favónio que mande recado a Éolo para vir falar com ela; este vem logo, acompanhado dos ventos brandos; a «marinha princesa» convence-o a soltar os ventos tempestuosos, falando-lhe da desonra que para ela e as ninfas significa a formosura, arrogância e desprezo com que Leonor tratou as coisas do mar:

Das partes Orientaes no procelloso  
Reino do meu Nepthuno, entrou soberba  
Hu[m]ja vaã molherinha assi arrogante  
Que cuida que em fermosa excede a todas.  
Cõ desprezo tratou as minhas Nymphas,  
E as princezas do mar tão veneradas  
A mim nem cortesia, nem respeito,  
Antes sinaes mostrou de terne em pouco.

Éolo traz os ventos furiosos e dá-se a tempestade à vista do Cabo da Boa Esperança; apesar do terrível transe por que passam, Sepúlveda e Leonor conseguem arribar à costa, para desespero de Proteu; já no Canto seguinte, os súbditos de Éolo e o «salgado esquadrão» destroem o que podem do galeão e dos homens que tentam chegar à praia; aqueles que ficam seguros nesta, vêem um primeiro grupo de africanos, com uma vaca que os portugueses não conseguem adquirir, apesar da fome; a comitiva prepara-se então para começar a caminhada; Sepúlveda pronuncia um discurso a todos e oferece simbolicamente a Deus os seus filhos «sem culpa» em sacrifício, ele que publicamente declara o naufrágio como castigo só dos seus pecados; partem todos, inclusive o jovem

Pantaleão de Sá, tão importante mais tarde, que aqui é mencionado pela primeira vez.<sup>18</sup>

Descrevem-se no Canto IX os primeiros dias de caminho, com as primeiras mortes da comitiva, incluindo a dum filho de Sepúlveda com dezasseis anos de idade, «de mulher diferente»; dão-se ataques dos indígenas, que os portugueses repelem com valentia, não sem a morte de alguns deles, incluindo Diogo Vaz Dourado, a quem, como diz o poeta, não valeram as vitórias, vitimado que foi por «uma frecha cruel, de rigoroso/ destino infelicíssimo guiada». Os sobreviventes chegam então a um «fresco vale» em cujo centro se acha um bosque habitado pelo deus Pã; também ele sente o poder dos sentimentos suscitados pela presença de Leonor, desta vez antes mesmo de a ver; os sátiros que constituem a corte silvestre avisam-no de que ofende já o bosque uma gente «que nelle entrou soberba», mas ao chegar ao lugar em que procuram repelir os portugueses, Pã é varado por uma paixão sem remédio; os versos seguintes são dedicados à descrição do estado psicológico do deus das florestas e entramos no Canto X; como diz a epigrafe em prosa, «proseguindo o Capitão a infeliz jornada, prossegue Pã também os seus amores», não sem que, quando os portugueses caminham pelas praias, Proteu igualmente os procure, prejudicando-os sem querer, com aquilo que faz por amor.<sup>19</sup>

Chega a noite. Enquanto Pã canta os seus lamentos amorosos à luz das estrelas, Leonor tem um pesadelo; acorda e abraça-se ao marido ainda desperto; este consegue adormecer pouco a pouco e tem um sonho que dura até de manhã, no Canto XI. Entre um e outro Cantos, Sepúlveda sonha com uma visita

---

<sup>18</sup> No final do Canto VIII (Corte-Real 1979: 648).

<sup>19</sup> Corte-Real 1979: 685-6; Proteu fornece-lhes marisco, mas, como os portugueses têm falta de água potável, o sal do alimento aumenta a carência.

ao templo da Verdade, após a qual encontra um homem que lhe oferece guarida verdadeira; visita depois o templo da Mentira, onde encontra outro homem, idêntico ao anterior, «mas as almas diferentes», que lhe oferece falsa hospitalidade; antes de acordar, Sepúlveda vê ainda «duas portas do sono», à maneira de Eneias, mas acaba por sair pela porta dos «sonhos firmes, verdadeiros».<sup>20</sup> Ao amanhecer, põem-se de novo a caminho e chegam aos lugares dum «Cafre não fingido». No Canto XII, o Sepúlveda lembra-se que vira este homem no templo da Verdade, mas tal não foi suficiente para o persuadir a seguir-lhe o conselho de que eles poderiam ficar, recobrando forças e ajudando-o numa guerra que tem com um régulo vizinho; depois de se aconselhar com os seus, presenciado pelas Parcas, o capitão recusa, agradecido, o convite, mas destaca um pelotão para combater um adversário do africano bom.

Pantaleão de Sá é enviado a comandar esta força, dá-se uma batalha que lhe sucede bem e, no retorno, aparece-lhe um «varão de annos antigos» com os olhos banhados em lágrimas, o qual lhe fala nestes termos:

Valeroso mancebo se deseas  
Saber altas empresas milagrosas:  
Graves feitos, que estão aqui escondidos  
Torce o caminho hu[m] pouco alarga o passo  
Sigüeme.

Pantaleão volta-se para os seus e diz-lhes que o esperem, pois demorará no máximo três dias; depois de passar por vários obstáculos sinistros, desenhando-se de todos à maneira do romanesco orlandiano, encontra o mesmo «anciano varão» prostrado a seus pés, pedindo-lhe que dê remédio à sua

---

<sup>20</sup> Como se sabe, no final do livro VI da epopeia de Virgílio, oferecem-se a Eneias duas portas do sono, mas ele sai por aquela que está associada aos sonhos falsos. Corte-Real inverte a proposição.

angústia e anunciando-lhe esculturas de grandes façanhas que Pantaleão deverá conhecer.

O Canto XIII é todo ocupado com episódios e figuras da História de Portugal, enquanto o XIV conclui o conjunto de esculturas com a narração da catástrofe de Alcácer-Quibir; no fim, o velho explica a Pantaleão quem foi, dizendo-se antigo soberano de uma cidade portuária que resistiu armada à chegada de Vasco da Gama; com o tempo, todavia, «o temor, & o medo» converteram-se em «amor & amizade verdadeira»,

Que sempre durara naquellas partes  
A Portugal sogeitas & rendidas  
E como eu me apliquei, & dei a estudos  
Das rodantes estrellas, & altos orbes  
Alcancei que seria de inimigos  
Entrada com furor a patria minha.  
Tambem pollo alto influxo vi o trabalho  
Da misera & cruel calamidade,  
Restaurado por vos, & que seria  
Por vos minha cidade libertada,  
Vim me secretamente, onde aqui vivo  
Da maneira que vedes em silencio  
Conjunção esperando em que me veja,  
Vingado de quem pode perseguirme.  
A celeste influencia inda não chega  
Que o lento giro o tempo está esperando  
Em que aqui tornareis não desta sorte,  
Mas de outra mais alegre, & mais felice.

Pantaleão de Sá retorna então para a companhia dos seus e todos agora juntos à comitiva de Sepúlveda prosseguem a lenta caminhada; procuram o rio de Lourenço Marques, mas não o reconhecem apesar de se encontrarem junto dele; quiseram atravessar o primeiro dos três braços do rio que se abrem perto da foz; Sepúlveda pede ao rei africano que lhe dê barcos com que possa fazer a travessia; como este recusa, o náufrago «nove soldados manda» para apresiar embarcações que viu acostadas no rio; dois deles regressam para informar o capitão de como está difícil quebrar as cadeias que prendem os barcos; os outros

soldados fazem um «furto infame», abandonando os companheiros da desgraça, mas são castigados inadvertidamente por Proteu, o qual, continuando à procura de Leonor pelas praias, faz submergir o batel que viu ao longe descer a corrente, julgando que a dama se encontrava nele e não querendo deixá-la escapar-se-lhe de novo; desconsolado pelo engano, encontra-se com quatro ninfas marinhas, entre as quais Anfitrite, a quem pede que cantem uns versos por ele compostos; enquanto isto se passa, Sepúlveda e Leonor conseguem fazer a travessia, acompanhados dos tristes prognósticos de «outra vã gente», náíades do rio; caminham então até ao segundo braço, o do meio, junto ao qual Sepúlveda foi obrigado a pagar para homens irem buscar água a duas léguas de distância, já que a do rio era salgada; o Canto XIV termina finalmente com o vitupério da cobiça, que é tanta que «a mesma morte tem em pouca estima».

Aparecida uma oportunidade de fazer nova travessia no Canto seguinte, os indígenas querem esperar que passe a noite, não sem primeiro dizerem a Sepúlveda que tinham visto um navio de portugueses por aquelas bandas; durante a noite, alça-se a prosopopeia deste rio e soa um novo aviso das suas náíades; cheios de maus augúrios, com o Sepúlveda transtornado e a fúria Tesifone pairando-lhes por cima, os portugueses chegam à outra margem, onde se encontram com nova tribo africana, a quem Sepúlveda explica quem são e o que lhes aconteceu; enquanto seguem os nativos, as ninfas dos montes e bosques unem-se às das águas e vociferam um terceiro e último aviso e lamento; a comitiva lusitana é instada a dividir-se e a entregar as armas; no momento em que Sepúlveda decide tomar conselho sobre a proposta da qual depende toda a ajuda que os indígenas poderiam dar-lhe, «o sangue» de Luís Falcão pede a Deus justiça para ele próprio e para os males na Terra; a justiça, em forma de espada,

desce ao mundo empunhada pela personificação do Castigo divino; a luz que ela despede cega o Sepúlveda e todos os outros, à exceção de Leonor e Pantaleão, decidindo-se assim o conselho em favor das pretensões dos africanos.

No Canto XVI cumpre-se a decisão; revela-se o destino final dos vários grupos espalhados, donde o poeta destaca como único sobrevivente Pantaleão de Sá, o qual «passou em várias terras vários casos:/ mas deles escapando em fim salvou-se».<sup>21</sup> Concentra-se a narrativa então no infeliz casal que, com dezassete «servos» parte ao deus-dará; chegados a uma praia, de noite, são roubados por gente vinda do mato, ao ponto de ficar sem a roupa; Leonor procura cobrir-se com o cabelo, circundada das criadas, e, de manhã, Sepúlveda embrenha-se pelo mato para procurar o necessário alimento; Febo então descobre Leonor e também por ela se apaixona; toma a forma dum pastor para a ver melhor e canta versos a propósito da não correspondência do seu amor; volta então Sepúlveda com frutos, e Febo, apesar de o considerar seu obstáculo nos amores, pode ainda sentir pena do capitão português; este volta ao mato e julga ver o fantasma do filho que morreu no Canto IX, figura que lhe dá uma explicação dos fenómenos da natureza a que os homens chamam fantasmas, monstros, sátiros, ninfas e deuses, e explica que as aparições de pais ou filhos já mortos são sinal também de morte próxima. Sepúlveda, transtornado pela visão, regressa, cheio de receios, aonde se encontram a família e as criadas.

O Canto XVII e último abre com a chegada de Sepúlveda mesmo a tempo de ver Leonor morrer; faz-se o enterro improvisado dela e de um dos filhos; Sepúlveda pega no outro filho ao colo e mete-se pela floresta; encontra um monstro, a Desesperação, que o tenta convencer a segui-lo, mas vem-lhe ao

---

<sup>21</sup> Corte-Real 1979: 848.

encontro uma donzela, a Paciência, que lhe põe uma coroa; o capitão, sempre com o filho moribundo, acaba por segui-la e desaparece na espessura do bosque. Febo, perdida a esperança de amar Leonor, grava-lhe em lágrimas um epitáfio, e o poema termina com Proteu e Pã, separadamente, deixando também eles a sua triste homenagem, inscrita na pedra, à mulher amada.

6.5. Por este sumário da narrativa pode ter-se uma ideia dos influxos principais que o poema deixa transparecer e da originalidade de concepção que, apesar da *imitatio*, aqui se manifesta.

A aventura cavaleiresca de Pantaleão de Sá, na qual se engastam os retratos, passados e futuros, da História de Portugal, é provavelmente fundada sobre a visita de Bradamante à sala de Merlim, na qual, através de pinturas, a antepassada directa do soberano a quem Ariosto dedica o *Orlando Furioso* (por vir a ser a consorte de Ruggiero) aprende a História futura da sua nobre descendência italiana.<sup>22</sup> Testemunho válido outrossim para atestar a presença do modelo ariostesco é a prática do exórdio moral, preferida ao ponto de apenas três Cantos (o quinto, o sétimo e o décimo-terceiro) não o incluírem. As ocasionais autoreferências à mudança de Canto, apesar de muito menos comuns, apontam na mesma direcção intertextual.<sup>23</sup>

Em outros aspectos é a poesia clássica que fornece os padrões de referência: na tempestade, na aparição e discurso do fantasma, no maravilhoso mitológico, predomina a cultura grega e latina. E não apenas a cultura épica em

---

<sup>22</sup> *Orl. Fur.*, XXXII e XXXIII. A relação entre os dois poemas é feita não só pela *ecphrasis* mas também pelos combates que travam Bradamante e Pantaleão antes de terem acesso às respectivas salas.

<sup>23</sup> Canto I: «No canto que se segue as vereis, que este/ Mais do que ser devia ja se alarga»; Canto V: «Neste canto que vem vereis muy claro...»; Canto XI: «O que aqui socedee ao Sousa, em outro/ Canto volo direi, que este se alarga...»; e Canto XII: «Mas porque o canto he largo, noutro câto/ Vereis...».

sentido estrito: o poema de Corte-Real transpira devoção aos mundos pastoris de Teócrito e seus sucessores. Os monólogos amatórios de monstros-pastores como Proteu e Pã actualizam a ambivalência entre o Polifemo ameaçador da *Odisseia* e o mesmo gigante apaixonado e frustrado do bucolismo.<sup>24</sup> Também as quatro invocações disseminadas ao longo do *Naufrágio e Perdição* demonstram a impositividade da cultura antiga, já que, com a excepção da Invocação inicial, feita a Deus na imagem do Cristo do Calvário, as restantes reportam-se à «Musa minha» (duas) e a Caliope, a inspiradora da poesia épica.<sup>25</sup> A concepção dum poema de *telos* trágico pode ser também associada à tradição iniciada pelos textos de Lucano (*Farsália*) e Estácio (*Tebaida*), o primeiro dos quais, como veremos, Corte-Real considerava modelar.<sup>26</sup>

Um diálogo que raramente se manifesta é aquele que Corte-Real estabelece com Camões. São muito poucos e difíceis de detectar os momentos de influxo da versificação camoniana.<sup>27</sup> Não há, na realidade, qualquer justificação para as “acusações” de um Camilo Castelo Branco quando assevera a existência de «referências inequívocas a frases conhecidas d’*Os Lusíadas*».<sup>28</sup> Mas a

---

<sup>24</sup> Refiro-me, em particular, a Teócrito, *Idílio XI*, Ovídio, *Metamorfoses*, XIII: 778ss. e, claro, Homero, *Odisseia IX*.

<sup>25</sup> Respectivamente nos Cantos sexto, oitavo e último (Corte-Real 1979: 595, 646 e 866).

<sup>26</sup> Cf. nesta Parte II, o capítulo 7 já a seguir.

<sup>27</sup> Sirva de exemplo um trecho do Canto XIII (1979: 746) do *Naufrágio* («Exclama em alta voz o Rey guerreiro/ Aos infieis, & hereges que a mim não/ Pois creyo serdes vos Deos verdadeiro») com outro do Canto III, estrofe 45, d’*Os Lusíadas* («Na Fé todo inflamado, assi gritava: / Aos infieis, Senhor, aos infieis,/ E não a mi, que creio o que podeis»). Haverá imitação camoniana por parte de Corte-Real? Difícil será dizê-lo com segurança. É que o texto original de ambos, a crónica de Duarte Galvão, reza assim: «Senhor ahos Ereges, aos Ereges faz mister appareceres, que eu sem nhuma duvida creyo, e espero em ti fortemente» (*apud* ED, I: 155).

<sup>28</sup> Castelo Branco 1880: 208. Camilo cita a Invocação e o verso «nem que o meu *canto* faça *sonoroso*», sublinhado como indiquei, para atestar a sua dívida perante a epopeia camoniana. Todavia, expressões muito semelhantes já apareciam no *Segundo Cerco de Diu*, especialmente na seguinte exclamação invocativa (Canto IX; 1979: 124):

O magnanimo Eroee, varão forte,  
Capitam excellente, valeroso,  
A quem Belona, & Marte engrandeceram  
(...)  
E em lira sonora, com voz alta,  
Seram por my cantados teus louvores.

macroestrutura narrativa do *Naufrágio e Perdição*, apesar da evidente inspiração própria que a anima, talvez deva algo a uma leitura aprofundada da epopeia de Camões. Pelo menos fá-lo suspeitar a tipologia e a substância do emprego dos deuses greco-latinos. Não é que haja verdadeiras semelhanças, para além dos pontos comuns à mitografia tradicional, entre a Vénus, o Amor e os ventos d'*Os Lusíadas* e os seus congéneres no poema de Corte-Real; é antes a natureza formal da utilização do maravilhoso, aparentando funcionar mais como motor dos acontecimentos do que como simples ornamento, o que aproxima os dois poetas.<sup>29</sup>

Em quase todos os outros aspectos, a presença do maravilhoso no *Naufrágio* difere significativamente da camoniana. Por um lado, porque é ainda mais constante e interveniente do que n'*Os Lusíadas*: basta dizer que na epopeia trágica de Corte-Real todos os dezassete Cantos, com a excepção, parcial apenas, do quinto e do oitavo, envolvem o maravilhoso na acção;<sup>30</sup> por outro lado, porque a configuração que o maravilhoso mitológico assume no poema de Corte-Real não resulta tanto quanto em Camões duma imitação continuada da *Eneida*, como duma heterogeneidade mais complexa de textos e tradições poéticas.<sup>31</sup>

---

Compare-se com *Os Lusíadas*, I, 3: 6 e I, 5: 1. No *Naufrágio*, Corte-Real está a fazer a *recusatio*, precisamente, deste tipo de “canto sonoro”, um canto que havia sido o seu.

<sup>29</sup> Com efeito, já Simonde de Sismondi notou que, no *Naufrágio e Perdição*, «la mythologie païenne n'est pas seulement l'ornement, c'est le moteur continuel de toutes ses grandes catastrophes» (Sismondi 1813: 467), afirmação que possui enorme parentesco com as teses de A. J. Saraiva sobre *Os Lusíadas*: «...os deuses (...) são os motores únicos da acção» (Saraiva 1995<sup>7</sup>: 104).

<sup>30</sup> O Inferno no Canto V, descrito de acordo com as figuras da mitologia clássica, constitui uma representação duma representação supostamente realizada para as bodas de Leonor e Manuel Sepúlveda. Por isso, sendo embora uma integração descritiva do maravilhoso pagão no poema, esse «triunfo» dos infernos encontra-se numa posição especial. O Canto VIII tem de maravilhoso apenas a breve continuação da acção dos ventos mitológicos. Sobre a volumetria do maravilhoso n'*Os Lusíadas*, vide 4.13 *supra*.

<sup>31</sup> Para além dos hipotextos já referidos, a questão é tratada na Parte IV, capítulo 4.

6.6 Na verdade, o maravilhoso constitui a grande questão teórico-poética do *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor*.

Observemos as suas características primordiais. Em primeiro lugar, o tipo de maravilhoso utilizado no poema em tanta extensão é o da mitologia greco-latina. Praticamente toda a lógica estrutural da integração do maravilhoso na narrativa faz-se através deste meio: deuses, ninfas, graças, sátiros e assim por diante. Em segundo lugar, em muito menor grau, aparecem as prosopopeias: o Tempo (Cantos II e IV); o Ódio, a Ira e a Determinação (Canto III); a Verdade (Canto X); a Hipocrisia, o Fingimento, o Engano, a Adulação e a Mentira (Canto XI); a Desesperação e a Paciência (Canto XVII). Também incluído neste segundo grupo está o «sábio antigo» que representa a voz de censura ao Amor (Canto III), um «vulto escuro» que profetiza os horrores que esperam os navegantes (Canto VII), outro velho, astrólogo, que se autodenomina súbdito histórico do Império português (Cantos XII a XIV) e o Castigo divino (Canto XV), o ponto mais próximo do maravilhoso cristão a que chega Corte-Real.<sup>32</sup> Finalmente, um terceiro género de maravilhoso, variante dos anteriores, é patente no desvio que Pantaleão de Sá tem de fazer para entrar na «sala illustre» do astrólogo ancião: uma caverna com ruídos furiosos do mar, dos ventos e de «horrendas vozes», um cavaleiro fantasma, um monstro bifauce que cospe fogo por uma cabeça e neve pela outra.

Caso especial é o do fantasma do filho de Sepúlveda. Na verdade, esta aparição do penúltimo Canto, não só funde, através da sua mesma presença, os

---

<sup>32</sup> Não há maravilhoso cristão no *Naufrágio e Perdição*, já que Corte-Real, embora atribua a presença duma personificação do Castigo ao «edicto, & mandado» de Deus, recusa-se a personificá-Lo ou sequer a dar-Lhe voz própria na representação poética (*vide* Corte-Real 1979: 841). O mesmo se diga das outras figuras do Antigo Testamento que foram frequentemente utilizadas pelos poetas épicos do século seguinte: a Virgem, Satanás, os Arcanjos etc.

planos maravilhoso e histórico, uma vez que se trata da refiguração fugaz duma personagem cuja morte fora já descrita, mas também funciona como descodificador da significação das alegorias no poema. Com efeito, o discurso didáctico do fantasma explica os estranhos fenómenos que ameaçam Pantaleão de Sá, os deuses pagãos, as formas monstruosas oriundas do mar e as outras aparições personificadas. Por outras palavras, Corte-Real disponibiliza uma chave de leitura para o maravilhoso do *Naufrágio e Perdição*, incluída nele, claro está, a própria figura fantasmagórica que lhe serve de veículo explicativo. Assim, o estudo de todo o complexo mitológico e fantástico do texto terá na fala do desencarnado espírito adolescente um quase inultrapassável ponto de partida.

6.7. Não se sabe aonde Corte-Real terá ido buscar a matéria para os primeiros cinco Cantos. Camilo, afanado escavador de antiguidades e geralmente muito bem documentado, crê essencialmente única a versão poética dos acontecimentos na Índia, nomeadamente a paixão dos amantes, as circunstâncias da morte de Luís Falcão e os festejos do matrimónio.<sup>33</sup> É bem possível, como crê Fidelino de Figueiredo, que essa parte fosse conhecida «por afinidades familiares» com D. Leonor e, acrescento eu, por conhecimento pessoal de Pantaleão de Sá, irmão de Leonor e também poeta.<sup>34</sup>

Relativamente à matéria versificada do Canto sexto em diante, se as alusões e referências directas não deixam dúvidas quanto ao conhecimento que

---

<sup>33</sup> Cf. Castelo Branco 1880: 206 e ss.

<sup>34</sup> Figueiredo 1987: 375. O “Prólogo ao Leitor” de 1594, anónimo, menciona o facto de Leonor ser «muito parenta» da mulher do poeta; sobre o grau deste parentesco, *vide* M. Lopes de Almeida, “Introdução” *in* Corte-Real 1979. Também o sobrevivente Pantaleão de Sá pode ter sido veículo de informações.

Corte-Real tinha do relato anónimo posteriormente publicado na *História Trágico-Marítima*, ou de algum outro em muitas partes semelhante àquele,<sup>35</sup> há discrepâncias suficientes para concluirmos que o poeta utilizou fontes de diferente proveniência, actualmente desconhecidas.<sup>36</sup>

A proximidade de Corte-Real, temporal e até de família, em relação a pessoas envolvidas nos acontecimentos narrados, e a ausência de depoimentos escritos correspondentes a tais testemunhas, impedem a definição das fronteiras exactas entre fontes e *inventio* poética. Se na perspectiva de críticos literários como Manuel de Faria e Sousa ou Teófilo Braga o *Naufrágio* é uma «crónica metrificada»,<sup>37</sup> nem existem os meios para se chegar a conclusões acerca da maior ou menor fidelidade do todo épico aos relatos históricos, nem o maravilhoso se emprega de forma meramente decorativa e episódica, como pretendem Fidelino de Figueiredo, António José Saraiva e Óscar Lopes.<sup>38</sup> Pelo contrário, como Ferdinand Denis começou a suspeitar, o poema parece construir-se em torno dum eixo cuja representação literária é proporcionada pelo maravilhoso tal como se desfia no segundo e terceiro Cantos.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> O desinteresse que acompanhou o poema em Portugal fez com que não se tenha feito qualquer estudo detalhado da ligação entre o texto do *Naufrágio* e a relação anónima. O máximo a que se chegou foi a seguinte frase de Fidelino: «a fonte principal deve ter sido a narrativa pungente da *História Trágico-Marítima*» (Figueiredo 1987: 375; sublinhado meu).

<sup>36</sup> Curioso como, também aqui, Corte-Real e Camões se avizinham na linguagem da crítica: Fidelino diz que «quanto à sorte dos filhos de Sepúlveda, se aparta o poeta da versão da *História Trágico-Marítima*, como se apartara Camões» (Figueiredo 1987: 375-6). Há, no entanto, várias outras diferenças no próprio relato histórico, para além do modo dessas mortes, às quais não é possível atribuir uma origem concreta no estado actual do conhecimento.

<sup>37</sup> Faria e Sousa designa o *Naufrágio* de «pedaço de historia» (*Europa Portuguesa*, 2ª ed., A. Craesbeeck de Melo, Lisboa, 1680, tomo 3, pt.1, cap.1, nº35). Sobre Teófilo Braga, vide o capítulo 1 desta Parte II.

<sup>38</sup> «Corte-Real...não deixa de misturar esses deuses decorativos às personagens» (Figueiredo 1987: 375). «O tom heróico...decorativamente embutido de episódios mitológicos ou alegóricos» (Saraiva e Lopes 1992: 379).

<sup>39</sup> Cf. Denis 1839: 105 e ss. O assunto será abordado na Parte IV, capítulo 4.

6.8. Infelizmente, para a elucidação desta Poética não se acham documentos contemporâneos de interesse, nem versões alternativas cujo usufruto ajude a esclarecer os processos de composição.<sup>40</sup>

Frei Bartolomeu Ferreira exarou o seu parecer em data anterior a Julho de 1590 (pois é desse mês o visto que se lhe segue na primeira edição), deixando entrever que terá feito intervenções no texto,<sup>41</sup> mas não existe qualquer outro original que possa servir de comparação: a edição foi a única durante quase duzentos anos e o manuscrito, que o genro do poeta disse ter encontrado «em hum escritorio» dele, não mais deu notícias. Já o responsável pela reimpressão do poema escrevia em 1783 sobre a «escasseza (*sic*) dos Exemplares, que ao presente d'elle se encontrão», contrastante em relação à «excellencia, e singularidade da sua composição».<sup>42</sup>

A ausência de dados circunstanciais só não é completa por causa de algumas (breves) alusões a um ideal estilístico, inseridas no texto. Mais desenvolvidamente no prefácio à epístola em tercetos que Sepúlveda envia à amada Leonor,

Escreve... não palavras  
De artificio affeitadas, & alto estilo:  
Não cura de ornamento imaginado,  
Nem se cansa em mostrar sutil engenho.  
Mas com frasi singella, mil verdades  
Lhe diz la dentro d'alma offerecidas,<sup>43</sup>

mas também na descrição da arquitectura do templo da Verdade, onde o amante sonhador «não ve muito artificio, mas hum grave/ singello, & facil modo, que o

---

<sup>40</sup> A excepção é um epigrama de Pero de Andrade Caminha, dando a entender que Corte-Real lhe enviara o primeiro Canto antes de compor o resto do poema (BNL cód. 6383-84, vol.II, fl.107r; *in* Anastácio 1993, IV: 719).

<sup>41</sup> O parecer não datado reza simplesmente: «vi este livro por mandado de S. A. & tirado o que yay, não tem nada contra nossa sancta Fé, & bõs costumes, nem cousa por onde se não deva de imprimir» (sublinhado meu).

<sup>42</sup> “Prólogo do Editor” (Bento de Sousa Farinha?) *in* Corte-Real 1783. O prólogo prossegue, enumerando algumas das virtudes do poema.

<sup>43</sup> Canto I (Corte-Real 1979: 515).

contenta».<sup>44</sup> Tais manifestos de simplicidade e naturalidade, de aproximação a um tipo de *stilus humilis* que não surpreende em quem, como parece, imita os clássicos do bucolismo, ecoam exposições de propósitos autorais como a do prólogo à *Arcadia* de Sannazaro quando este fala de éclogas «da naturale vena uscite» e «di ornamento ignude».<sup>45</sup> Corte-Real, porém, não irreconcilia tal singeleza de estilo com a *gravitas* («grave...modo») necessária ao tratamento épico e trágico da matéria. Antes pelo contrário, o *Naufração* parece querer integrar lirismo, tragédia e epopeia numa complexa macroestrutura de que as passagens citadas constituem signos muito insuficientes. Terá de ser o poema no seu todo, perante a falta de documentação externa correlata, a fornecer as senhas de entrada para o laboratório poético do autor.

---

<sup>44</sup> Canto X (Corte-Real 1979: 696).

<sup>45</sup> Sobre este e outros aspectos estruturais da *Arcadia* sannazariana, vide Saccone 1974: 9-64.

## 7. *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real

7.1. Nas oficinas de António Gonçalves acabou de imprimir-se em 1574 o poema cujo título completo, no frontispício, leva a forma *Sucesso do Segu[n]do Cerco de Diu: Estando Dõ Ioham Mazcarenhas por Capítam da Fortaleza. Año de .1546*. O poema parece singularmente bem provido para ser localizado no tempo: o parecer da Inquisição, o alvará real e restantes autorizações estão convenientemente datados do mesmo ano. Tudo ocorreu entre 21 de Fevereiro, dia em que Frei Bartolomeu Ferreira assinou o seu relativamente extenso texto,<sup>1</sup> e 21 de Agosto, quando a chancelaria de D. Sebastião emitiu a licença de circulação.

Para além destes documentos oficiais, a edição do poema de Corte-Real é também particularmente rica em paratextos de ordem literária. A seguir ao alvará imprimiram-se, por esta ordem, dois «epigramas» de «Luis Alvarez Pereira» (muito provavelmente o autor da *Elegíada*), um soneto e um epigrama de «Dom Iorge de Meneses [Soto-Mayor]», conhecido também como sumilher de

---

<sup>1</sup> Sobre este parecer, *vide infra* 7.12.

D. Sebastião, um soneto de «Francisco Dandrade», certamente o autor d'*O Primeiro Cerco de Diu*, outro de Pero de Andrade Caminha, um epigrama «do doctor Antonio Ferreira», um poema anónimo e não classificado (epigrama?) em latim, dois epigramas latinos de Pedro Landim e um soneto português de Diogo Bernardes.

Seguem-se-lhes uma «Carta ao Lector» e um mais breve «Prologo ao muito poderoso Rey Dom Sebastiam», ambos certamente do autor, mas infelizmente não datados. Só então se reencontra o título do poema, algo diferente (*Sucesso do Segundo Cerco de Diu: Estando Dom Ioam Mazcarenhas por Capitam, e Governador da Fortaleza*), e o nome do autor («Feito por Hieronymo Corte Real»). Após a reiteração do dedicatário («Dirigido ao invictissimo Rey Dom Sebastião»), começa então o texto propriamente dito.

7.2. Sobrevive um bellissimo manuscrito deste poema, recentemente incorporado no ANTT, cuja parte propriamente literária não foi ainda sujeita a análise.<sup>2</sup> Trata-se de um autógrafo muito afim do texto impresso, que reflecte um estágio último de composição, mas que é indubitavelmente anterior à publicação impressa. O volume não possui, desafortunadamente para nós, qualquer indicação sobre a data em que foi concluído ou oferecido a D. Sebastião. Que foi ambas as coisas não pode duvidar-se, uma vez que o manuscrito se apresenta aparentemente completo e com as iluminuras que estão ausentes da versão impressa mas que, no prólogo ao rei, são expressamente mencionadas. Não obstante, as diferenças que apresenta em relação ao texto

---

<sup>2</sup> O mesmo não se pode dizer do interesse iconográfico e artístico que as vinte e uma iluminuras têm suscitado mais recentemente. No âmbito deste trabalho, as pinturas poderão interessar somente na medida em que se relacionam com o texto épico.

publicado por António Gonçalves, reduzidas a pequenos ou minúsculos excertos, trazem valiosos contributos para se poder determinar o período de composição do poema.<sup>3</sup>

Na verdade, depois do estudo do autógrafo, a questão da cronologia de composição assume outra configuração. Sem o manuscrito, não teríamos razões para duvidar dos anos de 1573 e 1574 como marcos relativos ao término da composição e às emendas que Bartolomeu Ferreira explicitamente refere ter feito. Somente a participação de António Ferreira nos elogios ao poeta trazia uma nota de estranheza, uma vez que é conhecido que Ferreira morreu em Novembro de 1569. Mas a comparação directa do texto impresso com o autógrafo da mão de Corte-Real permite perceber, a certa altura, porque Ferreira figura ainda entre os poetas que elogiam a obra. Existem, de facto, diferenças entre o autógrafo e a publicação que são suficientes para obrigar a uma nova datação do texto (e das iluminuras).

Os elementos determinantes encontram-se na descrição geográfica incluída no Canto XIII.<sup>4</sup> É aí que Corte-Real procede à mais alargada modificação em todo o poema entre o texto do manuscrito e a versão impressa, funcionando esta última como um desenvolvimento e, ao menos num ponto crucial, também como actualização histórica do texto.

---

<sup>3</sup> Foi Sousa Viterbo o primeiro a dar-se conta de que o manuscrito «tem algumas emendas, que não tivemos ocasião de verificar se foram executadas no impresso» (1988: 542). Porém, ainda ninguém se dedicou a examinar a real incidência destas emendas, quer do ponto de vista da censura inquisitorial (*vide infra* 7.12), quer da perspectiva das informações por elas veiculadas sobre a composição poética.

<sup>4</sup> Corte-Real *s.d.*: fls.139r-141v e 1979: 215-220. Utilizo a edição do poema do *Segundo Cerco de Diu* publicada por M. Lopes de Almeida em 1979, pois provou, após confronto, ser uma reprodução absolutamente fiel do texto da primeira edição.

Ao descrever os territórios pelos quais passa a fúria Alecto antes de chegar a Diu, a certa altura o original não datado apresenta-se da seguinte forma:

...passa logo  
Por cima da Morea, e da provincia  
Onde o gram Minothauro, estranho môstro,  
Do furto infame, e torpe de Pasiphe  
Naceo (...)  
À mão esquerda deixa o mar Egéo  
Co a ilha onde Cornelia ficou (...)  
E a outra, q desterro foy do Sancto  
E casto Evangelista (...)  
Tambem deixou aqui Delos...

Por seu turno, na versão impressa em 1574 lê-se:

Ve a grande Moréa entre dous mares:  
Onde Coryntho lustra o mar Egéo,  
E o Ionio se ennobrece, & toma brio,  
Tendo na boca o golfo de Lepanto.  
Insigne, co a victoria antiguamente  
De Octhaviano Cesar: mas agora  
Muito mais celebrado, mais insigne  
Co a fama do mancebo, que Austria exalça.

A referência à batalha de Lepanto neutraliza os apontamentos menores do manuscrito sobre as ilhas do mar Egeu. Torna-se provável que o texto do manuscrito fosse redigido antes da notícia da vitória de D. João de Áustria chegar a Portugal em Novembro de 1571.

Mas onde se resolve o problema do espaço de tempo aberto entre a versão manuscrita e a publicada é uns versos mais abaixo, que no autógrafo aparecem deste modo:

Aparta-se de Cipro, a peçonhenta  
E tristissima fúria: não querendo  
Ver lugar d'alegria, nem ver cousa  
Que só de amor tivesse sombra ou nome.  
E por fugir daqui, vay costeando  
(quasi varendo as asas) por Silicia.

Trata-se duma alusão a Chipre como ilha ligada à origem e culto de Vénus, como se sabe da mitologia greco-latina. No entanto, esta imagem deleitosa da ilha não sobrevive até à impressão. Nesta última, a passagem aparece com o seguinte aspecto:

A fresca, & fertil Cipro, onde se honrava  
Antiguamente a bella Cytharéa  
Ve com grande alegria, polas mortes,  
Polos danos belligeros futuros.  
Quando do cruel Barbaro insolente,  
A poderosa mão, & forte armada,  
Em sangue banhará praças, & ruas  
Da forte Phamagusta, & Nichossya.

A paradisíaca ilha do manuscrito (que Alecto não tolerava sequer contemplar) tornava-se, para a tipografia, na imagem da destruição. Falando de Chipre, o poeta não podia agora deixar de incluir uma referência à invasão da ilha pelos turcos. A sequência cronológica dos acontecimentos tinha sido, resumidamente, a seguinte: a 1 de Fevereiro de 1570, Filipe II era informado pelos próprios turcos da ameaça de ataque a Chipre. Após opção papal pela resistência armada, o desembarque otomano veio a ocorrer em Julho. A 9 de Setembro caía Nicósia e, com a cidade, também a maior parte da ilha. Chega a 16 de Novembro a notícia da queda da capital à corte de Madrid.<sup>5</sup> Os horrores da guerra irão durar em Chipre até Famagusta se render ao domínio turco em Agosto de 1571.

Uma vez que Corte-Real descreve a ilha, no autógrafo, como perfeitamente isenta de qualquer efeito ou ameaça de guerra, deve concluir-se, portanto, que o texto e as iluminuras estavam terminados antes de a notícia da invasão turca de Chipre chegar ao nosso país. É de sublinhar este pormenor, na

---

<sup>5</sup> Para estes dados, *vide* Fernand Braudel, *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na Época de Filipe II*, ed. Dom Quixote, Lisboa, 1984, vol.2, pp. 459 e 463 (nota 349).

medida em que o resto do *Segundo Cerco* manuscrito, excepção feita a uma interpolação pouco significativa, e a modificações pontuais por imposição da censura inquisitorial ou para aprumo da versificação, corresponde perfeitamente ao poema que acabou por ser impresso.<sup>6</sup> A epopeia de Corte-Real é pois um produto anterior ao último trimestre de 1570, à parte os retoques mencionados e as intervenções censórias de Frei Bartolomeu Ferreira.

7.3. Mas anterior a que ponto? Possuímos dois elementos que poderão contribuir decisivamente para uma resposta a esta questão.

O primeiro é a data mais recente atribuível, a partir da análise do poema, às duas versões que hoje dele conhecemos. Tanto no manuscrito, quanto na versão impressa, o último acontecimento agradável para os estandartes portugueses que nos é permitido conhecer, em profecia, é a vitória da resistência portuguesa ao cerco da fortaleza africana de Mazagão, ocorrida em Maio de 1562.<sup>7</sup> Simultaneamente, pode ser significativo o facto de Corte-Real, quer quanto às batalhas lusas em África, narradas no Canto XX, quer quanto aos feitos na Ásia, no Canto seguinte, não ultrapassar os anos 1553-54, com a morte prematura de D. António de Noronha em Ceuta.<sup>8</sup> Ao menos nesta fase, não podemos saber a que se deve tal opção. Registe-se apenas que, à parte Lepanto e a guerra cipriota, a mais recente actividade bélica (e, portanto, potencialmente épica) que pude identificar no poema é o cerco de Mazagão.

---

<sup>6</sup> A interpolação referida ocorre no Canto XXI, no fim do longo relato feito pela figura anciã do Merecimento dos feitos em armas dos portugueses no Oriente (Corte-Real 1979: 463-465). É a única passagem inteira que não consta do manuscrito (para além da mudança radical feita no trecho sobre a viagem de Aleto), devendo referir-se a uma batalha naval ocorrida em 1554.

<sup>7</sup> Corte-Real 1979: 471-2 (Canto XXI). O levantamento do cerco a Mazagão termina o sonho de D. João de Castro, constituindo o último acontecimento que «o ceo tem reservado, & permitido/ A tua amada patria, de que podes/ Com razam ficar ledo, & satisfeito» (*ibidem*). O trecho também consta, idêntico, do autógrafo.

<sup>8</sup> Corte-Real 1979: 403-05 (Canto XX).

O outro elemento de que falávamos são os tercetos dirigidos por Corte-Real a Francisco de Sá de Meneses que se encontram transcritos no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, a fls.54v-59v.<sup>9</sup> A razão de ser desta epístola é acompanhar um manuscrito do poema do *Segundo Cerco* para usufruto e intervenção crítica do destinatário. Sá de Meneses era poeta celebrizado (Corte-Real diz mesmo «que no mais alto estas sobido/ do Parnasso»)<sup>10</sup> e, portanto, pessoa indicada para fornecer um comentário ao poema. Mas o cabeçalho dos tercetos de LFC afirma que o autor se lhe dirige na qualidade de «capitão moór da guarda delRey». Para além do facto de, assim, Corte-Real ter acesso, não só à opinião dum literato, mas também à de alguém com um cargo muito próximo do rei que era o destinatário principal do *Segundo Cerco*,<sup>11</sup> este pormenor aparenta ser importante para a datação do poema. Com efeito, sabe-se que D. Sebastião nomeou Francisco de Sá capitão-mor da sua guarda em Outubro de 1558 e que é de Fevereiro de 1567 o último documento conhecido em que ele é ainda mencionado neste cargo. Posteriormente, a vida profissional de Sá de Meneses parece mudar: em 1568 é enviado a Castela como embaixador e em 1572 sabe-se que é já capitão-mor da Ordenança da cidade do Porto, por falecimento do pai.<sup>12</sup> Não sendo impossível que ele fosse mantido como capitão-mor da guarda depois de nomeado para Castela, o facto de não se conhecerem

---

<sup>9</sup> Reproduzidos em Corte-Real 1979: 909-924.

<sup>10</sup> Corte-Real 1979: 924.

<sup>11</sup> Recorde-se que Diogo de Teive endereçou a Francisco de Sá de Meneses a sua *Instituição* (editada em 1558 e 1565) sobre a educação desejada para o rei (*vide* Parte I, capítulo 6); o mesmo Teive, na epístola latina que precedia a *Institutio*, já designava Sá de Meneses de *Regiae custodiae praefectum*, isto é, precisamente «capitão da guarda d'el-rei».

<sup>12</sup> Sobre estes dados, *vide* Cruz 1992, II: 236 e as notas 147 e 243. Infelizmente, não me foi possível obter dados seguros acerca da data da morte de João Rodrigues de Sá de Meneses, pai de Francisco, a quem Corte-Real alude como governador da cidade do Porto no *Segundo Cerco* (Canto VIII; 1979: 106).

documentos que atestem a continuidade no cargo torna pouco provável que a redacção da epístola seja posterior a 1567-68.<sup>13</sup>

Deve então situar-se o término de composição do manuscrito do *Segundo Cerco de Diu*, completo e iluminado,<sup>14</sup> algures entre a segunda metade de 1562 e os últimos meses de 1570, com fortes probabilidades de estar já concluído em 1568. Foi esta a versão que Francisco de Sá de Meneses conheceu e foi esta também, ou uma quase exacta cópia, que todos os poetas incluídos no manuscrito leram e aplaudiram.<sup>15</sup> Isto torna perfeitamente explicável a presença, quer no autógrafo do ANTT, quer na publicação de 1574, dum texto do poeta António Ferreira,<sup>16</sup> desaparecido em Novembro de 1569 pela peste que então grassava, e deixa perceber a razão pela qual, além do epigrama que acompanha o manuscrito de Corte-Real,<sup>17</sup> um soneto dos *Poemas Lusitanos* deve referir-se à epopeia do *Segundo Cerco*:

Gloriosos spritos coroados  
Dos louros imortais que cá ganhastes  
Quando, c'o claro sangue, bem comprastes  
Esses assentos que vos lá são dados,

Tão dinos d'entre nós serdes cantados!

---

<sup>13</sup> Teófilo Braga afirmava que, nesta epístola, Corte-Real falava «como se não existissem *Os Lusíadas*», colaborando na «cabala» que ele e outros moviam contra Camões (1914: 286). Noutra lugar, datava os tercetos de 1573 e dizia que a «omissão de Camões é intencional» (1914: 325-6). O que vimos verificando é que Corte-Real, pelo contrário, não podia fisicamente conhecer nesta altura a versão impressa de *Os Lusíadas* e é altamente improvável que tivesse já acesso (antes do próprio Camões regressar da Índia) a uma versão manuscrita da épica camoniana.

<sup>14</sup> «Trabalhos escrevi que padeçeraõ/ no discurso do cerquo e a famosa/ batalha que depois ali venceraõ./ De minha propia maõ a belicosa/ historia debuxei, e aquelle horrendo/ castigo que fes vista piadosa» (epístola a Francisco de Sá de Meneses em LFC; Corte-Real 1979: 912). Isto parece confirmar que a obra estava terminada, quer quanto ao texto, quer em relação às pinturas.

<sup>15</sup> São eles os que ficaram na edição de 1574 (*vide* 7.1) mais D. Simão da Silveira e um tal Gomes Freire de Andrade.

<sup>16</sup> Refira-se, à margem, que Ferreira não pode ser o autor do poema «Ad Lectorem» colocado a seguir ao seu epigrama, já que uma inspecção superficial do manuscrito dos ANTT mostra que o poema de Ferreira está num fólio diferente (4r) do anónimo epigrama latino (5v). Cf. Roig 1970.

<sup>17</sup> Este epigrama, reproduzido também nos *Poemas Lusitanos*, não menciona explicitamente o *Segundo Cerco*, o que pode lançar algumas dúvidas sobre o real conhecimento que António Ferreira tinha da epopeia de Corte-Real.

Enquanto a clara fama, que deixastes,  
Iguar trombeta e voz cá não achastes,  
Estáveis como em Lete sepultados.

Eis que já vos nasceu um novo sprito  
De cuja voz sereis no mundo ouvidos,  
Por cuja mão saireis da sepultura.

Duas vidas, dois lumes concedidos  
Vos são, de que alça a fama imortal grito,  
Vida no verso, vida na pintura.<sup>18</sup>

7.4. Para além das duas versões portuguesas do *Segundo Cerco*, a manuscrita e a impressa, o século XVI presenciou ainda uma terceira, a tradução castelhana publicada por Juan Gracián em Alcalá de Henares no ano de 1597: *La verdadera historia y admirable sucesso del segundo cerco de Diu, estando don luã Mazcarenhas por Capitan, y Governador de la fortaleza*.

Foi o conhecido Frei Pedro de Padilla,<sup>19</sup> poeta espanhol,<sup>20</sup> quem declarou ter encetado a tradução «por entretenimiento y alivio de otros trabajos mayores» e tê-la entregue para publicação apenas por «gran instancia [de] algunos hombres graves que vieron el principio desta obra».<sup>21</sup> É bem provável, todavia, que estas afirmações não devam ser tomadas à letra, já que são variantes das frequentes fórmulas de modéstia então muito usadas nos prólogos.<sup>22</sup> A tradução estava pronta no início de 1594, pois são de Fevereiro e Março desse ano as

<sup>18</sup> Ferreira, *Poemas Lusitanos*, “Dos Sonetos”, Livro II, nº29. Fidelino de Figueiredo (1987: 281-2) cita os dois tercetos finais e sugere precisamente Corte-Real como assunto do soneto.

<sup>19</sup> Frequentemente celebrado por Miguel de Cervantes (no *Don Quixote*, no “Canto de Calíope” de *La Galatea*, em dois sonetos, uma ode e redondilhas).

<sup>20</sup> E não português, como quis Barbosa Machado. Desmentiu-o B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo III, col.1073.

<sup>21</sup> Do prólogo de Pedro de Padilla, segundo Gallardo, *Ensayo...*, III, cols.1072-3. Os exemplares que pude consultar não possuem este prólogo nem nenhum dos restantes textos indicados no catálogo de Gallardo, a saber: a “aprovación” (de Alonso de Ercilla), o alvará real, a “Errata” e a “Tassa”. Existirá mais do que uma impressão do volume? Para benefício dos investigadores, deixo aqui a indicação dos ditos cinco exemplares que divergem da informação de Gallardo: BA, 68-II-19; BNL, Res 5119 P; BNM, R. 1537, R. 3268 e R. 8713.

<sup>22</sup> É típica a «retórica humildad» expressa nos prólogos das epopeias espanholas, incluindo dizer-se que o texto «si sale a luz es cediendo sólo a la insistencia de los amigos» (Pierce 1968: 233).

licenças para a impressão. Padilla traduz ambos os prólogos de Corte-Real e até a autorização de Bartolomeu Ferreira, antes de embarcar no mesmo hendecassílabo solto de que o autor se serviu para o poema.

Uma vez que o *Segundo Cerco* só foi reeditado em Portugal nos fins do século dezoito, esta epopeia, depois de ter circulado manuscrita no seio dum pequeno círculo de poetas e humanistas, incluindo provavelmente os mais próximos de D. Sebastião (se não mesmo o próprio rei a quem ela, afinal, se destinava primordialmente), foi divulgada a partir da segunda metade de 1574 num âmbito mais largo de leitores portugueses e, mais de vinte anos depois, após mesmo a morte do poeta, entre os leitores de língua castelhana.

7.5. Tal como o prólogo do seu tradutor espanhol, a «Carta ao Leitor» de Corte-Real é constituída principalmente por uma sucessão encadeada de *topoi* retóricos. Neste sentido, torna-se pouco concludente o tipo de estudo semântico iniciado por Maria Lúcia Lepecki que, até agora, não parece ter tido continuidade.<sup>23</sup> Se é verdade, por exemplo, que «a sugestão do prefaciador parece ir aqui no sentido de dizer que, sendo a forma do conteúdo em si grandiosa, não há necessidade de a “encarecer”»,<sup>24</sup> nada faz supor que o prólogo presente, de facto, mais do que uma variante da (falsa) modéstia proverbial da engrenagem epidíctica.<sup>25</sup> O mesmo se pode dizer das *formulae laudis* que ocorrem desde o início essencialmente para defesa e justificação do autor enquanto emissor do produto literário. O elogio dos autores-modelo, o

---

<sup>23</sup> Vide Lepecki *et alii* 1980: 21-22.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>25</sup> Sobre este *topos*, vide Curtius 1953: 159 e ss. Os exemplos na épica portuguesa quinhentista são muitos, desde *Os Lusíadas*, I, 5: 5 até a *O Primeiro Cerco* de Andrada, onde parece ocorrer com particular frequência.

encómio dos «vencimentos dos Portugueses» (*coaevorum virtus*) e a correspondente insuficiência do poeta para os descrever (*excusatio propter infirmitatem*) não são mais do que recursos já tipificados pela retórica demonstrativa.<sup>26</sup> Idêntica interpretação se aplica ao suposto motivo central para a composição do poema: estar-se a perder a memória dos acontecimentos históricos que lhe servem de tema.<sup>27</sup> Até a atribuição do motivo inspirador ao amor da pátria se estava a tornar num lugar-comum da eloquência literária portuguesa.<sup>28</sup> Por tudo isto, sobra muito pouco, à superfície textual do prólogo, que seja genuinamente passível de identificação com as intenções que presidem à concepção do *Segundo Cerco*.

Todavia, permanecem com valor heurístico os modos de concepção poética revelados, não nas fórmulas da elocução retórica, mas no seio da estrutura profunda do texto. Surpreende, assim, que o prólogo comece por situar ao mesmo nível, «pola elegância das palavras, polo ornamento, polo facundo e copioso estilo», as epopeias clássicas de Homero e Virgílio, a epopeia histórica de Lucano (não raro considerada mais uma peça de historiografia ou

---

<sup>26</sup> Este último recurso aparece em três lugares diferentes, pelo menos: «...cousas dignas de ficar em eterna memória, por outra habilidade mais sutil, & mais viva que a minha», «...determinei escrever o sucesso deste cerco: ainda que fosse em estilo grosseiro, rudo, & mal polido» e «...faltas, & imperfeições que nos frasis desta obra, & na pouca policia, & ornamento della se acharem».

<sup>27</sup> «Senti tanto, ver que se hia ja perdendo a memoria deste tam raro feito, que determinei escrever...» (Corte-Real 1979: 16). Também na epistola a Sá de Meneses: «não mais outro interesse pretendendo/ que acudir ao que se hia ja apagando/ e ja quasi de todo escurecendo» (Corte-Real 1979: 913). Castanheda, no prólogo ao Livro I da sua *História da Índia* (1554), usa palavras quase idênticas: «E sintindo eu tamanha perda como fora perderse a memoria de feitos tão notaveis (...) me dispus a tamanho trabalho» (vol.I, p.4). Tais asserções não podem ser entendidas à letra. No caso de Corte-Real, como veremos, é particularmente absurdo invocar prioridade e originalidade na adopção do tema.

<sup>28</sup> «Não quero mais premio deste trabalho, senão que se me admita, & receba o meu intento: que como Português desejo ver as cousas da patria engrandecidas, & divulgadas por todas as nações». Afirmações como esta, derivadas da humanística *caritas patriae*, não obstam ao requerimento de mercês e benefícios, consuetudinário na prática da nobreza: cf. *Os Lusíadas*, V, 94-99 e VII, 81.

de oratória do que um poema),<sup>29</sup> a história romanceada de Alexandre Magno por Quinto Cúrcio Rufo e a historiografia moralista de Tito Lívio e Salústio. Não é que Corte-Real não saiba distinguir as diferenças: a certa altura, o poeta refere os feitos «fabulosos de Eneas», tratados por Virgílio, e fala dos «outros que com verdade escreveram as guerras».<sup>30</sup> Existe pois uma clara distinção no espírito do poeta entre os graus de veracidade da matéria dessas obras. No entanto, a razão pela qual elas são postas em conjunto é a de que os seus criadores são qualificados «pola grande differença que delles a outros muitos avia» na «sutileza» e na «sciencia & doctrina» da retórica do encarecimento:

Os grandes e sinalados feitos que nesta nossa idade agora lemos daquelles antigos Gregos, Troyanos, & passados Romãos nos *espâtão*, & sam *juogados de nós quasi por impossiveis*, pola elegância das palavras, polo ornamento, polo facundo & copioso estilo com que sam *encarecidos* por Poetas illustres, & outros gravissimos autores. Como sam os *feitos* de Achilles, *louvados* por Homero: os de Eneas por Virgilio: os de Iulio Cesar & gram Pompeo por Lucano: os de Alexandre magno por Quinto Curcio: os de Anibal, Cipião, & outros muitos capitães Romãos por Tito Livio, & Salustio. Cujos ingenhos forão tam raros, & peregrinos no mundo, de sutileza tam viva, de sciencia e doctrina tam maravilhosa, que com razão nos póde parecer serlhes de Deos concedidos por particular privilegio, pola grande differença que delles a outros muitos avia. E que os antigos escriptores *illustrarão*, & *ennobrecérão os feitos* destes valerosos homens, *bem se mostra ser assi*: pois o grande Alexãdre lendo a Iliada de Homero, disse. Que maior *enveja* tinha de Achilles por ter tal escriptor, que dos grandes & perigosos feitos que acabára.<sup>31</sup>

O escalonamento dos autores-modelo parece ter sido feito a pensar numa escala de veracidade atribuível a cada um, indo dos mais “fingidos”, Homero e Virgílio, até aos historiadores propriamente ditos, Tito Lívio e Salústio. Mas, sejam elas fantasias poéticas ou verdades históricas, o facto realçado pela dialéctica do prólogo é a técnica literária que permite a todos estes autores causar a admiração dos leitores contemporâneos de Corte-Real, exemplificada pela célebre «inveja de Homero» atribuída a Alexandre Magno. Essa técnica é

---

<sup>29</sup> Quintiliano, *Inst. Orat.*, X, 1, 9; Sérvio no comentário à *Encida*, I: 382; e Isidoro de Sevilha, *Etymologiae*, 7.7, consideram que Lucano é mais orador e historiador do que poeta (*vide* Curtius 1953: 454).

<sup>30</sup> «Carta ao Leitor» (Corte-Real 1979: 15; sublinhados meus).

<sup>31</sup> *Ibidem*, itálicos meus.

naturalmente o louvor, comum a poetas, oradores e historiógrafos. O projecto do *Segundo Cerco* encontra-se então situado num espaço predominantemente retórico, em que a sensação de espanto e quase incredulidade é obtida por procedimentos laudatórios que estão para além da maior ou menor verdade efectiva da matéria.

A partir daqui, Corte-Real especula sobre o que aconteceria se os mestres da retórica epidíctica — pois é como tal que ele considera os *auctores* nomeados, quer sejam poetas, quer prosadores — tivessem tido matéria portuguesa para louvar:

Por sem duvida tenho, que se Virgilio tratára dos verdadeiros vencimentos dos Portugueses (assi em Portugal, como na India) como escreveo os fabulosos de Eneas, fizera emmudecer, & pasmar aos que depois de nós no mundo sucederão. E os outros que com verdade escreveram as guerras, & dissensões de Carthago contra o Senado Romão: muy certo está que confessarão ser com iguaes numeros de gente, & sem ajuda dos instrumentos, & artificios de fogo (...) Quem duvida, que se estes autenticos homens (cuja profissam foy escrever, & tratar de cousas grãdes) viram ao glorioso Rey dom Afonso Henriquez vencer tantas vezes exercitos poderosos de soberba, e fera gente, com tam pequeno numero de Portugueses, nam fizera sobre cada victoria que alcançava, mil volumes, & grandes livros? E desdo tempo deste bemaventurado Rey ategora, de quantas batalhas, recontros: de quantos feitos famosos, & de manifesto perigo, sam neste belicoso Reino acontecidos com tanta honra, com tam gloriosa & immortal fama?<sup>32</sup>

Corte-Real situa a História de Portugal num plano em que «verdade» e «louvor» são postos ao mesmo nível, confundindo-se: os «verdadeiros vencimentos dos portugueses» ultrapassam em encarecimento qualquer textualização, seja ela produzida dentro dos códigos dos que escrevem «com verdade» as coisas estrangeiras e antigas, seja no código ficcional de Virgílio. Assim, a estrutura de superfície declara que a História portuguesa é em si mesma louvor. Mas o travejamento interno do prólogo mostra que o louvor é uma técnica discursiva que o próprio texto está a realizar. A matéria nacional está já permeada da retórica anteriormente denunciada: enquanto os historiadores romanos

---

<sup>32</sup> Corte-Real 1979: 15-16.

«confessam» que os seus soldados combatiam os cartagineses «com iguaes numeros de gente» e sem o temível adversário da artilharia, os «gloriosos» portugueses batalham, «com tam pequeno numero» e em «manifesto perigo», contra «exercitos poderosos» munidos de canhões. A amplificação encarecedora está já em pleno funcionamento.

É neste contexto que o poeta anuncia o seu tema, descrevendo-o como não mais do que o «sucesso» (isto é, o sucedido) no cerco de Diu quando D. João de Mascarenhas era capitão-mor da fortaleza.

E trabalhei por aver á mão as mais certas, & verdadeiras enformações que se poderão achar em homens de muito credito, que ao trabalho deste cerco forão presentes. E se não nomear todos os fidalgos, & soldados que neste cerco se achárão, não he a culpa minha: mas não pude aver os nomes de todos: ainda que com muita diligencia o procurei.<sup>33</sup>

Não adianta afirmar, como faz Fidelino de Figueiredo, que «a preocupação cronística, toda de fidelidade, (...) imprime carácter anti-épico ao seu poema»,<sup>34</sup> pois a articulação ideológica que está na base do prólogo de Corte-Real coloca numa relação de implicação a produção epo-epidíctica e as «verdadeiras informações». A argumentação preferida pelo autor é a de que a “colagem” ao verificável implica uma narração de louvor, e vice-versa. Assim, se a manifestação exterior duma intenção de efectiva veracidade constitui uma defesa perante a crítica do leitor mais atento à História, a estrutura profunda do prólogo argumenta no sentido de que a *res facta* deve ser lida de acordo com procedimentos aprendidos nas autoridades mencionadas, incluindo o postulado de que a narração de «verdades» nacionais tem de ser um acto de retórica demonstrativa.

---

<sup>33</sup> Corte-Real 1979: 16-17.

<sup>34</sup> Figueiredo 1987: 372.

7.6. O restante material paratextual acrescenta pouco à concepção duma estratégia discursiva determinada na «Carta ao Leitor».

A dedicatória em prosa a D. Sebastião funciona, aparentemente, como prefácio alternativo, na medida em que regressam alguns dos mesmos tópicos da «Carta» com curiosas modificações. Assim, a vitória de D. João de Mascarenhas e dos «outros capitães Portugueses» é agora recordada como façanha (só?) possível no tempo de D. João III, avô do actual rei.<sup>35</sup> Depois, volta-se ao motivo criador do poema para ser dada uma resposta muito diferente: se antes o intuito era salvar do esquecimento façanhas portuguesas, agora o que «moveu» o poeta foi o carácter de D. Sebastião.<sup>36</sup>

Finalmente, a fórmula de modéstia autoral retorna num contexto desconhecido da «Carta ao Leitor»: a referência às iluminuras. Estas parecem assim ser dedicadas especialmente ao rei, «porque a lectura he grãde» e «para que a invenção da pintura satisfaça á rudeza do verso». Teremos aqui um caso típico do dito de Gregório, o Grande: «quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura»?<sup>37</sup> Seja ou não uma pequena perversidade autoral, a inclusão da referência aos debuxos exclusivamente no breve prólogo ao monarca parece não deixar dúvidas sobre o leitor especial a quem se dirigiam.

Outro aspecto ignorado no prólogo anterior, mas que justifica as referências a Homero, Virgílio e Lucano, é a declaração que a obra vai escrita «em verso Eroyco». Torna-se mais clara a compatibilização pretendida entre a

---

<sup>35</sup> «...que vencêrão os capitães do invictissimo Rey Dom Ioão, o terceiro deste nome, vosso avò, que está em gloria» (Corte-Real 1979: 19).

<sup>36</sup> «Depois que Deos (quasi milagrosamente) nos fez merçe do desejado, & ditoso nascimento de V. A. vimos sempre inclinar-se a cousas arduas, graves, & belicosas. Isto me moveo a escrever este successo do segundo cerco de Diu» (Corte-Real 1979: 19).

<sup>37</sup> «Aquilo que a escrita concede aos que sabem ler, a pintura mostra aos ignorantes» (*apud* Seznec 1953: 273).

tradição épica, apoiada na metrificaco, e a veracidade histórica, subordinadas em conjunto aos procedimentos semióticos do louvor.

As poesias de circunstância apostas, quer ao manuscrito, quer  versão impressa, acrescentam muito  imagem de Corte-Real enquanto autor, mas pouco  poética teórica em que a sua obra se apoia. Apenas o soneto de Pero de Andrade Caminha, feito aparentemente sobre a mesma matriz do soneto de António Ferreira citado nesta Parte em 7.3,<sup>38</sup> possui uma curiosa discriminao do público leitor no último terceto:

Deste louvor alheo, mil louvores  
Iustamente te vem, nam s da gente:  
Mas dos que entendem mais, que mais esptas.

Caminha entende que Corte-Real tem o aplauso dos receptores menos cultos e que o tem ainda maior por parte «dos que entendem mais». O desejo de satisfazer duas classes determinadas social e educacionalmente deve ser partilhado pelo autor do *Segundo Cerco*, até pelo efeito compensatório que as pinturas pretendem exercer sobre a «rudeza do verso» no texto da dedicatória a D. Sebasto. Embora não seja possível, para já, ir mais longe nesta questão, fica sem dvida a ideia de que um poema como este não se destinava apenas a eruditos.

7.7. O *Segundo Cerco*  uma vasta obra em decassílabos brancos predominantemente heróicos, em cujos vinte e um Cantos se

narra circunstanciada e cronolgicamente quantos assaltos deu Rumeo, Jusarco, e Coge Cofar  fortaleza [de Diu], como D. João Mascarenhas e seus companheiros a defenderam,

---

<sup>38</sup> «Espirito valerosos, & esforçados (...) Devio dignamente ser cantados (...) A tudo isto respondes igualmente/ Rarissimo Ieronimo, & em cores/ Vivas, mostras aos olhos quanto cantas» (vv.1,4 e 9-11; Corte-Real 1979: 10). As semelhanças com o soneto dos *Poemas Lusitanos* citado *supra* faz até pensar que um deles terá sido elaborado no seguimento do outro.

como D. João de Castro veio em seu socorro, viu, combateu e venceu; conta quantas minas rebentaram com estrago, e quantas sem elle, não lhe esquece um facto, não omite uma circunstância.<sup>39</sup>

O poema narra ainda, muitas vezes com pormenor, os antecedentes directos do cerco e as excursões punitivas ordenadas pelo vice-rei à costa de Cambaia, e não se esquece da substituição do capitão da praça de Diu, do regresso de D. João de Castro a Goa e de Mascarenhas a Portugal. Neste sentido, o poema é, como afirmaram Fidelino de Figueiredo, A. J. Saraiva e Óscar Lopes, «uma crónica metrificada».<sup>40</sup>

Porém, estes estudiosos erram quando afirmam que o maravilhoso do poema se resume ao que Fidelino designa de «parêntesis de ficções» dentro dos quais a «crónica» estaria inserida. Esta noção já antiga, reiterada pelo menos desde Robert Southey,<sup>41</sup> não corresponde, de modo nenhum, à verdade. Com efeito, como verificou já Segurado e Campos, o maravilhoso não se resume ao sonho do sultão de Cambaia no Canto I e ao sonho de D. João de Castro nos Cantos penúltimo e último.<sup>42</sup> Na verdade, para além destas ocorrências, deve contar-se também o aparecimento de Marte e de Belona em novo sonho do sultão de Cambaia, no Canto VI; Plutão e Alecto semeando o «furor» entre os portugueses, incluindo a viagem desta Fúria e uma descrição dos Infernos, no Canto XIII; dois cortejos de deuses do mar, um no Canto XV e outro, mais breve, no fim do Canto XXI; e duas vigílias agoirentas de outra das Fúrias, Tesífone, nos Cantos XIII e XVIII. Se considerarmos ainda que Corte-Real não se escusa de

---

<sup>39</sup> Costa e Silva 1850-55, IV: 17.

<sup>40</sup> Figueiredo 1987: 372 e 376; Saraiva e Lopes 1992: 379.

<sup>41</sup> «The poem is a mere history of the siege; with a vision at the beginning and another at the end» (parte dos apontamentos, sem data, sobre o *Segundo Cerco*, publicados póstumos em Southey 1876: 233-4). A ideia chega a repetir-se em Saraiva e Lopes 1992: 379.

<sup>42</sup> «...queremos ainda acentuar que algo mais existe de ficção poética no poema além dos sonhos (...) que, de acordo com F. de Figueiredo, fariam o enquadramento da narrativa» (Segurado e Campos 1992: 559).

comparar combates entre forças humanas com o ruído dos ferreiros de Vulcano às ordens de Júpiter,<sup>43</sup> ou de substituir a concepção judaico-cristã do Inferno pelo Tártaro greco-latino,<sup>44</sup> imediatamente concluímos que o *Segundo Cerco*, afinal, não «desdenha a mitologia pagã».<sup>45</sup> Para além do âmbito estritamente mitológico, constatam-se outrossim três representações desenvolvidas da Fama,<sup>46</sup> um *locus amoenus*, um templo da Vitória, uma prosopopeia do Merecimento e «fantásticas imagens»<sup>47</sup> que nos dizem que o maravilhoso em geral, embora parco, está longe de se encontrar ausente do *Segundo Cerco*.

O verdadeiro aspecto a relevar não é a ausência de maravilhoso mas o facto de que este não existe para conceder unidade de acção à «crónica metrificada». A história não se altera ou reestrutura por causa da mitologia. Como bem reparou Costa e Silva, o poema não se integra no ideário clássico da Poética: Corte-Real não procura construir uma fábula e não cria episódios no verdadeiro sentido dos termos, apesar de a matéria a isso se prestar com relativa facilidade.<sup>48</sup> Como o prólogo «ao Leitor» claramente indica, a base de

---

<sup>43</sup> Canto IX (Corte-Real 1979: 116).

<sup>44</sup> Canto IX; a expressão é «tartareas sombras» (Corte-Real 1979: 126).

<sup>45</sup> Segundo Figueiredo (1987: 370), o *Segundo Cerco* «desdenha a mitologia pagã (...) no entrecho que, preocupadamente histórico, se apresenta livre de toda a imixtão dos deuses do Olimpo». Se tal afirmação é evidentemente falsa (devendo-se dizer, entretanto, que «mitologia pagã» não inclui só os deuses «do Olimpo»), por outro lado não há motivo para se pensar que o poema de Corte-Real se serve do «maravilhoso cristão». As invocações a Deus não fazem parte da *narratio* e não a afectam, e o aparecimento da Virgem no Canto XVIII (1979: 336-7), que Segurado e Campos (1992: 564-65) aponta como exemplo (único) de maravilhoso cristão, não é senão a transcrição fiel das informações fornecidas pelos textos dos participantes nos combates (sobre o aparecimento da Virgem em Diu, *vide* Rebelo 1982: 273-5).

<sup>46</sup> A Fama aparece descrita e envolvida nas acções ou quadros descritivos nos Cantos II, XIV e XXI (Corte-Real 1979: 34-5, 241-42 e 470-71), representada fundamentalmente ao modo de Virgílio na *Eneida* (IV: 173-197).

<sup>47</sup> Figurações do sonho de D. João de Castro nos dois Cantos finais.

<sup>48</sup> «Parece-me que para Jerónimo Corte-Real andar regularmente na composição do seu Poema devia começá-lo com os preparativos do Vice-rei para socorrer e descercar Diu, e narrar depois em lugar oportuno todos os factos antecedentes daquele memorável cerco; mas isto supunha a organização de uma fábula dramática, o que estava muito longe das ideias do Autor sobre o Poema Épico (...) no *Cerco de Diu* não há fábula, nem caracteres [nem] episódios, se não quisermos abusar dos termos, dando esse nome a algumas digressões espalhadas com mão avara por alguns cantos do Poema» (Costa e Silva 1850-55, IV: 18).

sustentação do *Segundo Cerco* é a imitação retórica das «verdadeiras informações» disponíveis, à luz da arte epidíctica aprendida nos modelos literários.

7.8. Nunca se fez a recensão dos textos historiográficos que Corté-Real podia ter consultado para meter ombros à tarefa. Houve quem escrevesse até, depois duma leitura ingénua, à letra, da retórica autoral, que o poeta «com justiça se queixava» de não ter tido acesso a todas as informações.<sup>49</sup> No entanto, há um singular contraste entre a quantidade de literatura informativa disponível nos anos '60 do século XVI sobre o segundo cerco de Diu e as afirmações do prólogo «ao Leitor» sobre o esquecimento a que aqueles acontecimentos foram votados.

Logo em 1548, o nosso já conhecido Diogo de Teive publicava em Coimbra o *Commentarius de rebus a lusitanis in India apud Dium gestis*.<sup>50</sup> Menos de um ano depois, imprimia-se em Lovaina outra crónica sobre o mesmo assunto, o *De Bello Cambaico Ultimo* de Damião de Góis, logo seguida de mais um relato, publicado em Roma por autor anónimo.<sup>51</sup> O número de relações manuscritas também se ia tornando abundante, desde aquelas produzidas por participantes como D. João de Mascarenhas, Leonardo Nunes (duas só à sua

---

<sup>49</sup> Palavras de António Baião in Nunes 1925: xxxiv, corroboradas pela leitura de Fidelino de Figueiredo: «os documentos publicados por António Baião (...) são como que uma resposta à confissão de insuficiência da sua documentação, que o poeta faz na *Carta ao leitor*, que precede o poema e que atesta o seu escrúpulo histórico» (Figueiredo 1987: 370).

<sup>50</sup> Sobre outro dos textos de Teive, vide Parte I, capítulo 6; voltaremos a este influente humanista aquando da análise comparativa do poema de Corté-Real com o *Commentarius* na Parte III, capítulos 1 e 2.

<sup>51</sup> Em Paris publicou-se também outro opúsculo (*Nouvelles des Indes*) que, contudo, não deve ser incluído no rol pois conta apenas acontecimentos posteriores ao cerco (cf. Armando Cortesão e Luís de Albuquerque, *Obras Completas de D. João de Castro*, vol. IV, Coimbra, 1982, pp. 149-167).

conta) e D. João de Castro, todas nos anos 1546-1550,<sup>52</sup> até aos desenvolvidos textos de Gaspar Correia<sup>53</sup> e de Fernão Lopes de Castanheda (este apreendido e desaparecido),<sup>54</sup> que eram contemporâneos ou pouco anteriores ao tempo em que o poeta se dedicou à epopeia.

Apesar das escusas formuladas em prefácio, a verdade é que Corte-Real podia certamente dispor duma variada gama de fontes textuais, sem contar com eventuais testemunhos dos soldados e habitantes de Diu que ainda eram vivos ao fim dos escassos vinte anos passados desde o cerco.<sup>55</sup> Num assunto como este, onde confluíam e eventualmente chocavam versões diferentes, as opções de Corte-Real, em poema tão deliberadamente circunscrito às *res facta*, não eram mais inocentes do que os pretextos invocados para a celebração.

7.9. Se a representação histórica, com a selecção e reelaboração dos textos cronísticos, constitui vertente central ao projecto do *Segundo Cerco*, os modelos poéticos, embora perspectivados pelo ângulo da retórica, não possuem

---

<sup>52</sup> Sem falar de manuscritos derivados destes, como a relação de Rafaello Gualtieri descoberta por Manuel Cadafaz de Matos na Biblioteca Pública de Siena (Matos 1989). Os textos de Mascarenhas, Nunes e Castro estão discriminados na Bibliografia e serão estudados na Parte III desta dissertação.

<sup>53</sup> *Lendas da Índia*, tomo IV: “Lenda de Dom João de Crasto”, capítulo 13 e ss. Correia fala de D. João III como se fosse ainda vivo; logo, os capítulos sobre o cerco não foram escritos depois de 1557. Em princípio, Corte-Real não poderia ter conhecido as *Lendas*, uma vez que esta obra manuscrita foi trazida da Índia somente em 1582.

<sup>54</sup> O único testemunho que dispomos do relato que devia ter feito parte do Livro X da *História de Castanheda* é o de Diogo do Couto, *Década IV*, livro 5, cap.1: «Este homem», referindo-se a Castanheda, «andou na Índia quasi dez annos, correndo a mór parte della, até chegar a Maluco, escrevendo as cousas daquelle tempo mui diligentemente, que recopilou em dez livros, acabando o seu decimo com o Governador D. João de Castro. Este volume nos disseram algumas pessoas dignas de fé que ElRey D. João mandára recolher a requerimento de alguns Fidalgos, que se acháram naquelle raro, e espantoso cerco, porque fallava nelle verdades». O último livro de Castanheda a ser publicado foi o oitavo, em 1561; a julgar pela velocidade com que os vários livros da *História do Descobrimento e Conquista da Índia* foram impressos até aí, o livro décimo deve ter estado pronto para a impressão em 1562 ou 1563, se não mesmo antes.

<sup>55</sup> Além dos testemunhos orais eventuais, vejam-se as cartas de vários intervenientes no cerco publicadas por António Baião junto com as de D. João de Castro, dos filhos e do capitão-mor Mascarenhas, no volume que inclui também a transcrição da primeira das crónicas de Leonardo Nunes (Nunes 1925).

menor importância. Na epístola a Sá de Meneses, o autor desenvolve e esclarece o sentido das alusões feitas aos escritores antigos no prólogo «ao Leitor», tornando-as inextricáveis da produção da suposta «crónica metrificada»:

No tempo em que deixei aquele estado  
aquella vida livre e perigosa  
que o nosso entendim<sup>to</sup> tras atado.

Pasando quãtos termos a ociosa  
ydade juvenil vay tropeçando  
seguindo via occulta e tenebrosa

Me Recolhy no campo e fui deixando  
o vaõ ynutil tp<sup>o</sup> em que vivia  
e ao estudo latino me fui dando

Huãs oras gostando da poesia  
buscava as dura[s] guerras do Troyano  
e os naufragios do mar, que padecia

Buscava tudo o mais que o Mantuano  
delle cantou com vox taõ deshuzada  
mostrandonos o engenho, mais que humano.

(...)

As mais que civis guerras no Senado  
por Cesar levãtadas e movidas  
contra o insigne genrro celebrado

Onde tanta nobreza e tantas vidas  
de valerosos homens se perderão  
e em pouco espaço foram destruidas.

Lia continoam<sup>te</sup> o que escreveraõ  
Salustio e Tito Livio apregoando  
as cousas que os Romanos entã fizeraõ

Estes Autores lendo fui cuidando  
com quãta mais Rezão justo seria  
dos nossos portuguezes hir tratãdo

Pois em batalhas mil se lhes devia  
hu[m]a fama e hu[m] nome eterno ao mu[n]do  
e de Homero ou de Vergilio a poesia

Este cerco que en Diu foi segu[n]do  
quis escrever...<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> LFC; Corte-Real 1979: 909 e 911-12.

A *Eneida* primeiro que tudo, mas também a *Farsália* de Lucano, indicada expressamente pela tradução de «*bella...plus quam civilia*»,<sup>57</sup> e as obras dos historiadores Tito Lívio e Salústio motivam directamente a composição do *Segundo Cerco*. A preferência dada aos escritos em verso, embora sem excluir o estilo dos historiadores romanos, é sinal do intuito de produzir «poesia» a partir das acções e caracteres dos portugueses.

7.10. Apesar de ter de procurar um sistema compositivo que lhe permitisse conciliar as forças contrárias da poesia e da história (ou da “reportagem”, tal é a preocupação pelo pormenor), permitindo-se a si mesmo cumprir com os requisitos de cada uma, Corte-Real, em todo o seu enorme poema, não faz reflexões de explícito teor metatextual. Parece que tudo o que havia a dizer neste sentido ficou reservado para os prólogos, como se vê até pela semelhança de conteúdo que possuem relativamente à epístola preservada em LFC.

O prómio detém, assim, um valor especial como lugar privilegiado para apreender uma poética tão fervorosamente implícita como aparenta ser, mesmo nos prólogos, a de Jerónimo Corte-Real:

As forças, a destreza, a valentia,  
Opiniam, valor, o esforço grande  
Dos Portugueses câto: & o trabalho  
De hu[m] perigoso, estreito, duro cerco.  
A batalha tambem canto daquelle  
Insigne Visorey dom Ioão de Castro.  
Na qual os capitães do gram Mamude  
Forão todos vencidos: & a cidade  
Populosa de Diu toda entregue  
Ao furor dos soldados, cobiçosos  
Da honrada fama, mais que de riquezas.

---

<sup>57</sup> «As mais que civis guerras»; Lucano, *De Bello Civili*, I, 1: «Bella per Emathios plus quam civilia campos». M. Lopes de Almeida, na sua introdução ao poeta, não reparou neste importante pormenor quando quis citar os trechos da epístola em que Corte-Real «dá parte dos autores clássicos de seu uso e gosto» (Corte-Real 1979: xxxii).

Em termos formais, a Proposição parece estranhamente estar mais próxima da tradição oriunda de Ariosto do que da virgiliana, homérica ou lucaniana explicitamente recordadas em prefácio. A enumeração acumuladora dos objectos do poema em versos trimembres, juntamente com a associação dos temas por coordenação sintáctica («e», «também»), assemelha-se ao modelo do *Furioso* nas imitações dum Giraldi Cinzio ou dum Zapata, com uma diferença fundamental que aproxima o autor português, mais do que os seus congéneres italiano e espanhol, do modelo de Ferrara: o *Segundo Cerco* canta qualidades «dos Portugueses», celebra múltiplas personagens de tal modo que, na configuração do exórdio, o cerco de Diu parece um mero pretexto para este canto plural.<sup>58</sup>

Surpreende este apego ao formato épico de Ariosto, na medida em que não há quaisquer menções das epopeias cavaleirescas modernas, nem nos prólogos, nem na epístola a Sá de Meneses. Surpreende, também, porque Corte-Real, ao preferir o verso branco, se afasta deliberadamente duma das principais conquistas que o *romanzo* trouxe ao género épico, a oitava-rima. Surpreende, finalmente, porque o poeta se compromete primeiro com conceitos éticos («forças», «opiniã», «valor» etc.) e só secundariamente com actos e personagens, ao ponto de terminar a Proposição com o que parece uma citação da *Retórica* de Aristóteles referente aos assuntos próprios do discurso epidíctico.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> As Proposições de Ariosto, Giraldi Cinzio e Luis Zapata são transcritas na Parte I, capítulos 3 e 4.

<sup>59</sup> «Todas as coisas em que o prémio é mais a honra do que as riquezas [são nobres e têm lugar na *epideixis*]» (Aristóteles, *Ret.*, 66b 35-36).

Não obstante a completa inclinação de Corte-Real no sentido da argumentação retórica, o modelo formal do *Orlando Furioso* reflecte-se afinal no corpo do poema: a divisão em Cantos com a insistência nas introduções sentenciosas de conteúdo geralmente ético. Com efeito, o exórdio moral dos Cantos, característica notória do poema ariostesco — legitimada em Espanha a partir da imitação do poeta italiano por Ercilla em *La Araucana* (1569) —, encontra um émulo contemporâneo em Portugal neste poema sobre o cerco de Diu.<sup>60</sup> Nada menos do que quinze dos vinte e um Cantos do *Segundo Cerco* abrem com moralidades proverbiais ou princípios filosóficos para a acção militar e política. A epopeia histórica de Corte-Real absorvia assim um dos principais tópicos oriundos de Ariosto, apesar de parecer motivada por conteúdos e fins radicalmente diversos.

Mas a apresentação da matéria temática não fica por aqui. Ela retorna, em jeito de *peroratio* à Invocação e para terminar o proémio:

Ajudai-me Senhor, para que cante  
Dos vossos capitães os grandes feitos,  
Que no cerco de Diu bem mostrarão  
Ser por vos ajudados, & regidos.  
Informai meu estillo, & juntamente  
Guiay a minha lingua grossa, & ruda:  
Para que dê noticia eterna ao mundo,  
Das mortes, dos estragos, dos incendios:  
Daquelle grande estrago, & total perda,  
Que em Diu recebêram os inimigos  
De vossa sancta Fé, & sacro nome.

---

<sup>60</sup> «C'est l'influence de *L'Araucana* qui imposera au poème espagnol l'emploi de l'exorde moral», afirma Maxime Chevalier, acrescentando que este procedimento, «mais de façon plus indécise», se reflecte «jusque dans la *Felícissima victoria de Lepanto* de Corterreal (1578), où les influences classiques sont si accusées» (1966: 160). A verdade é que, como vemos, este sistema de composição em Corte-Real não deve nada a Ercilla, e é até bem mais patente no *Segundo Cerco* do que na posterior, “espanhola”, *Vitória de Lepanto*.

O que aqui ressalta é uma citação virgiliana justaposta ao regresso da trimembração. A *Eneida* é preferida na tradução de Gregorio Hernández de Velasco, de modo que

Informai meu estilo, & juntamente  
Guiay a minha lingua grossa, & ruda:  
Para que dê noticia eterna ao mundo

decalca a peculiar versão do *cantus movete* de Virgílio (*Eneida*, VII: 641) que o tradutor castelhano ofereceu aos leitores do vernáculo:

guiad mi lengua e informad mi estilo,  
para que dé noticia eterna al mundo.<sup>61</sup>

A metade “iliádica”, bélica, da epopeia romana, e com ela toda a tradição clássica do género, é chamada à colação pela primeira vez.

Os signos da modernidade épica (com a adaptação formal do modelo ariostesco), da retórica demonstrativa de ascendência aristotélica e da veneração pelos passos de Virgílio, em tradução que actualizasse linguisticamente o modelo máximo da epopeia, convergem no exórdio do *Segundo Cerco* para dar sentido “poético” ao objectivo da representação histórica.

7.11. Mas se as estruturas formais obtidas no estudo da *imitatio*, aliadas às mensagens profundas dos prólogos e da epístola a Sá de Meneses já analisados, oferecem os parâmetros interpretativos que o poema preceitua ao leitor contemporâneo, elas não dão conta das significativas mudanças operadas no plano do conteúdo.

---

<sup>61</sup> Virgílio 1996: 259.

De facto, começando pelo princípio do exórdio, ressalta a exclusiva atenção dedicada por Corte-Real, não somente a factores éticos, mas também, em particular, à univocidade ou reduzida dispersão semântica do objecto do canto. «Forças», «destreza», «valentia», «opiniam», «valor» e «esforço» são sememas relativos à *andreia/fortitudo* clássicas.<sup>62</sup> Se, à luz do modelo ariostesco, a enumeração assindética e caótica dos substantivos é mantida, já o efeito pragmático, produzido por idêntico sistema formal sobre lexemas tão próximos semanticamente, acaba por ser de todo diverso: à variedade difractiva proposta no *Orlando Furioso* vem contrapôr-se uma sinonímia enfática, tão enfática que ocupa praticamente dois decassílabos inteiros, mais do que em Ariosto ou nas epopeias dos seus seguidores Giraldi Cinzio e Luis Zapata. Trata-se duma forma de amplificação horizontal e, particularmente, duma intensificação semântica

---

<sup>62</sup> *Esforço* tem o sentido de “coragem” (vide ED, II: 333-4). *Opiniam* é semema difícil de precisar: recolhi no *Segundo Cerco* mais quatro ocasiões de emprego de «opiniam» em idêntico sentido, uma no Canto XIII (1979: 231) pela voz do narrador («alguns determinando morrer antes/ que fraqueza mostrar, tendo presente/ aquella opiniam, & illustre fama/ dos Portugueses»), outra no Canto XIV (1979: 250), onde D. João de Castro lamenta a morte do filho D. Fernando («grande magoa me faz ver acabarse/ na tua tenrra idade, aquella grande/ honrada opiniam, que em ti se via»), outra no Canto XVII (1979: 307) sobre um soldado anónimo cuja fala impressiona pela coragem, desejo de honra pessoal e de servir o rei («bem se mostrava o grande esforço/ que tinha, quando vio aquella altiva/ honrada opiniam...») e a quarta no Canto XX (1979: 375), retratando um antepassado do próprio poeta («era hum valente moço de dezoito/ até dezanove annos: de robusto/ e forte coraçam: de vivo espirito,/ e grande opiniam...»). Parece-me que o significado é o mesmo que se acha no seguinte trecho de Diogo do Couto, citado no *Thesouro da Língua Portuguesa* de Domingos Vieira e no *Dicionário* de Moraes: «mas eu verdadeiramente tenho por muito certo ser a própria natureza dos Portugueses, mostrarem sua opinião, e lealdade no serviço do seu rei»; ou daquele que aparece, nesta estrofe de Francisco de Andrada, em relação estreita com «esforço»: «vendo o Turco (...) a esperança de todo ja perdida (...) vencido d’hum esforço mais que humano/ e d’hum opinião nunca vencida,/ imagina hum estranho raro feito/ qu’a desesperação lh’accende o peito» (*O Primeiro Cerco*, I, 60; tb. cit. no *Tesouro* de Domingos Vieira). Os sinónimos fornecidos para estas aplicações pelos dicionários citados, são: « vaidade, filáucia, orgulho, presunção ». Em espanhol não é invulgar nos clássicos aparecer *opinión* com sentido de *fama* (convicção adquirida em geral sobre alguém ou alguma coisa), ou até *honra* numa acepção de origem eufemística (o *Diccionario Crítico Etimológico Castellano y Hispánico* de J. Corominas e J. A. Pascual atribui este emprego a Calderón). O significado da palavra deve pois estar muito próximo da *megalopsikhia* aristotélica (*Ét. Nic.*, IV, 3), a grandeza de ânimo que, na teoria ciceroniana do *De Officiis* (I, xix, 62ss.), é parte integrante da definição de *fortitudo*. A ética tomista também afirma que, sem ser igual à virtude da fortaleza, a grandeza de ânimo associa-se-lhe e depende directamente dela (*Suma Teológica* II<sup>a</sup> II<sup>ae</sup> qu. 129, art.5; *apud* Gilson 1974: 324).

daquele que se apresenta aqui, por entre variantes, como motivo ético estruturador do poema.

Soma-se depois à acumulação amplificadora desse motivo ligado ao cerco de Diu, a proposta de «canto» duma batalha e duma cidade devastada:

A batalha tambem canto daquelle  
Insigne Visorey dom Ião de Castro.  
Na qual os capitães do grão Mamude  
Forão todos vencidos: & a cidade  
Populosa de Diu toda entregue  
Ao furor dos soldados...

Repare-se como o verbo *cantar* se aplica, tanto à batalha de D. João de Castro, como a Diu enquanto cidade vitimada pelos mesmos portugueses a celebrar. Às virtudes cantadas nos primeiros versos, acrescenta-se mais uma variante da *fortitudo*, o «furor», destacado pela presença numa acção específica.

Os conteúdos inerentes à forma da Proposição concluem-se com uma acumulação repetitiva que ecoa a inicial como que negativamente:

...noticia eterna ao mundo,  
Das mortes, dos estragos, dos incendios:  
Daquelle grande estrago, & total perda<sup>63</sup>  
Que em Diu recebêram os imigos.

Se a Invocação de Virgílio (e a tradução de Hernández de Velasco) continuava como apelo à ajuda divina no que diz respeito aos reis, aos heróis e às armas de que o poeta deve fazer o catálogo,<sup>64</sup> a conclusão de Corte-Real propõe antes, com o regresso fugaz do ritmo trimembre e proto-ariostesco da Proposição, a

<sup>63</sup> No manuscrito dos ANTT o verso aparece como «Daquella destruição e grande perda» em vez da repetição de «estrago» na versão citada que é a de 1574.

<sup>64</sup> «Qui bello exciti reges, quae quemque secutae/ complerint campos acies, quibus Itala iam tum/ floruerit terra alma viris, quibus arserit armis» (*Eneida*, VII: 642-44). Na tradução de Hernández de Velasco: «...noticia eterna al mundo /de los reyes que fueron en esta guerra /y con cuántos y cuáles escuadrones...y de los claros héroes...y que batallas y armas...»

descrição de «incêndios», de «estragos» e de «mortes». O exórdio percorre então um caminho linear, desde as virtudes testadas no cerco até à destruição completa sofrida pela cidade de Diu.

7.12. A vertente religiosa é englobada na articulação temática da Proposição a partir da primeira das cinco Invocações do *Segundo Cerco*.<sup>65</sup> Os capitães portugueses são configurados como capitães de Cristo, no seguimento lógico duma estrutura invocativa cristã, dirigida em particular a Deus enquanto «verbo encarnado» em Jesus:

Deixo o monte Parnaso, & a Cabalina  
Fonte, tam celebrada noutro tempo.  
Deixo Apolo, & Minerva: deixo as Musas  
Que os antigos Poetas invocarão,  
Nam alcançando o bem tam verdadeiro  
De nossa Fé sagrada, & luz divina.  
O gram Calvario invoco, invoco a fonte  
Do sanctissimo sangue nelle aberta:  
Onde foram lavadas nossas culpas:  
Onde foram remidas nossas almas.  
A vos, ô bom IESU, verbo encarnado  
Nas virginaes entranhas de Maria,  
A vos, ô Deos piadoso invoco, & peço  
Aquelle favor vosso: aquella graça,  
Que a quem vos pede dais com amor puro.

Os motivos desta opção não dependem de nenhuma militância, de fundo teórico-literário, contra o apelo dos poetas a divindades do paganismo. Acontece simplesmente que invocar as musas é sinal de antiguidade, ao passo que apelar ao cristianismo assinala a modernidade. Ao contrário do que possa parecer, esta “profissão de fé” não resiste sequer à totalidade das Invocações, já que uma delas faz-se, sem embaraços visíveis, à musa Érato.<sup>66</sup> Por conseguinte, observa-se

---

<sup>65</sup> As restantes quatro encontram-se no Canto IX (1979: 113), no Canto XI (1979: 164-65), no Canto XVII (1979: 308-09) e no Canto XVIII (1979: 325-26).

<sup>66</sup> Canto XI, à imitação de Virgílio, *Eneida*, VII: 37ss. As restantes três disseminadas pelo narração são invocações de Deus.

neste âmbito uma relativa indiferença quanto ao emprego poético dos nomes pagãos ou judaico-cristãos: o importante mesmo era recorrer às forças sobrenaturais, directa ou indirectamente emanadas de Deus, quando o poema tinha dimensões que o justificassem.<sup>67</sup>

O problema que na verdade se levantava no espaço cultural do poeta não era literário mas antes estritamente religioso. Os autores tinham de ter em conta as pressões dos meticulosos vigilantes do dogma contra-reformista. E, como sugeriu já Lopes de Almeida, a acessibilidade do manuscrito autógrafo do *Segundo Cerco* oferece uma rara oportunidade para conhecer os procedimentos da Inquisição, e de Bartolomeu Ferreira em particular, na censura textual e poética.<sup>68</sup> Com efeito, o frade afirmou:

Examiney per mandado dos illustrissimos senhores do conselho da sancta & geral Inquisiçam esta historia do segundo cerco de Diu, composto em verso Portugues em xxj. Cantos, a liçam da qual tenho pera my que edificaraa muito (...) advertindo que alem dalgu[m]las clausulas que emendamos, vam aqui algu[n]s vocabulos que fazem ao caso, pera o decoro da poesia, como fado, fortuna, destino, os quaes se devem tomar em sentido catholico & Christão, salvando sempre o libero arbitrio, & a provide[n]cia divina a que todas as cousas sam subjectas...

As «emendas» a que se refere Bartolomeu Ferreira são muito poucas. As «clausulas» alteradas são fáceis de detectar no manuscrito porque estão riscadas a negro horizontalmente e, quando são substituídas, possuem um asterisco que

---

<sup>67</sup> Uma afirmação programática que ilustra bem a desproblematização do assunto na poética quinhentista é fornecida por Ronsard na mesma altura em que Corte-Real compunha o *Segundo Cerco*: «...si tu entreprends quelque grande oeuvre tu te montreras religieux et craignant Dieu, le commençant ou par son nom ou par un autre qui représentera quelque effet de sa majesté (...) car les Muses, Apollon, Mercure, Pallas et autres telles déités ne nous représentent autre chose que les puissances de Dieu, auquel les premiers hommes avaient donné plusieurs noms pour les divers effets de son incompréhensible majesté. Et c'est aussi pour te montrer que rien ne peut être ni bon ni parfait, si le commencement ne vient de Dieu» (Ronsard 1565: 468-69; sublinhado meu). Mesmo em época de maior intensidade crítico-literária, um filólogo da craveira do holandês Daniel Heinsius (1580-1655) demonstrou, tanto na dramaturgia como na teoria poética, que não tinha grandes escrúpulos quanto à distinção entre elementos pagãos e cristãos (*vide* Bray 1945: 298). As outras obras épicas de Corte-Real confirmam esta relativa indiferença, se é que não manifestam até uma evolução no sentido dum maior emprego de invocações “pagãs”.

<sup>68</sup> M. Lopes de Almeida, “Introdução” in Corte-Real 1979: xxiii.

chama a atenção para a mudança pretendida. Forneço a seguir um elenco de todas as intervenções feitas directamente sobre o texto, à excepção das duas maiores já consideradas (a viagem de Alecto no Canto XIII e a batalha naval introduzida no Canto XXI) porque não têm a ver, de certeza, com a censura inquisitorial:

<i>Manuscrito</i>	<i>Impresso</i>
<p>Soneto de Dō Simão de Silveira</p> <p>De immortal louro, d'era imortal          Ilustrissimo espirito: desusado,          Deves com grave razaõ ser coroado          D'Apolo suave D[eu]s, q[ue] te fez tal.          O teu verso não é cousa mortal,          Não soa a humana voz nu[n]ca escutado          Foi, nem nunca o será, afortunado,          Se fora ao teu valor, meu canto igual.</p> <p>Raro espirito, de divinas flores          Te tecem ninfas divinas iá capelas,          D'armas i de versos suaves, e d'amores.          Tens cansados os fados, e as estrelas          Co as tuas graças, raras, e louvores          Sogeito, dino só delles, e dellas.</p> <p><i>[Os versos 4º e 12º estão riscados horizontalmente e traços oblíquos atravessam todo o soneto]<sup>69</sup></i></p>	<p><i>[Não consta]</i></p>
<p><i>[Poema de Corte-Real]</i></p> <p>Que Diogo de Reinoso se chamava.          Esforçado e mofino juntamente,          Ao qual tinha guardado o infelice          E contraíro destino, hu[m] cruel caso</p> <p><i>[Os dois últimos versos estão riscados horizontalmente e, na margem, estão redigidos os quatro versos que aparecem na versão impressa]<sup>70</sup></i></p>	<p><i>[Poema de Corte-Real]</i></p> <p>Que Diogo de Reinoso se chamava,          Esforçado, &amp; infelice juntamente,          Ao qual o ceo guardado tinha hum caso,          A nosso parecer aspero, &amp; duro.          Mas que cousa he Deos meu, o entendimento          Dos miseros mortaes, para que possa          Alcançar, &amp; entender o que depende          Da vossa providencia, &amp; ser divino?<sup>71</sup></p>
<p>E do D[eu]s que o salgado Reino manda</p> <p><i>[riscado, com o verso da edição à margem]</i></p>	<p>E do Rey que o salgado Reino manda<sup>72</sup></p>

<sup>69</sup> Corte-Real *s.d.*: fl.2r.

<sup>70</sup> A substituição de «mofino» deve ser opção do próprio Corte-Real, pois verifica-se noutros pontos: *s.d.*: fl.105r e 1979: 164 (Canto XI); *s.d.*: fl.144v e 1979: 226 (Canto XIII); *s.d.*: fl.215r e 1979: 330 (Canto XVIII).

<sup>71</sup> Corte-Real 1979: 70 (Canto V).

<sup>72</sup> Corte-Real *s.d.*: fl.156v e 1979: 244 (Canto XIV).

Hu[m] escuro aposento para sempre <i>[riscado, com o verso da edição à margem]</i>	O geral aposento, escuro, & triste <sup>73</sup>
<p>Ô fortuna inconstante: ô fado injusto  Que a felices estados, dais adverso  E desastrado fim: crueis estrelas  Que mil desaventuras influindo  Em todos os mortaes, his por momentos  E pontos apressados, q[ue] firmeza  Se pode ter em vós? ou q[ue] esperança?</p> <p><i>[Primeira redacção; depois colocou-se «escuro» em lugar de «adverso» e começou a escrever-se «ô sogeito mortal, ô vida» sobre o verso original; no final, substituiu-se tudo pela versão que se veio a imprimir]<sup>74</sup></i></p>	<p>O fortuna inconstante, ô fado adverso,  O sogeito mortal, ô vida triste  O mundana esperança, ô gloria falsa:  Caduca, transitoria, &amp; pouco firme.  Se todos pereceis, &amp; com tal pressa  A hu[m]a vil corrupçam his por momentos  E pontos apressados, que firmeza  Se pode ter em vós, ou que esperança?</p>

Todas as alterações que podem ser atribuídas a uma intervenção de ordem ideológica, neste caso claramente, e apenas, religiosa, estão transcritas acima. Em muitos casos o frade deixou ficar as designações que fazem parte do «decoro da poesia», excepto quando detectou, na periferia do vocábulo, um conteúdo teológico que punha em causa a doutrina de Trento. As palavras censuradas são «deus», quando atribuída a divindades do paganismo (uma vez por Simão da Silveira, outra pelo próprio Corte-Real), «fados», «estrelas» (duas vezes) e «destino», as últimas quando o texto não torna clara a justiça insondável da Providência. Também a ideia da morte como um «escuro aposento para sempre» deveria ser alterada, pela perigosa ausência implícita do princípio da eternidade das almas ou da sua elevação à glória celeste (e não da sua descida aos infernos, dado que a morte mencionada é a de um herói português). Por outro lado, lexemas como «fortuna» e «fado» puderam manter-se, desde que limpos de eventuais dúvidas sobre a ortodoxia do co-texto ou, como diz Bartolomeu Ferreira, desde que se tomassem «em sentido catholico & Christão».

<sup>73</sup> Corte-Real 1979: 249 (Canto XIV).

<sup>74</sup> Corte-Real *s.d.*: fl.217v e 1979: 334-5 (Canto XVIII).

Enfim, não houve da parte do censor nenhuma ultrapassagem das competências próprias e mesmo da área exacta de intervenção textual descrita no parecer de Fevereiro de 1574.

## 8. A *Elegiada* de Luís Pereira

8.1. «Para que as gerações seguintes também sofressem», como escreve sardonicamente Aubrey Bell,<sup>1</sup> compôs Luís Pereira um poema épico que mereceu a Menéndez Pelayo o epíteto de «insupportable»<sup>2</sup> e ao crítico setecentista Francisco Dias Gomes a condenação talvez mais rotunda jamais pronunciada acerca dum texto literário português: «a obra mais infeliz que apareceu em Portugal no século de Quinhentos, a qual mais desonra a Nação, do que a acredita».<sup>3</sup>

O texto que suscitou tal repulsa é a *Elegiada*, dezoito Cantos de oitavas irregularmente distribuídas,<sup>4</sup> dirigidas «ao Serenissimo Senhor Cardeal Alberto, Archiduque de Austria, & Governador dos Reynos de Portugal»,<sup>5</sup> que tratam principalmente de «toda a curta vida, & triste morte» de D. Sebastião, como diz o

---

<sup>1</sup> *A Literatura Portuguesa: História e Crítica*, Imprensa Universitária, Coimbra, 1931, p.245.

<sup>2</sup> Menéndez Pelayo 1949: 171.

<sup>3</sup> *Obras Poéticas*, Lisboa, 1799, pp.40-41.

<sup>4</sup> O número de estrofes em cada Canto é o seguinte: I (90 oitavas), II (105), III (47), IV (88), V (72), VI (132), VII (78), VIII (52, sem contar uma estrofe que se acha repetida), IX (66), X (69), XI (88), XII (103), XIII (107), XIV (129), XV (59), XVI (99), XVII (143) e XVIII (117).

<sup>5</sup> Pereira 1588: folha de rosto.

exórdio.<sup>6</sup> Mal saberia o autor quando publicou o poema que o seu esforço, provavelmente colossal, iria resultar em tanto descrédito. Naturalmente, se exceptuarmos a costumada generosidade de José Maria da Costa e Silva, o qual, apesar de tudo, não resiste a ironizar, também ele, sobre os objectivos e capacidades do poeta,<sup>7</sup> está por elaborar uma monografia sobre a *Elegiada* que dê conta, ao menos, das características fundamentais da edição, do conteúdo e da forma. Proponho, já a seguir, dar os primeiros passos nesse sentido.

8.2. O primeiro factor a considerar quanto ao objecto de publicação é o de que, como tem sido observado pelo menos desde os tempos do bibliógrafo Inocêncio Francisco da Silva,<sup>8</sup> há duas versões da primeira edição de 1588 com diferenças consideráveis entre si. Numa delas, a que podemos chamar “impressão A”, aparece uma página de «Erratas» imediatamente antes do primeiro fólio do poema que não existe na “impressão B”.<sup>9</sup> Esta e um sem-número de outras diferenças de pormenor, incluindo o próprio título (*Elegiada* em “A”, *Legiada* em “B”) e a parca iconografia, fazem com que seja necessário um meticoloso trabalho de comparação para chegar a eventuais conclusões sobre o melhor texto em cada caso. Quanto à cronologia das publicações, parece-me que “B” será posterior, na medida em que corrige muitos dos erros mencionados na Errata de “A”.<sup>10</sup> Creio, todavia, dever levantar-se a hipótese de

---

<sup>6</sup> Pereira 1588: fl.1v, estrofe 2, v.3. A Proposição é citada por inteiro em 8.7.

<sup>7</sup> «Fortuna foi que não lembrasse ao Poeta principiar a vida do seu heroe de mais longe, por exemplo do momento da sua concepção, entretendo-nos dois ou três Cantos, pelo menos, com os incómodos que sua Mãe, a Rainha, padecera durante a gestação, com o parto, com o baptismo d’El-Rei, sua criação, estudo das primeiras letras &c.; inda bem que não caiu nessa tentação...» (Costa e Silva 1850-55, IV: 73). Esta afirmação, como veremos em 8.4, não é exacta, porém.

<sup>8</sup> No tomo XVI do *Dicionário Bibliográfico* (vide Bibliografia).

<sup>9</sup> Para estas observações, comparei o exemplar BNL Res 1084 P (“A”) com o único da BFDVV (“B”).

<sup>10</sup> Mas também acrescenta erros inexistentes em “A”.

estarmos aqui perante um caso semelhante ao d'*Os Lusíadas*, isto é, uma modificação gradual dos exemplares à medida que iam saindo da tipografia.<sup>11</sup>

Qualquer das versões possui uma licença inquisitorial assinada por Frei Bartolomeu Ferreira, sem data, mas anterior a cinco de Novembro de 1587 (o dia atribuído ao visto da Mesa), acrescentada de poemas encomiásticos, pela ordem seguinte: um soneto e um epigrama de Pero de Andrade Caminha, um epigrama (em duas oitavas) de Jerónimo Corte-Real, um soneto de Francisco de Andrada e mais um soneto, desta vez de Diogo Bernardes. Do parecer de Ferreira há apenas a notar a expressa afirmação, corroborada mais duas vezes pelo visto da Mesa, de que o poema foi «emendado» pelo frade. Não tendo chegado ao meu conhecimento a existência de nenhum manuscrito por onde se possa observar a extensão da censura inquisitorial, ficamos dependentes do contexto da época para procurar adivinhar a tipologia da intervenção de Bartolomeu Ferreira. Quanto aos poemas, verifica-se que dois poetas épicos a quem o frade iria dar o seu beneplácito pouco tempo depois, elogiam generosamente a obra.<sup>12</sup> Os textos de Caminha e Bernardes, por seu turno, sendo de quem são, só deveriam acrescentar prestígio a Luís Pereira e ao poema.

O visto da Inquisição contribui outrossim para localizar a redacção no tempo. Não encontrei mais elementos que possam contribuir seriamente para datar a *Elegíada* que não sejam aqueles configurados pela temática e pelo ano de 1587 exarado no segundo fólio. Como veremos, a inclusão de digressões muito largas sobre o cerco de Mazagão, o naufrágio de Sepúlveda e o cerco de Chaul fazem crer que Pereira poderá ter ensaiado versões épicas desses temas antes da

---

<sup>11</sup> Vide 4.1. Já Jorge de Sena (1988: 195) chegou à mesma conclusão.

<sup>12</sup> O poema de Andrada é vistoriado pelo censor apenas um mês mais tarde, Corte-Real (*Naufrágio*) em 1590, já depois deste poeta ter falecido.

morte de D. Sebastião. O que é facto, todavia, é que a derrota de Alcácer-Quibir, com o subsequente investimento real de D. Henrique, fornece o remate de todo o poema. A década de 1578-87 resulta, portanto, no único período credível, neste momento, para acertar a composição da *Elegiada*.

8.3. Sobre o autor, sabe-se muito pouco. Foi Barbosa Machado que lhe estabeleceu a filiação, chamando-lhe Luís Pereira Brandão «por ser filho de Antonio Pereira Brandão Capitão de Maluco que morreo na Conquista de Monomotapa».<sup>13</sup> Se é indubitável a ligação familiar, uma vez que a participação e a morte do pai na campanha do Monomotapa é narrada na *Elegiada*, todavia, nas obras conhecidas do poeta ou a ele referentes, o apelido Brandão nunca é utilizado. O outro elemento biográfico importante e verificável aponta para a participação do poeta na batalha de Alcácer-Quibir: em favor do facto temos, não só a declaração do próprio relativa ao cativoiro,<sup>14</sup> mas também um soneto de Diogo Bernardes<sup>15</sup> e a lista dos cativos compilada pelo historiador Queirós Velloso.<sup>16</sup> Teófilo Braga acrescenta mais alguns dados interessantes sobre ligações familiares e poéticas que carecem, no entanto, de verificação e desenvolvimento.<sup>17</sup> Continua a faltar informação acerca das datas de nascimento e morte, para não falar de outros pormenores vivenciais de eventual relevo.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> Verbete sobre o autor na *Biblioteca Lusitana*.

<sup>14</sup> *Elegiada*, XVIII, 79: «Porque fuy testemunha, ao doloroso/ Trance, serà bem que fique escrito» (1588: fl.281v).

<sup>15</sup> «A Luis Pereira Soneto CX» in Bernardes, *Rimas Várias Flores do Lima*, 1597, fl.65v.

<sup>16</sup> Vide Velloso 1946.

<sup>17</sup> Cf. Braga 1914: 328.

<sup>18</sup> Parece depreender-se das afirmações de Andrade Caminha, numa epístola que dedica «a Luis Álvares Pereira, em reposta doutra sua» (Anastácio 1993, IV: 953-54) que o poeta da *Elegiada* seria duma geração bastante mais nova do que a do remetente: «Brando Luis, das Musas ensinado/ tão brandamente, e delas tão mimoso/ que te deram de si em tempo tão breve/ tal ingenho, tal cópia, e tal estilo (...) Tem em conta esse esprito, qu'inda pode/ co tempo ir-se apurando, (não se dane/ co tempo que cad'hora mais se dana)/ a começos tão bons...».

Por outro lado, se em documentos contemporâneos o seu nome aparece algumas vezes como Luís Álvares Pereira,<sup>19</sup> uma outra tradição, aparentemente ignorada desde o tempo de João Franco Barreto, regista-o como Luís Pereira de Miranda. Na *Biblioteca Lusitana* do crítico seiscentista, o autor da *Elegiada* aparece surpreendentemente como responsável pelo primeiro comentário publicado sobre *Os Lusíadas*, isto é, as anotações da célebre segunda edição, a «dos Piscos».<sup>20</sup> Sabemos que esta referência tem de estar errada em parte, na medida em que as anotações de 1584 são atribuídas aí a «diversos Autores», aspecto que se verifica com alguma facilidade pelas contradições internas da edição.<sup>21</sup> Também a autoconfessada presença de um dos comentadores camonianos no cerco de Chaul não é paralela a uma declaração testemunhal do nosso poeta no Canto onde este acontecimento histórico é narrado.<sup>22</sup> Tal não obsta, porém, a que Pereira tenha sido o autor duma parte das anotações a *Os Lusíadas* publicadas apenas quatro anos antes da *Elegiada*.

8.4. A narração da epopeia começa no final da regência de D. Catarina, quando Sebastião (por volta dos nove anos de idade), embrenhado na caça a um «animal» transformado já em figura das suas ilusões, chega a um

---

<sup>19</sup> Casos do epigrama no *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* de Corte-Real, tanto na versão impressa como na manuscrita, dos poemas a si referentes nas *Poesias* de Pero de Andrade Caminha (vide Anastácio 1993, III: 26 e IV: 953) e nas obras publicadas de André Falcão de Resende, de quem Luís Álvares Pereira (o «Lizo» dos poemas de Resende) parece ter sido bastante próximo.

<sup>20</sup> «Luis Pereira de Miranda (...) Compos a Elegia da jornada Del Rey D. Sebastião (...) Fes tambem hum comento (c foy o p<sup>ro</sup>) sobre os Lusíadas de Camoes, do qual [não] fis menção em o titulo do Poeta por me não parecer obra de importancia, antes lhe transforma M<sup>tos</sup> verssos Foy impresso em Lxa. anno 1584» (J. F. Barreto, *Biblioteca Lusitana*, vol.IV, fl.728).

<sup>21</sup> Notório é o caso da identificação da Ilha de Vénus: se nos fls. 210, 222 e 231 de Camões 1584 a ilha é designada de «ilha de Santa Helena», o comentador das anotações no fim de volume afirma: «...o nosso Poeta...fingio a Ilha de que trata este câto (que algu[n]s imaginão ser a de Sancta Helena, mas enganãose)» (1584: fl.268r).

<sup>22</sup> «...estando eu no cerco de Chaul...» (Camões 1584: fl.81r). O texto da *Elegiada* não refere o autor como presente na acção, mas menciona alguns Pereiras e um Fernão Pereira de Miranda (Canto XIV, fls.195-96); seriam parentes do poeta?

lugar esconso de agradável aspecto; numa «ruína» colocada no meio dum «prado deleitoso», Sebastião conhece um velho que lhe conta sucessivamente as origens de Portugal, as histórias de Viriato e Sertório, dos reis visigodos Rodrigo e Ramiro, e do Condado Portucalense, o Conde D. Henrique e o «filho Afonso». Refere então o príncipe D. João, pai de Sebastião, e descreve o nascimento deste, com as procissões levadas a cabo na altura; fala-se da morte de D. João III, após a qual «por Rei os Lusos levantarão/ o tenro Bastião»; o velho termina a narração, e com ela o Canto primeiro, descrevendo o carácter de Sebastião em crescimento, sem que este se aperceba de quem se está a falar.

O Canto II abre com a chegada dum «correio» à regente D. Catarina, avó do rei, com a notícia do cerco posto à fortaleza de Mazagão. Na sequência dum pedido, o mensageiro conta à rainha as origens do conflito, atribuindo-o a um sonho do Xerife Hamete em que foi admoestado por um caciz, a cavalo da «trifauce Chimera», por não tomar iniciativas para livrar a região da ocupação portuguesa; após ouvir o conselho, o mouro resolve pôr cerco ao forte de Mazagão; com o fim da informação dada pelo correio, D. Catarina dá ordens para que «sem mais tardar a Lusa espada/ exemplo faça cru, sanguinolento». A narração passa para África, onde se revela que o Xerife traz no arraial um nigromante e uma feiticeira, ambos mouros; esta, com o objectivo de levar de vencida os portugueses, convoca espíritos do Inferno; aparece-lhe um «negro animal» que lhe promete o apoio geral dos seus «ministros» e a presença deles nas cavas e trincheiras a minar; os mouros começam a cumprir as instruções transmitidas pela feiticeira; do lado português encontra-se um «varam artificioso» chamado Isidoro de Almeida que começa a trabalhar na contraminagem; vêm-se os demónios (os «ministros» do «negro animal») a

trabalhar com os mouros nas cavas; três portugueses, «não dos melhores», desbaratam os «infernais trabalhadores»; a feiticeira tenta um novo ardil, a que Isidoro consegue uma solução provisória; a Bondade «providente» favorece os cercados com água numa cisterna que, quanto mais se bebe, mais se acrescenta; os combates continuam, com outro milagre: sinos que repicam movidos por «celestes mãos», para avisar os portugueses; a feiticeira chama um novo espírito demoníaco, mas Isidoro consegue, mais uma vez, contrariar o ardil dos mouros e dá-se uma explosão na qual morre a bruxa «de senhor infernal, prescita escrava»; após mais alguns combates, os mouros retiram. D. Catarina manifesta vontade de deixar o governo; convocam-se as Cortes onde o Cardeal D. Henrique é nomeado regente. O narrador regressa a D. Sebastião «no sitio da do esquecimento» onde ele se encontrou no Canto I; o rei despede-se do velho e há um *intermezzo* para caracterizar psicologicamente Sebastião; casamento de D. Maria de Portugal e despedida dela para Parma; chega Sebastião aos catorze anos, idade em que tem de assumir o governo; conta-se a cerimónia de investimento; o narrador faz críticas às primeiras medidas tomadas pelo rei; fala-se dos Câmaras, tutores e «protectores» de Sebastião. O Demónio, chamado alternadamente Lúcifer (ou Lucifero) e Plutão, «enojado», convoca um consílio infernal; «depois que se aconselha contra» os portugueses, ordena à Vanglória, à Cobiça, ao Engano e aos outros «ministros do tormento» que ataquem Portugal; o Canto termina com a Vanglória aparecendo em sonhos ao rei português, e a «infernal Chimera», «como lhe manda o Rey do escuro mundo», «domando altivos peitos».

D. Sebastião «ordena a conquista da aurea serra» do Monomotapa no início do Canto III; nela esteve envolvido o pai do poeta, António Pereira;

quando os preparativos para a expedição se encontram na fase final, a fúria Alecto espalha a peste no reino; comovido pelo desastre, o rei ora a S. Sebastião, o qual pede a Deus que afaste a doença; a intervenção divina impede «o duro intento» de Plutão e seus «ministros»; D. Sebastião tinha, entretanto, saído da «venenosa cidade», embrenhando-se numa serra (que depois percebemos ser a de Sintra).

O Canto IV começa com o rei na serra; sobe ao cume, onde encontra um templo, fontes, um convento e um «retabolo» maravilhoso feito todo de pedra; sai do templo para ver o mar; desce então até a um bosque no vale; senta-se junto a uma árvore mas, insatisfeito e inquieto, levanta-se quase logo; entra numa gruta onde vê inscrições árabes «que grandes cousas lhe pronosticavam»; sai e encontra um palácio pelo qual se introduz; passa por uma escada, corredores, a «maravilhosa casa dos brancos Cisnes», uma ninfa queixando-se «da agoa que por cima lhe corria», uma série de aposentos e obras diferentes e a «casa dos Cervos», cada um com o seu brasão (todos de famílias portuguesas), até que vê um «passageiro» atravessando a serra na sua direcção: é o Engano, disfarçado de «tratante». Depois de “informar” Sebastião sobre uma armada francesa que viria atacar Portugal, esta figura «do Reino do tormento» parte na direcção do mar, tomando a forma do deus marinho Proteu; descreve-se a vida marinha que Proteu cruza até chegar a Neptuno; o Engano, disfarçado do deus das metamorfoses, avisa o rei dos mares que Sebastião pretende conquistá-lo; Neptuno convoca Éolo e apetrecha-se para a guerra contra os portugueses; entretanto, Sebastião prepara uma grande frota para combater o pretenso ataque francês; dão-se maus augúrios e desencadeia-se a tempestade; «deste

modo destruída/ foi toda a armada» ancorada no porto; entristecido, o rei vai para Almeirim onde fica, isolado, caçando e lamentando-se.

O Canto V começa com Sebastião meditando no «Bosque da Tristeza»; tem um sonho em que vê o bosque todo ocupado por gente de armas chefiada por Atlas (o monte personificado); de dentro dum tronco de árvore sai uma ninfa, Lusitânia, que ata as mãos de Atlas com um só dos seus cabelos; depois, a ninfa acerca-se de Sebastião e encoraja-o a combater na «Mauritania»; o rei acorda e começa os preparativos para a guerra em África; em segredo, parte de Tavira e chega a Tânger; envolve-se em escaramuças; torna a Portugal, jurando voltar; durante o regresso, Pantaleão de Sá conta-lhe a história da perda do galeão S. João, de Manuel de Sousa Sepúlveda e Leonor de Sá, em que se achou, o que ocupa quase todo o Canto VI;<sup>23</sup> quando a história acaba, Sebastião desembarca em Portugal e dirige-se a uma igreja.

O Canto VII abre com o rei a sair da igreja e a ser abordado por uma mulher da Beira, a mendigar, que lhe descreve a fome que se passa no Norte do país; Sebastião dá-lhe uma esmola «com larga mão (...) & as costas vira»; contam-se as iniciativas diplomáticas para o casamento do rei e a predisposição deste para o problema; o rei encontra-se com Filipe II de Espanha, seu tio; preocupados que Sebastião possa quietar-se com a questão do matrimónio, os «demonios» criam um estratagema para lhe acenar com a guerra em Marrocos,

---

<sup>23</sup> Esta versão do naufrágio de Sepúlveda teve algum sucesso na Espanha dos inícios do século XVII, a julgar por um manuscrito onde foi traduzida: «*Viniendo el Rey Don Sebastian de Africa para Lisboa el año de Setenta y quatro disgustado por no avelle succedido la jornada como el quisiera, con aquella melancolia pide que le cuenten lo succedido a una nave que viniendo de la India se perdio junto al Cavo de Buena Esperança. Es sacado de la Elegiada de Luys Pereyra (...)* Hai al principio una especie de prólogo ó dedicatoria que dirige a “Doña Maria de Porres su primo y servidor”, en la cual dice, que sabiendo era esta señora aficionada a cuentos tristes, se decidió á ocuparse en la traduccion del episodio (...) durante una convalecencia que le tuvo encerrado en su aposento» (*Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Imprenta de Ferrer de Orga, Valencia, 1872, nº 862).

mandando-lhe um mouro, mensageiro do Xerife, para pedir ajuda militar aos portugueses; este conta a Sebastião as origens do conflito entre os reis muçulmanos: um turco de nome Age Morato tem a visão dum monstro chamado Argel, «orrenda Eumenide», mensageiro simultaneamente de Maomé e do rei dos infernos; o monstro diz-lhe para casar a filha com Mulei Maluco, rei de turcos; este e o Xerife árabe combatem, para derrota do segundo; refugiado nos montes, o Xerife lembra-se de pedir ajuda a um seu prisioneiro português chamado Cunha; dadas as deserções no campo e as dificuldades militares em colocar-se de igual para igual com Maluco, o Cunha, o rei e os outros mouros resolvem pedir ajuda a Sebastião. Ao ouvir a história acabar, o rei português quer logo pôr em efeito a ajuda, mas o Canto termina com um velho ali presente alçando a voz, voz esta que se ouve já no Canto VIII procurando dissuadir o rei da empresa africana; sucede-lhe outro velho com opinião contrária; Sebastião decide-se naturalmente em favor do último; um ermitão chamado Gama oferece conselhos sobre tática militar; convocam-se soldados e gentes de todo o país e do estrangeiro para a expedição, o que dá ocasião para um elogio das mulheres.

O Canto IX narra o que diz o mouro mensageiro quando chega junto ao Xerife; descrevem-se os preparativos dos portugueses e dos mouros; morrem sucessivamente as infantas D. Isabel e D. Maria, D. Joana, a mãe de Sebastião, e por último D. Catarina, a antiga regente; dá-se um conselho régio, onde Sebastião quer impôr a sua vontade e não encontra quem o tente dissuadir, excepto um «varão antigo» que argumenta contra a opção africana; conhece-se também parte da assembleia de Mulei Maluco.

Interrompe-se esta reunião para, no Canto X e no seguimento do que fora ordenado no Canto III, se contar a história da guerra do Monomotapa

(incluindo a morte do pai do poeta) e do trajecto percorrido desde a Índia pelo narrador, um tal D. Sancho. O Canto XI abre com a continuação de ambos os conselhos de guerra; Mulei Maluco procura ouvir a opinião «do Reyno escuro» e convoca um feiticeiro, Abdelá, para o conseguir; este ouve a verdade dum «monstro infernal», incluindo o prognóstico da morte do Maluco; o rei turco não gosta do que ouviu do caciz e manda-o matar; entretanto, no conselho português, fala o mesmo (D. António da) Cunha referido anteriormente, avisando Sebastião dos perigos envolvidos na invasão; o povo fala de maus agouros, incluindo um terremoto e um cometa, que se procuram interpretar das formas mais díspares; «um velho antigo» discursa, condenando a acção de Sebastião e dos representantes do povo. O rei chama os homens que ficarão a governar na sua ausência e dá-lhes instruções.

Como afirma o argumento em prosa situado no seu início, o Canto XII conta que Sebastião parte de Lisboa, «chega a Cadiz, fazlhe o Duque de Medina grãdes festas, dahy passa a Barbaria, & deyxando a frota surta, vay buscar o Xarife a Tanjar, o qual lhe conta no caminho a discripsam de Africa» e os motivos porque convidou Sebastião a ajudá-lo. Desembarcam finalmente em Arzila, distribuem-se os mantimentos e organizam-se as partes do exército, já no Canto XIII; descreve-se a pompa do arraial; entretanto, o Maluco manifesta ira porque o seu território está a ser pisado pelos portugueses sem oposição, ao que lhe responde um dos seus, «Suphyeni chamado», que diz que é somente pelas ordens do rei que os homens não avançaram já contra Sebastião; Mulei Maluco autoriza então a partida de jovens árabes que atacam as sentinelas para conseguir intérpretes; algumas fogem e avisam o campo de D. Sebastião; a ideia de Maluco era urdir uma manobra de diversão para conhecer melhor «a ordem

de inimigos descuidados», já que, de facto, o arraial português (e internacional) persegue os mouros desordenadamente; Sebastião regressa «pensativo & descontente,/ vendo de seu furor o pouco fruto»; descansa e vagueia um pouco enquanto pendura o escudo numa árvore; o Xerife e o Cunha chegam ao local, não vêem Sebastião; vêem, contudo, o escudo real; Cunha aponta-lhe uma vara para descrever, por interesse do seu interlocutor, «os cercos famosos do Oriente» ali pintados: é uma *ecphrasis* com um elenco de militares louvados nos combates de Goa, com que acaba o resto do Canto XIII; depois, já com D. Sebastião na sua companhia, o Cunha conta os «nove meses de combate» no cerco de Chaul, o que ocupa todo o Canto XIV.

No Canto seguinte, quer Sebastião, quer Mulei Maluco, fazem a resenha dos exércitos e começam a avançar na direcção um do outro; descreve-se o estado lamentável dos militares ao serviço do rei português, cheios de fome, sede e inexperiência; chega o contingente espanhol comandado por Aldana; o Canto XVI continua a mesma matéria, incluindo os conselhos onde Aldana afirma que convém bater em retirada até Larache; replica-lhe outro nobre (não nomeado) que prefere continuar, pela honra e glória; Sebastião, «fero e carrancudo», manda que avance «a fraca gente» dos seus; faz-se o catálogo da coluna militar em movimento; entretanto, Maluco, doente ao ponto de estar já perto do que Abdelá lhe havia prognosticado, organiza o seu arraial; os exércitos vêem-se; na noite anterior à batalha, Sebastião fantasia ideias de grandeza e de miséria; o Xerife contempla o firmamento nocturno e tem um sonho onde lhe aparece um rio, na figura dum velho acompanhado de ninfas, desencorajando-o de tentar derrotar Mulei Maluco;<sup>24</sup> o Canto termina com o Xerife, acordado já, a contar o

---

<sup>24</sup> A planície de Alcácer-Quibir onde se deu a batalha era bordejada por dois rios, o Lucus e um seu afluente; Pereira não indica com qual deles sonhou o Xerife (*vide Crónica* 1987: 186-7).

sonho a D. Sebastião, «o qual rindo lhe diz que sonho fora/ tudo quanto lhe tinha ja contado».

O Canto XVII conta a batalha de Alcácer-Quibir, onde morrem os três reis. O décimo-oitavo e último Canto descreve a situação dos cativos, as reacções nos arraiais da rectaguarda lusitana quando sabem da derrota, e a aflição em Portugal, sem deixar de se inserir um episódio de amor entre um soldado alemão e a sua dama que o acompanhou à batalha, morrendo ambos, e um milagre de conservação dos cadáveres dos portugueses não enterrados; o poema termina com o chamamento do cardeal D. Henrique para o trono e a promessa de que, se houver favor (do arquiduque Alberto de Áustria), o poeta se oferece a «que por contar não fique o mais futuro», as últimas palavras da *Elegiada*.

8.5. Deste poema disse Fidelino de Figueiredo tratar-se duma «crónica rimada (...) crónica feita com grande escrupulo no registo da verdade».<sup>25</sup> Não obstante a evidente sequencialidade histórica (apesar das digressões), tão reforçada que inclui até momentos que podemos classificar de alheios à vida do rei português, nem Pereira procura ser fiel a uma crónica, que não existia ainda para o reinado de D. Sebastião, nem a narração referente aos muçulmanos do Norte de África se insere no «interesse exótico» e no «tipismo berber» que poderiam associar a epopeia a uma crónica de costumes.<sup>26</sup> Luís Pereira utiliza o lado maometano dos acontecimentos para introduzir um maravilhoso perfeitamente europeu, nomeadamente os recursos a representações de actos de

---

<sup>25</sup> Figueiredo 1987: 377.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*.

feitizaria e de criaturas do Inferno. Escusado será dizer que tais recursos têm muito mais a ver com a poesia do que com a história.<sup>27</sup>

Reportada igualmente à tradição épica renascentista é a opção pela organização em Cantos que se iniciam com axiomas de ordem ética. Este recurso organizativo, modelado no *Orlando Furioso* de Ariosto, é abundantemente praticado na *Elegiada*: nada menos do que dezasseis dos dezoito Cantos do poema possuem exórdio moral.<sup>28</sup> A conclusão autoreferencial do Canto, uma solução igualmente popularizada pelo poeta de Ferrara, encontra também eco em Pereira, já que as alusões à «pena cansada» e à transferência de certo tema para o Canto seguinte comparecem com grande abundância,<sup>29</sup> só muito pontualmente mediada pela prática camoniana.<sup>30</sup>

Procedimentos compositivos como a criação de personagens de ficção (a mulher da Beira, os velhos etc.), intervenções de deuses da mitologia greco-latina, descrições efrásticas (como a do escudo de D. Sebastião), catálogos de heróis e terras, comparações frequentes com tópicos e figuras das epopeias antigas e da cultura clássica em geral, tudo são factores de distanciação da *Elegiada* em relação aos intentos puramente cronísticos que a crítica lhe tem atribuído.

Dito isto, a declarada intenção biográfica, a *dispositio* narrativa e a meticulosidade no pormenor histórico, geográfico e etimológico não diferem do

---

<sup>27</sup> Não se compreende, por conseguinte, porque A. J. Saraiva e Óscar Lopes afirmam que a *Elegiada* só pela marcação versificada se distancia da prosa cronística (1992: 380).

<sup>28</sup> Todos menos o segundo e (naturalmente) o primeiro Cantos.

<sup>29</sup> Apenas quatro dos dezoito Cantos da *Elegiada* (o último incluído) não se servem deste procedimento.

<sup>30</sup> Caso das perorações dos Cantos VIII e XI da *Elegiada*, onde há ecos das congéneres nos Cantos VII e X d'*Os Lusíadas*. Mesmo aí, contudo, Pereira — como Camões — se lembra de Ariosto: veja-se o segundo caso, onde o «No mais no mais...» da *Elegiada* (XI, 88; 1588: fl. 156r) se parece com a célebre estrofe camoniana (X, 145), mas em que a origem de ambas se acha no Canto XIV, 134: 7-8, de Ariosto: «non più, Signor, non più...».

que se esperaria duma crónica dum reinado, chegando até a uma cronologia de anais em referências como aquelas feitas ao casamento dos Farnese, às mortes das infantas ou à subida ao trono do cardeal D. Henrique, as quais pouco têm a ver, já não digo com uma estrutura orgânica de timbre aristotélico, mas com a própria sucessão linear dos acontecimentos que levam à morte de Sebastião. Neste aspecto, as longas digressões sobre a história de Sepúlveda ou os cercos de Goa e Chaul, embora travejadas de maneira algo inverosímil para uma crónica em prosa, somente reforçam a historicidade do conteúdo e parecem suscitar a leitura do poema como documento.

8.6. Uma das questões que mais sobressaem no contexto da poesia épica portuguesa do século XVI é o da tipologia do maravilhoso da *Elegiada*. Com efeito, como se vê pelo resumo de 8.4, é o tipo cristão, ajudado por prosopopeias de valores éticos, que domina este maravilhoso. Os deuses greco-latinos e o fantástico de proveniência ferraresa são aqui quase sempre substituídos por uma nova concepção que coloca o Céu e o Inferno do judeo-cristianismo, juntamente com o mundo dos magos e nigromantes,<sup>31</sup> no campo da representação poética. Donde poderá advir tal opção?

A resposta mais óbvia é a de que se trataria de influxo directo da prática do chamado “maravilhoso verosímil” na *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, publicada completa pela primeira vez em 1581, sete anos antes da *Elegiada*. De facto, Tasso havia proposto, como única solução digna da poesia europeia cristã, suprimir o maravilhoso dos clássicos da Antiguidade, dada a sua

---

<sup>31</sup> Estes, como se sabe, pertencem também ao maravilhoso do *romanzo*. Mas aí não são dispostos no âmbito do conflito entre a Cristandade (favorecida por Deus e os santos) e o Islão (representado como vassalo do Demónio e seus sequazes), como é o caso na *Elegiada*.

inverosimilhança contemporânea, e substituí-lo por aquelas figuras em cujas forças sobrenaturais os homens do seu tempo acreditavam, a saber: Deus e os anjos, o Demónio e seus ministros, os santos, os feiticeiros e as fadas.<sup>32</sup> O triunfo da epopeia de Tasso resultou na subsequente falta de credibilidade duma adopção continuada dos deuses do paganismo em poemas de assunto histórico. A relação a estabelecer entre os poemas de Tasso e Pereira neste contexto estreita-se ainda pelo facto de ambos recorrerem a um consílio do Inferno em momentos cruciais para o desenvolvimento das respectivas narrações.<sup>33</sup>

Mas seria, de facto, esta a origem do episódio e do contexto geral do maravilhoso cristão na *Elegiada*? Uma comparação directa entre os dois consílios infernais desencoraja qualquer verdadeira aproximação. À parte alguns conteúdos comuns de origem clássica, de ordem perfeitamente geral e, ainda assim, bem poucos, não penso que seja possível declarar Pereira como imitador da *Gerusalemme Liberata*. Precisamente o que surpreende no Inferno da *Elegiada* é existir a possibilidade cronológica da alusão tassiana mas não haver qualquer eco textual dela; o influxo, a existir, resume-se pois à posição nodal que o consílio ocupa.

Pereira, a título de justificação do emprego do maravilhoso cristão, apresenta apenas o seguinte, na Invocação geral do poema: «nos convem ter o estilo sonoro/ e não do antigo rito fabuloso».<sup>34</sup> O «estilo» deve ser alheio, portanto, aos deuses da Antiguidade. Mas nem o autor concretiza razões poéticas para tal, nem (o que é mais) cumpre na totalidade aquilo que propõe, concebendo tritões, um Proteu (ainda que como disfarce do Engano, ou até por

---

<sup>32</sup> Vide *Discorsi dell'Arte Poetica*, I (Tasso 1977, I: 7-10). Os *Discorsi* foram publicados pela primeira vez apenas em 1587, apesar de compostos muito antes.

<sup>33</sup> *Gerusalemme Liberata*, Canto IV; *Elegiada*, Canto II.

<sup>34</sup> *Elegiada*, I, 3 (Pereira 1588: fl.1v).

isso mesmo), um Neptuno e um Éolo como figuras interventivas na acção do Canto IV, para não falar de Alecto no Canto anterior. Esta incongruência aparente não permite concluir, efectivamente, em favor de qualquer eco do cânone teórico-literário tassista.

O maravilhoso da *Elegiada* apresenta-se antes como um produto dos problemas suscitados tipicamente pelo período literário em causa. No poema épico luso encontra-se justaposta a ideia do consílio nodal maléfico, recuperado para o Renascimento em obras como a *Cristiada* de Girolamo Vida e os *Cinque Canti* de Ariosto, com as presenças pontuais do Demónio, pouco consequentes ao nível da globalidade da narração, que «crónicas rimadas» espanholas, como a *Carolea* de Sempere ou *La Austriada* de Rufo, denotavam preferir.<sup>35</sup> Resulta daqui que, quer pela variabilidade indicada de proveniência intrasistémica, quer porque não fosse possível, dentro do tema histórico escolhido, contrapor às forças infernais um Deus benigno para o herói Sebastião, quer ainda porque faltasse coragem e legitimidade religiosa para levar a estrutura até ao fim — com a onerosa consequência de atribuir o desastre marroquino à vitória do Demónio —, a verdade é que Pereira parece hesitar entre as opções disponíveis, impedindo definitivamente a realização duma estrutura poética válida para todo o texto.

8.7. A desconexão das partes e a incompletude dos propósitos assim manifestadas vêm de encontro à irresolvida confluência de modelos épicos que a

---

<sup>35</sup> Vide Ariosto 1567; Sempere 1560; Rufo (Gutiérrez) 1584. Sobre Vida, vide Parte I, capítulo 2; sobre o maravilhoso dos *Cinque Canti* de Ariosto, vide Parte IV, 1.6; sobre os poemas espanhóis contemporâneos, vide Parte I, capítulo 4 e sobre o maravilhoso épico cristão antes de Torquato Tasso, vide Parte IV, 1.3.

Proposição exhibe. Muito longe de Tasso e do seu esforço de unificação estética da matéria, o poema português abre com uma homenagem a Ariosto:

Mortes, danos, castigos, magoas canto,  
Males que todo mundo chora & sente,  
Hum nunca visto estrago, & o rouco pranto  
Nunca enxuto em Portuguesa gente.

Para além dos substantivos no plural, recordando o início do *Furioso*, a abertura da Proposição filia-se também, pela redução da multiplicidade ferraresa a um só campo semântico e pelo encadeamento sintáctico dos motivos, no exórdio do *Segundo Cerco* de Corte-Real focado no capítulo precedente.<sup>36</sup> Apesar disso Pereira evoca, logo a seguir, a memória das epopeias de Virgílio e de Camões, quando escreve na segunda metade da primeira oitava:

Armas, furor, & temeroso espanto,  
Em que se abrasa toda a Lybia ardente,  
Quando Sebastião passar quera  
A restaurar o Rey de Barbaria.

Só depois o poema expõe o seu projecto formal de natureza biográfica, concluindo a Proposição com uma segunda estrofe:

Deste Sebastião o peito forte  
Cantarei, & alegre nascimento,  
Com toda a curta vida, & triste morte  
A que o trouxe seu feroz intento:  
A sua condição, & dura sorte,  
O seu subido & alto pensamento,  
E como foi dos seus temido, & amado,  
Com rouca tromba aqui sera cantado.

No entanto, à maneira de outras práticas que vimos analisando, a *Elegíada* inclui material de valor temático na Invocação (à Virgem Maria) que faz parte,

---

<sup>36</sup> Inclusive através de *verba ipsa* como «estrago» (cf. nesta Parte II, 7.10 e 7.11).

no essencial, da Proposição. Assim, a quinta e sexta oitavas reportam-se ao tópico da *fides historiae* que a epopeia peninsular já canonizara, aliado a uma interessante retórica de louvor invertido:<sup>37</sup>

Verdades canto dinas de memoria,  
Castigos justamente merecidos,  
Não fabulosa, ou sonhada estoria  
Que engana peitos, & embaraça ouvidos:  
Não de Alcides a fingida gloria,  
Nem casos que não fossem acontecidos:  
Nam de Busiris altares indinos,  
Nem Iassão, & Teseo peregrinos.

Cante Omero o que chorou Dardania,  
Cante depois Virgilio o amor de Dido:  
Inventem danos da fatal insania,  
Por ser seu nome mais engrandecido:  
Que eu choro o Rey da triste Lusitania  
Sentido, ate das pedras sem sentido,  
Cuja estoria certa & dolorosa  
Excede toda a outra fabulosa.

As alusões a Hércules, aos Argonautas, às viagens de Teseu, a Homero e Virgílio,<sup>38</sup> mostra que Pereira se sente epicamente acompanhado no programa elegíaco, e que lhe é tão natural, no género literário escolhido, o motivo do «choro» como o do «canto». Nem sequer precisou de aludir expressamente às epopeias de Lucano e Estácio, modelos latinos onde a estrutura narrativa assenta no triunfo da destruição e da morte.

8.8. Aquilo a que podemos chamar o programa narrativo do poema de Luís Pereira aparece em dois momentos do discurso, tanto mais importantes quanto explicitam as questões da representação artística que se acham apenas

---

<sup>37</sup> Já Fidelino notou a transferência temática do louvor, escrevendo: «ao orgulho de vencer sucedia o orgulho de sofrer» (Figueiredo 1987: 377).

<sup>38</sup> Para além do «amor de Dido», é Virgílio também que alude aos «altares de Busiris» como possível tema de poesia narrativa na *Geórgica III*, v.5.

implícitas na intertextualidade do exórdio. A natureza da *narratio* a prosseguir é primeiro sujeita a teorização no Canto IV:

Mas tornando à estoria começada,  
Seguir quero o caminho pedregoso,  
Onde de soluçar a voz cansada  
Me faz a alegres gentes odioso:  
De lastimas & pranto he esta jornada,  
E sò a tristes choro he deleitoso,  
Por isso sô a quem o for queria  
Levar neste caminho em companhia.

Bem vejo que lavrada a curiosa  
Tea de varias cores, que pudera  
Ser muito mais suave & deleitosa,  
A quem com sem danado intento a lera,  
Pois cada hum a fruta mais sabrosa  
Neste jardim a seu gosto colhera,  
Sendolhe a tosca lira mais suave  
Variandose o som tristonho & grave.

Mas a quem a verdade ha de ir contando,  
Sem fartar do desejo a ardente sede,  
A seu sabor estoreas ordenando,  
Esta licença não selhe conceder:  
Por onde quem quiser irme escutando  
Não estorve o que meu cuidado pede,  
Que he mostrar de contino a triste magoa  
Que fez estes meus olhos fontes dagoa.<sup>39</sup>

Uma dupla confissão entrelaça estes versos. Em primeiro lugar, a reivindicação explícita duma *ordo* narrativa ao «sabor» da «verdade»;<sup>40</sup> depois, um reconhecimento da esterilidade do projecto para o leitor em geral, ficando-se o poeta apenas pelos receptores «tristes», os únicos a quem este programa poderá agradar. A alternativa seria variar as «cores» da urdidura, e não há dúvidas sobre a obra com que se comparava Pereira quando tal afirmou: o *Orlando*

---

<sup>39</sup> *Elegiada*, IV, 4-6 (1588: fl.43v-44r).

<sup>40</sup> O que o não impediu de fantasiar um cenário na infância de Sebastião para introduzir a narração *in medias res* (vide 8.4). Já se afirmou o contrário, sem razão: «a *Elegiada* (...) segue a cronologia dos factos históricos (...) sem respeitar a regra de começar a narrativa *in media* [*sic*] *res* (e é possível que muita da antipatia dos neoclássicos setecentistas, em cujo tempo todavia o poema se reimprimiu em 1785, tenha nisto uma das razões)» (Sena 1988: 194). A *res* indicada pelo poema é a vida e morte de D. Sebastião.

*Furioso*, mais uma vez. Foi, de facto, Ariosto quem colocou, nos intervalos da sua narração, elementos de poética como este:

Signor, far mi conven come fa il buono  
sonator sopra il suo instrumento arguto,  
che spesso muta corda, e varia suono,  
ricercando ora il grave, ora l'acuto.<sup>41</sup>

ou o seguinte:

Come raccende il gusto il mutar esca,  
cosí mi par che la mia istoria, quanto  
or qua or là piú variata sia,  
meno a chi l'udirà noiosa fia.  
Di molte fila esser bisogno parme  
a condur la gran tela ch'io lavoro.<sup>42</sup>

A *Elegíada* não nega a validade de tais afirmações, antes lhes confirma a essencial verdade.<sup>43</sup> Mas a «licença» de variar não lhe é permitida, pois o projecto de representação, desenhado no exórdio do poema, contempla apenas a verdade histórica.

Nisto Pereira teria em mente idêntico dilema ocorrido antes a Ercilla. Com efeito, o poeta castelhano, já no último Canto da Primeira Parte de *La Araucana* (1569), falava em termos muito semelhantes aos da *Elegíada*:

...si a mi discreción dado me fuera  
salir al campo y escoger las flores,  
quizá el cansado gusto removiera  
la usada variedad de los sabores,  
pues como otros han hecho, yo pudiera  
entretejar mil fábulas y amores;  
mas ya que tan adentro estoy metido,  
habré de proseguir lo prometido.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> *Orlando Furioso*, VIII, 29: 1-4.

<sup>42</sup> *Ibidem*, XIII, 80: 5-8 e 81: 1-2.

<sup>43</sup> Aliás, a própria maneira de entrar no tema («Mas tornando à história...») evoca o modo digressivo, e a própria letra, de várias passagens do *Orlando Furioso*.

<sup>44</sup> *La Araucana*, XV, 5.

Por alturas da Segunda Parte (1578), Ercilla é assaltado pela mesma insegurança de forma mais insistente, afirmando no novo prólogo, a propósito da sua obra, o seguinte:

...quien la leyere podrá considerar el que se habrá pasado en escribir dos libros de materia tan áspera y de poca variedad, pues desde el principio hasta el fin no contiene sino una misma cosa, y haber de caminar siempre por el rigor de una verdad y camino tan desierto y estéril, paréceme que no habrá gusto que no se canse de seguirme. Así temeroso desto, quisiera mil veces mezclar algunas cosas diferentes; pero acordé de no mudar estilo, porque lo que digo se me tomase en descuento de las faltas que el libro lleva...

Outrossim no corpo do texto, de novo em termos que recordam a épica de Pereira:

Quién me metió entre abrojos y por cuestras  
tras las roncadas trompetas y atambores,  
pudiendo ir por jardines y florestas  
cogiendo varias y olorosas flores,  
mezclando en las empresas y requestas  
cuentos, ficciones, fábulas y amores,  
donde correr sin límite pudiera  
y dando gusto, yo lo recibiera?

(...) Mas a mí me es forzoso ser paciente,  
pues de mi voluntad quise obligarme.<sup>45</sup>

(...)

Qué puedo, pues, hacer, si ya metido  
dentro en el campo y ocasión me veo,  
sino al cabo cumplir lo prometido  
aunque tire a otra parte mi deseo?  
Pero a término breve reducido  
por la más corta senda, sin rodeo,  
pienso seguir el comenzado oficio  
desnudo de ornamento y artificio.<sup>46</sup>

Finalmente, na Terceira e última Parte da epopeia (1589), Ercilla resolve o dilema ao descobrir o ponto comum de ambos os pólos, conciliando a liberdade romanesca com a busca retórica da verdade:

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, XX, 4 e 6.

<sup>46</sup> *Ibidem*, XXII, 5.

...el áspero sujeto desabrido,  
tan seco, tan estéril y desierto,  
y el estrecho camino que he seguido,  
a puros brazos del trabajo abierto,  
a término me tienen reducido  
que busco anchura y campo descubierto  
donde con libertad, sin fatigarme,  
os pueda recrear y recrearme.

Viendo que os tiene sordo y atronado  
el rumor de las armas inquieto,  
siempre en un mismo ser continuado,  
sin mudar són ni variar sujeto,  
por espaciar al ánimo cansado  
y ser el tiempo cómodo y quieto,  
hago esta digresión, que a caso vino  
cortada a la medida del camino.

Y pues una ficción impertinente  
que destruye una honra es bien oída,  
(...)  
la verdad, que es la ley de toda gente,  
por quien es en su honor restituida,  
por qué no debe ser, siendo cantada,  
en cualquiera sazón bien escuchada?  
(...)  
Preste, pues, atención y grato oído  
quien a oír la verdad es inclinado  
que el mal ofende (aun dicho en pasatiempo).<sup>47</sup>

A enunciação duma unidade possível, das “flores” prazenteiras da imaginação e dos amores, com os “desertos” do rigorismo histórico-geográfico e das guerras, ainda que conseguida apenas de maneira episódica e muito tardia no texto de Ercilla, não se acha de todo na obra de Luís Pereira. No Canto IX da *Elegiada*, o exórdio coloca a opção literária em termos dum dilema entre a adesão ao sistema formal de Ariosto ou a cessação, pura e simples, da escrita. Desta vez, o autor embarca teoricamente na primeira hipótese:

Prova he grande de ser cousa estimada  
A que nunca vos cansa por sobeja,  
Pois so tem preço quãdo imaginada  
Sem esperança della se deseja:  
Qual pode aver em fim muito tratada  
Que importuna & pesada vos não seja  
Senão falar de amor, que pasatempo  
Pode gastar melhor prolixo tempo?

---

<sup>47</sup> *La Araucana*, XXXII, 50-53.

Ditoso Anacreonte, & o brando Alceo,  
Tibulo, & Propercio, & o namorado  
Catullo, que por Lesbia o mundo cheo  
De louvores deixou de seu cuydado:  
Ditoso o que não canta o dano alheo,  
E que chorar o seu não lhe he vedado,  
Ditosos os que emportuno & grave  
Tempo, cantando amor fazem suave.

Estes alem de acharem varias flores  
No deleitoso & amoroso prado,  
De publicar seu mal tiram louvores,  
E eu de encubrir o meu, mayor cuidado:  
Vede agora com lastimas, & dores,  
Que alheas, me hà de ser contar forçado,  
Em materia tam triste & escabrosa,  
Como he furor, & guerra sanguinosa.

Que fruto tirar posso da importuna  
Tromba, senam ser aborrecido,  
Que se me ajudára inda a fortuna,  
Dos que (vive quem vence) fora ouvido:  
Mas declarando a ocasiã oportuna  
Por onde veo a ser meu Rey vencido,  
Quem me ouvirà que o triste cãto aprove?  
E que com me culpar me não reprove?

Ó quem pudera neste pego escuro  
Lançar tenace ferro descansado,  
Ou não tivera tam fragoso, & duro  
Caminho, como tenho começado:  
Ou que tornar a tras fora seguro,  
Tendo a mòr parte delle ja passado,  
Pera ser de meu mal so o rouco canto  
Que exe[m]plo fora à ge[n]te, & ô mu[n]do espãto.

Mas pois não pode ser, irey passando  
A viaje comprida, & tormentosa,  
O conto interrompendo, & variando,  
Porque assi fique a estoria mais sabrosa:  
Qual musico que as falsas apalpando  
A consonancia faz mais deleitosa,  
Deste jardim colhendo varias flores,  
Por serem diferentes os sabores.<sup>48</sup>

Se esta declaração contrasta singularmente com a do Canto IV, a irresolução do projecto acentua-se mais ainda porque, a partir do momento em que Pereira a enuncia, o poema nada ganha em conteúdo amoroso, começando também a perder em interesse imaginativo pela cada vez mais pronunciada ausência de maravilhoso.

---

<sup>48</sup> *Elegiada*, IX, 1-6 (1588: fl.118-119r).

8.9. A indecidibilidade patente nos dois trataditos de arte poética citados revela bem o tipo de problemas com que os poetas épicos se confrontavam ao procurar conciliar validamente o modelo épico antigo com a tópica ariostesca, integrando ambos numa lógica de historicidade e retórica. O facto de Luís Pereira não ter levado avante uma configuração suficientemente nítida do tipo de representação literária pretendido, por exemplo avançando sem desvios com o propósito biográfico exposto na segunda oitava da Proposição, resultou no malogro da obra. Desconhecedor da lição a tirar do êxito recente de Torquato Tasso, o poeta português não foi capaz de refigurar o mestrado dos textos canónicos de modo a torná-los compatíveis entre si e com o canto crítico e elegíaco de D. Sebastião. A *Elegiada* ficou apenas como um grande *affresco* duma época, um texto onde se vazaram muitos dos temas portugueses com potencial épico que não haviam sido ainda tratados no género, já que o autor nem sequer se cingiu aos assuntos cujo carácter trágico-elegíaco relevou no título e no exórdio.

Tal não significa, evidentemente, que deixe de haver interesse nas perspectivas através das quais Pereira situa Portugal e o seu rei nos anos que antecederam Alcácer-Quibir, ou que o poema esteja carente de valiosos contributos episódicos, especialmente a nível da intertextualidade e do maravilhoso. Sendo obrigatoriamente classificado entre os poemas menores da nossa literatura, postos de parte os seus méritos descritivos e prosódicos (aqui não considerados), a *Elegiada* fornece um vasto e útil panorama poético e político dos anos em que se produziram quase todas as epopeias portuguesas do século XVI. Por isso, e por todos os factores considerados já nos parágrafos

anteriores, o poema de Luís Pereira pode abrir importantes vias de acesso à hermenêutica dos textos maiores do gênero.

## 9. Os poemas em castelhano: a *Vitória de Lepanto* de Jerónimo Corte-Real e a *Conquista de Granada* de Duarte Dias

9.1. Não somente em língua portuguesa se escreveram poemas épicos no Portugal do século XVI. Embora francamente minoritária, fez-se notar uma tendência para a redacção em castelhano sobre assuntos de interesse hispânico. Os dois únicos livros nesta classe que cumprem os requisitos para inclusão no corpus,<sup>1</sup> a *Felicissima Victoria de Lepanto* de Jerónimo Corte-Real e a *Conquista de Granada* de Duarte Dias, mostram que a opção da língua e do tema andam intimamente associadas à intenção de dedicar os poemas a personalidades importantes da vida política do país vizinho, o rei Filipe II e seu meio-irmão João de Áustria no caso de Corte-Real; Cristóvão de Moura, o português ao serviço da Coroa espanhola, no caso de Duarte Dias. Tal não impede os dois de relevar abundantemente figuras e acontecimentos de interesse predominantemente português, sempre que para tal encontram lugar.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Requisitos indicados no segundo capítulo desta mesma Parte.

<sup>2</sup> *Vide* Corte-Real 1578, Cantos IV (sonho de Ali Baxá) e IX (Vénus falando em sonhos a D. João de Áustria); e Dias 1590, Canto XV (O rei Fernando a ver pinturas na «sala de Espanha»).

Mas as semelhanças acabam aí. O primeiro poema heróico é obra de mestre e obteve uma reputação durante dois séculos que justifica o cálculo de Costa e Silva: «deve contar-se entre os melhores da Espanha».<sup>3</sup> Todavia, o seu interesse literário fora das fronteiras desse país é relativamente pequeno, pois reside tão-só no estádio intermédio que representa na importante produção épica do autor, oferecendo soluções poéticas e narrativas idênticas às do *Segundo Cerco* e, ao mesmo tempo, apontando já, pelo mais persistente emprego do maravilhoso e das personificações, na direcção da complexidade alegórica depois desenvolvida no *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor*. Por seu turno, a *Conquista de Granada* é obra de poeta interessante mas menor, inserido na prática épica espanhola ao ponto de se poder considerar um émulo de Ercilla<sup>4</sup> e falho de qualquer lembrança significativa entre os leitores eventuais.<sup>5</sup> Também cronológica e politicamente os dois poemas diferem: se Dias escreve em Castela e no contexto da Monarquia Dual, conseguindo a impressão do seu poema em Madrid, Corte-Real redige no seu país e anos antes do desastre de Alcácer-Quibir, sujeitando-se a um impressor de Lisboa e à censura de Frei Bartolomeu Ferreira.

9.2. *A Felicissima victoria concedida del cielo al señor don Iuan d'Austria, en el golfo de Lepanto* possui algumas importantes características para a história da épica portuguesa. Publicado em 1578, o poema sobrevive igualmente numa versão manuscrita, do punho do autor e com título um pouco

---

<sup>3</sup> Costa e Silva 1850-55, IV: 12. Para a história da recepção da *Vitória de Lepanto* na Espanha barroca e neoclássica, vide Alves 1998: xxi-xxx.

<sup>4</sup> É a opinião de José Ares Montes, com a qual só há que concordar: «Dias es, sin duda, discípulo de Ercilla — diríase que él es el impulsor de su poema» (Ares Montes 1984: 23).

<sup>5</sup> António Cirurgião recolhe duas alusões de leitores a Duarte Dias, uma delas já encontrada por Eugenio Asensio (vide Dias 1991: 13-14 e Asensio 1974: 486). Nenhuma delas tem real significado crítico e, na segunda, até o nome do poeta é transmutado para «Duarte Nuñez».

diferente (*Espantosa, y felicissima vitoria cõcedida del cielo* etc.), datada de 1575.<sup>6</sup> Ao contrário do autógrafo do *Segundo Cerco de Diu*, não existem quaisquer alterações ou marcas da censura no manuscrito, o que é natural, na medida em que Corte-Real deve tê-lo produzido especialmente para oferta a Filipe II em Madrid, necessitando doutra cópia para submeter o texto ao exame de Frei Bartolomeu Ferreira em Lisboa.

O estudo comparativo de ambas as versões permite concluir que a censura inquisitorial esteve atenta aos mesmos aspectos com que se preocupou no poema mais antigo de Corte-Real. Simplesmente, desta vez (4 de Setembro de 1577), Bartolomeu Ferreira não precisou de declarar as “emendas”:

...examinei este livro cõposto em verso, cujo titulo he victoria cõcedida etc. Não vay nelle prõposição algu[m]a impia, & contraria a nossa sagrada religião, nem na Fee, nem nos costumes. Seu principal argumento he historia verdadeira, & victoria de Christãos contra infieis, acompanhada de sciencias humanas, & de muytas antiguidades, merecedoras de se saberem, por onde me parece obra digna de se imprimir, conforme as regras do indice Tridentino.

O poeta, já conhecedor, por experiência própria, dos critérios de Trento tal como eram interpretados pelos responsáveis portugueses, estaria preparado para fazer auto-censura. Por isso, as diferenças são quase sempre pontuais e condizentes com o que já sabemos acerca do *Segundo Cerco*: é o caso, por exemplo, da expressão «esse Dios Marte» substituída, na versão impressa, por «el fiero Marte».<sup>7</sup>

Mas a mais impressionante modificação sofrida pelo poema entre 1575 e 1578 é a da própria Invocação. O facto é significativo pelo seu radicalismo:

---

<sup>6</sup> Fidelino de Figueiredo escreve inexplicavelmente que o poema «em 1574 estava concluído, porque é de Novembro de 1574 a carta em que Filipe II lhe agradece a remessa da obra» (Figueiredo 1987: 374 e Estampa XI). A carta do rei castelhano está antes claramente datada de 8 de Novembro de 1576 (Corte-Real 1578: fl.4r).

<sup>7</sup> Corte-Real 1578: fl.28v.

<i>Manuscrito</i>	<i>Impresso</i>
<p>A vòs bellas hermanas q[ue] en la cumbre  Del celebrado monte, el verde suelo  De açucenas, y rosas variado  Pisais con blanco pié, tierno, y desnudo.  Entre verdes Laureles, y altos cedros  Entre Plathanos, Nardo, y Cinamomos:  Los ojos alegrando en la hermosura  De vuestra habitacion sacra, y divina.  A vòs invoco y pido de Castalia  La cristalina, pura, y dulce vena,  Para q[ue] cantar pueda el fin glorioso  Del conflicto naval, fiero, y terrible.  Dadme favor ô sacrosantas Musas,  Para que al mundo dé cierta noticia  Y vera informacion del vencimiento  Otorgado del cielo a la honra de Austria  Daquel yo digo (...)</p>	<p>No pido la lira y voz de Apollo  La suave consonancia y dulce acento  Ni la abundante vena clara y pura  D'aquella antigua fuente Cabalina.  Ni llamo las hermanas que en la cumbre  Del celebrado monte, el verde suelo  De açucenas y rosas variado  Pisan con blanco pié tierno y desnudo  A vos ô buen IESU, a vos Dios mio  Levantado en el monte en cruz triunfante  Del abierto costado, sacra fuente,  El arroyo sangriento invoco y pido.  Concededme señor que del yo guste,  Y en la sagrada vena mi alma lave,  Convertiendo se allí mi rudo ingenio  En elegante frasis y alto estilo.  Y la mia baxa lira ya tocada  Del divino favor de vuestra mano  Con varias consonancias y altos puntos  Rompiendo el aire, suene en toda parte.  Sabindose por ella el fin glorioso  Del conflicto navál fiero y terrible  Donde Selim quedo obscuro, y triste,  Y con tal resplandor el joven de Austria.  Aquel yo digo (...)</p>

Duas conclusões podemos tirar daqui: em primeiro lugar, o censor não poderia suportar, no mínimo, palavras e expressões como «habitacion sacra y divina» e «sacrosantas» aplicadas às musas do paganismo;<sup>8</sup> depois, Corte-Real, podendo ter retocado talvez o mesmo trecho, mas sendo-lhe relativamente indiferente a entidade a quem invocava ao nível literal (pelos motivos que observámos em 7.12), resolveu dar o dito por não dito e produzir uma Invocação ortodoxamente cristã. Nisto acabou por ser consistente consigo mesmo, já que tanto no anterior *Segundo Cerco*, sem intervenção aparente de Frei Bartolomeu Ferreira, como no posterior *Naufrágio e Perdição*, com todo o vasto emprego da mitologia greco-latina na narração, a Invocação do exórdio é também feita ao

<sup>8</sup> É possível até que o vocábulo «musa» constituísse um problema para a Inquisição, na mesma medida em que «deus», «fado» e quejandos o constituíam de facto, como vimos no capítulo 7: em LFC, a Invocação d'Os *Lusíadas* abre com «E vós, Tágides Musas» em vez do definitivo «E vós, Tágides minhas». No *Segundo Cerco*, a expressão «Musa Érato» escapou às malhas censórias, todavia (Canto XI, Corte-Real 1979: 164).

Cristo do Calvário. Embora bem menos envolvidos nos percursos das personagens humanas e na estrutura narrativa do que no poema de Leonor, os deuses pagãos, as ninfas e as fúrias aparecem com frequência no texto castelhano de Corte-Real. Este factor em nada obsta a que as invocações, estabelecendo estrategicamente a relação entre o poeta e a inspiração, continuem a prática do *Segundo Cerco*.

9.3. Dado o seu interesse para a poesia e história espanholas, a *Vitória de Lepanto* foi já percorrida, nos seus delineamentos narrativos principais, por autores desse país, tornando desnecessário, para efeitos deste estudo, uma nova abordagem das características de narração e representação literárias, quando tal não aparece solicitado pelo contexto global da épica portuguesa.<sup>9</sup> Ficando pois pelo essencial, sabe-se que o poema decalca as relações dos cronistas da grande batalha naval, especialmente aquela da autoria de Fernando de Herrera.<sup>10</sup> Por isso, George Ticknor considerou a *Vitória de Lepanto*, não obstante a utilização da máquina mitológica, uma simples crónica.<sup>11</sup>

O prólogo do autor, dirigido a Filipe II, parece confirmar opiniões como essas, ao dizer:

Trabajé aver para este effecto las mas verdaderas informaciones, que me fueron posibles, tomando la substancia de aquellas que aunque de varias partes me fueron traídas, al fin se reduzian todas a la mas comun oppinion.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Vide Cayetano Rosell, *Historia del combate naval de Lepanto* (1853); López de Toro 1950: 99-102; Pierce 1968: 290-91. Voltarei, porém, à questão do maravilhoso na *Vitória de Lepanto* na Parte IV, 4.1.

<sup>10</sup> «Cortereal sigue con nimia fidelidad las relaciones de los cronistas, especialmente la de Hernando de Herrera, cuya prosa calca muchas veces, ajustándola con leve trabajo a la contextura del endecasílabo» (Menéndez Pelayo 1949: 122).

<sup>11</sup> «...excepting the occasional use of (...) machinery (...), it is merely a dull historical account of the war» (Ticknor, *History of Spanish Literature*, 1849, vol.2, pp.457-8).

<sup>12</sup> Corte-Real 1578: fl.3.

Repetem-se as intenções manifestadas no prólogo «Ao Leitor» do *Segundo Cerco*, mas explicitando agora melhor o critério de verdade histórica utilizado.<sup>13</sup>

O próprio poema termina com uma lembrança dessa mesma criteriologia para a escrita epo-histórica:

[a Fama] llega al celebre monte de las Musas  
Y a todas cuenta el caso que ha passado.  
Apolo y las hermanas juntamente  
Consultan entre si, y al fin concluyen,  
Que batalla tan rara, y tal victoria  
No queden sepultadas en olvido.  
Assientan que Calyope se informe  
De los nombres, virtudes, y altos hechos  
(...)  
Por extenso la fama cuenta y dize  
De cada uno el valor, bondad, y esfuerço,  
Los puntos y quilates de sus honrras:  
Sus mañas, su destreza, y valentia.  
La sabia Musa escribe todo quanto  
Por vera informacion halla conteste,  
Y porque al mundo quede siempre vivo  
El famoso successo, alto admirable.<sup>14</sup>

Caliope é posta no papel de inspectora daquilo que a Fama afirma, essa Fama que, no *Segundo Cerco*, se caracteriza a espalhar «verdades, & mentiras».<sup>15</sup> Pois se o estranho, monstruoso animal mitológico celebra indiscriminadamente os intervenientes na guerra, a epopeia regista apenas as virtudes de que encontra comprovativo. Calíope, refiguração do sujeito do enunciado, reserva para si a opção de dissecar a verdade a partir da matéria essencialmente ética que a Fama apregoou. Mais uma vez, a grande musa épica parece confundir-se com Clio, sem deixar de reservar para si um *verbum* insuficientemente definido.

---

<sup>13</sup> Cf., nesta Parte II, 7.5.

<sup>14</sup> São os últimos versos da *Vitória de Lepanto* (Canto XV; Corte-Real 1578: fl.215v-216r).

<sup>15</sup> *Segundo Cerco*, Canto II (Corte-Real 1979: 34).

9.4. O poema de Duarte Dias intitula-se *La Conquista que hizieron los (...) Reyes Don Fernando, y Doña Isabel, en el Reyno de Granada* e foi publicado «por la viuda de Alonso Gomez» em Madrid no ano de 1590. Na autorização de Alonso de Ercilla datada de 17 de Novembro de 1589, o poeta que serviu de modelo a Dias acentuava já a fidelidade do texto à historiografia: «va todo el muy arrimado a la historia, segun la escrivio Antonio de Nebrixa».<sup>16</sup> Abordagens posteriores vieram a confirmar esta característica que Duarte Dias partilhava, afinal, com Camões e demais épicos do tempo: demonstrou-o o competente resumo da narração por José Ares Montes.<sup>17</sup>

É de crer, pelos sonetos em que Dias pede a intervenção de Ercilla para que se publique a *Conquista de Granada*,<sup>18</sup> e pela referência histórica a acontecimentos bastante recentes (como a subida ao trono português de Filipe II),<sup>19</sup> que a epopeia terá sido redigida durante os anos '80 do século. Também será este o caso, então, da epístola «A ua dama, mandando-me preguntar em que passava todo o dia», um importante documento sobre a criteriologia de composição do poema épico, escrito na época de redacção deste.

9.5. Há duas ordens de problemas a que Dias procura solução conveniente na epístola *A ua dama*: a versificação e o tratamento dos referentes. Quanto à primeira, o interesse histórico-literário é considerável, na medida em

---

<sup>16</sup> Dias 1590: fl.(3). A crónica atribuída a Nebrija era, na verdade, de Hernando del Pulgar: vide Ares Montes 1984: 22-23 e Alves 1993: 105-06.

<sup>17</sup> De facto, Duarte Dias segue a crónica de Hernando del Pulgar «paso a paso, resumiendo en verso lo que el cronista había escrito en prosa (...) No era Dias un ejemplo único de fidelidad cronística; también Camões, como otros épicos, lo había sido en *Os Lusíadas*» (Ares Montes 1984: 22 e 23). O sumário do poema produzido no ensaio citado dispensa repetição aqui.

<sup>18</sup> Publicados, com a restante poesia lírica deste autor, no volume *Varias Obras de Duarte Diaz, em lingua Portuguesa, e Castellhana* (Luis Sanchez, Madrid, 1592) e reproduzidos em Dias 1991: 95 e 161.

<sup>19</sup> *Conquista de Granada*, Canto XV (Dias 1590: fl.209r).

que, como realça Ares Montes, parece antecipar a crítica anti-gongórica do século seguinte.<sup>20</sup> Mas o que mais interessa ao nosso propósito é a segunda parte, onde o enfoque é dirigido exclusivamente à reformulação épica do texto histórico:<sup>21</sup>

E tornando à conquista sem dilate,  
Por ela vou contino ponderando  
Se leva cada cousa seu quilate.  
Se o bravo vencedor corre gritando,  
Se o misero vencido se lastima,  
E rende a vida todo suspirando;  
Se o brando pai algum perigo estima,  
Vendo o filho de lanças rodeado,  
Ou se pode haver cousa que o reprima;  
Se o galhardo mancebo namorado,  
No furor da peleja todo ardendo,  
Mil vezes repitiu o nome amado.  
Se culpo o capitão que, descorrendo  
No alcance enemigo, se retira  
Onde nova cilada está temendo.  
Se louvo o que, levado só da ira,  
Acomete batalha perigosa,  
Sem pôr no que convém atenta mira.

A lição deste excerto sobre a composição épica no século XVI (o poema da «conquista») é a de que os aspectos considerados estão para além da crónica que orienta o labor artístico, sendo essencialmente da lavra do poeta. Numa dada fase, o problema põe-se ao nível da formação decorosa dos caracteres: o texto épico deve apontar as reacções emocionais convenientes, quer à natureza da acção nesse momento descrita, quer ao carácter da personagem envolvida. Num outro momento, o poeta deve aplicar o encómio e o vitupério («culpo», «louvo») conforme a situação específica. Em ambos os casos, o poeta está a intervir conscientemente sobre o texto cronístico que lhe serve de suporte. Através de recursos da retórica epidíctica e da literariedade narrativa não encontrados na

---

<sup>20</sup> Ares Montes 1984: 33.

<sup>21</sup> Cito da edição de António Cirurgião (Dias 1991: 149).

prosa historiográfica, Duarte Dias está, portanto, a ir para além da mera versificação da crónica.

9.6. As áreas de principal transformação da historiografia em poesia épica serão as indicadas. Mas não são as únicas, já que, embora parcamente, o poeta recorre também ao potencial semântico do maravilhoso e a motivos épicos então muito correntes. Do primeiro, a *Conquista de Granada* utiliza dois tipos: o mitológico greco-latino e o mágico de ascendência cavaleiresca.<sup>22</sup> Quanto aos segundos, o padrão é o de *La Araucana* e da sua fidelidade aos principais indicadores da presença de Ariosto.<sup>23</sup> A Proposição, por exemplo, não deixa dúvidas em relação ao influxo de Ercilla e também, provavelmente, de Corte-Real — poeta que Dias louva no final do Canto XV —, ambos devedores do genial ferrarês.<sup>24</sup>

Onde o contributo poético de Duarte Dias assume um valor mais pessoal é na recorrência, sempre ambígua, da palavra *estilo*. Aí, as indeterminações, as dúvidas sobre o próprio acto de composição, tornam-se patentes ao nível teórico-literário.<sup>25</sup> Tais características, porém, requerem uma análise própria da versificação na poesia épica e lírica de Duarte Dias, não tendo lugar, por conseguinte, num estudo como este.

---

<sup>22</sup> No entanto, já se escreveu que «aunque las fábulas soñadas ocupan un lugar muy secundario en *La Conquista de Granada*, lo maravilloso pagano tiene una influencia más decisiva que lo maravilloso cristiano» (Ares Montes 1984: 31). Não vejo traços de “maravilhoso cristão” e é notório, especialmente no Canto XV, o emprego do maravilhoso “ariostesco”.

<sup>23</sup> - «...seguiendo a Ercilla, que probablemente seguiría a Ariosto, comienza algún canto con una reflexión moral y los acaba aplazando la continuación para el siguiente canto o expresando la necesidad de dar treguas a sua cansacio» (Ares Montes 1984: 31).

<sup>24</sup> A Proposição: «Los Catholicos hechos, las hazañas/ el esfuerzo inmortal, lleno de gloria/ las obras de virtud, al mundo estrañas,/ dignas de celebrar en alta historia,/ La fuerça que expelio de las Españas/ el nombre de Mahoma, y la victoria/ havida de la fiera pagania,/ aquesto ha de cantar la musa mia». A Proposição de Ercilla é citada na Parte I, capítulo 4, e a de Corte-Real no capítulo referente ao *Segundo Cerco de Diu* nesta Parte II (7.10 e 7.11). O louvor de Duarte Dias a Corte-Real é citado por Ares Montes (1984: 29).

<sup>25</sup> Sobre o assunto, *vide* Alves 1993: 107-08.

## 10. Os poemas breves

Merecem ainda referência alguns poemas que, não obstante a sua reduzida extensão, ausência de subdivisão em Cantos ou Livros e consequente modéstia de objectivos, estabelecem relações geralmente profundas com o género épico. Em todos eles é evidente a intenção de imitar a sequência das partes quantitativas do cânone epopeico e de pertencer a uma tradição textual epo-narrativa, quer por via da forma externa (o decassílabo heróico, a oitava), quer por via da alusão intertextual. Colocando-se nas margens do género sem recorrer à paródia burlesca ou anti-épica, quer porque investiram por caminhos a que Portugal, por circunstancialismos fortuitos, não deu mais desenvolvimento, quer, simplesmente, porque não passaram de ensaios no género, estes poemetos não podem senão ser incluídos no espectro da epopeia lusa.

10.1. Aquele que parece ser, a partir dos dados conhecidos, o mais antigo dos poemas breves é a *História de Santa Comba dos Vales* de António

Ferreira, composta no «fim da vida» deste poeta,<sup>1</sup> provavelmente em 1565-66.<sup>2</sup> Das 57 oitavas que formam o texto, seis fazem parte do exórdio: uma para a Proposição, outra de Invocação (às ninfas de Diana e às musas, «em coreas concertadas») e quatro para a Dedicatória. A primeira oitava diz o seguinte:

Do bárbaro Tirano os cruéis amores,  
A alta constância da Pastora Santa,  
Honra da serra, glória dos Pastores,  
Humilde, e alegre minha Musa canta:  
Altos Heróis, Reis, Emperadores,  
Cuja soberba fama o Mundo espanta,  
Confessem quanto menos é sua glória,  
Da que COMBA ganhou em tal vitória.

Curiosa a forma de contrapor a celebração duma «Santa» à epopeia profana dos «heróis, reis, imperadores», alegando a superioridade da narrativa em verso de tema religioso, superioridade expressa, aliás, através duma variante sobre a «fábula vã» dos antigos deuses e das modernas fantasias.<sup>3</sup> Curioso é o exórdio também, porque não havia ainda um canto português que possa ter sido endereçado pelo *taceat* já aqui demasiado implícito.<sup>4</sup> Ferreira apontava então para uma poesia épica d'além-fronteiras. Qual esta seria, é visível na Dedicatória:

Claríssimos Senhores, verdadeiro  
Ramo do Real tronco, e lume novo  
Dessa casa ilustríssima d'Aveiro,  
Irmãos iguais àqueles de um mesmo Ovo:  
Qu'inda estrelas sereis no derradeiro  
Céu Empírio: a quem de amor me movo...

A alusão é pelo menos dupla. D. Jorge e D. Pedro, irmãos da casa ducal de Aveiro, são identificados com Castor e Pólux, os gémeos que, segundo uma

---

<sup>1</sup> Earle 1990: 155.

<sup>2</sup> Roig 1970: 130-32.

<sup>3</sup> «Não vos invoco a fábula profana» (estr.2, v.5); «por mais que a fábula vã conte/ Mores os fogos de COLOMBA são» (estr.37, vv.5-6); «História divina é, não fabulosa» (estr.54, v.6).

<sup>4</sup> Sobre este *topos*, bem evidente na terceira estrofe d'*Os Lusíadas*, vide Curtius 1953: 163-65.

versão do mito, nasceram dum ovo de Leda. Por licença de Zeus/Júpiter, assumiram depois a imortalidade entre os deuses do céu, formando a constelação dos Gémeos. A glorificação genealógica da aristocracia em âmbito narrativo faz com que o paralelo de Ferreira seja necessariamente o *Orlando Furioso*. Com efeito, se a Dedicatória de Ariosto era feita, em termos algo semelhantes, a um dos filhos de Ercole d'Este, a comparação da família louvada com os filhos de Leda torna a aproximação ainda maior, pois é comum ao poeta italiano e ao português.<sup>5</sup>

Também a narração abre com o que parece um motivo buscado no cânone ferrarês, apesar da motivação lírica que a atravessa.<sup>6</sup> De facto, Ferreira não resiste a aludir, mais uma vez, à arte do *racconto* ariostesco: «No tempo que a infiel bárbara gente/ Da mísera Espanha ocupava a terra...» deve ser uma amplificação de «Nel tempo che regnava Fieramonte», o verso de abertura duma história contada a Bradamante.<sup>7</sup> Com efeito, não somente em aspectos temáticos fundamentais, como o da simbologia da *rocca* (simultaneamente fortaleza, lugar elevado numa montanha e rocha), associada ao motivo da virgindade virtuosa, mas também na disposição narrativa dos mesmos, expõe-se no poema português a adaptação experimental do sistema discursivo do *romanzo* a um fundo histórico-lendário nacionalizado e devocional. Se versos equacionados com a poesia biográfica de devoção religiosa estabelecem uma tal sintonia de formas e processos literários com o paradigma da épica cavaleiresca, será de crer que, se Ferreira tivesse vivido mais tempo, teria provavelmente produzido um poema

---

<sup>5</sup> Cf. *Orlando Furioso*, III, 50.

<sup>6</sup> T. F. Earle lida com o *Santa Comba* no espaço do petrarquismo lírico, pondo de parte qualquer relação que o poema tivesse com a tradição narrativa (cf. 1990: 152-158). A crítica de Ferreira em geral não parece ter tido em conta o influxo de Ariosto.

<sup>7</sup> *Orlando Furioso*, XXXII, 83-94. A narrativa do *Santa Comba* é resumida em Earle 1990: 156.

longo sobre a matriz estrutural do *Furioso*, apesar das modestas afirmações epistolares acerca da desadequação pessoal sentida em relação ao canto heróico.<sup>8</sup>

10.2. Antes de 1577, porque dedicada à Infanta D. Maria falecida nesse ano, escreveu Diogo Bernardes a *História de Santa Úrsula*.<sup>9</sup> Como seria de esperar de um poeta que se quis assumir como discípulo de António Ferreira, as setenta estrofes do seu poema ecoam algumas das soluções narrativas do autor do *Santa Comba*, ou seja, reflectem também o predomínio da narratividade ariostesca. A Dedicatória<sup>10</sup> e o exórdio da Narração<sup>11</sup> são, de novo, testemunhos válidos disto mesmo.

Tal não impede, no entanto, que outros modelos sejam evocados nas oitavas de abertura:

De huma fermosa Virgem, e esposada  
Que d'outras onze mil tâbe[m] fermosas  
Entrou no Ceo Empyreo acompanhada,  
Coroadada de lírios, e de rosas:  
De Christo Sposo seu tam namorada,  
Que dellas quis fazer todas esposas,  
Amor, vida, e martyrio cantar quero  
Movido do favor que della espero.  
(...)  
E vós, oh bella Mãi, e Virgem pura,  
Pois sois das que tal ordem escolherão,  
Fostes sempre, e sereis guarda segura  
Da pureza qu' a Deos offerecerão;  
Dai neste canto meu melhor ventura

<sup>8</sup> Fidelino caracteriza o poeta como «sofrendo de impotência confessa para tão grande empresa» (Figueiredo 1987: 288). Para a opinião de António Ferreira sobre o poema de Ariosto, vide Parte I, capítulo 3.

<sup>9</sup> FS atribuiu-a a Luís de Camões com argumentos hoje insustentáveis, relativos à qualidade do estilo e aos ecos de versificação que o crítico encontrou na lírica e na épica camonianas (cf. Bernardes 1972). Veremos ao longo desta breve recensão que muitos dos versos fundamentais que FS atribui a Camões têm outra origem. Aliás, pelos mesmos critérios, só pelo pudor derivado do conhecimento histórico que FS certamente tinha, não foi atribuído a Camões também o *Santa Comba* de Ferreira...

<sup>10</sup> Imitação da Dedicatória do *Furioso* no *Santa Úrsula*, tal como no *Santa Comba*, em: «Sereníssima Infante produzida/ Do gram tronco Real, sublime planta (...) Ouvi com ledro rosto (...) Dai o sentido hum pouco a tal sogeito» (estr. 4).

<sup>11</sup> «No tempo que Ciriaco se sentava» etc. (estr. 5; cf. *Furioso*, XXXII, 83 e *Santa Comba*, est.7).

O padrão escolhido é aparentemente o da epopeia religiosa, segundo o *De Partu Virginis* (1526) de Jacopo Sannazaro, embebida de reminiscências do pastoralismo de Virgílio e Garcilaso de la Vega.<sup>12</sup> O cruzamento imitativo de Ariosto com Sannazaro talvez ajude a compreender o de outro modo irreferenciado contraste entre a poesia épica histórica ou imaginada e aquela “ao divino” no *Santa Comba*. Com efeito, tanto Bernardes como Ferreira apontam para o «Céu Empíreo» traduzido do poeta napolitano<sup>13</sup> e adoptam soluções técnicas de Ariosto para fazer com elas uma *retractatio* do tema profano.<sup>14</sup> É possível que a leitura dos italianos por Bernardes tenha sido mediada pelo *Santa Comba*, se de facto este poema lhe é anterior.<sup>15</sup>

Dentro da mesma área da epopeia martirológica, embora desta vez sobre assunto histórico recente, se acha um poema anónimo sobre os *Sete Martires*

---

<sup>12</sup> «Virginei partus, magnoque aequaeva parenti/ progenies, superas caeli» etc. (cf. *De Partu Virginis*, I, 1-16). O próprio repúdio das «vans musas» em Bernardes equivale à recusa da poesia passada, prenhe dos deuses olímpicos, na abertura do poema de Sannazaro. A referência às invocações de Virgílio na *Geórgica I* é de FS (Bernardes 1972: *eod. loc.*). O paralelo com Garcilaso é sugerido por Marques Braga (Bernardes 1946: 103) para o primeiro verso; de facto, alguns motivos dos versos introdutórios, apesar do modelo estrutural de Sannazaro, remetem para a *Écloga II* do poeta espanhol, onde se recorda, brevemente, a história desta santa («...una doncella/ y once mil más con ella.../Úrsula, desposada y virgen pura», vv.1481-2 e 1484). FS remete apenas para *Os Lusíadas*, II, 11 (sobre a Invocação), depois de ter adulterado o primeiro verso para ficar mais parecido com o de Garcilaso: «De uma fermosa Virgem desposada»...

<sup>13</sup> Compare-se a Dedicatória de Ferreira à primeira estrofe de Bernardes: numa e noutra é patente o processo de heroicização, o “elevar às estrelas”, típico da epopeia panegírica dos humanistas. Aprofundar-se-á o estudo deste processo na Parte IV (3.6 e seguintes) no âmbito do evermerismo d’*Os Lusíadas*.

<sup>14</sup> Note-se outrossim como «Amor, vida e martyrio cantar quero» ecoa a Proposição do *Furioso*, invertendo-lhe a temática, já que este «amor» divino pouco tem a ver com os «amori» de que fala Ariosto.

<sup>15</sup> Por outro lado, o influxo de Camões no *Santa Úrsula* não me parece, sequer remotamente, ter a importância que lhe atribui Roger Bismut (1974: 159n), presumivelmente influenciado por FS. Os ecos pontuais existentes dificilmente são indicio bastante para fazer suspeitar uma imitação directa d’*Os Lusíadas*, até porque não podemos ter a certeza de que o *Santa Úrsula* foi composto depois de publicado o poema de Camões.

que padeceraõ na cidade de Marrocos, redigido depois de 1585.<sup>16</sup> Conta a história de sete homens muito jovens («nenhum passava de vinte annos, e os mais não chegavaõ») que, tendo sido feitos prisioneiros como resultado da batalha de Alcácer-Quibir, acabaram por ser torturados e morrer sem renegar o cristianismo. Como história ligada ao célebre cativo africano, lamentado em poemas mais alargados como os de Corte-Real e Pereira, o autor não deixa de fazer referência aos erros de D. Sebastião em oitavas que preludiam o conto propriamente dito.<sup>17</sup> Talvez o anónimo poeta quisesse desenvolver um novo tipo de «devoto canto» sob um tema da História recente, pois tal intenção é afirmada em jeito de epílogo<sup>18</sup> e afigura-se-me longínqua (exceptuando o tema do martírio) a relação intertextual dos *Sete Mártires* com os poemas de Ferreira e Bernardes.<sup>19</sup> No entanto, a intenção deve ter ficado por aí, uma vez que não se conhecem outros textos de épica histórico-religiosa que tenham prosseguido o mesmo caminho, ao menos no século XVI.<sup>20</sup>

10.3. Igualmente de autoria incerta é a *Descrição de Malaca* publicada por António Lourenço Caminha no segundo volume das suas recolhas de poesia inédita quinhentista.<sup>21</sup> Dado que a última data localizada é de 1574<sup>22</sup> e que não

---

<sup>16</sup> Costa 1956b. O Padre Domingos Mauricio Gomes dos Santos atribui o poema, como todos os do cancioneiro publicado e anotado por ele, a D. Francisco da Costa. Creio, contudo, que a obra se encontra nos manuscritos, por mencionar D. Francisco ou até por ter sido encomendado por ele (*vide* última oitava), e não por ser necessariamente da sua autoria.

<sup>17</sup> Estrofes 8 a 11 (Costa 1956b: 302-04).

<sup>18</sup> «O mais que, nisto, ha pera dizer,/ noutro devoto canto se promete (...) no que agora se não pode proceder, por rezão que ao lugar e estado não compete; mas dará, o Çeo, depressa, occasiaõ/ pera se effectuar esta pretençaõ» (penúltima oitava, nº72; Costa 1956b: 321).

<sup>19</sup> Com efeito, não encontro relações alusivas seguras do exórdio dos *Sete Mártires*, ou mesmo da Narração, com nenhum outro texto épico português de Quinhentos.

<sup>20</sup> O exórdio dos *Sete Mártires* oferece algumas semelhanças com o das *Lágrimas de S. João Evangelista* de Diogo Bernardes. Mas o estudo de tais relações terá de ser feito em trabalhos próprios que considerem a medida da influência do intertexto épico na poesia não-épica de devoção.

<sup>21</sup> *Vide* Abreu 1805.

<sup>22</sup> Cf. Costa 1956a: 128, n41.

se apresentam quaisquer indicadores sobre a morte de D. Sebastião, é de crer que o poema foi escrito entre aquele ano e 1578. Apesar do que o título deixa induzir, o poema só é descritivo numa primeira parte (estrofes 4 a 23). A segunda parte (oitavas 27 a 56), introduzida por nova Proposição, é formada por uma narrativa motivada pela celebração dos feitos dum «impavido Almeida» ainda por identificar.<sup>23</sup> As duas últimas estrofes prometem um «novo canto» futuro sobre «outro assumpto» também ele obscuro.

A descrição e subsequente narração exemplar é caracterizada por uma retórica inflamada de louvor aos portugueses na Índia e à Índia enquanto espaço de benefício para os portugueses. Se, de facto, o autor é o António de Abreu que o bibliógrafo Barbosa Machado dá como companheiro de Camões no Oriente,<sup>24</sup> explicar-se-ia assim, talvez, uma certa afinidade entre ambos, por exemplo na primeira das duas Proposições:

O sabio Homero, o Livio, o Mantuano  
E os mais do Parnaso laureados  
Que escreverão o sancto e o profano  
E os feitos dos antigos sinalados,  
Mil louros dão ao nome lusitano  
E a seus heróicos feitos sublimados:  
A fama pelo mundo os apregoa,  
Da fundação de Ulisses até Goa.

Grandes os canta a terra e os mesmos ceos,  
A glória immortal tendo por chronista,  
De toda a Europa e Asia c'os trofeos,  
Onde tem dilatado a grã conquista:  
O seu louvor, izento de labeos,  
Ja no mundo não há quem lhe resista.  
O mesmo tempo delles s'amedrenta,  
E de seu braço rigido os izenta.

Empresa he de Minerva e de seu coro,  
De todo o raro engenho e peregrino,  
E até do plectro d'Anfiam canoro,  
O lusitano esforço e o seu destino.

---

<sup>23</sup> Vide estrofe 24, v.2; Domingos Maurício Gomes dos Santos afirma claramente (e com aparente razão) que a narrativa «não se pode referir ao primeiro vice-rei da Índia, D. Francisco de Almeida» (Costa 1956a: 122). Talvez se possa sugerir, todavia, que se trata do mesmo D. Francisco de Almeida a quem se dirige parte do “banquete de trovas” que Camões organizou na Índia (1ª edição das *Rimas camonianas*, Manoel de Lira, Lisboa, 1595, fl. 145).

<sup>24</sup> Vide Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, sob este nome.

Elle canta, de si, seu proprio foro,  
Que não ha mister forja este ouro fino.  
Por todo o mundo cantão seus louvores,  
Os gregos e latinos escritores.<sup>25</sup>

A bombástica abertura, com um ou outro eco d'*Os Lusíadas*, parece levar mais longe ainda a vertente hiperbólica, representando o próprio Tempo como incapaz de silenciar a força das conquistas lusas. Igualmente camoniana parece a preocupação por fazer uma Geografia detalhada anteceder a História bélica, embora aqui, ao contrário do Canto III da epopeia maior, o autor opte por declarar, primeiro, apenas o objectivo descritivo, e só mais tarde invocar a musa e propôr uma narração:<sup>26</sup>

Decanta tu, Caliope, o que obrou,  
O impavido Almeida, memorado,  
A quem da morte a fama libertou,  
D'immortal palma e louro coroado:  
Este foi, quem a patria sublimou  
Com nome illustre e feito signalado;  
Aquelle que adquirio tanta honra e gloria  
Que d'Asia e Europa assumpto foi da historia.

Amor, que tornou sangue este potente  
Das turquescas nações e das sultanas,  
A zona torrida e a achina gente,  
Mahometricas, gentias e profanas,  
Decantem deste heroi tão sabiamente  
Quanto amou leis divinas e humanas:  
Ditosa Lusitania e o Outeiro  
D'Abrantes, que criou tal cavalleiro!

Recontem, os annaes mais verdadeiros  
Da lusitana historia oriental,  
O quanto illustre forão taes luzeiros  
Da sua feliz patria occidental:  
Como forão herois e cavalleiros,  
Em ganhar este imperio alto e real;  
Em defender a patria e ao rei servir,  
E seus rivais imigos destruir.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Transcrevo de Costa 1956a, melhor versão do que a de Abreu 1805.

<sup>26</sup> Cf. «Primeiro tratarei da larga terra,/ Depois direi da sanguinosa guerra» (*Os Lusíadas*, III, 5).

<sup>27</sup> *Descrição de Malaca*, estrofes 24-26 (Costa 1956a: 122-3).

A eventual afinidade com o projecto épico de Camões será representativa duma espécie de epopeia oriental portuguesa, distinta daquela que se ía escrevendo no continente europeu? A hipótese é tentadora, mas os elementos disponíveis não permitem avançar mais. Do que julgo não haver dúvida é a ausência de influxos directos, estruturalmente pertinentes, de outros poemas longos do século XVI. Pelo menos Ariosto, Sannazaro, Bernardo Tasso, Zapata, Ercilla e Corte-Real, para mencionar aqueles que parecem ter deixado traços importantes na épica portuguesa quinhentista, não parecem estar muito presentes no espírito do anónimo autor.

10.4. A *Prosopopeia* de Bento Teixeira é certamente, depois d'*Os Lusíadas*, o poema épico português mais perscrutado pela crítica. Explica este fenómeno a importância que lhe é atribuída para a história literária do Brasil, como poema fundador e “brasílico”, para alguns, ou simplesmente como referência cronológica irrecusável. O estudo da *Prosopopeia* tem sido tratado como valioso para a análise da cultura brasileira na primeira fase de colonização, daí derivando praticamente toda a sua importância. Mais recentemente fez-se realçar o valor do poema enquanto documento confessional envolvido numa trama biográfica de perseguição religiosa.<sup>28</sup> Simples valor documental parece ser, de facto, o seu destino.<sup>29</sup>

Sem ir tão longe quanto foi o influente José Veríssimo, pois a *Prosopopeia* tem, apesar de tudo, alguns méritos literários, temos de concluir que, no conjunto do corpus aqui estudado, o poema de Teixeira é, sem dúvida, de

---

<sup>28</sup> Vide Alves 1983, onde se trata a *Prosopopeia* como parte dum «esforço que [o autor] empreendeu para se salvar da fogueira» (p.2).

<sup>29</sup> «...vale comunque solo come documento» é o juízo lapidar de Luciana Stegagno Picchio (*La Letteratura Brasiliana*, Sansoni/Accademia, Florença e Milão, 1972, p.68).

terceira ordem.<sup>30</sup> A crítica é unânime a este respeito e, a meu ver, com razão. Não deveremos esquecer, porém, que segundo o prólogo assinado pelo autor, a *Prosopopeia* não é mais do que um «rascunho» a desenvolver eventualmente num futuro que nunca chegou.<sup>31</sup>

Não soubéssemos que, segundo as investigações de J. Galante de Sousa, a *Prosopopeia* foi composta «com alguma probabilidade (...) entre 1584 e 1587», no máximo até 1593,<sup>32</sup> seríamos dispensados da sua menção porque foi publicada já em 1601. No entanto, mesmo que os cálculos de Sousa estejam errados, sabe-se que Bento Teixeira morreu em 1600, meses depois de se ter visto livre dos cárceres da Inquisição. Logo, as suas 94 oitavas fazem parte do núcleo de epopeias breves produzido ainda durante o século XVI.

Infelizmente, como documento relativo ao género épico, o valor do poema continua a ser reduzido, mesmo se o considerarmos apenas dentro do espaço lusófono. Dentre as características temáticas e estruturais da *Prosopopeia*,<sup>33</sup> destaca-se a imitação d'*Os Lusíadas*, frequentemente servil, quer quanto à versificação, quer (o que é mais importante para nós) quanto à macroestrutura retórico-narrativa.<sup>34</sup> O que não quer dizer que não existam momentos do poemeto de Teixeira, como salientou já A. Soares Amora, de «explícitas» e implícitas «discordâncias de concepção poética» em relação a

---

<sup>30</sup> Veríssimo declarou, na sua *História da Literatura Brasileira*, que a *Prosopopeia* não tem «mérito algum de inspiração, poesia ou forma» (*apud* Garcia 1985: 92).

<sup>31</sup> «...eu querendo dibuxar com obstarido pinzel de meu engenho a viva Imagem da vida, & feytos memoraveis de vossa merce, quis primeyro fazer este riscunho, pera depois, sendome concedido por vossa merce, yr muy particularmente pintando os membros desta Imagem, senão me faltar a tinta do favor de vossa merce...» (“Prologo” *in* Teixeira 1601: fl. s/n).

<sup>32</sup> *Vide* Sousa 1972: 25-29.

<sup>33</sup> Abstenho-me de as resumir, porque isso foi já feito extensivamente por Frederick C. H. Garcia (1985).

<sup>34</sup> Garcia afirma que a *Prosopopeia* é «um poema dos muitos derivados de *Os Lusíadas*», na senda do que afirmaram os críticos portugueses recenseados no capítulo 1 desta Parte (1985: 84).

Camões.<sup>35</sup> Mas tais momentos são pontuais e infrequentes. Apesar de ser possível adivinhar, conquanto muito raramente, influxos conceptuais de outra origem,<sup>36</sup> a concepção estrutural da *Prosopopeia* tem interesse apenas enquanto variante quase contemporânea do seu modelo épico camoniano.

---

<sup>35</sup> Amora 1957: 407.

<sup>36</sup> Será talvez o caso da Invocação a Deus (estrofe 2), parecida, no objecto, nas rimas e nos trocadilhos, com a sua congénere na *Elegíada* de Luís Pereira. Não tem razão de ser o juízo de que Bento Teixeira teria encontrado um modelo na *Breve Relación* de Baltasar de Vargas (1568), como pretendeu Jorge de Sena. Basta comparar os textos (cf. Sena 1968: 80n).

## 11. Os poemas apócrifos e os poemas desaparecidos

Para além dos textos épicos que hoje podemos ler, a bibliografia da poesia narrativa quinhentista de Portugal inclui obras cuja existência não se pode pôr em causa, tal é a solidez da documentação bibliográfica que lhes diz respeito. Certamente pelo desinteresse predominante na crítica literária ao longo dos séculos, para além de outros factores, perdeu-se o rasto a algumas obras que poderiam enriquecer significativamente — e talvez modificar de algum modo — o actual panorama de produção do género épico, em particular o do último quartel do século XVI.

11.1. Tudo leva a crer que existiu um manuscrito dum poema intitulado *Perdição de El-Rei D. Sebastião* do nosso já conhecido Jerónimo Corte-Real. João Franco Barreto, no verbete sobre o poeta da sua *Biblioteca Lusitana* ainda hoje manuscrita, escreve que o poema «anda M. S.» e que «fas delle menção Lope de Vega em o seu Laurel de Apolo», citando a passagem respectiva

onde o dramaturgo espanhol elogia o poeta português.<sup>1</sup> Também Barbosa Machado menciona um poema «de varios Cantos» da autoria de Corte-Real intitulado *Perdição delRey D. Sebastião em Africa, e das calamidades, que se seguirão a este Reyno*, não fazendo, contudo, qualquer referência à alusão de Lope de Vega. Embora Nicolau Antonio, o mais respeitado bibliógrafo ibérico do século XVII, não refira tal título no verbete que dedica ao poeta do Vale de Palma, a publicação, em 1791, de *Obras Ineditas dos nossos insignes poetas*, numa desastrada edição de António Lourenço Caminha, trouxe para o domínio público um conjunto de fragmentos, em oitavas, do que só pode ser um poema sobre D. Sebastião e Alcácer-Quibir. Caminha junta esses fragmentos a outras estrofes que, ao menos aparentemente, nada têm em comum com estas, não lhes atribuindo autoria. Algumas das oitavas sobre D. Sebastião foram incluídas pelo P<sup>e</sup> Domingos Maurício Gomes dos Santos no *Cancioneiro de D. Maria Henriques* por razões pouco menos do que arbitrárias, dando-as como obra de D. Francisco da Costa, proprietário original do Cancioneiro.<sup>2</sup>

À excepção da *Elegiada* de Luís Pereira, não há referências bibliográficas a nenhum outro poema épico produzido no século XVI que seja monografado sobre o infeliz rei português, a não ser o de Jerónimo Corte-Real. É facto que qualquer outro texto hoje desconhecido poderia ter dedicado um excurso ao tema.<sup>3</sup> Todavia, no meio de outros fragmentos, o livro de Lourenço Caminha apresenta dez passagens relativas a momentos diversos na cronologia do ataque a Marrocos, o que torna pouco provável a situação do excerto menor tirado dum

---

<sup>1</sup> Acerca desta questão, vide Alves 1998: xxiv, onde se transcreve também o trecho pertinente do *Laurel de Apolo*.

<sup>2</sup> Cf. D. Francisco da Costa, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, a/c Domingos Maurício Gomes dos Santos, ed. Agência Geral do Ultramar, Lisboa, 1956, p. 92.

<sup>3</sup> A *Prosopopeia* de Bento Teixeira, por exemplo, trata de Alcácer-Quibir em meio à narração.

poema mais vasto. Acresce que alguns dos traços formais e estilísticos presentes nos fragmentos os relacionam imediatamente com a obra de Corte-Real e, mesmo, com passagens muito específicas desta. Assim, pode observar-se que a Parca Átropos emite três discursos de aviso a D. Sebastião, do mesmo modo que as ninfas e náíades formulam também três discursos a Leonor e Manuel de Sousa, com idêntica finalidade, nos Cantos XIV e XV do *Naufrágio e Perdição*. Além da semelhança na concepção global das premonições de ambos os poemas, a versificação entra em contacto, por exemplo, em:

Torna torna p'ra tras, Rei poderoso  
D'Illustre, e Real sangue derivado  
Deixa, deixa esse intento taõ famoso<sup>4</sup>

Torna, tornate atras desventurada  
Que te[n]s certa a traição em tal hospicio  
Segue, segue Lianor conselhos são<sup>5</sup>

ou em:

E hum destino cruel á cabeceira<sup>6</sup>

E hum desastre cruel aparelhado,<sup>7</sup>

sendo que até a mesma Parca é recordada no *Naufrágio* em versos que ecoam aqueles que Caminha publicou: «tornate triste a tras, que o riguroso/ braço, Atropos com furia ja levanta».<sup>8</sup> Podemos ainda somar a tudo isto o facto de que todos os dez fragmentos, representando discursos atribuídos às personagens da narrativa, estão compostos em oitava-rima, procedimento de identificação das falas com um tipo estrófico que é comum ao *Naufrágio e Perdição*. Tudo aponta, pois, para que Corte-Real seja o autor dos versos impressos anónimos por Lourenço Caminha.<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Caminha 1791: 152.

<sup>5</sup> Corte-Real 1979: 836.

<sup>6</sup> Caminha 1791: 168.

<sup>7</sup> Corte-Real 1979: 819.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>9</sup> A atribuição a D. Francisco da Costa em nada altera esta conclusão, na medida em que é natural ter havido interesse quinhentista em copiar trechos dum original que permanecia manuscrito. O Padre Domingos Maurício é que não foi suficientemente criterioso para ver que não podia trincar ainda mais o já de si fragmentado testemunho de Lourenço Caminha, para fazer caber o texto nas páginas do *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques* que correspondiam ao Índice.

Os fragmentos são identificáveis através de títulos (da autoria de Lourenço Caminha?) colocados, em itálico, no início de cada um, a saber:

1) *De quando ElRey D. Sebastião sonhou que huma das Parcas, cu[jo] nome he Atropos, isto he morte, lhe falava o seguinte torcendo hum fio, depois que partio para Barberia, no Cabo de S. Vicente* (3 oitavas, páginas 152-3)

2) *Oração de ElRey D. Sebastião ao Martir S. Vicente* (duas oitavas, páginas 153-4)

3) *Cumprimentos que o Xarife teve com ElRey D. Sebastião* (duas oitavas — com reminiscências da *Eneida*, Livro II, versos 595 e seguintes —, páginas 154-5)

4) *Resposta delRey* (duas oitavas, páginas 155-6)

5) *De quomo Atropos tornou a falar ao Rey* (3 oitavas, páginas 156-7)

6) *Resposta do Rey* (duas oitavas, página 158)

7) *Carta do Maluco a ElRey D. Sebastião* (10 oitavas, páginas 159-163)

8) *De como o Rey vendo os seus exanimados se irou dizendo assi* (6 oitavas, páginas 164-6)

9) *De como Átropos tornou outra ves ao Rey dizendo deste modo* (4 oitavas, páginas 167-8)

10) *De como o Xarife falou ao Rey parecendolhe fazerem os imigos traição* (6 oitavas, páginas 169-171).

São, no total, quarenta estrofes que, por qualquer razão, foram arrancadas a um poema maior, presumivelmente escrito, na sua grande parte, em decassílabos brancos. A sua transcrição por Lourenço Caminha deve ser considerada apócrifa, tantas são as dúvidas que as publicações deste editor levantaram mais tarde<sup>10</sup> e tão fácil é verificar que se encontra permeada de erros. No entanto, não deixa de ser um valioso testemunho que vem ajudar a confirmar as

---

<sup>10</sup> O bibliógrafo Inocêncio, por exemplo, crê que pelo menos alguns dos textos publicados por Caminha eram da sua invenção.

indicações fornecidas por uma «Sátira» de André Falcão de Resende, dirigida precisamente a Jerónimo Corte-Real, onde parece evidente que o poeta compunha, ainda antes de Alcácer-Quibir, uma epopeia sobre D. Sebastião:

...quieto entre povo tão confuso,  
Cantas do nosso bom rei milagroso  
Os seus heroicos feitos fóra d'uso,  
Em puro e claro estylo, grave e honroso  
A ti, á patria, aos teus, como é devido  
A sujeito tão alto e poderoso.<sup>11</sup>

O aparente projecto épico de Corte-Real deve, entretanto, ter sofrido grande alteração, como se vê pelos excertos publicados por Lourenço Caminha e pelo título, que os bibliógrafos estão de acordo em dar-lhe, no sentido dum canto mais sobre uma trágica derrota do que em louvor de «heróicos feitos». As semelhanças com passagens do *Naufrágio e Perdição*, elevadas até ao nível do título, bem como a proximidade cronológica necessária entre ambos os textos, permitem especular sobre a possibilidade de Corte-Real ter transferido matéria da *Perdição de D. Sebastião* para um novo contexto, onde o desastre de Alcácer-Quibir constituísse tão-só o núcleo de uma concepção poética mais vasta, de pendor alegórico, como parece ser o caso da *Perdição de Sepúlveda e Leonor*. Infelizmente, na falta de elementos históricos relativos à cronologia de composição da obra de Corte-Real nos anos que medeiam a apresentação da *Vitória de Lepanto*, em 1575, e a morte do poeta, em 1588, não é possível concretizar o tipo de relação temporal e textual que se terá estabelecido verdadeiramente entre as duas “Perdições”.

11.2. Bertholameu Ferras, nattural da Cidade de Lisboa (...). Foy soldado em a India quinze annos, e muito grande poeta. Morreo solteiro, em a mesma Cidade de Lisboa de peste,

---

<sup>11</sup> Resende, *s.d.* (Sátira IV “a Jeronymo Corte-Real, em que reprende a má pobreza dos pobres avarentos”), p.306.

anno de 1599, de sua idade 44. Escreveo em oitava Rima Portuguesa. Os Cercos de Goa e Chaul, em tempo do Visorrey Dom Luis de Ataíde, em os quais elle se achou (...) intitulado o Livro Thizouro Luzitano e trata nelle da historia da India. Foy dedicado a Dom Francisco Mascarenhas, Conde de Santa Cruz.

Esta é a informação providenciada por João Franco Barreto sobre um poema cujo rasto se perdeu mas que os bibliógrafos antigos são unânimes em mencionar.

Assim, Nicolau Antonio escreve: «Bartholomaeus Ferran, alias Ferras, Lusitanus, Olisiponensis, in militari exercitio didicit unde scriberet versibus: *Historia em Estancias do Cerco de Goa, Chaul, etc.*». É evidente que o bibliógrafo não teve acesso ao poema, tendo no entanto considerado, com o rigor que lhe é reconhecido, que a informação era suficientemente fiável para comparecer na sua catalogação *Hispana Nova*.

Também Barbosa Machado inclui Ferraz na *Biblioteca Lusitana*, fornecendo dados novos sobre o nome do poeta e a situação do manuscrito:

Bartolomeu Ferraz de Andrade natural de Lisboa (...). Militou pelo espaço de quinze annos na India [e continua, repetindo as informações biográficas de Barreto]. Compoz *Tesouro Lusitano*. Poema heroico cujo argumento era o Cerco de Goa, e Chaul no tempo, que governava o Estado o insigne Vice-Rey D. Luiz de Attaide. Dedicado a D. Francisco Mascarenhas Conde de Santa Cruz. M.S. Estava com todas as Licenças prompto para a Impressão.

Não há dúvida, então, que o poema existiu e que datava do século XVI, uma vez que o poeta é dado como falecido durante a peste de 1599. A dedicatória indicada por Barreto e Barbosa contribui também para chegarmos a uma cronologia. Por um lado, é significativo que D. Francisco Mascarenhas fosse agraciado com o *Tesouro Lusitano*, na medida em que ele era o capitão-mor de Chaul na altura do cerco de 1570, com Bartolomeu Ferraz, parece, entre os seus subordinados. Por outro lado, se o poema lhe é dedicado na qualidade de Conde de Santa Cruz, conclui-se que não foi terminado antes de 1593, ano em que D.

Francisco Mascarenhas teve o seu título nobiliárquico mudado de Conde da Horta (utilizado a partir de 1581) para, precisamente, Conde de Santa Cruz, referente à povoação com este nome na ilha açoriana das Flores.<sup>12</sup> O *Tesouro Lusitano* foi portanto apresentado à censura algures entre 1593 e 1599.

Embora listado ainda por Teófilo Braga no seu “Catálogo dos Poetas Épicos do Século XVI”,<sup>13</sup> o poeta foi completamente olvidado pela bibliografia posterior, se exceptuarmos a completíssima mas nem sempre exacta listagem de Cabral do Nascimento. Por isso, poder-se-á talvez contribuir um pouco para resgatar esta figura, afirmando que, se de acordo com os dados fornecidos pelos bibliógrafos, Bartolomeu Ferraz (de Andrade?) nasceu em 1555, ele teria chegado à Índia mesmo a tempo de participar no cerco de Chaul, com os quinze anos correspondentes à idade normalmente mínima para militar no Oriente. Se, por outro lado, ele passou desde então outros quinze anos por lá, isso significa que teria regressado a Portugal por volta de 1585. Talvez não seja excessivo conjecturar que a composição do *Tesouro Lusitano* tivesse sido iniciada nessa altura, para ser concluída em 1593 ou pouco depois. Mais e melhores informações serão necessárias, contudo, para verificar a validade destas hipóteses.

11.3. Sobre a redescoberta do poema épico de Manuel Machado da Fonseca parece justificar-se um maior optimismo. Com efeito, os dados acessíveis a este propósito nos autores antigos superam os de todos os outros

---

<sup>12</sup> Dados obtidos no respectivo verbete da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XXVII, p.166.

<sup>13</sup> *Vide* capítulo 1 desta Parte II.

épicos quinhentistas entretanto desaparecidos. Assim, escreve João Franco

Barreto:

Manoel Machado da Fonseca Prior de S. Cristóvão de Lxª fes hum livro a q deo o titulo Tempo [sic] de honrra, e nobreza do Rnº de Portugal em 8ª rima q he [não consegui decifrar] q o Cardeal Alberto fes nesta Cidª a os Ingleses anno 1589 dedicado a D. Phelippe 3º, sendo Principe, e por não succeder o q elle muyto queria, deixou por seu testamento q o queimassem.

Esta última, enigmática, asserção, numa versão algo diferente, não está ausente de Nicolau Antonio, o qual escreve, com menos dramatismo, o seguinte:

Emmanuel Machado da Fonseca, Lusitanus, prior S.Christophori Olisiponensis, irritos adversus hanc Regiam urbem Anglicae classis conatus celebraturus, octoadibus scripsit: *Templo de honra, e nobreza de Portugal*: Philippo Principi nuncupatum.

Mas aquele que fornece os dados mais concretos sobre o poema, demonstrando tê-lo tido em mãos, é Barbosa Machado:

Manoel Machado da Fonseca Prior da Parochial Igreja de S. Christovão de Lisboa, insigne Poeta vulgar (...) Faleceo em Lisboa sua patria de contagio, que a devastava no anno de 1599. Compoz (...) *Templo da Honra, e Nobreza do Reyno de Portugal*. Dedicado ao Principe D. Filippe de Castella. Poema Heroico que consta de 9 Cantos, e cada hum principia com seu Emblema, e Epigramma latino. O argumento he a victoria que o Duque de Alva alcançou dos Ingлезes no lugar de Alcantara suburbio de Lisboa, quando o Senhor D. Antonio Prior do Crato pertendia a Coroa de Portugal. Começa a 1. Outava “Do inclyto Varão, que a summa Alteza” Acaba a ultima do nono Canto “Na terra ter bom nome, e no Ceo gloria” Conserva-se M. S. na Bibliotheca Real. Huma copia teve em seu poder Fr. Affonso da Madre de Deos Guerreiro Academico Real como consta da *Collec. dos Documentos* da Acad. Real do anno de 1726.

Vistos estes elementos, torna-se possível que uma pesquisa aturada venha a descerrar esta epopeia do olvido. As minhas diligências nesse sentido resultaram infrutíferas. De qualquer modo, a cronologia pode determinar-se, a partir do tema e da dedicatória, para o periodo entre 1580 e 1598, sendo o primeiro o ano da derrota do Prior do Crato em Alcântara (a 25 de Agosto) e o último aquele em que o príncipe deixa de o ser para herdar o trono com o nome de Filipe III (II de Portugal).<sup>14</sup> Isto se tivermos o testemunho de Barbosa

<sup>14</sup> No entanto, como o herdeiro do trono, uma vez jurado rei, devia ser tratado também como tal, o poema pode ser datável de 1580-83. É que, como o futuro Filipe III foi jurado rei já nas

Machado em consideração preferencial, como parece necessário pelo contacto directo com o texto poético revelado no respectivo verbete.

11.4. Poucos nomes há na história da literatura portuguesa mais aureolados pela lenda do que o de Pedro da Costa Perestrelo. Manuel de Faria e Sousa, citado e confirmado por Barbosa Machado, afirmou que um poema em dezasseis Cantos sobre o descobrimento da Índia foi abandonado pelo autor, nas palavras do bibliógrafo setecentista, «por ter sahido o grande Camoens com a sua *Lusiada*, cujo argumento era o mesmo, que elle empredeo».<sup>15</sup> Nunca mais se pôde contribuir com documentação relativa a este assunto, ficando para sempre a figura de Pedro da Costa firmada no panteão daqueles que serviram, afinal, para incrementar a glória da epopeia de Camões. Talvez por isso Fidelino de Figueiredo tenha afirmado que «a respeito de Pedro da Costa Perestrelo, como poeta épico, só há uma tradição».<sup>16</sup>

Todavia, tal afirmação estava longe de corresponder, já então, à verdade. De facto, existia, pelo menos desde o século XIX, uma outra tradição crítica, relativa desta vez a um poema diferente do autor, a *Batalla Ausonia*. Barbosa Machado já se tinha referido a este texto, citando dele os dois primeiros e os dois últimos versos, com o qual deixou fazer crer que o tinha conhecido directamente.<sup>17</sup> No entanto, as suas informações derivaram quase certamente de João Franco Barreto, cujo verbete sobre Pedro da Costa ignora por completo o suposto *Descobrimento da Índia* (ou *de Vasco da Gama*), dá interessantes

---

Cortes de Lisboa de 1583, e Manuel Machado da Fonseca parece tê-lo tratado apenas como príncipe na Dedicatória, é possível que o poema seja anterior às ditas Cortes.

<sup>15</sup> No verbete dedicado ao poeta na sua *Biblioteca Lusitana*.

<sup>16</sup> Figueiredo 1987: 369.

<sup>17</sup> Assim pensou, por exemplo, Fidelino de Figueiredo: «a *Batalla Ausonia* (...) teria sido vista ainda por Barbosa Machado» (1987: 369-70).

informações sobre a recepção da *Batalla Ausonia* (que Barbosa Machado omite)

e descreve o manuscrito tal e qual o autor da *Biblioteca Lusitana* setecentista:

Pero da Costa Capitão (...) na Victoria de Lepanto de q compos hum poema intitulado. Batalla Ausonia em 8ª rima Castelhana, dividido em seis cantos e no ultimo tras pintada a forma do estandarte Real q ali os Christãos ganharão ao grão Turco, q se louva m<sup>to</sup> [...] sendo o verso m<sup>to</sup> cheyo e sonoro i no tocante à historia he m<sup>to</sup> fiel e verdadeiro; conforme o testemunho q disso derão Dom Jorge de Figueroa Ar<sup>e</sup> de Campo em hu[m]a carta q escreveo ao Embaixador de Portugal e Alonso — de Ayala Cavellero de Toledo. Começa o poema

La Santa liga de Christianos Canto

De Austria las armas, y varon potente

& acaba

Unida desses principes la mano

Los ceptros partiran del'Otomano. M. S.

Mais nada se soube acerca deste texto até que Teófilo Braga o encontrou na obra que ele chamou o «*Catalogo de una Biblioteca española de Gallardo*», a tempo de citar, na sua *História da Literatura Portuguesa* de 1914, versos da *Batalla Ausonia* até aí desconhecidos.<sup>18</sup> Na referência que lhe faz, sem mais indicações bibliográficas, Teófilo escreve:

*Pedro da Costa Perestrelo*. — Achou-se no combate de Lepanto, em 1571, com o posto de Capitão, celebrando-o em um poema épico em seis cantos com o título de *Batalha Ausonia*, em oitava rima em castelhano, dedicado a D. Pedro de Toledo, quinto marquês de Vila Franca. Gallardo no seu *Catalogo de una Biblioteca Española* dá noticia deste poema inédito; do exemplar autógrafa transcreve a dedicatória, que apresenta estes traços autobiográficos: [depois de citar, com erros, afirma:] Desses versos de amor, que Perestrelo considerava a vergonha da sua velhice, apenas escaparam umas redondilhas na pequena colecção dos seus versos impressa em 1791 por A. Lourenço Caminha...

Este trecho parece ter passado despercebido a Hernâni Cidade, Fidelino de Figueiredo e demais catalogadores da poesia épica portuguesa. Compreende-se que assim tenha sido, na medida em que não era evidente o local do *Ensayo*, construído a partir das fichas de Bartolomé José Gallardo, onde Teófilo havia descoberto o texto. Contudo, listado debaixo do nome «ACOSTA (Pedro de)», tive

---

<sup>18</sup> Braga 1914: 307-08.

oportunidade de encontrar finalmente a preciosa referência nos volumes de Gallardo, a qual reza assim:<sup>19</sup>

Los cantos de la Batalla Ausonia, por Pedro de Acosta. MS, en fól., letra coetánea. Consta de cuatro cantos este poema, en octava rima. Precede la Ded. a D. Pedro de Toledo, quinto Marqués de Villafranca, escrita (creo) de puño del autor.

Los yerros de mi vana juventud  
Y fruto de mis años mal perdido,  
Mis versos derramados sin virtud,  
El sugeto damnando esclarecido,  
Vergüenzas de mi pobre senectud,  
Entregues con razon a eterno olvido  
Vuelven por ti, don Pedro, a ver el mundo,  
Que no tienes en él par ni segundo.  
Vuelven, pues me lo mandas, y en tu amparo  
Cobran la luz del olvidado canto,  
Ejemplo de valor mostrando raro  
A las turbidas ondas de Lepanto;  
Y en ellas, a pesar del tiempo avaro,  
Dando a los turcos un eterno llanto,  
Galeras, pues, victrices y armas bellas  
A ti se den, señor general dellas.

CANTO PRIMERO

La santa liga de cristianos canto  
De Austria las armas y varon potente,  
Naval batalla que a la mar Lepanto  
Turba la sangre de turquesca gente,  
Aquella que a Vicencio vuelve en llanto  
La gran reputacion amargamente,  
Que nunca desde el siglo de Octaviano,  
La vido tal Neptuno en el mar cano.

El canto último acaba:

Agora que la paz reina en la tierra,  
De principes regida singulares,  
Donde la summa de virtud se encierra  
Y tiene la razon justos lugares;  
Agora quedara la justa guerra  
Por tierra todo lo que dan los mares,  
Unida destes principes la mano  
Los cetros partirán del Otomano.

Confirmam-se, deste modo, os versos citados por Franco Barreto e Barbosa Machado, embora o poema ficasse reduzido agora a quatro, em vez de seis, Cantos. Outrossim, a ausência, da parte dos bibliógrafos portugueses, de qualquer referência ao dedicatário e aos versos preambulares, enquanto, do lado

---

<sup>19</sup> *Ensayo*, vol. I, col.24, ref.31 (para ref. bib. completa ao catálogo de Gallardo, vide Bibliografia, primeira secção).

espanhol, Gallardo não faz alusão aos motivos iconográficos que Barreto e Barbosa descreveram, leva-me à conclusão de que se trataria de versões diferentes da mesma obra.

Encontrar o paradeiro dum volume que correspondesse a uma das descrições poderia resolver o problema. No entanto, as esperanças que Menéndez Pelayo criou ao afirmar que o manuscrito da *Batalla Ausonia* se encontrava na Biblioteca Nacional de Madrid vieram a provar-se falsas.<sup>20</sup> Pelo menos foi esta a conclusão de Jesús López de Toro após insistente pesquisa na mencionada biblioteca.<sup>21</sup> É bem possível, contudo, que o manuscrito visto por Gallardo se encontre ainda no segredo doutro arquivo espanhol.

Haverá dados suficientes nisto tudo para situar o poema na cronologia? Barbosa Machado classifica o autor de «Escrivão del Rey», o que, não sendo achável nos outros bibliógrafos consultados, coincide praticamente com o que afirma uma fonte esquecida, o *Elogio de Poetas Lusitanos* de Jacinto Cordeiro.<sup>22</sup> Nessa obra de 1631, anterior a Barreto e referente a poetas ainda vivos, ou como tal considerados, há uma breve menção do nosso homem: «Pedro de Acosta insigne Secretario».<sup>23</sup> D. Pedro de Toledo, o quinto Marquês de Villafranca, parece não poder ajudar-nos, pois trata-se duma figura misteriosa mesmo no âmbito da História de Espanha. Mas a referência de Pedro da Costa aos versos da «vã juventude» — que não são os de amor, como quis Teófilo Braga, mas sim a própria epopeia de Lepanto, como se vê do texto de Gallardo —, escritos naturalmente depois da famosa batalha naval ocorrida em 1571, e a menção do

---

<sup>20</sup> Menéndez Pelayo 1949: 126.

<sup>21</sup> López de Toro 1950, capítulo XI “Poemas Completos (Siglo XVI)”: «Tras una diligente búsqueda puedo asegurar que hasta ahora no se ha dado con el rastro de la [*Batalla Ausonia*].»

<sup>22</sup> Obra raríssima, disponível modernamente na versão do *Catálogo razonado* de García Peres (1890).

<sup>23</sup> *Catálogo* de García Peres (*vide* Bibliografía), p.136.

poeta ainda feita no texto de Jacinto Cordeiro, fazem crer que Pedro da Costa (Perestrelo?) se situa numa geração que fez a ponte entre os séculos XVI e XVII.

Neste quadro, a *Batalla Ausonia* apresentada ao marquês seria uma versão reformulada, e cortada em dois Cantos, do poema a cujo manuscrito João Franco Barreto se refere. A versão original teria sido escrita talvez ainda nos anos 70 do século XVI, enquanto aquela transcrita por Gallardo teria sido o resultado de trabalho executado já na velhice do poeta, bem entrado o século de Seiscentos. A busca das fontes mencionadas por Barreto, todas elas espanholas, poderá vir a obter interessantes resultados para a história da nossa poesia épica. Do ponto de vista teórico-literário, pelo menos, seria importante poder tirar ilações sobre o segundo verso da Proposição, que sabemos idêntico nas versões de todos os bibliógrafos, de modo a perceber se se trata simplesmente duma citação virgiliana ou se, pelo contrário, é já uma concessão ao gosto difundido pela epopeia de Torquato Tasso.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> «Arma virumque cano» ou «Canto l'arme pietose e 'l capitano»? Qual deles estará mais no «De Austria las armas y varon potente» de Pedro da Costa? Seja como for, e apesar da sonoridade dos seus versos, não se percebe do texto transcrito por Gallardo qualquer influência particular d'*Os Lusíadas*.

## 12. Conclusões: o quadro geral

12.1. Podemos agora oferecer o seguinte quadro-síntese relativo à cronologia de composição da poesia épica portuguesa entre 1557, ano da aclamação do novo rei D. Sebastião, e 1600, com que se fecha o século XVI e o âmbito desta indagação:

<i>Ano</i>	<i>Corte-Real</i>	<i>Camões</i>	<i>Outros poemas</i>	<i>História</i>
1557	—	—	—	Início do reinado de D. Sebastião; início da regência de D. Catarina
1562	—	—	—	Cerco de Mazagão; Cortes; início da regência de D. Henrique
1566	—	—	<i>Santa Comba</i> (Ms.) (?)	—
1567	—	—	Início de composição d' <i>O Primeiro Cerco</i> (?)	—
1568	Conclusão do <i>Segundo Cerco</i> (Ms.) (?)	—	—	Entronização de D. Sebastião (Janeiro)
1569	—	—	—	Morte de António Ferreira (Novembro)

1571	—	Alvará para publicação d' <i>Os Lusíadas</i> (Setembro)	—	Batalha de Lepanto; fim dos cercos de Goa e Chaul
1572	—	Publicação de <i>Os Lusíadas</i>	—	—
1574	Censura, revisão e publicação do <i>Segundo Cerco</i>	—	—	Em segredo, D. Sebastião vai a África combater
1575	<i>Vitória de Lepanto</i> (Ms.)	—	—	—
1576	Filipe II acusa recepção da <i>Vitória de Lepanto</i>	—	<i>Descrição de Malaca</i> (?)	—
1577	Censura da <i>Vitória de Lepanto</i> ; escreve sobre D. Sebastião	—	—	—
1578	Publicação da <i>Vitória de Lepanto</i>	—	—	Alcácer-Quibir; morte de D. Sebastião
1579-80	Início de composição do <i>Naufrágio e Perdição</i> (?)	Duas traduções espanholas de <i>Os Lusíadas</i>	Início de composição da <i>Elegiada</i>	Morte de Camões; crise dinástica; entrada de Filipe de Áustria em Portugal
1584	—	2ª edição de <i>Os Lusíadas</i> , anotada	—	—
1587	—	—	Autorizações de impressão da <i>Elegiada</i> e d' <i>O Primeiro Cerco</i>	—
1588	—	—	Publicação da <i>Elegiada</i>	Morte de Corte-Real; derrota da "Invencível Armada" filipina
1589	—	—	Publicação d' <i>O Primeiro Cerco</i> ; Primeira versão do <i>Santa Isabel</i> (?)	—
1590	Licença inquisitorial para publicação do <i>Naufrágio e Perdição</i>	—	Publicação da <i>Conquista de Granada</i>	—
1591	—	3ª edição de <i>Os</i>	—	—

		<i>Lusíadas</i> , 3ª tradução espanhola de <i>Os Lusíadas</i>		
1593-94	Autorizações e Publicação do <i>Naufrágio e Perdição</i>	—	Publicação do <i>Santa Úrsula</i> (escrito antes de 1577)	Nomeação duma junta de cinco governadores para substituir Alberto de Áustria, vice-rei desde 1583
1596-97	Tradução espanhola do <i>Segundo Cerco</i>	4ª edição de <i>Os Lusíadas</i>	Publicação do <i>Santa Isabel Rainha de Portugal</i>	—
1598	—	—	Publicação do <i>Santa Comba</i>	—
1599	—	—	—	Morte dos poetas inéditos Bartolomeu Ferraz e Manuel Machado da Fonseca
1600-01	—	—	Publicação da <i>Prosopopeia</i>	Morte de Bento Teixeira; Cristóvão de Moura é nomeado vice-rei

A primeira conclusão a tirar do quadro será a de que *Os Lusíadas* teve a primazia da impressão tipográfica, mas não foi o primeiro poema épico a ser completado, nem o primeiro a ser conhecido nos círculos letrados do país. Tudo indica que tanto o breve *Santa Comba* de António Ferreira como o monumental *Segundo Cerco* de Corte-Real existiam completos em manuscrito antes de Camões ter aportado na barra do Restelo (como se julga) em Abril de 1570, depois de uns dezassete anos no Oriente. Nessa altura, Corte-Real, se perseguiu vida militar no estrangeiro, há muito que havia regressado definitivamente;<sup>1</sup> Ferreira falecera seis meses antes. Os seus poemas nada têm a ver com Camões, e

<sup>1</sup> Não existem dados sobre as fases da vida de Corte-Real antes de 1561, ano em que se casou. No entanto, a epístola a Francisco de Sá, citada no capítulo 7, dá a entender que a composição do *Segundo Cerco* foi iniciada depois de o poeta ter deixado «aquella vida livre e perigosa». Os poetas contemporâneos que o celebram realçam-lhe a actividade bélica, como nota Lopes de Almeida (Corte-Real 1979: xvii-xviii).

não fazem parte do seu rasto de influências porque nunca estabeleceram contacto com *Os Lusíadas*. Pelo contrário, não é impossível que Camões tenha algo a ver com eles, já que o prestígio de Ferreira e Corte-Real devia ser considerável no Portugal cortesão e literato da época. Talvez a essa luz invertida se devam ler as aproximações sugeridas por Fidelino de Figueiredo entre trechos do *Segundo Cerco* e d'*Os Lusíadas*,<sup>2</sup> ou, eventualmente, algumas formas e contextualizações do *Santa Comba*, idênticas a certas soluções camonianas.<sup>3</sup> De qualquer modo, o importante nesta fase é considerar que a cronologia do corpus implica certamente a recolocação das obras na história literária e a reformulação dos critérios de influência poética utilizados até hoje pela crítica.<sup>4</sup>

Dir-se-ia que uma segunda fase da história da poesia épica portuguesa se abre com a publicação de *Os Lusíadas* em 1572. A partir daí, supõe-se que o exemplo de Camões teria um peso enorme na imitação, na configuração narrativa e no sistema de representação literária do género. Estando ausente deste influxo o *Segundo Cerco*, como se viu, verifica-se já o contrário logo na *Vitória de Lepanto*, o único outro poema de autor português publicado na década de 1570. Com efeito, como assinaléi já noutra lugar, o poema castelhano de Corte-Real «demonstra imitação episódica de procedimentos literários com origem em Camões».<sup>5</sup> Mas tal imitação está longe de ser suficiente para

---

<sup>2</sup> Como «reminiscências positivas dos *Lusíadas* no *Segundo Cerco de Diu*», aponta Fidelino vários episódios e «vestígios dissimulados da supremamente expressiva linguagem camoniana» (Figueiredo 1987: 373-4).

<sup>3</sup> Cf. *Santa Comba*, Dedicatória e repetida rejeição de «fábulas vãs» (vide 10.1). Outras aproximações que me parecem possíveis: os dois Leonardos, o discurso petrarquista do rei mouro a Comba *versus* o discurso de Leonardo a Efire, e tanto Comba como o Adamastor empedernidos...

<sup>4</sup> A título exemplificativo de falsos critérios de influência poética, refira-se um verso comumente citado como exemplo da expressividade linguística camoniana: «pelas concavidades retumbando» (*Lus.*, III, 107). Tais efeitos sonoros têm origem no *Orlando Furioso* (p. ex. XI, 34: 6), mas havia várias imitações por Corte-Real, algumas das quais bem mais próximas de Camões do que o modelo ariostesco: «...as cavernas/ concavas retombavam com mil gritos...» (*Segundo Cerco*, XV; ortografia do manuscrito).

<sup>5</sup> Alves 1998: xxxv.

identificarmos a epopeia de D. João de Áustria no seu conjunto com um eventual modelo camoniano. Mesmo os quadros que mais parecem sofrer a influência d'*Os Lusíadas* (a Casa do Amor e as deambulações de Vénus) acabam por manifestar, após inspecção mais aturada, não mais do que resíduos menores de leitura, resíduos esses que se podem adivinhar nos interstícios mas que, em termos macroestruturais, estão subordinados a Virgílio e outros poetas.<sup>6</sup> A situação não muda na década seguinte. Dá-se mesmo o caso de haver poemas, como *O Primeiro Cerco* de Andrada, onde é muito difícil detectar traços d'*Os Lusíadas* e impossível constatá-los a nível das estruturas narrativas ou das opções de representação. E se outros textos, de que a *Elegiada* é um dos mais notórios exemplos, denunciam frequentemente a imitação de episódios e versos de Camões, nem mesmo aí se pode falar na existência dum modelo camoniano de narração épica. A sintagmática narrativa, as opções teóricas e o maravilhoso de Pereira, tirando o que têm em comum com todos os poemas da época, não se construíram a partir da matriz de Camões. A imitação desta matriz é patente em apenas um caso, o da *Prosopopeia* de Bento Teixeira; só nela, e em parte na anónima *Descrição de Malaca*, se pode falar, a propósito do século XVI português, de um subproduto do modelo épico camoniano.

A primeira fase da criação épica portuguesa consiste, muito mais do que no lançamento d'*Os Lusíadas*, em todo o período que assiste à publicação do poema de Camões e da obra não póstuma de Corte-Real. A meu ver, o ano mais

---

<sup>6</sup> Pierce (1968) aproximou o episódio das ninfas nos Cantos II e III da *Vitória de Lepanto* da Ilha dos Amores de Camões, mas a análise do texto de Corte-Real revelou antes, por um lado, uma grande autonomia e, por outro, a imitação paralela de vários textos, alguns dos quais Camões também imitara (vide Alves 1998: 93-109). Quanto a Vénus, o seu papel é, de facto, semelhante ao d'*Os Lusíadas*, e certos trechos (a descrição da deusa no Canto VI é o mais notório) não deixam dúvidas sobre a impressão causada pela leitura da epopeia camoniana; todavia, cedo se verifica que a Vénus da *Vitória de Lepanto* (Cantos VI, VIII, IX e XIII) deve muito mais à *Eneida* do que a Camões. Nos outros pontos do maravilhoso, a presença d'*Os Lusíadas* é negligenciável ou mesmo nula.

marcante na história da poesia épica portuguesa do século XVI é 1588. Nesse ano morre Corte-Real e imprime-se o segundo poema épico português em oitava-rima, a *Elegíada*. Trata-se duma data importante, também na medida em que simboliza o início do influxo das soluções narrativas da *Gerusalemme Liberata* de Tasso em Espanha,<sup>7</sup> o que faria pressupor idênticos sinais em Portugal. No entanto, o nosso país testemunha, durante os anos '90, muito mais uma recuperação da poesia da época anterior (reedições de Camões, poema póstumo de Corte-Real, livros de António Ferreira e Diogo Bernardes) do que iniciativas novas no campo da epopeia. Ao contrário de Espanha, Portugal não vê nascer uma forte corrente épica de imitação tassiana na última década do século XVI. Se houve poemas com tal tendência (os elementos bibliográficos sobre os manuscritos são insuficientes neste sentido), eles ficaram inéditos. A partir de 1588 — e recorde-se que *O Primeiro Cerco*, publicado no ano seguinte, teve a sua impressão aprovada em 1587 e deve ter sido iniciado vinte anos antes — a prática da epopeia portuguesa entra num período de quase mudez, em proporção inversa ao crescimento da poesia e romance pastoris,<sup>8</sup> géneros estes já fortemente pré-anunciados pelo *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor*, em mais do que um sentido o canto de cisne da épica lusitana de Quinhentos.

12.2. A ausência do modelo de Torquato Tasso, mesmo quando a cronologia permitiria prevê-lo, explica em larga medida a especificidade do corpus quanto à poética nele posta em acção e a importância da revisão crítica

---

<sup>7</sup> Sobre a importância simbólica de 1588 na poesia épica espanhola, vide Parte I, capítulo 4.

<sup>8</sup> Recordem-se as obras bucólicas de Fernão Álvares do Oriente, Francisco Rodrigues Lobo e Elói de Sá Soto-Maior, todas elas já em fase de composição antes de 1600.

dos instrumentos analíticos mais apropriados para o seu estudo. À partida, tal ausência ajuda a compreender as razões pelas quais o discurso crítico-hermenêutico do século XVII em diante se acha, em minha opinião, distanciado e desadequado, em alguns pontos fundamentais, da realidade textual da poesia épica quinhentista.<sup>9</sup> De facto, como procurei mostrar no capítulo dedicado a *Os Lusíadas*, a actividade exegética baseada nos parâmetros da Poética aristotélica, muito embora, principalmente durante o período neoclássico, aplique com toda a correcção os seus princípios ao texto de Camões, deparou-se, perplexa, com rupturas radicais a que chamou «descuidos», «erros» ou «defeitos» em face das regras estabelecidas. Essas conclusões derivam da aplicação dum paradigma basicamente alheio aos princípios norteadores, não apenas da épica camoniana, mas também, em modo idêntico, da épica de Corte-Real e de todos os restantes autores portugueses conhecidos do século XVI.

Faria e Sousa, o mais prolixo e influente exegeta de Camões, para orientar a avaliação da epopeia camoniana listou «o que deve principalmente concorrer num Poema Heróico para se chamar perfeito».<sup>10</sup> Eis os seus sete critérios de perfeição:

1. O assunto não deve ser demasiado remoto, em antiguidade, nem demasiado moderno por ser de ontem.
2. Que a acção seja heróica, exemplar e benemérita de ser imitada.
3. Que seja uma só acção de um só herói que por ela se constitua em nova dignidade.

---

<sup>9</sup> Já Edward Glaser chegou a idêntica conclusão: «The evidence strongly suggests that past and present commentators have failed to penetrate the conventions of criticism on which Camões drew» (1976: 78).

<sup>10</sup> Faria e Sousa 1639, I: col.59.

4. Que a acção não se continue como história mas que com formosa invenção se despedace, começando pelo meio.

5. Que a acção se acompanhe com episódios, figuras, imitação e outros adornos que a aformoseiam.

6. Que o estilo seja elegante e sublime, e que com a sublimidade não se aparte do fácil, suave e doce.

7. Que o poeta se transforme nas personagens introduzidas, discursando conforme a qualidade de cada uma e das respectivas matérias.

Podemos eliminar rapidamente da nossa consideração os últimos dois princípios por terem a ver especificamente com as questões da elocução retórica, da linguagem e do verso. Os restantes, que dizem directamente respeito à própria constituição do poema épico enquanto narrativa e enquanto macroestrutura discursiva, que epitomizam o modo de abordagem das estruturas semióticas (semânticas, sintácticas e pragmáticas) da epopeia renascentista, podem agrupar-se de acordo com a filiação teórico-poética. Um primeiro grupo, perfeitamente dominante, abarca os critérios primeiro, segundo e terceiro: a sua origem é, directa ou indirectamente, tassiana. O problema da antiguidade temática é resolvido nestes exactos termos pelos *Discorsi dell'Arte Poetica*, onde se explanam as razões do axioma exposto.<sup>11</sup> O segundo ponto também é, como escreve Pires de Almeida numa luminosa análise destas regras, «o que diz o Tasso».<sup>12</sup> A terceira “perfeição” foi já discutida no capítulo 4 e é baseada na observação dos poemas de Homero e de Virgílio, lidos à luz da *Poética* de Aristóteles. Embora, como se sabe, o filósofo grego tivesse separado

---

<sup>11</sup> “Discurso Primo” (Tasso 1977: 11-12); texto impresso pela primeira vez em 1587.

<sup>12</sup> PA 1982: 81.

com nitidez a unidade de acção da singularidade do herói, a *Gerusalemme Liberata* mostrou, mais uma vez, que os dois axiomas eram ainda incindíveis na prática poética. Como se viu já,<sup>13</sup> o poema de Tasso transformar-se-á no paradigma da epopeia com unidade de acção, com unidade de protagonista e com superação dos erros e tentações viciosas, distribuídos ao longo da narração, pela perfeição do herói.

Se os três princípios primeiros enunciados por FS são definitivamente aristotélico-tassianos, o quarto é o único de proveniência diversa, nomeadamente horaciana, embora assente também numa prática clássica tradicional. Todavia, os teóricos e poetas não poderiam aceitar o critério do início *in medias res* universalmente, na medida em que Aristóteles, como indica PA, parecia preceituar, ao invés, uma acção iniciada pelo princípio da fábula.<sup>14</sup> Finalmente, o quinto critério é formulado de forma excessivamente vaga para lhe atribuímos uma origem, além de que FS não faz mais do que remeter o que considera simples «adornos» para o comentário estrofe a estrofe. No entanto, PA faz uma leitura ortodoxamente aristotélica do que diz o seu contemporâneo, entendendo «imitação» como «a mesma poesia», e «figuras» como «a bizarria da locução», pertencendo estas, por verdadeira vocação, ao problema da linguagem e do estilo.<sup>15</sup> Assim, restam os «episódios» que são, de facto, ornamento da acção narrativa na *Poética*.

Conclui-se, pois, que Faria e Sousa se encontra dominado por princípios consagrados pela poética de Tasso, embora com reminiscências significativas das doutrinas retórico-horacianas relativas, principalmente, à elocução. O problema

---

<sup>13</sup> Cf. Parte I, capítulo 7.

<sup>14</sup> «Aristóteles (...) ensina que se há-de começar do princípio natural» (PA 1982: 84). Cf. *Poética*, 50b 24-35.

<sup>15</sup> PA 1982: 84.

da diferença entre poesia e história é sintomático da interpenetração, ainda confusa, da doutrina tal como é colocada por Aristóteles e da solução promovida pela preceptiva de Horácio: não fragmentar a acção significa para FS, por si só, «ser historiador e não Poeta», o que revela bem como o crítico português conhecia a questão através da formulação aristotélica, mas desconhecia o essencial do conteúdo filosófico a ela inerente.<sup>16</sup>

A tentativa de integrar *Os Lusíadas* nestes critérios de perfeição épica levou FS a absurdos<sup>17</sup> que um texto notável de PA, apesar dos exageros ocasionais, conseguiu denunciar. Assim, este ex-aluno seiscentista da Universidade de Évora mostra, ponto por ponto, como Camões geralmente não cumpre com os axiomas enunciados por FS. O assunto da epopeia portuguesa é, de facto, demasiado moderno, não só porque a viagem de Vasco da Gama fora há menos de um século,<sup>18</sup> mas também porque Camões canta acontecimentos e pessoas do seu próprio tempo.<sup>19</sup> Outrossim, «a perfeição de unidade de acção e de herói e da constituição do mesmo herói na conformidade que se acha na *Iliada* e *Odisseia* de Homero e na *Eneida* de Virgílio, falta totalmente em Camões». <sup>20</sup> Finalmente, o “despedaçar” da história é desvalorizado por PA na medida em que, se a *Odisseia* e a *Eneida* «começam do meio», a *Iliada*, a *Gerusalemme Liberata* e a preceptiva «do mestre dos mestres, Aristóteles» canonizam o contrário. O próprio FS citara Tasso e a sua afirmação de que

---

<sup>16</sup> Vide FS, I, cols. 61-63. O exegeta serve-se desta (em termos aristotélicos: falsa) concepção da diferença entre poesia e história para atacar o poema de Tasso, dizendo que o poeta italiano escreveu apenas «una historia en estilo poetico (...) no haziendo más de intrometer episodios, i adornos entre la historia derecha» (Canto V, col.497).

<sup>17</sup> Cf. nesta Parte II, 4.10.

<sup>18</sup> Tasso foi claro quando escreveu que os assuntos conhecidos «per certa relazione de’ padri e degli avi» não permitem a «licenza di fingere» necessária à poesia (Tasso 1977: 12).

<sup>19</sup> GF reconheceu este facto e chamou-lhe, como não podia deixar de ser, «defeito» (Camões 1731-2, I: 41).

<sup>20</sup> PA 1982: 83.

começou a *Gerusalemme Liberata* pelo “princípio”.<sup>21</sup> Por conseguinte, Camões terá iniciado a narração *in medias res*, não para obedecer a uma norma teórica do género, mas por livre escolha de entre as que lhe eram proporcionadas pelos hipotextos.<sup>22</sup> Discutíveis quanto sejam alguns dos argumentos invocados por PA, o fito essencial da sua réplica a FS é cumprido: aceitando a preceptiva aristotélico-tassiana, como a aceita o crítico eborense, verifica-se que *Os Lusíadas* lhe são quase perfeitamente desadequados.

O erro principal de Manuel Pires de Almeida — e, com ele, da dominante interpretativa dos últimos dois séculos — esteve em atribuir à «novidade» dos procedimentos camonianos e ao poder artístico do autor a quebra manifesta dos princípios da Poética n’*Os Lusíadas*.<sup>23</sup> Efectivamente, o estudo de conjunto dos textos épicos portugueses de Quinhentos permite concluir que os aspectos fundamentais em que Camões se desvia do paradigma tassiano são quase sempre comuns aos restantes poetas coetâneos. Veja-se, utilizando um exemplo não contaminável pela prática camoniana, como o *Segundo Cerco* de Corte-Real se relaciona com aqueles critérios de poeticidade épica. Em primeiro lugar, o assunto do poema é muito recente, incluindo o louvor de homens que o próprio poeta deverá ter conhecido pessoalmente.<sup>24</sup> Em segundo lugar, Corte-Real, como Camões, e em manifesto contraste com a teoria

---

<sup>21</sup> Cf. Sena 1980b: 195. Os críticos seiscentistas pareciam entender o conceito de *in medias res* de um ponto de vista estritamente retrospectivo, isto é, que implicava a narração, por parte do herói principal, de tudo o que havia acontecido antes das acções ocorridas no início da Narração. Daí que, para eles, a *Odisseia*, a *Eneida* (1ª metade) e *Os Lusíadas* utilizem o recurso, e não o façam a *Iliada*, a *Gerusalemme Liberata* e, podemos nós acrescentar, os poemas de Corte-Real.

<sup>22</sup> *Idem*, pp.83-4.

<sup>23</sup> PA afirma que Camões tinha vontade de «seguir novo caminho» (1982: 84). *Vide* tb. Marques 1954: 17-18.

<sup>24</sup> O mesmo se aplica a *Os Lusíadas*, poema que não recua sequer perante o auto-elogio, como é sabido. Corte-Real opta antes por celebrar-se a si através das origens de família (*vide* Canto XX; ed.1979: 375).

poética depois elevada a regra, pretende celebrar virtudes de muitos portugueses, tal como claramente se depreende da Proposição. E se bem que a unidade de acção pareça mais respeitada no *Segundo Cerco* do que n'Os *Lusíadas*, uma vez que a circunscrição do tema é muito maior naquele poema do que neste, ainda assim a narração entra extensamente por caminhos que não detêm relação alguma, segundo a verosimilhança e necessidade aristotélicas, com o cerco de Diu.<sup>25</sup> É o caso das expedições punitivas de D. Manuel de Lima, das viagens de regresso de Castro e Mascarenhas e das narrativas dos vários heróis distinguidos em África e Ásia.<sup>26</sup> Isto vem naturalmente afectar o quinto preceito de FS, na medida em que tais episódios não têm direito a este nome, sendo antes verdadeiras acções associadas por nexos de tipo historiográfico e retórico-argumentativo.<sup>27</sup> A única diferença substancial, segundo os preceitos, entre os poemas de Corte-Real e Camões, reside no começo *in medias res* deste e no “princípio natural” da história daquele. Todavia, como pudemos verificar, tal conceito, nem é de natureza aristotélico-tassiana, nem possuía valor impositivo no período em apreço.<sup>28</sup> Tratava-se tão-somente duma escolha do modelo

---

<sup>25</sup> Tasso, no enalce de Aristóteles, escreveu como definição de unidade de acção o seguinte: «...uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dependa: si che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini» (“Discurso Secondo”, *Discorsi dell'Arte Poetica*; Tasso 1977: 41-2). Recorde-se que Aristóteles elogiou Homero por não ter cantado todo o cerco de Tróia, escolhendo os acontecimentos que deram forma à fábula. Como é patente, Corte-Real faz o contrário, narrando circunstanciadamente todos os acontecimentos ocorridos durante e depois do cerco de Diu.

<sup>26</sup> «O Cerco de Dio consta de vinte e um Cantos, mas é de notar, que grande parte do penultimo, e o ultimo todo não fazem parte delle, e sam uma verdadeira excrescencia (...) a acção está perfeitamente terminada, e nada têm com ella as profecias, e excursão de D. Manoel de Lima pelas costas de Cambaia mettendo tudo a fogo, e a sangue, e cometendo barbaridades, de que o mesmo Atila se envergonharia; a chegada do Vice-Rei a Goa, e de Mascarenhas a Portugal, sam cousas absolutamente estranhas ao assumpto» (Costa e Silva 1850-55, IV: 17).

<sup>27</sup> Escreveu PA sobre *Os Lusíadas*: «tudo isto eram faltas se os tais foram episódios, mas são perfeições, pois são acções» (1982: 85).

<sup>28</sup> Cf. Parte I, capítulo 2.

imitativo a adoptar: no caso de Camões, a *Odisseia* e a parte “odisseica” da *Eneida*; no caso do *Segundo Cerco*, a *Iliada* e a metade “iliádica” da mesma *Eneida*.

Em nenhum épico do corpus se chega a discernir uma tentativa de fusão dos grandes modelos epo-narrativos à luz da doutrina poética aristotélica. A lição de Torquato Tasso não foi apreendida, nem sequer por Castelbranco e Teixeira, os mais tardios poetas aqui recenseados. E se Camões e Corte-Real não podiam ter conhecido, por razões cronológicas, a *Gerusalemme Liberata* de 1581, os autores do *Santa Isabel Rainha de Portugal* e da *Prosopopeia* tinham certamente ouvido falar dela. Com efeito, um texto datado inequivocamente de 1589 manifesta já o facto de Tasso ter entrado nos hábitos de leitura dos portugueses. Cito o lugar por ser significativo da convivência familiar com o poeta italiano, por ser a mais antiga referência a Tasso das que, em português, são datáveis em concreto, e porque não parece ter sido notada até hoje pelos estudiosos.<sup>29</sup> Trata-se das *Festas Bacanais*, texto escrito por quatro estudantes da Universidade de Évora em forma de paródia linear ao Canto I d’*Os Lusíadas*, em cuja oitava 51 (plagiando a correspondente no poema de Camões) se lê um verso em italiano: «*molto sudando nel glorioso acquisto*»; como se vê, forma burlesca de um dos primeiros versos da *Gerusalemme Liberata*. Este testemunho demonstra que a ausência duma mudança de paradigma na poesia épica portuguesa (hoje sobrevivente) nos anos 80 e 90 do século XVI não resultou do desconhecimento da evolução literária em Itália.

---

<sup>29</sup> O verso das *Festas Bacanais* tem sobre as alusões de Diogo Bernardes, citadas por José da Costa Miranda, a vantagem de se lhes poder atribuir um ano de composição (cf. Miranda 1990: 146-7).

Por conseguinte, conclui-se que existia de facto um paradigma que regia praticamente tudo quanto se produzia em Portugal no género épico (tal é a conformidade de características detectadas nos poemas), mas que esse paradigma não era o de Tasso, com todas as formulações teórico-poéticas que o seu nome implica, e só era o de Camões na medida em que o poeta português também contribuiu para ele, e não porque o autor d'*Os Lusíadas* tivesse criado um modelo novo ou dominante para os vindouros quinhentistas.

12.3. Elemento fundamental de formação dum sistema semiótico próprio dos textos aqui contemplados é a considerável uniformidade na eleição dos referentes literários a imitar. Com efeito, viram-se recorrer soluções de configuração discursiva apoiadas num número reduzido de modelos matriciais: para além de outros também manifestados ocasionalmente (casos da *Farsália* e dos poemas de Sannazaro), alçam-se acima de todos, com nitidez, os textos de Virgílio e de Ariosto.<sup>30</sup> Se a pertinência da imitação da *Eneida* (e, através dela, das epopeias de Homero) é reconhecida universalmente, existe uma definitiva reticência em relação ao poeta ferrarês, o que não impede a imitação de vários dos seus procedimentos mais característicos, procedimentos estes que determinam o caminho seguido pela representação épica moderna. Consequentemente, os modelos poéticos que principalmente orientam o corpus enquanto conjunto, e que importam sobremaneira para a configuração de cada epopeia, são os da *Eneida* e do *Orlando Furioso*, combinados na enunciação.

---

<sup>30</sup> Não tem razão de ser, portanto, a afirmação de que «o gosto» da época tinha por modelo preferencial Lucano e Sílio Itálico em vez de Homero e Virgílio (di-lo Costa e Silva 1850-55, IV: 8; repete-o o bibliógrafo Inocêncio no verbete sobre Corte-Real).

No caso de Camões, a despeito de todos os esforços de encobrimento ou recusa patentes no seu poema e de, por razões relacionadas com as normas da poética aristotélica, Severim de Faria, Faria e Sousa e os críticos sucessores terem evitado a comparação do seu ídolo com a herança ferraresa, observa-se de facto que o *Orlando Furioso* é o mais importante modelo poético d'*Os Lusíadas*, a par da epopeia virgiliana. A maior parte do conteúdo de glorificação genealógica, histórica e nacional, buscado nas crónicas, filia-se formalmente na lição de Ariosto, como, aliás, a Dedicatória camoniana deixara perceber.<sup>31</sup> Pormenorizando, podemos apontar, como exemplos do influxo estrutural do *Furioso* n'*Os Lusíadas*, pelo menos a estrutura de conteúdo e o modo de representação do Canto terceiro e grande parte do quarto,<sup>32</sup> as cavalaria de sexto<sup>33</sup> e as pinturas dos heróis preparadas no sétimo e descritas no oitavo.<sup>34</sup> Na verdade, por estranho que pareça, o elemento encomiástico-genealógico da

---

<sup>31</sup> A recusa do *romanzo* nessa Dedicatória toma foros da “negação” (*Verneinung*) de Freud de que Bellamy se serve no contexto intersubjectivo/intertextual da epopeia de imitação: «In his essay “Negation”, Freud (...) articulates this failed repression as the process by which “the content of a repressed image or idea can make its way into consciousness, on condition that it is negated. Negation is a way of taking cognizance of what is repressed; indeed it is already a lifting of the repression, though not, of course, an acceptance of what is repressed”» (Bellamy 1992: 76).

<sup>32</sup> É verdade que a estrutura, e a própria letra do primeiro verso proferido por Vasco da Gama (III, 5) dão a entender uma imitação da *Eneida II*. No entanto, remetendo o leitor para a Invocação que abre o Canto III e para o tipo de narração que o Gama propõe ao rei de Melinde, nomeadamente o «louvor» duma «geanalogia», o Canto III do *Orlando Furioso* (o mesmo número de ordem do poema camoniano) é modelo paralelo. Além disso, note-se, no meio de outros, o contágio vocabular entre a «piscosa» Sesimbra e a “piscosa” Comacchio (respectivamente III, 65 e III, 41).

<sup>33</sup> A mente cria curiosas aproximações: é verdade que, n'*Os Lusíadas* (I, 12), os doze de Inglaterra camonianos são postos a par dos doze Pares de França (cantados também no *Furioso*...), mas Camões encontrou outros doze (Clodion, mais os seus dez cavaleiros francos, mais Tristão) no conto de Ariosto que acabou por servir-lhe de referência estrutural, como se vê também logo pelo primeiro verso de ambas as narrações (cf. *Orl. Fur.*, XXXII, 83-4 e *Lus.*, VI, 43ss.). Já David Quint (1993: 121) considerou que o fim do conto camoniano (VI, 69-70) é uma referência irónica às digressões de Ariosto — como vimos, o *Santa Comba* e o *Santa Úrsula*, embora de maneiras bem diferentes, também imitaram este conto enxertado no *Furioso*.

<sup>34</sup> Cf. *Orlando Furioso*, XXXII e XXXIII. FS declara que Camões imita o escudo que Vénus ofereceu a Eneias (*Eneida*, VIII, 626ss.). Todavia, se o fez, fê-lo através da estrutura de Ariosto: compare-se *Orl. Fur.*, XXXII, 82 e 94: 7-8 a 97: 1-2 com *Lus.*, VII, 74 e 75: 1-6; *Orl. Fur.*, XXXII, 109 com *Lus.*, VII, 75: 7-8; *Orl. Fur.*, XXXII, 110: 1-5 com *Lus.*, VII, 76: 5-8 e 77; a interrupção da descrição das pinturas, no *Orl. Fur.*, XXXII, 95 e 110: 8 e XXXIII, 5 e 12, com a

epopeia quinhentista é, em boa parte, uma das heranças fundamentais do *Orlando Furioso*.<sup>35</sup> Neste cânone, mais do que em elementos hispânicos indígenas, tem origem o louvor dos monarcas e heróis nacionais na poesia épica peninsular.<sup>36</sup> Os poetas portugueses nacionalizaram a matéria e reforçaram as componentes histórica e retórica, produzindo afinal variantes dos métodos já canonizados por Ariosto de representação e de inserção formal de louvores de figuras históricas e lendárias.<sup>37</sup>

Ora se tudo isto corresponde à realidade inter e intratextual da épica portuguesa em geral, e da camoniana em particular, também significa que uma parte substancial dos procedimentos retóricos de natureza demonstrativa utilizados por Camões e pelos outros poetas, no que diz respeito à matéria histórica dos seus poemas, foi buscada ao chamado “cânone de Ferrara”. Um sistema, legitimado e canonizado pela crítica, de integração da discursividade laudativa numa forma poética e narrativa moderna, foi precisamente aquilo que os poetas portugueses da segunda metade de Quinhentos vieram encontrar no *Furioso*. Este fenómeno não deixa de possuir implicações de grande importância para a semiose do sistema, na medida em que infiltra na tradição escolar (aquela assente em Virgílio e Cícero principalmente), através duma transformação interior, uma modelização diferente de discurso épico político-demonstrativo.<sup>38</sup>

---

aposiopese de *Lus*, VII, 78-fim do Canto; e finalmente, *Orl. Fur.*, XXXIII, 13-59 com *Lus*, VIII, 1-44.

<sup>35</sup> Com antecedente já em Boiardo, cujo *Innamorato* começou o *nobilitare* da matéria cavaleiresca, criando uma estirpe troiana, como era de regra, para a monarquia estense.

<sup>36</sup> Prieto 1987: 794-5, 804 e *passim*.

<sup>37</sup> O raciocínio sobre a imitação, no século XVI, deve ter sido semelhante, em geral, ao que Pires de Almeida afirma a propósito d’*Os Lusíadas*: «...nenhuma [cousa] é mais [chegada] à poesia que a história. Entre as histórias universais, que se assemelham aos poemas de muitas acções, maior louvor merecem as que contêm maior notícia de cousas e maior cópia de sucessos. E do mesmo modo os poemas que abraçam acções multiplicadas são louvados pela cópia» (PA 1982: 83; sublinhado meu). *Vide* nesta Parte II, 3.9.

<sup>38</sup> Sobre a natureza do influxo do modelo cavaleiresco no código épico-demonstrativo, *vide* Parte I, capítulo 7.

Igualmente importante é a constatação de que são muitas vezes as passagens imitadas a partir de Ariosto (ou dos seus seguidores) que causam a inexistência de unidade de acção nos textos do corpus. De facto, tomando de novo a epopeia de Camões como exemplo, é a liberdade narrativa do *Furioso* que permite cantar por extenso D. Afonso Henriques, Inês de Castro e até os «feitos» de personagens obscuras como o Magriço ou Pero Rodrigues do Alandroal. Acções que não possuem, nem uma relação orgânica com a viagem do Gama, nem interdependência narrativa *tout court*.<sup>39</sup> A justaposição dos modelos faz-se através duma articulação retórica que beneficia enormemente, também ela, do paradigma orlandiano. Basta lembrar o que devem *Os Lusíadas* ao poema de Ferrara no seu único exórdio moral,<sup>40</sup> nos finais igualmente moralistas da maioria dos Cantos,<sup>41</sup> e até na Peroração que remata o liame retórico de toda a epopeia.<sup>42</sup> Passagens que, pouco surpreendentemente, suscitaram a censura dos críticos camonianos regidos apenas pela Poética clássica.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Por isso escreveu JAM, com dureza: «Parece na verdade hum Poema escrito á tóa, não se correspondem entre si as partes, os caracteres, as situações» (Macedo 1820, II: 45-6).

<sup>40</sup> *Lus*, VII, 2-14 é imitado a par e passo do *Orl. Fur.*, XVII, 73ss. Até a mudança de assunto (VII, 15) tem afinidades evidentes com o método narrativo de Ariosto.

<sup>41</sup> As considerações éticas camonianas espelham geralmente os exórdios canonizados por Ariosto: compare-se *Lus*, III, 142-43 com *Orl. Fur.*, IX, 1-2 e *Lus*, V, 94-100 com *Orl. Fur.*, XXXV, 22-30. Parte da fala do velho do Restelo (em IV, 100) parece ecoar o *Furioso* (XVII, 76). Apesar de Camões não imitar muitas vezes os versos de Ariosto, como não imitam, em tantos proémios sentenciosos, os poetas portugueses seus contemporâneos, a prática formal, mesmo quando transferida do exórdio para o fecho dos Cantos deriva certamente do modelo ferrarês. Cf. Marques 1954: 31n.

<sup>42</sup> O célebre «No mais, Musa» é motivado pelo *Orlando Furioso* (XIV, 134), embora, mais do que o final dum Canto, Camões o transforme no início da Peroração de todo o poema, regressando à interpelação directa de D. Sebastião (*vide* Rodrigues 1979: 392). Mais uma vez, Ariosto alia-se perfeitamente às estruturas formais da retórica.

<sup>43</sup> Acerca do exórdio do Canto VII, dizia um crítico setecentista: «...não tem conexão com a acção do poema (...) Que tem isto com o descobrimento da India? O officio do poeta é pintar, e não prégar» (Barbosa 1859: 93).

12.4. Comparáveis aos hipotextos latinos e italianos na importância da *imitatio* épica, encontram-se apenas os relatos e crónicas históricas. Mais do que isso, a adopção da verdade histórica como requisito fundamental desta poesia é ostensiva e mesmo propagandeada na quase totalidade dos poemas. É certo que há uma componente religiosa importante, que ergue a «verdade» como valor oposto, em simultâneo, ao paganismo dos antigos e à fantasia, considerada irresponsável, “leve” ou “vã”, dos *romanzi*. Porém, na grande maioria dos casos, o desiderato de veracidade é confirmado pelo confronto com os relatos conhecidos, frequentemente sujeitos a uma imitação que os adapta ao verso, tantas vezes impondo na crítica a impressão de não se passar da mera glosa. Não há verdadeiras excepções. Se o *Segundo Cerco* ou a *Conquista de Granada*, por mero exemplo, atingem grande pormenor descritivo pela restrição do assunto — tal como a viagem de Vasco da Gama, aliás, nos Cantos V<sup>44</sup> e VII a IX da epopeia camoniana —, quadros históricos sintéticos do tipo que encontramos nos Cantos VIII e X d’*Os Lusíadas* aparecem também nos mesmos poemas (*Segundo Cerco*, Cantos XX e XXI; *Conquista*, Canto XV). A fidelidade camoniana às crónicas não é significativamente maior nem menor do que a dos outros poetas e não tem carácter inédito ou fundador, não só porque o programa de veracidade histórica é bem visível já no prólogo principal do *Segundo Cerco*, mas também porque comparece, em frases semelhantes às de Camões (embora menos empoladas retoricamente), no *Santa Comba* de Ferreira e na poesia épica espanhola impressa na década de 1560, para não falar de textos novilatinos do século XV.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Este Canto foi classificado sinteticamente por Georges Le Gentil como «l’énumération prosaïque d’un routier, qu’intrompt seulement l’apparition d’Adamastor» (1995: 61).

<sup>45</sup> Sobre os versos de *recusatio* das ficções no *Santa Comba*, vide 10.1. Trechos castelhanos que antecipam conhecidas passagens d’*Os Lusíadas* nos Cantos I (11) e V (23: 8 e 88-89): «No os

Entretanto, a confirmação do carácter vinculativo que tem a História nas epopeias quinhentistas apareceu paralela à descoberta de textos onde a «crónica metrificada» revela enquadramentos e propósitos pertencentes a um horizonte sémico demarcado do discurso histórico.<sup>46</sup> O levantamento e análise de alguns trechos de poética explícita, em obras como *O Primeiro Cerco* de Francisco de Andrada e a epístola *A ua dama* de Duarte Dias, sugerem que a transferência textual da historiografia para a epopeia implica algo mais do que a mera versificação. Os resultados apontam para um redimensionamento da crónica original e para uma *translatio* da informação por intermédio de estruturas semióticas com origem na discursividade epo-epidíctica. A «crónica metrificada», sem deixar de o ser pelos interesses comunicativos próprios do género (como se viu no prólogo “Ao Leitor” de Corte-Real, por exemplo), enche-se de novas preocupações relativas aos caracteres, aos sentimentos, à ética comportamental e, por esta via, às questões políticas. O nível e a extensão das alterações semiológicas comportadas em semelhante prática, não sendo passível de ulterior desenvolvimento na faixa extremamente restrita dos fragmentos poéticos analisados até agora, convida a uma releitura mais extensa e profunda das epopeias em confronto com os textos do género histórico ou testemunhal a elas relativos.<sup>47</sup>

---

presento batallas fabulosas/ Ni encantamientos vanos que es locura/ Ni de amor las passiones congoxosas/ Con que se suele hazer larga escritura/ Parte de vuestras obras valerosas/ Es Señor lo que ofresco y verdad pura...» (Vargas 1568: estrofe 4<sup>a</sup>); «No os presento Señor fama extranjera/ De Roma ni de Grecia ni de Tracia (...) La relacion os doy muy verdadera (...) De los hechos del Cid tan sin segundo/ A quien ygalays vos en este mundo» (Jimenez Ayllón 1568: I, 7). Para um antecedente quinhentista, *vide* Parte I, capítulo 2, a propósito da *Sforziada* de Filelfo.

<sup>46</sup> F. Pierce escreve o seguinte: «Las consideraciones de estilo, en este sentido general, ayudan a definir la intención aun de aquellos escritores que siguen rigidamente la secuencia histórica de los acontecimientos e cuyas obras a veces han sido llamadas crónicas prosificadas [*sic*]. Pero, sin embargo, se ve rápidamente que se separan de la afirmación literal e imperceptiblemente desplazan su material básico en el dilatado dominio de la perspectiva poética» (Pierce 1985: 103).

<sup>47</sup> Estudo elaborado na Parte III.

12.5. Do mesmo modo, pôde verificar-se nos capítulos antecedentes que o poema de Camões não sobressai na dedicação ao maravilhoso quando o situamos no conjunto dos poemas épicos. Na maioria dos textos, os deuses são, sem dúvida, utilizados mais parcamente do que n' *Os Lusíadas*, sendo o caso de maior rarefacção o bastante mais breve *Santa Isabel Rainha de Portugal*, para não falar dos poemas em um só Canto. Mas também existem poemas quantitativamente próximos de Camões na distribuição do maravilhoso, casos da frequente magia negra da *Elegíada*, e das divindades e lugares ficcionais da *Vitória de Lepanto* ou d' *O Primeiro Cerco*. Os deuses greco-latinos d' *Os Lusíadas* não são tão preponderantes como muitas vezes se insinua, nem no cômputo interno,<sup>48</sup> nem quando comparados às proporções estabelecidas no corpus. Existe até uma epopeia em que o maravilhoso (deuses, sonhos, descrições de obras de arte, personificações etc.) ocupa, com notoriedade, um espaço narrativo maior do que no poema de Camões: o *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor*.

Em qualquer dos casos, o maravilhoso, quase sempre pagão, mais raramente mágico e “prosopopeico”, praticamente nunca cristão,<sup>49</sup> manifestou-se em todos os poemas épicos de extensão superior a um Canto. O seu emprego é claramente um veículo de representação literária que a produção épica não

---

<sup>48</sup> Vide nesta Parte II, 4.13.

<sup>49</sup> Este é quase exclusivamente utilizado na *Elegíada* de Pereira. Vimos no capítulo 6 o único momento em toda a obra épica de Corte-Real onde o autor se aproxima muito do maravilhoso cristão. Em *Os Lusíadas* este tipo de maravilhoso não existe: Cristo em Ourique, S. Tomé, os milagres etc. são transferidos das crónicas. Camões até evita o maravilhoso cristão, substituindo o «Deus» das *Décadas* de João de Barros, em trechos como «vê ferida a escura treva/ de hua súbita luz e raio santo» (II, 64; cf. Barros, I, iv, 5: «abriolhe deos o juizo»). Nisto deve concordar-se com A. J. Saraiva: «não há nada n' *Os Lusíadas* a que se possa chamar “maravilhoso” cristão» (1992: 112). Um bom estudo sobre o assunto é o de J. J. Moreira dos Santos (AAVV 1984b: 631-642).

dispensa. Se o grau de inclusão e a tipologia da intervenção do maravilhoso na narrativa variam substancialmente de poema para poema, em nenhum caso se põe em dúvida a sua intrínseca vigência no produto textual.

O que uma primeira recensão da poesia épica portuguesa não permite é uma aproximação à função semiótica que o maravilhoso poderá possuir em poemas de tão grande ênfase sobre a historicidade dos conteúdos. Os paratextos são notoriamente silenciosos a este respeito. Somente as alusões ao *delectare* proporcionado pela variedade, num prólogo como o do *Santa Isabel Rainha de Portugal*, permite supor que a representação de divindades constitui um dos contributos para tal. O discurso autoreferencial no interior de alguns poemas justifica esta suposição, na medida em que aponta para o papel das “ficções” enquanto contributos importantes para cumprir o ditame de Horácio, a combinação do gosto com o proveito: é o caso d’*O Primeiro Cerco* (em XVI, 57),<sup>50</sup> d’*Os Lusíadas* (em X, 82 e 84)<sup>51</sup> e, embora de modo mais discreto, da *Elegíada* (IV, 4-6 e IX, 1-6).<sup>52</sup> Se o valor do maravilhoso não se afasta do que Horácio preceitua, como essas mini-poéticas indicam,<sup>53</sup> então ele resume-se a um recurso de desenfadamento em relação à monotonia da «crónica metrificada» e a um *utile* não concretizado por maiores esclarecimentos.

Porém, há dois poemas em que é abordada explicitamente a questão do valor semântico do maravilhoso: *Os Lusíadas* e o *Naufrágio e Perdição*. Segundo António José Saraiva, o autor do primeiro poema «deu não uma razão, mas

---

<sup>50</sup> Vide 3.9 nesta Parte II.

<sup>51</sup> «...eu, Saturno e Jano,/ Júpiter, Juno, fomos fabulosos (...) Só pera fazer versos deleitosos/ servimos» (est.82: 2-3 e 5-6). «Quer logo aqui a pintura, que varia/ agora deleitando, ora insinuando,/ dar-lhe nomes que a antiga Poesia/ a seus Deoses já dera, fabulando» (est. 84: 1-4)

<sup>52</sup> Vide 8.8 nesta Parte II.

<sup>53</sup> Cf. Horácio, *Ars Poetica*, vv. 333, 343 e 344.

várias razões, aliás contraditórias, para justificar a mitologia». <sup>54</sup> Contar-se-iam na epopeia camonianiana três justificações, qualquer uma «diferente das duas outras e incompatível com elas». <sup>55</sup> Por seu turno, o poema de Corte-Real, como observámos em local próprio, inclui no Canto XVI uma passagem precisamente com a mesma função. Dada a complexidade destas instâncias de descodificação e a sua especificidade face aos restantes poemas do corpus será necessário fazer o seu estudo em espaço separado e próprio. <sup>56</sup>

*Os Lusíadas* não são únicos, outrossim, quanto ao esboço de unidade de acção sugerido pelas “ficções poéticas”. Foi observado *supra* que textos de extensão até bastante superior, como *O Primeiro Cerco* (através do papel de antagonista representado pelo sultão Baudur) e a *Elegiada* (com o consílio infernal dando o nó às desgraças contadas), aparentam procurar uma integridade e organicidade narrativas que, todavia, são truncadas sempre pelos interesses superiores da *ordo* e da *fides* históricas, da retórica epidíctica e do modelo ariostesco. As soluções de coerência estrutural do maravilhoso, das quais a mais eficaz, à parte a de Camões, me parece ser a do *Naufrágio e Perdição*, não implicam qualquer desvio da narração linear, bastante completa e pormenorizada, das coisas humanas mais ou menos verificáveis. Pelo contrário, quando existem tais desvios, envolvendo o sobrenatural, eles quebram irremediavelmente a possível unidade de acção aristotélica. É o caso da viagem do Amor e das aventuras de Pantaleão de Sá no referido poema de Corte-Real, e das intervenções de Marte e de Cupido, para não mencionar tudo o que ocorre

---

<sup>54</sup> Saraiva 1992: 102.

<sup>55</sup> Saraiva 1992: 105. As três seriam: IX, 90-91 («honorífica»), X, 82 («ornamental») e X, 83-85 («metafísica»).

<sup>56</sup> *Vide* Parte IV, capítulos 3 e 4.

na ilha de Vénus, quanto à epopeia de Camões.<sup>57</sup> As sugestões de unidade de acção produzidas pelo maravilhoso são acidentais na leitura e não derivam de esforços nesse sentido tentados pelos autores. Em parte porque *Os Lusíadas* são a epopeia portuguesa quinhentista que imita mais estritamente a máquina mitológica da narração épica virgiliana, a impressão de articulação unitária dos segmentos é das mais fortes do corpus. Contudo, mais uma vez se observa, pelos elementos trazidos ao espectáculo das divindades sem origem na *Eneida*, que a unidade de acção foi, quando muito, uma preocupação secundária de Camões e de todos os outros poetas aqui estudados.<sup>58</sup>

12.6. Conclui-se, por conseguinte, que existe um impressionante grau de homogeneidade no conjunto da poesia épica portuguesa do século XVI. A retórica (epidíctico-deliberativa), o escrúpulo na metrificação de crónicas e da História política em geral, a opção preferencial pela *imitatio* das estruturas da *Eneida* e do *Orlando Furioso*, e a inserção do maravilhoso para «gosto e proveito» constituem os vectores essenciais do sistema de comunicação e significação praticado no corpus.

Tal conclusão não implica, todavia, uma monótona repetição de processos. Pelo contrário, o estudo particular de cada texto permitiu constatar uma bem vincada individualidade: não será certamente apenas através do estilo da versificação que as diferenças entre cada poema se vão manifestando. Mas a homogeneidade nas vertentes fundamentais da produção épica quinhentista possibilita a compreensão de como uma epopeia pode contribuir notavelmente

---

<sup>57</sup> M. Vitalina Leal de Matos considera que a ilha de Vénus «se torna, em parte, responsável por um certo fracasso narrativo que temos de constatar no texto» (Matos 1992<sup>3</sup>: 30).

<sup>58</sup> Sobre a unidade de acção no tempo de Camões, *vide* Parte I, especialmente os capítulos 4 e 5.

para a interpretação das outras, na medida em que revela participar de preocupações e objectivos semelhantes, partir de pressupostos comuns, enfim, na medida em que demonstra partilhar um mesmo subsistema discursivo.

12.7. Uma última palavra sobre a censura textual feita em nome do Santo Ofício. O estudo comparativo dos manuscritos e impressos de Corte-Real, resumido nos capítulos sétimo e nono desta Parte, traz importantes achegas a uma questão que tanto tem preocupado a crítica camoniana. Na verdade, tudo indica que os critérios de Frei Bartolomeu Ferreira mantêm-se nos pareceres dos três poemas épicos de autoria portuguesa impressos na década de '70, a saber: *Os Lusíadas* (provavelmente de 1571), o *Segundo Cerco* (de 21/02/1574) e a *Vitória de Lepanto* (de 04/09/1577).

O objectivo central da intervenção inquisitorial é idêntico nos três casos. Bartolomeu Ferreira não orientava a sua censura sobre os aspectos mitológicos da poesia. A *Vitória de Lepanto*, como *Os Lusíadas*, faz intervir os deuses pagãos com alguma frequência e tal facto merece até um comentário favorável, já que a «historia verdadeira» e coetânea está «acompanhada de sciencias humanas, & de muytas antiguidades, merecedoras de se saberem». Que «ciências humanas» e «antiguidades» poderão ser estas, senão as alusões à cultura antiga, mitologia incluída? Ora é evidente que o elogio do censor à epopeia de Camões se refere ao mesmo aspecto: «...muita erudição nas sciencias humanas». Bartolomeu Ferreira tinha certamente sido formado, não só pela cultura eclesiástica estrita, mas também por textos históricos e poéticos da Antiguidade pagã. Não surpreende que manifestasse admiração por autores, como Corte-Real e Camões, que patenteavam um conhecimento erudito das letras latinas. Uma vez

assegurado o carácter fictivo dos deuses e a impossibilidade de lhes ser atribuído um valor sobrenatural efectivo na consciência dos cristãos, como se vê do parecer sobre *Os Lusíadas*, nem Bartolomeu Ferreira pretendia expungir-los, nem uma autoridade superior o obrigava a tal.

A vertente que preocupava verdadeiramente a pena do censor, como ele mesmo diz no parecer do *Segundo Cerco*, era a existência de certos «vocabulos» que podiam manifestar crenças contrárias aos ditames do Concílio de Trento, como se sabe, integralmente adoptados em Portugal. Os manuscritos de Corte-Real revelam que «fado», «fortuna», «destino» e (como se depreende também do parecer sobre *Os Lusíadas*) «deus» e seus cognatos,<sup>59</sup> ou são objecto de corte, ou são recontextualizados. No caso das personagens mitológicas, o censor, ou requeria a substituição do epíteto que lhes atribuía carácter de divindade, ou exigia que se evitasse a natureza eventualmente herética da referência a Vénus, Marte etc., quando sugestiva de poderes efectivamente divinos.<sup>60</sup> Em ambos os poemas de que conhecemos autógrafos, Corte-Real obrigou-se a um e outro destes procedimentos.<sup>61</sup> Camões adoptou apenas o segundo, explicando todas as referências às deidades em duas penadas, uma no Canto IX, onde os «Deoses» são, no fundo, seres humanos glorificados (doutrina evemerista), e outro no

---

<sup>59</sup> «...ter chamado (...) aas Musas Deosas...» (da 1ª edição, de 1572).

<sup>60</sup> Outro poema da época, o *De Senectute* do eborense Lopo Serrão, revelou isto mesmo, após análise comparativa dos exemplares impressos por Sebastião Tavares de Pinho. Com efeito, «verifica-se que o censor expurgatório (...) se preocupou, antes de mais, com banir do poema tudo o que atribuisse personificação e poder divino aos nomes pagãos da mitologia clássica (...) retiram-se à figura de Vénus certos epítetos que (...) lhe concedem atributos personificantes e divinos (...) [ou] é substituído o nome de Vénus por vocábulos e expressões equivalentes, quando é posto em evidência o seu poder como personalidade divina» (AAVV 1984b: 469-70). A edição de 1584 d' *Os Lusíadas* demonstra idêntico agudizar da censura, já que agora nem a explicação de Camões servia: palavras como «deus», «divo», «divino», «deidade», «santo» e «sagrado», quando aplicadas às figuras da mitologia, eram impiedosamente eliminadas e substituídas (cf. Pavão 1984: 19-21).

<sup>61</sup> Vide 7.12 e 9.2.

Canto X, onde se etiquetam de «fingidos» e, ao mesmo tempo, de alegorias dos anjos celestes e infernais.<sup>62</sup>

Pode imaginar-se que a censura de Frei Bartolomeu Ferreira se tornou, na década de '80, muito mais rígida do que havia sido antes, dado que se conhecem bem as tremendas rasuras e deformações da segunda edição d'*Os Lusíadas*, bem como os pareceres secos e circunspectos exarados na *Elegiada* e na epopeia póstuma de Corte-Real.<sup>63</sup> O novo *Index* de 1581 impedia quaisquer rodeios na matéria relativa aos epítetos divinizadores dos mitos pagãos. O expurgo era agora obrigatório, ainda que à custa da integridade poética.<sup>64</sup>

As defesas formuladas por Camões, porque incongruentes com a nova ferocidade de critérios censórios, foram naturalmente suprimidas em 1584, não nas partes que dizem respeito à “falsidade” dos deuses, válidas agora como o tinham sido antes, mas naquela em que se protegem os atributos de divindade a eles respeitantes.<sup>65</sup> Mesmo nestas condições, Corte-Real pôde elaborar um vastíssimo e sofisticado conjunto de intervenções dos deuses pagãos na versão impressa (única conhecida) do *Naufrágio e Perdição*. Casos como este provam que, mesmo depois do *Index* de 1581, era possível criar-se um grande aparato

---

<sup>62</sup> *Lus.*, IX: 90-92 e X: 82-84. De acordo com a tipologia da censura praticada pela Inquisição, se queria manter a palavra «deus» e, com ela, a integridade do poema, Camões não tinha outro recurso senão defender-se com uma autoridade aceite pela religião oficial. Veremos mais desenvolvidamente na Parte IV as implicações desta solução, verdadeiramente importante, segundo creio, para a interpretação do maravilhoso greco-latino camoniano.

<sup>63</sup> «A análise de alguns desses casos vem revelar — mais ainda do que n'*Os Lusíadas* — que as modificações operadas foram tão profundas, e é tão chocante e tão brusca a mutação de critério censório verificada entre a primeira e a segunda versão [esta posterior ao *Index* de 1581], que não é legítimo atribuir ao alvedrio de uma mesma pessoa a responsabilidade de tal mudança de juízo» (S. T. Pinho in AAVV 1984: 461). No entanto, lembra J. Almeida Pavão que «não se pode afirmar que em certos passos dos considerandos de Frei Bartolomeu Ferreira (...) se não contenha o germe do que mais tarde se converteria em motivo de reprovação», precisamente a designação a atribuir a Vénus, Marte etc. (Pavão 1984: 19).

<sup>64</sup> Vide A. J. Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, vol.III; apud Pavão 1984: 17-19.

<sup>65</sup> A edição de 1584 manteve X, 82 e suprimiu as duas estrofes seguintes, com o seguinte comentário: «aqui da o Camões a entender, que quanto [*sic*] falou de fabulas, & chamou Deos e Deoses aos infernaes, não era porque assi fosse verdade, mas pella necessidade do verso». (Camões 1584: fl.250v).

mitológico, sem que ele caísse nas malhas da censura expurgatória. Mas o que eles também provam é que um poema como *Os Lusíadas*, devido ao emprego insistente de termos como «deus» e «divino» relativos às personagens da mitologia clássica, nunca teria passado incólume por uma tipografia portuguesa a trabalhar na década de 1580.

### PARTE III

#### A «Crónica Metrificada»: Imitação, Louvor e Subversão

*Não vês então que, embora uma força exterior arraste tantas vezes consigo muitos homens, empurrando-os violentamente, há todavia qualquer coisa no nosso peito que pode revoltar-se e opôr-lhe resistência?*

Lucrecio, *A Natureza das Coisas*



## 1. O discurso da dissensão: Mamude e o sultanato guzerate

*De maravilha se encontrará cá terra onde os cristãos não fossem causa da guerra e dissensão.*

P<sup>e</sup> Manuel da Nóbrega S. J.<sup>1</sup>

1.1. O discurso da mais antiga epopeia de Corte-Real obedece à história conhecida das crónicas ao ponto de começar no mesmo lugar em que Leonardo Nunes e Diogo de Teive introduzem os respectivos relatos. Efectivamente, todos os três textos abrem com uma referência ao assassinato do sultão de Cambaia, Baudur, pelos portugueses, antes de utilizar este facto para proceder à apresentação da figura de Mamude, o seu sucessor no trono:

<i>Nunes (1546)</i>	<i>Teive (1548)</i>	<i>Corte-Real</i>
		Reinando em Lusitania o prudentissimo,/ O catholico Rey dom Ioão terceiro:/ Senhoreando a terra grossa, & fertil,/ Que do espaçoso Indo tomou nome:/ Onde as preciosas pedras, & as

<sup>1</sup> *Cartas do Brasil e mais escritos* (séc. XVI), ed. Serafim Leite, Coimbra, 1955, p.32.

<p>Depois que o governador d'estas partes da India, Nuno da Cunha, que Deus aja, matou na barra desta cidade ao Soltão Baduro, Rey de Cambaya, socedeo em seu lugar um seu sobrinho por nome Soltão Mamundo...<sup>2</sup></p>	<p>No ano da nossa salvação de 1538, administrava Nuno da Cunha, governador português, as províncias da Índia, quando Badur, rei de Cambaia, assassinado, no porto da cidade de Diu, por um marinheiro português, sofreu o merecido castigo da sua perfidia. Sucedeu-lhe no governo, com generalizado assentimento popular, o sobrinho Mamude...<sup>3</sup></p>	<p>especias/ Odoríferas nascem, &amp; enriquecem/ Quasi todas as partes do universo./ O gram Soltão Bhaudùr Rey de Cambaia,/ Neste tempo pagou, com crua morte,/ Tyrantias, &amp; males que usou sempre,/ Em quanto teve vida odiosa ao mundo./ Nas mãos dos Portugueses rendeo a alma:/ La na barra de Diu: governando/ Nuno da cunha a India, varão nobre,/ Prudente, grave, affabel, &amp; esforçado./ Sendo morto este Rey, herdou o Reino/ Hum mancebo seu neto, cujo nome/ Era Mamude...<sup>4</sup></p>
--	--	--

Todavia, sem prejuízo do decalque das fontes a que Corte-Real se submete, o *incipit* da narração épica difere significativamente do exórdio das crónicas. A diferença entre os dois géneros não se estabelece somente pelo confronto inicial do leitor, no primeiro caso, com Proposição, Invocação e versificação. Corte-Real mantém a *ordo* histórica, não apenas porque deseja colar-se ao sistema narrativo dos relatos que lhe servem de suporte para o tema escolhido, mas especialmente porque pretende integrar-se num outro sistema: o da narrativa épica segundo o modelo do que podemos chamar a “*Iliada*” de Virgílio, a segunda metade da *Eneida*:

<i>Virgílio</i>	<i>Corte-Real</i>
Rex arva Latinus et urbes iam senior longa placidas in pace regebat. <sup>5</sup>	Reinando em Lusitania o prudentissimo, O catholico Rey dom João terceiro: Senhoreando a terra grossa, & fertil...

<sup>2</sup> Nunes 1925: 5. A outra crónica de Leonardo Nunes, mais completa, é posterior ao texto de Diogo de Teive.

<sup>3</sup> Cito sempre da tradução de Carlos Ascenso André, adaptando apenas os nomes à grafia da época (Teive 1995: 31). No original, lê-se: «Anno salutis nostrae. M. D. XXXVIII. Nonius Cuña praetor Lusitanus, indicis provincijs praerat: cu[m] Baducus rex Cambaiae in portu Dij oppidi à nauta Lusitanu caesus, meritas suae perfidiae poenas luit. ei successit in regnu[m] su[m]mo populariu[m] consensu nepos Mamu[n]dus...» (Teive 1548: 1).

<sup>4</sup> *Segundo Cerco*, primeiros vv. da Narração (Corte-Real 1979: 22-23).

<sup>5</sup> *Eneida*, VII: 45-46. Hernández de Velasco, o tradutor toledano bem conhecido de Corte-Real, traduziu estes versos da seguinte forma: «El rey Latino,/ ya acrecentado en años, gobernaba/ sus tierras, señorios y ciudades/ en paz antigua y en quietud segura» (Virgílio 1996: 231).

Os primeiros versos supracitados da Narração de Corte-Real, sem equivalente nas crónicas logo a seguir decalcadas, reforçam a indicação que já possuíamos desde o final da Proposição:<sup>6</sup> a abertura do *Segundo Cerco* imita a abertura da *Eneida* “iliádica”, o exórdio da metade do poema de Virgílio correspondente à *imitatio* da *Iliada* homérica. *Verba ipsa* ou quase («rei» e «reinando»; «rex» e «regebat»), a relação anagramática entre duas palavras no mesmo ponto do mesmo primeiro verso («Lusitania» e «Latinus»), a semelhança vocabular tornada falsa tradução («senhoreando» e «senior»), a «terra grossa (grande e populosa?) e fértil» por «arva... et urbes». Começar pelo princípio da história é aqui, portanto, uma vénia ao modelo romano e um signo inequívoco de epopeia, e não, como a *fides historiae* poderia fazer crer, um ostensivo ignorar de convenções poéticas.<sup>7</sup> O autor português coloca-se sob o signo duma específica tradição dentro do género épico, através duma *translatio* da abertura (Proposição e Narração) consagrada pela *Eneida* “iliádica”.<sup>8</sup>

Compreendidas ao nível paradigmático da alusão, as opções do exórdio de Corte-Real adquirem um valor semântico de todo em todo especial.<sup>9</sup> Uma vez proposta a *aemulatio* do reinado de Latino, o texto expõe a governação de D. João III a dois aspectos de contraste sensível em relação ao modelo: a natureza do espaço de disseminação do poder e a da prática política nesse mesmo espaço.

---

<sup>6</sup> Vide Parte II, 7.10.

<sup>7</sup> Reporto o leitor para o último capítulo da Parte anterior, 12.2, a respeito do começo *in medias res*. Sobre o assunto na epopeia clássica, vide particularmente Delasanta 1967: 26ss. e a respectiva crítica em Sternberg 1993: 36-40.

<sup>8</sup> O padrão reconfirma-se com a chamada de Alecto no sonho de Mamude, como veremos aqui e em 1.3.

<sup>9</sup> Entendemos por nível paradigmático, o nível semiótico, preminentemente poético, conseguido por um processo de repetição substitutiva (*imitatio*, alusão etc.), por oposição ao nível sintagmático da extensão metonímica (propriamente narrativo).

Por um lado, o rei português era senhor duma Índia, segundo Corte-Real, caracterizada pelo valor comercial das suas especiarias e pedras preciosas:

a terra...  
Que do espaçoso Indo tomou nome:  
Onde as preciosas pedras, & as especias  
Odoríferas nascem, & enriquecem  
Quasi todas as partes do universo.

Tanto mais interessante se torna esta referência quanto afirma uma utilidade no projecto indiano de Portugal que a Proposição e a Invocação expressamente diminuíam, ao louvarem os homens quando «cobiçosos/ da honrada fama, mais que de riquezas»;<sup>10</sup> as conquistas portuguesas na Índia parecem agora assumir um valor estritamente económico. Por outro lado, existe um contraste acentuado entre o estado de paz, enfatizado pelo narrador da *Eneida*, e o regicídio perpetrado pelo governo português da Índia:

Rex...Latinus... ...in pace regebat.	Reinando...o catholico Rey dom Ioão terceiro...o grão Soltão Baudhür... neste tempo ...com crua morte...nas mãos dos portugueses rendeo a alma.
---	---

O *Segundo Cerco* coloca-se paralelo ao discurso das crónicas precisamente aqui, salientando a crueza das armas com as quais se impõe o domínio português,<sup>11</sup> enquanto fustiga o perfil político de Baudur, tal como Diogo de Teive o havia feito, e elogia a personalidade do governador Nuno da Cunha (novidade de Corte-Real, talvez significativa).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Sobre a Proposição e a Invocação do *Segundo Cerco*, vide Parte II, 7.10 e 7.11.

<sup>11</sup> A expressão «com crua morte» soma-se à imitação contrastante do texto da *Eneida* para garantir o valor pejorativo do homicídio. Cf. António Ferreira, *Castro*, Acto IV, vv.1509-10: «REI: por crueza julgais o que é justiça?/ CORO: crueza a chamará toda outra idade». «Morte crua» é como o narrador camoniano (Vasco da Gama) qualifica também a desdita de Inês (*Lus.*, III, 124).

<sup>12</sup> O governador português Nuno da Cunha foi alvo duma das mais notórias campanhas de maledicência na história da presença portuguesa na Índia. D. João III acabou por tirar-lhe o cargo e ordenar que fosse posto a ferros, o que não aconteceu apenas porque Cunha não sobreviveu à viagem de regresso a Portugal. Ao fazer-lhe o louvor no contexto da prática

Esta perspectiva ideológica é reforçada pelas reiterações da intertextualidade com a *Eneida* que observaremos a seguir. O assassinato de Baudur vem a ser colocado como causa central do impulso bélico dos reis do Indostão ocidental, não apenas no seguimento do que o discurso histórico concebia, mas também pela mutação de fragmentos de reportagem cronística para servir um *nobilitare* épico:

<i>Nunes (1546)</i>	<i>Teive</i>	<i>Corte-Real</i>
...deu caussa a este alvorço do Reyno ha imitação dos barboros e infieis, que pela mayor parte he deseioso de mudanças, pera ha ocasion das quaes dizião a ElRey que lhe lembrase ha morte de seu tio, ho sultão Baduco, que hos portugueses matarõ e que ha hum Rey tão poderoso lhe cabia em lugar de injuria grande estar tão pacifico... <sup>13</sup>	«Com que ânimo, afinal, lhe seria imperioso suportar tão infame morte de seu magnífico tio-avô, um tão notável rei, morto, barbaramente e à traição, por gente estrangeira, no seu próprio reino?» <sup>14</sup>	«Bem vês ô gram Mamude, como he justo,/ E devido acodir aos grandes brados,/ Que o morto avò te dà continuamente,/ Pedindote vingança: sabe certo/ Que a misera alma passa grave penna,/ Iunto daquelle lago turvo & triste/ De Estigie, sem passar as negras aguas:/ Onde males, & be[n]s mundanos ficão/ Esquecidos ali, & as almas passão/ Contentes, descansar na eterna vida./ Movate ô gram Soltam quanta miseria./ Quanto trabalho, & mal ali padece:/ Até que por ti seja bem vingada/ A sua desestrada, & cruel morte./ Olha Rey poderoso a grande injuria/ Que nisto recebeste, por estranhas/ E barbaras nações». <sup>15</sup>

A colocação de Baudur no Hades só superficialmente constitui a consuetudinária condenação do gentio pernicioso. Na verdade, Corte-Real transforma a voz dos príncipes anónimos da Índia na da profetisa, a Sibila de Cumas, que conduz Eneias ao Estige e lhe mostra aqueles que não podem atravessar o lago porque os

---

governativa do próprio D. João III, Corte-Real deve estar a inserir-se no número daqueles que reprovam a conduta do rei em relação a este governador. E, de facto, o poeta diz, noutro lugar, que Cunha «acabou, sem ver o premio/ que os seus grandes serviços mereciam» (Canto XXI; 1979: 460). Sobre este assunto, *vide* a introdução de R. O. W. Goertz em Teive 1973 e a vasta bibliografia aí indicada.

<sup>13</sup> Nunes 1925: 6.

<sup>14</sup> Teive 1995: 33.

<sup>15</sup> Canto I; Corte-Real 1979: 27.

seus corpos não encontraram ainda o lugar da terra onde terão o descanso eterno.<sup>16</sup>

al infernal Cocito ves presente  
y, a par, la Estigia célebre laguna.  
(...)  
Ves toda esa primera compañía  
que el río no pasa? Son los no enterrados.  
Carón horrible es quien la barca guía  
y los que lleva son los sepultados.  
Ni de la playa ayuna de alegría  
por el arroyo ronco son pasados  
primero que a sus huesos en piadoso  
sepulcro se les da inmortal reposo.<sup>17</sup>

O destino da alma de Baudur será cumprido, não por um enterro, mas pela conclusão duma vingança. A equiparação do rei cambaico aos companheiros de Eneias que, por morte desventurada, não conseguiram ainda passagem na barca de Caronte,<sup>18</sup> transcende o campo restrito da focalização interna. De facto, a cultura épica latina demonstrada pelos príncipes indianos a quem Corte-Real (no seguimento de Teive) dá discurso directo, é da exclusiva responsabilidade do autor poético nos versos enxertados por entre a imitação dos textos cronísticos. Se Baudur era um tirano (e o narrador assim o assevera desde o início), o tropismo virgiliano com que se trata o seu assassinato remeteu a personagem para a área semântica das almas merecedoras, ao menos, de repouso, e os príncipes denunciantes para o papel de guias do percurso intelectual de Mamude. A alusão estrutural permite ao poeta desvincular o falecido sultão de Cambaia, enquanto personagem terrivelmente presente na sua ausência, do

---

<sup>16</sup> *Eneida*, VI: 317ss. A nível da intertextualidade épica, é muito curioso que o início desta nova “*Iliada*” se faça também através da recordação do final da “*Odisseia*” virgiliana (a descida aos infernos guiada pela Sibila), como se o *Segundo Cerco* exigisse uma leitura que pressupõe uma história anterior, a história da aprendizagem de Mamude que culmina com o assassinato de Baudur.

<sup>17</sup> Tradução de Hernández de Velasco da fala da Sibila na *Eneida*, VI: 320ss. (Virgílio 1996: 200).

<sup>18</sup> Palinuro é o mais famoso dos companheiros que Eneias reencontra nos infernos do livro VI.

puro vitupério e acaba por reenviar o sentido de novo para as dúbias vantagens políticas daquele regicídio.<sup>19</sup>

Finalmente, continuando a reportar o primeiro Canto do *Segundo Cerco* aos estádios iniciais da *Eneida* “iliádica”, o homicídio de Baudur motiva uma alusão substancial ao sonho de Turno e ao estado de espírito deste antagonista no momento crucial para a introdução da guerra no Livro VII da epopeia virgiliana:

<i>Eneida (tr. H. Velasco)</i>	<i>Segundo Cerco</i>
Alecto... diciendo a questo a Turno se apresenta: Has, Turno, de sufrir livianamente que... tu reino antiguo y eminente se dé tan sin razón a los troyanos (...)  y que herede, mal grado!, un extranjero el reino de que tú eres heredero? (...)  ...en ira se encendió la cruda furia... ...torciendo sus fogosos ojos...  ...y arroja al joven la gran hacha envuelta en humo oscuro y negra lumbre (...) Rompióle entonces un gran pavor el sueño/manóle con hervor de todo el cuerpo/ Un sudor copiosísimo y bañole los miembros y los huesos.	Discordia...chegase...ao Rey dormido, E com rigor lhe diz estas palavras. Qual coração será tam de diamante? Quaes entranhas de Hircano, fero Tigre? Que nam se movão, vendo a crua morte Que ao grão Soltam Baudhür se deu sem causa? Como sofrerás tu tam grande offensa? (...) Sofrerás por ventura, que hu[m]a gente Peregrina, estrangeira, & tam soberba, Mate hum tam grande Rey dentro em seu Reino? ... vinha a horrenda Alecto... Revolvia ligeiros os fogosos, Encarniçados olhos: toda acesa Em mortal, venenosa, & dura raiva (...) Passalhe o coração com a tocha horrenda, Envolta em fumo escuro, & negro lume (...) Rompeolhe entam hum gram pavor o sono: Manoulhe um copioso suor grosso, Causado da agonia trabalhosa Que a sua alma sentio da visam fera.

Se Turno arruína, com a fúria, o êxito diplomático que estabelecia uma aliança alegre de paz e amizade entre enéadas e latinos,<sup>20</sup> a ira de Mamude apoia-se numa situação de relacionamento internacional que é negativa logo à partida.

<sup>19</sup> Ao procurar justificar o assassinato de Baudur, Lopo de Sousa Coutinho começa por representar o governador a meditar sobre o assunto, dum modo que revela bem o incómodo ético que a questão levantou sempre aos portugueses (*vide* Coutinho 1989: 57ss. e o comentário de Luis de Albuquerque, pp.218-19). Damião de Góis, por seu turno, afirma que Baudur foi morto «pela traição que tramava contra o nosso Governador Nuno da Cunha» (1945: 64), versão que Corte-Real obviamente não favorece.

<sup>20</sup> «The Trojan embassy to Latinus in book VII (...) is successful (...) So the envoys return to camp with good news. *pacemque reportant*: ‘they bring back peace’ (Gransden 1984: 67-8).

Em vez de romper a paz acordada e praticada no hipotexto, Mamude reage a um contexto de evidente animosidade que tem como antecedente último — na própria disposição narrativa do poema de Corte-Real, para não falar das repetidas referências ao facto — a injúria representada pelo assassinato do sultão seu familiar e predecessor no trono.

A *translatio* do poema de Virgílio, isto é, a transferência da mensagem do modelo para o novo texto e para o novo referente histórico, na maneira que, por exemplo, Girolamo Vida teorizara meio século antes,<sup>21</sup> contribui então para projectar dúvidas acerca da licitude e utilidade da violência enquanto prática política do imperialismo português.

1.2. Para o retrato do novo sultão Mamude, Corte-Real escolheu imitar Diogo de Teive, como se vê pelo quadro seguinte:<sup>22</sup>

<i>Nunes (1546)</i>	<i>Teive (1548)</i>	<i>Góis (1549)</i>	<i>Corte-Real</i>
...Soltão Mamundo, que então serja de dezoito annos, pouquo majs ou menos, ao qual ficarão do tempo de seu antecessor alguns capitães naturaes e estrang. <sup>ros</sup> de grandes experjencias de guerra e grandes senhores e mui poderosos por alguns dos quoaes ElRey era governado... <sup>23</sup>	...o sobrinho Mamude, de dezoito anos. A este, além de um velho e consuetudinário ódio contra nós, e a par da raiva recente, devida ao assassinato do rei, muitos motivos o impeliam à guerra: o imenso poderio... o abundante armamento... o trigo... a grande soma de dinheiro... tais factos, ao coração do jovem, impetuoso, por força	...a alma desta guerra era Coge Sofar... Instigava o moço Sultão Mamude a pegar em armas, lembrando-lhe a cada momento a morte, naquela cidade, de seu tio Baudur... era mister vingar aquele de quem recebera o reino... <sup>25</sup>	Era Mamude, forte, & animoso./ Mil cousas incitavão sempre o vivo/ Animo juvenil, a intentar guerra:/ Alem do odio grande que mostrava/ Aos Portugueses ter, & alem da yra/ Que o morto avò lhe causa: era este Reino (...) abundantissimo/ de riquezas, E de outras cousas grandes:/ De muy fortes mancebos, a quem Marte/ Infunde geralmente esforço, & furia./ Os seus almazens tinha todos cheos... Thesouros infinitos tinha juntos... Todas estas razões estimulavão/ O coraçam soberbo, & belicoso...

<sup>21</sup> Vide Parte I, capítulo 2.

<sup>22</sup> Os fragmentos de Leonardo Nunes (então manuscritos) e Damião de Góis (publicados em 1549) são citados apenas para se ver que Corte-Real não se serviu deles aqui.

<sup>23</sup> Nunes 1925: 5-6; o texto de Nunes 1989 (p.14), à parte alguns arranjos estilísticos, é idêntico.

	da idade, e facilmente inflamado pela afronta, o arredavam de conselhos de mansidão... <sup>24</sup>		Para que em dissensões, & cruel odio/ Exercitasse os annos florecentes:/ Engeitando os conselhos verdadeiros/ Que a paz segura, & certa prometião.
--	--	--	--

Sendo a partir daqui facilmente perceptível que Corte-Real se serviu exclusivamente da crónica de Teive para referenciar o tema histórico, importa confrontar directamente um texto com o outro de modo a detectar as margens que os identificam e separam nas ordens narrativa e representacional.

<i>Teive</i>	<i>Corte-Real</i>
<p>... o sobrinho Mamude, de dezoito anos. A este, além de um velho e consuetudinário ódio contra nós, e a par da raiva recente, devida ao assassinato do rei, muitos motivos o impeliam à guerra: o imenso poderio de que dispunha entre aqueles povos, em juventude, em riquezas e em todos os outros recursos que abastecem a guerra ou lhe dão particular vigor, o abundante armamento legado pelo tio-avô [<i>avunculus</i>], o trigo arrecadado em celeiros para muitos anos, a grande soma de dinheiro para soldo das tropas, uma quase infinda quantidade de armas e munições de toda a sorte. A tudo isto, acresciam engenhos de combate, que em tempo de paz havia preparado: cinco enormes basiliscos (...), muitos espalhafatos e morteiros, um dos quais, de tamanho invulgar, havia comprado aos rumes por cerca de sessenta mil ducados de ouro; e ainda outro equipamento sem fim — camelos, esperas, passa-muros, tudo de bronze. Uma parte desse equipamento fora arrebatada aos nossos, ao tempo em que António da Silveira era governador da cidade de Diu [...] Se tais factos, ao coração do jovem, impetuoso por força da idade, e facilmente inflamado pela afronta, o arredavam de conselhos de mansidão, acresciam ainda exortações (...) que inflamavam um ânimo já de si doentio...</p>	<p>... Hum mancebo seu neto, cujo nome Era Mamude, forte, &amp; animoso. Mil cousas incitavão sempre o vivo Animo iuvenil, a intentar guerra: Alem do odio grande que mostrava Aos Portugueses ter, &amp; alem da yra Que o morto avò lhe causa: era este Reino Que elle herdára de novo, abundantissimo De riquezas, &amp; de outras cousas grandes: De muy fortes mancebos, a quem Marte Infunde geralmente esforço, &amp; furia. Os seus almaze[n]s tinha todos cheos De grossa artilheria, &amp; mantimentos: De munições á guerra necessarias. Thesouros infinitos tinha juntos, Que sam as principaes forças da guerra. Todas estas razões estimulavão O coração soberbo, &amp; belicoso, Do poderoso Rey continuamente, Para que em dissensões, &amp; cruel odio Exercitasse os annos florecentes: Engeitando os conselhos verdadeiros Que a paz segura, &amp; certa prometião.</p>

<sup>24</sup> Teive 1995: 31-32 (o original latino em 1548: 1-2).

<sup>25</sup> Góis 1945: 217-218, tradução portuguesa do original latino de Lovaina, 1549.

Para além das ligeiras modificações provocadas pela adaptação da prosa ao verso heróico, a comparação revela, com a clareza permitida por um tão literal seguimento da crónica, onde residem os interesses fundamentais de Corte-Real. Assim, constata-se as seguintes novidades do texto épico relativamente ao fragmento de Teive:

1. A síntese, chegando até à eliminação, de pormenores relativos ao tipo de armamento e aos procedimentos referentes à sua aquisição pelo reino de Cambaia;
2. A amplificação, com emprego de figura, da referência à «juventude» militar guzerate;
3. A adição de substantivos e epítetos para a definição dos caracteres, especialmente o do sultão Mamude.

Os segundo e terceiro pontos sobrepõem-se, na medida em que a *amplificatio* e a redefinição do carácter de Mamude com termos próprios do poema funcionam paralelamente: basta ver a alusão ao «esforço, & furia» dos jovens de Cambaia. O confronto entre os dois textos faz destacar a maior ênfase de Corte-Real sobre a qualificação ética das personagens do que a informação da crónica pressupõe. Reforça esta conclusão o facto de os trechos de Teive, documentando as provisões existentes para a guerra, serem resumidos e, em casos como a alusão ao roubo das peças de artilharia portuguesas pelos guzerates, serem até retirados do poema.

Observando mais de perto as diferenças entre prosa e verso, pela sua ordem de aparição, vê-se que o poeta substituiu os «dezoito anos» de Mamude pelo mais vago «mancebo» e acrescentou ao discurso de Teive qualificativos desconhecidos das crónicas, como sejam «forte» e «animoso». Profundo

conhecedor, como vimos,<sup>26</sup> da tradução da epopeia virgílica por Hernández de Velasco, Corte-Real sabia que tanto Eneias, o herói, era «forte», como Turno, o inimigo, era «animoso», e vice-versa.<sup>27</sup> Adjectivos que foram adoptados especificamente pelo discurso épico-demonstrativo, que o desvinculam do âmbito cronístico, mas que adquirem um valor semântico neutro ou ambíguo, apenas determinável pelos contextos verbal e referencial.<sup>28</sup>

Deste modo, a juventude do sultão («mancebo», com o «vivo animo iuvenil» dos seus «annos florecentes») é posta em paralelo, através da *inventio* do poeta, com a juventude com que Teive definia os militares cambaicos. Com efeito, também estes são «mancebos» e «fortes», sendo essa força ou fortaleza enfatizada por um advérbio de intensidade («muy»), pela evocação de Marte, o deus da força bélica por excelência, e pela colaboração de mais dois qualificativos, «esforço, & furia», o primeiro utilizado já na Proposição no âmbito da *fortitudo*. Finalmente, Corte-Real traslada a caracterização do sultão, produzida por Teive (antes de embarcar no relato dos encorajamentos enunciados por outros príncipes indostânicos), para os seus próprios fins: o «coração» que tanto o historiador como o poeta mencionam é, no primeiro autor, impulsivo por efeito da natureza que assim caracteriza os jovens, enquanto o *Segundo Cerco*, sem deixar de referir os «annos florecentes» e, portanto, identificar-se com a perspectiva da crónica, introduz os vocábulos «soberbo, & belicoso» para acrescentar ao «forte, & animoso» antes enunciados. Sem desvirtuar o discurso de Teive, o poema começa a construir o retrato do

---

<sup>26</sup> No estudo do exórdio do *Segundo Cerco*, Parte II, cap.7.

<sup>27</sup> Veja-se as pp. 353, 354, 355 e 370 de Virgílio 1996 (livro X, vv.258, 276, 308 e 599 do original latino), onde se encontra, respectivamente, «el fuerte Eneas», «osado y animoso Turno», «el fuerte Turno» e «el animoso Eneas».

<sup>28</sup> Cf. *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor*, Canto IX: «Pantalião de Sà, Tristão de Sousa, / Mancebos ambos fortes, & animosos» (Corte-Real 1979: 655).

monarca cambaico através do uso de atributos (substantivos ou adjetivos) de significado impreciso, prática que, atenuando o rigor da significação, desfavorece a unilateralidade da perspectiva através da qual a personagem é focalizada. Para verificar este último aspecto, basta comparar as passagens citadas do *Segundo Cerco* com este fragmento dum texto de Leonardo Nunes que o poeta podia ter conhecido:<sup>29</sup>

[a fama de Mamude era] não de rei casto, obstinado, magnânimo, valeroso, nem de ilustre capitão, senão de luxurioso e torpe mancebo, soberbo, néscio, efeminado e vil, senhor tão péssimo que à sombra de sua malícia todos os maus ficam virtuosos.

Na épica de Corte-Real a estratégia retórica é mais complexa do que esta inequívoca e exaltada atribuição de vícios aos inimigos dos portugueses, uma estratégia em que o jogo sémico dos epítetos, a julgar pelo modo como o *Segundo Cerco* se confronta com o texto cronístico, possui um papel fundamental.

1.3. A caracterização de Mamude é desenvolvida logo a seguir, como uma extensão temporal da narrativa reportada à tradição épica do sonho,<sup>30</sup> muito particularmente ao sonho de Turno já referido.<sup>31</sup> Corte-Real procura sobrepôr, depois de as ter justaposto no exórdio, a documentação histórica escolhida (o relato de Teive) com a *imitatio* poética:

<i>Virgílio (trad. H. Velasco)</i> <sup>32</sup>	<i>Teive</i> <sup>33</sup>	<i>Corte-Real</i> <sup>34</sup>
		Qual coração sera tam de diamante?/ Quaes entranhas de Hircano, fero Tigre?/ Que não se

<sup>29</sup> Nunes 1989: 15 (versão modernizada do original de 1550). É bem provável que Corte-Real conhecesse esta crónica directa ou indirectamente.

<sup>30</sup> Sobre o conceito narratológico de *extensão*, vide Reis e Lopes 1994: 154-5.

<sup>31</sup> Vide nesta Parte III, 1.1.

<sup>32</sup> 1996: 248-49.

<sup>33</sup> 1995: 33.

<sup>34</sup> 1979: 25. As interrogações retóricas recordam, por sua vez, a aparição de Roma a Júlio César antes de atravessar o Rubicão, na *Farsália* de Lucano (I: 190-92).

<p>Has, Turno, de sufrir livianamente... que tu reino antiguo y eminente se dé tan sin razon a los troyanos... que herede, mal grado!, un extranjero el reino de que tú eres heredero?</p>	<p>Com que ânimo, afinal, lhe seria imperioso suportar tão infame morte de seu magnífico tio-avô... por gente estrangeira, no seu próprio reino?</p>	<p>movão, vendo a crua morte/ Que ao grão Soltam Bhaudûr se deu sem causa?/ Como sofrerás tu tam grande offensa... Sofrerás por ventura, que hu[m]a gente/ Peregrina, estrangeira, &amp; tam soberba,/ Mate hu[m] tam grande Rey de[n]tro em seu Reino?</p>
--	--	---

As palavras de Alecto na *Eneida* e as exortações dos príncipes vizinhos na crónica de Teive coincidem com as palavras que a fúria Discórdia profere, em sonhos, ao sultão Mamude. As côres com que Corte-Real ilustra o argumento são mais vincadas ainda, quer pelas interrogações anafóricas, quer pela caracterização dos portugueses, não apenas como estrangeiros que vêm perturbar a vida sociopolítica de Cambaia, mas também como gente «tam soberba» que deu, «sem causa» (emprestada à «sin razón» de Hernández de Velasco), «crua morte» a um rei no seu próprio reino. Os adjectivos vão no sentido crítico já vislumbrado no *Commentarius*,<sup>35</sup> com a agravante de trazerem termos novos para intensificar o vitupério («tam soberbos») e fazerem até coincidir momentaneamente a opinião da Fúria com a do poeta, a fala da personagem infernal com o discurso do narrador: a morte de Baudur foi, para ambos, «crua». Apesar da permanente referência à crónica, a constelação semântica em que o poeta coloca as personagens indostânicas (Mamude, Baudur, os seus capitães e os outros príncipes) associa-as regularmente ao poema de Virgílio.

Neste sentido, a *similitudo* inventiva que parece atribuir às personagens a viciação da *pax latina*, conotando-as com a conduta irada de Turno, não deixa de resultar em inferências analógicas de sentido quase exactamente contrário. Já

<sup>35</sup> Vide Rebelo 1982: 267ss.

se observou como Baudur é colocado num plano de relação intersubjectiva com os celebrados troianos cuja ida para o Inferno é apenas a consequência duma morte infeliz ou injusta. O sucessor no sultanato cambaico, Mamude, virá a ser posto em semelhante relação de identificação com os enéadas através da alusão ao hipotexto virgiliano, ainda que continue a ser tido como uma espécie de símil do antagonista Turno.

É o que se observa através da *collatio* dos trechos em que, nos primeiros Cantos do *Segundo Cerco*, o jovem sultão protagoniza o espaço de representação ao medir-se implicitamente com os seus correlatos na epopeia de Virgílio. Efectivamente, já antes de aludir ao sonho com Alecto, Corte-Real deixava entrever a inquietação do espírito de Eneias na aventura “iliádica” deste, intercalando-a com a evocação do oponente Turno:

<i>Virgílio (trad. H. Velasco)</i>	<i>Corte-Real (Canto I)</i>
A la sazón que en la callada noche hombres y fieras, aves y ganados, por toda la espaciosa tierra estaban en un profundo y agradable sueño los fatigados cuerpos recreando... <sup>36</sup>	Estava o mundo todo envolto em sombra, De luzentes estrellas o ceo cheo: Em grave, & doce sono trasportados Os trabalhados corpos dos que vivem. As feras, nas montanhas, & desertos, Em profundo silencio descansavão. Não repousa Mamude, desvelado Está (...)
Revuelve en la turbada fantasia un gran tropel de acuerdos diferentes <sup>37</sup>	Revolve na torvada fantasia Hum gram tropel dacordos diferentes

Se no trecho supracitado o monarca guzerate recorda apenas longinquamente o protagonista virgiliano, a relação emulativa de Mamude com o inquieto Eneias constitui-se já transparente no Canto VI:

<i>Virgílio (tr. H. Velasco)</i>	<i>Corte-Real</i>

<sup>36</sup> *Eneida*, VIII: 26-7 (Virgílio 1996: 269), preparação do sonho de Eneias.

<sup>37</sup> *Eneida*, XII: 914-15 (Virgílio 1996: 464), Turno pouco antes de morrer.

<p>está en un gran mar de ansias engolfado: vuelve y revuelve súbito a mil partes, perplejo, la ligera fantasía; todo lo traza y todo lo tanea y aquí y allí divierte el pensamiento<sup>38</sup></p>	<p>aquí, &amp; ali diverte a fantasia: traça no pensamento mil successos desta tam trabalhosa guerra. (...) Assi está num mar de ansias engolfado<sup>39</sup></p>
---	--

Um pouco antes, no Canto V, os mesmos «mancebos» que rodeavam o monarca no Canto I reapareciam com Mamude junto à fortaleza de Diu, tal como os enéadas mais jovens se envolveram em torneios como forma de celebrar a sua alta linhagem:

<i>Virgílio (tr. H. Velasco)</i>	<i>Corte-Real</i>
<p>El padre Eneas (...) (...) manda que la gente que estaba amontonada haga plaza y, aparte puestos, dejen ancho campo para la juvenil escaramuza. Llegan al campo los gallardos mozos... Sobre caballos bien frenados puestos (...) Entrando al campo, de honra deseosos... Comienzan luego de contrarios puestos una muy bien trabada escaramuza: corren aquéllos contra aquéstos, y éstos contra aquéllos, y vuelven y revuelven una vez y otra y otra y, en contorno, galopan por la verde y ancha plaza. Van los unos pasando por los otros y, en torno, meten vueltas en revueltas, fingiendo una batalla verdadera.<sup>40</sup></p>	<p>(...) chega o grande Soltão Mamude, Rey da gram Cambaya: (...) Luzida gente traz, em armas destra (...) Algu[n]s fortes mancebos, desejosos De fazer cousas grandes, &amp; notaveis... Vinhã na dianteira (...) em chegando Onde o Soltã já vinha, alevantãram Hu[m]ja muy bem travada escaramuça. Os de cavallo vem com força, &amp; furia Em cerrado tropel: acometendo Aos outros esquadrões de infantaria: Mas todos a hum tempo ali disparam As espingardas dando grandes gritas. Espantãse os cavallos, &amp; algu[n]s delles Pollo estendido campo vão fugindo: Cos pés ameaçando as altas nuve[n]s. Outros duros, &amp; pouco obedientes Aos domadores freos, atropelão E maltratã algu[n]s. Nesta revolta Andã já tam metidos, que parece Batalha verdadeira, &amp; nam fingida.<sup>41</sup></p>

Enquanto a imagem produzida por Virgílio aponta para uma intrincada harmonia e perfeita organização, o exército cambaico actua de forma caótica. Não obstante, o paralelismo faz-se entre os jovens capitães de Mamude e os jovens combatentes de Eneias. Protagonistas e antagonistas da epopeia romana

<sup>38</sup> *Eneida*, VIII: 18-21 (estado de espirito de Eneias).

<sup>39</sup> Corte-Real 1979: 83; também serve de preparação para um sonho, o segundo de Mamude.

<sup>40</sup> *Eneida*, V: 550ss (Virgílio 1996: 168-70).

<sup>41</sup> *Segundo Cerco*, V (Corte-Real 1979: 74). Não encontrei qualquer referência a este torneio nos relatos do cerco.

fundem-se nos seus emuladores guzerates. O monarca que se opõe aos portugueses concentra em si mesmo o embate “iliádico” entre herói troiano e inimigo rútilo, constituindo, enquanto personagem, o sujeito principal do enobrecimento retórico praticado no poema português com base no modelo máximo da epopeia humanística.<sup>42</sup>

1.4. Acabado o sonho do Canto I, o poeta retoma, ao nível de novo literal, a informação expressa pela catilinária de Teive:

<i>Teive</i>	<i>Corte-Real</i>
<p>...não era tão áspera a afronta quanto eram infames os seus obreiros — uns tantos piratas que haviam invadido a terra, sob disfarce de comerciantes, e que não podiam estar fiados no socorro de povos estrangeiros, nem esperar qualquer ajuda do seu, que habitava praticamente um outro mundo. Haviãam edificado uma fortaleza sobre a cabeça dos velhos moradores, de onde, como se foram cativos e vencidos, os ameaçavam com a escravidão. Até onde, enfim, teria de suportar tudo isto um rei tão poderoso...</p> <p>Agora... seria possível, sem grande esforço, vingar a afronta há pouco sofrida... e expulsar dos confins do reino os novos dominadores, e Diu, cidade de nobreza ímpar, libertá-la das mãos dos inimigos, e aquela fortaleza, onde residia a escravidão, ou apossarem-se dela ou destruírem-na.<sup>43</sup></p>	<p>Outros... dezião:            Para que queres paz com homicidas            De teu natural sangue? os quaes costumão            Obrar continuamente taes maldades.            Estes sam sem verdade, roubadores:            Bem craro o podes ver no mal que usárão:            Vindo com civel manha, publicando            Hu[m]a paz verdadeira, hu[m]a amizade            Pura, desenganada, &amp; sem sospeita.            Nenhum socorro esperão, nem estranho,            Nem do seu natural: pois assi vivem            Apartados de nós, que bem podemos            Dizer que habitão outro mundo novo.            Muy dura, &amp; grave cousa he que soframos,            Que estes tyranos mandem nossos Reinos:            Que sejam capitães, &amp; senhoreem            Todas nossas cidades, &amp; persigão            Os naturaes vezinhos com injurias:            E assi como a cativos os maltratam.            Até quando sera que nós soframos            Tantos danos, &amp; agravos, tantos males?            Desta maneira assi persuadião            Muitos Reis &amp; senhores a Mamude            Que começasse a guerra...            Com que os duros cossairos (que assi sempre            Os Mouros lhe chamavão) fossem todos            Destruídos, &amp; mortos...            Poderia vingar-se facilmente            Da injuria recebida: &amp; a cidade            De Diu, livraria de tiranos:            Que com roubos, &amp; mortes avexavão            A misera, plebea, fraca gente.<sup>44</sup></p>

<sup>42</sup> Teive procedera ao mesmo *nobilitare* através da imitação do modelo máximo da prosa humanística, a oratória de Cícero; vide Rebelo 1982: 255-279.

<sup>43</sup> Teive 1995: 33-34.

<sup>44</sup> Corte-Real 1979: 27-28.

Os versos heróicos são geralmente fiéis à retórica vituperadora de Teive. Não suprimem nada de significativo, antes alargam-se até em alguns aspectos, quer para servir a textura do decassílabo, quer para efeitos de amplificação; e ainda para reconduzir ideologicamente os conteúdos para áreas semânticas que, embora próximas, são distintas.

É principalmente na área da terminologia ético-política que o poema difere aqui da crónica. A substituição lexical verifica-se nos trechos citados acima e, mais uma vez, no Canto II, quando este decalca o discurso indirecto do cronista enquanto o transforma numa suposta transcrição directa e presentificada das cartas de Mamude:

<i>Teive</i> <sup>45</sup>	<i>Corte-Real</i> <sup>46</sup>
<p>... que tinha em mente expulsar dos seus confins os tão nefastos inimigos portugueses (...) tão depressa ouvissem dizer que se haviam rompido os pactos e iniciado a guerra, logo cada um atacasse as guarnições mais próximas e desse combate, por toda a parte, àquele punhado de estrangeiros que ocupara [<i>occuparunt</i>], ou por meio de escondidos embustes ou através de guerra nefanda, um território alheio (...) Pede e esconjura a que se agarrassem a ocasião tão propícia e sacudissem da cerviz o sórdido jugo da servidão [<i>foedissimum servitutis iugum</i>]. Que é que havia, de facto, não apenas mais vil [<i>foedius</i>], como também mais penoso do que homens tão fortes e que sempre viveram em liberdade plena, estarem sujeitos a um punhado de estrangeiros, com os quais não possuíam em comum nem costumes, nem leis, nem língua? E, o que era sobremaneira indigno, serem forçados a uma nova religião e novos rituais e a desprezarem o antigo culto dos seus deuses? A um tal desprezo, por força teria de seguir-se o desmoranar de tudo o mais.</p>	<p>A vós Reis poderosos do Oriente, Mamude, paz, amor, &amp; bem deseja. Bem vedes quam sogeitos somos todos A estes Portugueses, fémentidos: Bem vedes quantos danos, &amp; desgostos: Quantos roubos, &amp; mortes: quantos males, Estes duros imigos vão fazendo, Cada momento mais por nossas terras, Opprimindo, avexando a gente fraca. (...)          Restauremos as terras quasi postas Em jugo, &amp; vencimento: com armada, E belicosa gente persigamos Estes crueis tyranos, &amp; imigos. Como a nova vos for, que ja de todo Sam quebrados os pactos, &amp; a paz rota, Que por nós foy guardada injustamente: Todos acodireis com tal socorro, Qual para livres ser, he necessario. Hu[m]a liga façamos todos juntos: E assi conquistaremos esta gente, Enganosa, &amp; soberba: tiraremos Os nossos naturaes de ser captivos: Vingaremos aquella grande afronta, Que até este ponto a todos nos he feita, Tributos, &amp; pensões sempre pagando: Fazendonos sogeitos sendo livres.</p>

<sup>45</sup> 1995: 40-41

<sup>46</sup> 1979: 36-37.

O último verso sintetiza de modo lapidar uma argumentação de Diogo de Teive simpática ao humanismo de Corte-Real.<sup>47</sup> Mas a perspectiva não é completamente idêntica. O poeta omite os clamores de indignação pela evangelização cristã e atenua os argumentos de índole nacionalista retorizados na crónica. Um e outro vectores não serviam, tudo leva a crer, os interesses argumentativos do *Segundo Cerco*. Por outro lado, Corte-Real volta a acrescentar, como no Canto anterior, a referência aos crimes de roubo e homicídio de forma mais directa e interessada do que a crónica, optando agora pelo decalque da carta do sultão ao Samorim de Calecut, conhecida na versão de Leonardo Nunes no trecho seguinte que o poeta reproduz, mais uma vez, omitindo o argumento religioso:<sup>48</sup>

<p>... ha geração portuguez são mal quisto en todas as partes, porque matão e roubão e defendem os camjnhos aos que vão á cassa de Meca fazer oração, sempre são cõ hos mouros em lhe tomar suas fazendas e os destrujr e matar e cada vez vão sendo mays fortes.</p>	<p>Bem vedes quantos danos, &amp; desgostos: Quantos roubos, &amp; mortes: quantos males, Estes duros imigos vão fazendo, Cada momento mais por nossas terras, Opprimindo, avexando a gente fraca.</p>
---	--

Esta fidelidade aparente ao texto de Nunes (“citando” Mamude) constitui um indício de que Corte-Real resolveu assentar o discurso histórico dos Cantos iniciais sobre a crónica de Teive, não por falta de outros documentos relativos ao cerco, mas por escolha deliberada de entre um conjunto de testemunhos que lhe eram acessíveis.<sup>49</sup>

A principal diferença que explica os restantes processos de *translatio* da prosa para o verso reside no próprio léxico. A insistência com que o poeta utiliza «tirania» e seus cognatos, com que menciona os vexames e tributação

<sup>47</sup> «...a oposição sémica *libertas/servitus* constitui o eixo paradigmático de todos os discursos (...) e (...) é uma criação ou *inventio* de Diogo de Teive» (Rebelo 1982: 269).

<sup>48</sup> Nunes 1925: 98; *Segundo Cerco*, II (Corte-Real 1979: 36). A carta reaparece na crónica de 1550 do mesmo autor (Nunes 1989: 18-19).

<sup>49</sup> Veremos como, de facto, Corte-Real tinha ao dispôr uma variedade de fontes, diferentemente do que dava a entender no Prólogo ao leitor (*vide* Parte II, 7.8).

excessiva impostos à «gente fraca» e com que se reporta à diferença entre as palavras e os actos (gente «sem verdade», «enganosa», de «cível manha» que fala de «paz verdadeira» para depois atacar e saquear), desvia o argumento central da polarização liberdade/servidão, que Sousa Rebelo detectou no relato de Teive, para a área semântica relativa ao confronto, próprio da tópica política do Renascimento, entre os conceitos de *rei bom* e de *tirano*.<sup>50</sup> O mesmo se pode dizer dos argumentos religiosos, de que há signos lexicais inequívocos nos textos supracitados de Teive e Nunes. A evangelização dos não-crentes é subtil mas irremissivelmente expungida dos motivos da ocupação territorial, retirando à guerra o argumento-chave da conversão dos infiéis e permitindo a Corte-Real uma análise de fundo dos resultados da aplicação concreta dos métodos políticos dos portugueses no Oriente.<sup>51</sup>

É neste sentido que a inclusão, sem rebuços, de afirmações acerca da conduta viciosa dos portugueses na Índia se alia à moderação de certas alusões vexantes para o sultão (todavia presentes nas crónicas) e mesmo a tiradas exclamativas de louvor à governação guzerate. No primeiro caso, onde as crónicas de Nunes, Teive e Góis induzem a pensar que Mamude era um fantoche nas mãos de Coge Sofar, o capitão italiano-albanês que viria a comandar o cerco, Corte-Real realça essencialmente o facto de que o sultão o

---

<sup>50</sup> Cf. Rebelo 1982 *cit.*

<sup>51</sup> Toda a teoria política portuguesa da época enfatiza o aspecto religioso como fundamental para justificar a guerra de conquista. Num documento contemporâneo do *Segundo Cerco* como, por exemplo, as *Condições necessárias para se fazer guerra, com justiça, aos imperadores da Monomotapa* assinado por seis letrados e conselheiros do rei em Janeiro de 1569, diz-se que «a primeira causa» da guerra justa em território estrangeiro «he a conversão, e salvação das almas (...) e não amplificação de imperio nem honra propria ou proveito do principe»; *apud* Reis (org.) 1984: 38. D. Sebastião avançou, com a cobertura religiosa, para a invasão africana, sabendo-se perfeitamente que o único verdadeiro objectivo era conseguir do Monomotapa as riquezas que fizessem face à (perene...) crise económica portuguesa (cf. Reis 1984 *passim*). Sobre o alheamento da poesia épica do humanismo renascentista em relação às questões religiosas *per se*, vide Parte I, capítulo 2 e *passim*.

estimava acima de todos e lhe atribuía «mil honras», como que a demonstrar que Mamude era monarca capaz de apreciar e galardoar um homem com as virtudes indicadas:<sup>52</sup>

...assaz prudente,  
Grave, experto na guerra: de conselhos  
Sutis, & proveitosos: tinha grande  
Uso, & conhecimento na milicia:  
Nas batalhas industria, manha, & arte:  
Avisado, secreto, & animoso.<sup>53</sup>

Este comportamento da parte do monarca vem na sequência do ponto alto de encómio à prática política do sultanato cambaico, focalizada pelo próprio narrador, e que é totalmente alheia a qualquer dos relatos em prosa, embora motivada por elementos que estes mencionam:

Parte muy principal foy a destreza,  
A grande valentia dos soldados,  
Para que logo a guerra se comece:  
E os capitães prudentes, & animosos,  
Que de pequena idade se criáram  
No paço de Baudhür, com esperanças  
De premios, & merces. O terra digna  
De ser de todas partes celebrada:  
Onde os merecimentos, & os serviços  
Se julgão justamente, & com bom zelo:  
Onde a satisfação, conforme a elles  
Largamente se dá, & gratifica.

Os epítetos com que o poeta começa por dar *color* aos capitães e soldados de Cambaia não são fortuitos: são de puro encómio, em si mesmos e porque recordam o conteúdo exacto do louvor atribuído, na Proposição, aos capitães portugueses: «destreza» e «valentia» são objecto explícito do canto épico de

---

<sup>52</sup> Nunes: «...alguns capitães... dos quoaes ElRey era governado... e antre estes se conhecia per mais jllustre... Coju-Sofar» (1925: 5); Teive, depois de fazer um longo elogio a Coge Sofar, diz que «por tal forma se insinuara junto do rei e de tal modo havia apegado a si o espírito, até então simples, do adolescente...» (1995: 36); Góis: «...a alma desta guerra era Coge Sofar... instigava o moço Sultão Mamude a pegar em armas...» (1945: 217). Corte-Real resume (em vez de igualar ou ampliar) o retrato teiviano de Coge Sofar e acrescenta, de sua lavra, os versos que configuram o sultão como monarca justamente liberal (1979: 30-31).

<sup>53</sup> Canto I; 1979: 30.

Corte-Real.<sup>54</sup> Não apenas isso: estas virtudes são conjugadas aqui com os atributos «prudentes», «animosos» e a inequívoca exaltação, na voz própria do narrador, da justiça e «bom zelo» da monarquia cambaica.<sup>55</sup> Este mesmo sentido da equanimidade e liberalidade praticadas pela monarquia indiana vai ao encontro do conceito de “paz injusta” (logo, por inerência, de “guerra justa”) que o poeta intromete nas cartas de Mamude, sem decalcar aí nenhuma crónica.<sup>56</sup>

Tudo isto contribui para a inclusão do colectivo português no campo semântico da tirania.<sup>57</sup> A anulação da imagem de dependência do sultão perante Coge Sofar, promovida pelas crónicas, e a sua substituição pela capacidade de lhe premiar as virtudes, corresponde à alternativa ideal duma das definições mais correntes da tirania no Renascimento: o monarca dominado e tornado vicioso pelos conselheiros que só cuidam do próprio interesse.<sup>58</sup> As afirmações de Mamude e dos outros príncipes indostânicos, associadas ao contraste intertextual entre o assassinato de Baudur e a *pax latina* da “*Iliada*” virgiliana, expõem as intenções pacíficas e comerciais dos portugueses como uma cobertura para a guerra de conquista e, pior, para a opressão dos mais desfavorecidos, o saque das cidades e o homicídio, semantizando a ideia do soberano que se arvora o direito de violar os princípios que ele mesmo apregoa

---

<sup>54</sup> Vide Parte II, 7.10 e ss.

<sup>55</sup> Cf.: «Nunca foy o bom zelo desprezado./ Danou os bons desprezo, os máos favor» (António Ferreira, *Epístola* I:2; 1829, II: 11).

<sup>56</sup> «...a paz rota,/ que por nós foy guardada injustamente» (1979: 37, citado *supra*).

<sup>57</sup> O facto em si mesmo nada tem de surpreendente. Os «casados e moradores» de Chaul confessaram ao próprio D. João III em 1546 que não sabiam se o segundo cerco de Diu se devera a determinação antiga do sultão de Cambaia, se aos «escandalos» causados entre os guzerates pela conduta dos capitães portugueses (Nunes 1925: xlii). O vocábulo é plenamente adequado a este comportamento, como se vê em Gaspar Correia: «os capitães das fortezas nom enriquecem senão com tiranias» (*Lendas da Índia*, IV, 1: 454-55; *apud* Goertz 1973: 58).

<sup>58</sup> Vide Soares 1994: 258.

e decreta.<sup>59</sup> Finalmente, a capacidade do sultanato de julgar adequadamente o merecimento de cada pessoa e de premiar liberalmente os melhores funciona como censura à aplicação da (in)justiça distributiva pela governação portuguesa, na Índia e na Europa, outro tema através do qual se podia medir, na época, o grau de degeneração a que podia chegar a bondade do rei.

As questões levantadas pela argumentação em abono da monarquia de Cambaia possuem grande semelhança com a doutrina política exposta nas *Lembranças para o Rey deste Reino ver o que Deve Fazer e Examinar sua Consciencia Segundo a Obrigação de Rei* da autoria do Cardeal D. Henrique, um texto preceptivo manuscrito dirigido, quase de certeza, ao seu sobrinho-neto D. Sebastião. Com efeito, à excepção das prerrogativas referentes à religião, as quais Corte-Real, como se viu no confronto com as crónicas, expurga deliberadamente do poema,<sup>60</sup> as normas a que D. Henrique dedica maior atenção encontram impressionante reflexo no *Segundo Cerco*. Para o Cardeal-Infante, os problemas concretos que o bom rei tem de resolver no presente são, acima de tudo, os seguintes: empregar o poder com justiça, defendendo os mais fracos das prepotências; proteger o reino dos «Cossairos» danosos; prover, com antecedência, às necessidades de abastecimento e de obras públicas; ser justamente liberal, concedendo mercês devidas a quem as merece; e, finalmente, providenciar a existência de um corpo de oficiais civis e militares que assistam o

---

<sup>59</sup> Escreve Teive a este propósito na *Instituição d'el-rei D. Sebastião* (obra citada na Parte I, capítulo 6): «Nem queira [o rei] fazer tudo quanto pôde,/ mas só quanto convém, quanto for justo,/ e aqui de seu poder ponha os limites,/ e entenda que também fica sujeito/às leis que ele mandou que se guardassem» (tradução de Francisco de Andrada; *apud* Soares 1994: 243-45).

<sup>60</sup> Francisco de Sá de Meneses, o cortesão e poeta a quem Corte-Real dirigiu uma epístola acompanhando o *Segundo Cerco* (*vide* Parte II, 7. 3 e 7.9), é entre as personagens intervenientes no diálogo contemporâneo *De Regis Institutione et Disciplina* de Jerónimo Osório (1571) aquela que manifesta opiniões mais próximas da do próprio Osório. Como tal, no Livro I, Sá de Meneses afirma que «o cargo de rei não permite o envolvimento» com a religião, pois trata-se da actividade que mais lhe é alheia entre todas as que existem (*apud* Soares 1994: 303).

monarca na governação, afastando os adutores, homens «de mas manhas, & lisongeiros». <sup>61</sup> Corte-Real abarca todas estas questões tidas como fulcrais para Portugal pelo mais alto dignitário da Nação depois do rei, transformando Mamude e o seu sultanato em *exemplum* a emular pelo Estado português. <sup>62</sup> Tudo aspectos fundamentalmente ausentes da crónica de Diogo de Teive (para não falar do restante discurso histórico, muito menos interventivo quando foca as causas do cerco) e introduzidos por Corte-Real tendo em vista a intervenção política sobre a contemporaneidade.

1.5. Vejamos agora como se articula este discurso ao nível dos modos de representação. <sup>63</sup>

Desde a introdução da matéria pela voz do narrador-poeta que «o coraçam soberbo e belicoso» de Mamude se perspectiva como sujeito quase passivo de um conjunto de circunstâncias em tudo conducentes ao lançamento de acções hostis contra os portugueses. Embora Corte-Real fomente uma imagem de insensatez e fúria quanto ao carácter do jovem sultão, são os motivos referentes à conduta dos portugueses (para além da abundância de meios e qualidade de homens que, para seu crédito, o sultanato conseguira obter) que levam Mamude às «dissensões». <sup>64</sup> A própria paz não é senão uma fraude criada pelas forças ocupantes para cometer os seus crimes, princípio implícito na crónica de Teive e plenamente desenvolvido e amplificado por Corte-Real em

---

<sup>61</sup> BA, cód. 49-I-81; *apud* Buescu 1996: 249-50.

<sup>62</sup> D. Henrique teria ditado estes preceitos enquanto Regente (1562-1568)? A comunidade de interesses tópicos e até lexicais entre o manuscrito da Ajuda e o *Segundo Cerco* favorecem esta hipótese (Buescu 1996 não avança qualquer data para o manuscrito).

<sup>63</sup> Reporto-me à aceção de *modo* consagrada por Genette (*Figures III*) e Todorov (1985: 42-45).

<sup>64</sup> «Todas estas razões estimulavão/ O coraçam soberbo, & belicoso,/ Do poderoso Rey continuamente,/ Para (...) dissensões, & cruel odio...» (Canto I; 1979: 23).

fala, ainda e só, atribuída aos príncipes da Índia. É neste contexto que Corte-Real apresenta o discurso da Discórdia (aquela ménade que «atè nos paternaes peitos acende/ Odios, & dissensões»)<sup>65</sup> no primeiro sonho de Mamude. Depois de a introduzir, denotativa e conotativamente, como prosopopeia duma psique oriunda dos infernos, o *Segundo Cerco* atribui-lhe palavras que espelham a própria abertura da Narração:

<i>Narrador</i>	<i>Discórdia (disc. directo)</i>	<i>Discórdia (disc. indirecto)</i>
O gram Soltão Bhaur de Cambaya, Neste tempo pagou, com crua morte, Tyranias, & males que usou sempre, Em quanto teve vida odiosa ao mundo. Nas mãos dos Portugueses rendeo a alma:/ La na barra de Diu (...)	Qual coração.../ Quaes entranhas.../ Que nam se movão, vendo a crua morte/ Que ao grão Soltam Bhaur se deu sem causa? (...) Como sofrerás tu... Senam vingares morte de hum tal homem, Em tudo tam perfeito, & acabado?/ Sofrerás por ventura, que hu[m]a gente/ Peregrina, estrangeira, & tam soberba, Mate hu[m] tam grande Rey de[n]tro em seu Reino?	Persuade a discordia ao Rey soberbo, Que a ferro, fogo, & sangue vingue a morte/ Que ao gram Soltão Bhaur se deu em Diu.

A contaminação dos dois discursos, o do narrador e o da Fúria, através do eixo paradigmático, aproxima-os naquilo que, em todos os aspectos ideológicos, parece enfatizar as diferenças. De facto, os substantivos e os atributos, tantas vezes contrários («tiránias e males», «vida odiosa ao mundo» opostos a «homem... tão perfeito e acabado»), são em alguns casos partilhados pelas duas vozes: Baudur é para ambas «grão»,<sup>66</sup> a sua «morte» é inegavelmente «crua» e ambas atribuem simetricamente a «soberba» ao adversário. As duas vozes, a do narrador e a da Fúria, tocam-se.

<sup>65</sup> Talvez já aqui, com a alusão a dissensões entre pais e filhos, o poeta esteja a lembrar-se do *bellum intestinum*, a guerra civil à qual o poema se vai assemelhando cada vez mais (*vide* tb. cap. 3 nesta Parte).

<sup>66</sup> Recordem-se as palavras de Georg Weise: «il tratto predominante dei principi etici elaborati dagli umanisti, decisivi per la mentalità dell'epoca che va dalla fase classica del Rinascimento fino al Barocco, mi sembra rivelarsi in questo insistere sui concetti del Grande e del Magnifico» para a definição do homem «heróico» (1961: 186). Grandeza e magnificência (recorde-se o elogio desta virtude no Canto I) que aparecem, bem explícitas, como parte essencial da caracterização dos sultões de Cambaia no *Segundo Cerco*.

O sonho constitui uma reelaboração da matéria discursiva incluída numa passagem do *Commentarius*: «com que ânimo, afinal, lhe seria imperioso suportar tão infame morte de seu magnífico tio-avô» etc.<sup>67</sup> Corte-Real retorna uma segunda vez, logo a seguir, ao mesmo trecho da crónica de Teive, de modo a criar uma nova voz, a dos sultões que escreviam a Mamude. Num e noutro casos o discurso fundamenta-se através da intertextualidade. A voz da Discórdia corresponde, na *Eneida*, à de Alecto no sonho de Turno, a mesma Alecto que também aparece, embora sem fala, no sonho de Mamude. A semelhança entre uma e outra ménades é alusivamente provocada por outra passagem da *Eneida* (VII, 545ss.) em que Alecto fala a Juno sobre a «discórdia» e «dissensão» que ela provocou, às ordens da deusa, para que se desse a guerra:<sup>68</sup>

Ves, Juno, la discordia ya encendida;  
ves ya la triste guerra bien trabada.  
Diles que a paz reduzcan, por mi vida  
y amistad, disensión tan bien fraguada.

Entretanto, a voz dos príncipes indostânicos, como vimos, deixa transparecer a figura da Sibila de Cumas. Assim, o mesmo intertexto cronístico articula dois intertextos virgilianos, cada um dos quais correspondente a uma voz aparentemente própria. O discurso directo aqui empregue, longe de contribuir para caracterizar autonomamente o sujeito do enunciado, acaba por manifestar uma convergência ideológica das vozes. O que de facto acontece é a perda de faculdades de cada voz pela presença transbordante duma focalização mais

---

<sup>67</sup> Citada *supra* em tradução (Teive 1548: 2; 1995: 33).

<sup>68</sup> Tradução de H. Velasco (Virgílio 1996: 254; sublinhados meus).

poderosa. A *aemulatio* intertextual permite a presença duma mesma perspectiva no campo de focalização das personagens e da narração.<sup>69</sup>

Depois das duas passagens em discurso directo já citadas, onde os príncipes da Índia lembram a Mamude, primeiro, o tormento da alma do «avô» e, depois, os crimes e vexames impostos pela conduta portuguesa, subsumindo no coro as razões porque desejam a guerra, o poeta reverte para o discurso indirecto para continuar a mesma matéria e a imitação textual de Teive. Porque esta mudança de registo, quando a crónica mantém sempre a mesma estrutura discursiva?<sup>70</sup> A comparação mostra que não foi para resumir ou seleccionar de nenhum modo significativo o texto teiviano: a *fides historiae* continua escrupulosa.

Este tipo de discurso facilita, porém, a intromissão da voz do narrador e a manifestação da perspectiva deste na sua interrelação com a perspectiva das personagens. Isto é particularmente visível na *inventio* dos seguintes fragmentos:

- 1) ...os duros cossairos (que assi sempre  
Os Mouros lhe chamavão) fossem todos  
Destruídos, & mortos.
- 2) E que estes sempre andavão repartidos  
Por diversos lugares, conquistando  
Opulentas cidades, com soberba:  
Vencendo com triumphos gloriosos,  
Batalhas de nações fortes, & feras.

---

<sup>69</sup> As conclusões do ensaio de Luís de Sousa Rebelo acerca da crónica de Teive, ao observar os padrões da eloquência ciceroniana e liviana nas falas dos reis indostânicos, apontam neste sentido, atribuindo implicitamente ao próprio autor as opiniões manifestadas no discurso directo das personagens. Corte-Real apoia-se no mesmo sistema modal, ressemantizando-o por intermédio da alusão aos “melhores” padrões épicos, os de Virgílio.

<sup>70</sup> Não é exacto atribuir a Teive, nestes trechos, o discurso directo. A crónica parece oscilar entre a primeira e a terceira pessoas, num registo indeciso entre o discurso directo e o indirecto (*vide* Teive 1549: 2-3 e 1996: 33-34).

Dir-se-ia que o discurso é aqui atravessado «por uma hesitação que designa o receio do actor (do sujeito do enunciado) de impor uma verdade sob a caução do autor (sujeito da enunciação)». <sup>71</sup> O vitupério dos objectos naturais de louvor sofre as marcas restritivas da perspectiva ideológica do narrador laudatório. A cautela autoral transparece ainda mais por via duma leitura intertextual: num e noutro trechos modifica-se o tom da crónica de Teive, substituindo o «pequeno punhado de ladrões» por «duros cossairos», logo seguida duma expressão que sinaliza a voz do narrador («assi sempre os Mouros lhe chamavão»), e enxertando qualificativos acerca da acção dos portugueses no Oriente («com soberba», «triumphos gloriosos» sobre «nações fortes, & feras») em lugar da frase teiviana «*magnam Indiae partem devastarunt*» («devastaram grande parte da Índia»). <sup>72</sup> A distância entre a perspectiva do sujeito da enunciação e a das personagens indianas é assim estabelecida.

Contudo, esta distância encontra-se debilitada. Se a opção anterior pelo discurso directo, enriquecido pelas alusões virgilianas, manifestou uma adesão eloquente à organização discursiva da crónica, a diferença entre esta e o poema reside fundamentalmente na escolha do léxico, estabelecendo este uma ambivalência semântico-pragmática ao nível das interrelações paradigmáticas possibilitadas pelo verso. Deste modo, a «soberba» humana é emparelhada com «triumfos gloriosos», ao passo que os seus cognatos haviam sido, até aí, contextualizados de maneira eticamente negativa, ficando em dúvida a cuja voz pertence o vocábulo, se à do narrador laudatório, se à dos reis indostânicos. <sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Kristeva 1984: 111.

<sup>72</sup> Teive 1548: 3; 1995: 34.

<sup>73</sup> *Soberba* (e cognatos) possui uma propriedade especial que a épica portuguesa, como se vê já neste poema de Corte-Real, explora frequentemente: a sua enantiossemia (Garavelli 1988: 170-71), isto é, a capacidade de significar duas coisas contrárias entre si. Volto ao assunto no capítulo 6 desta Parte III.

Por seu turno, a qualificação teiviana dos portugueses como «ladrões» (*latrones*) só aparentemente é suavizada para «duros cossairos», uma vez que, como vimos, o substantivo substituto tem como referente o discurso político da época, tal como transparece das *Lembranças* de D. Henrique. A interferência da voz narrativa poética nestes trechos, quando lida através do eixo paradigmático que o poema e o seu código exigem, resulta paradoxalmente na redução da distância entre a perspectiva ideológica do narrador e a representação das vozes e práticas das personagens guzerates.<sup>74</sup>

O processo de aproximação das focalizações, ou melhor, da penetração numa focalização omnisciente no âmbito numa voz supostamente privada e endógena à narração, consuma-se logo que Corte-Real termina a transposição das cartas dos vários sultões, em passagem que foi já observada na sua qualidade onomasiológica e semântica: o louvor da «destreza» e «valentia» dos soldados cambaicos tornados modelos para as mesmas qualidades éticas a celebrar nos portugueses (segundo a Proposição). Estruturalmente, essa passagem possui também uma importância única, na medida em que constitui o primeiro emprego da *sententia*, da “pregação” moral, no *Segundo Cerco*:

...os capitães prudentes, & animosos,  
Que de pequena idade se criáram  
No paço de Bhaudür, com esperanças  
De premios, & merces. O terra digna  
De ser de todas partes celebrada:  
Onde os merecimentos, & os serviços  
Se julgão justamente, & com bom zelo:  
Onde a satisfação, conforme a elles  
Largamente se dá, & gratifica.  
O grão Soltão Bhaudür, tendo assentado  
No coração perverso, em gram segredo,  
Esta grave, violenta, & dura guerra,  
Que a morte lhe atalhou: honrrava muito

<sup>74</sup> Reforça esta noção o facto de a investigação histórica não corroborar a existência de outros sultões com preocupações semelhantes às de Mamude: «other rulers saw no reason to attack the Portuguese just because the sultan of Gujarat asked them to» (Pearson 1976: 80, n72). Trata-se pois numa *inventio* de Diogo de Teive adoptada e adaptada por Corte-Real.

Todos os cavalleiros de alto preço:  
E ainda que estrangeiros algu[n]s fossem,  
De terras apartadas, adqueria  
Os corações de todos, & as vontades,  
Com honrras, & favor.

A moralidade é tanto mais evidenciada quanto se exhibe abertamente o carácter de interpolação sobre a narrativa histórica, aparecendo esta enunciada antes e repetida depois da exclamação elogiosa. O tempo da narração parou para a *sententia*. O sujeito da enunciação, que há-de modificar subtilmente os conteúdos ideológicos das crónicas no que respeita à relação entre Mamude e Cogeçofar, como já se viu, assume agora em voz própria o estatuto politicamente modelizante que tem no poema o Estado cambaico.

À medida que se explanam as razões das personagens guzerates, portanto, mais patente se torna a presença duma voz ventríloqua. Os discursos dos antagonistas constituem uma forma de o narrador assumir a pessoa de outrem. Esta característica que identifico com o discurso épico intertextual, é o requisito fundamental do subgénero da retórica epidíctico-deliberativa a que Quintiliano chama «prosopopeia». O locutor de propósitos suasórios tem de “entrar” no papel de outro, de modo a adaptar os seus avisos e conselhos à opinião do destinatário.<sup>75</sup> Com efeito, «persuadir os virtuosos a acções virtuosas é fácilimo»,

mas se tentamos fazer com que um homem de torpe carácter se mantenha no caminho da virtude, temos de cuidar de não exprobrar um tipo de conduta diferente do que propomos. O mover dos ânimos de tal destinatário consegue-se, não por um discurso sobre a virtude que ignora, mas pelo louvor, pelo apelo à opinião generalizada (*vulgi opinione*) e, se tais vaidades não funcionarem, pela demonstração da utilidade dessa política, ou, com mais eficácia ainda talvez, representando as consequências negativas que se seguirão à política contrária.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Cf. *Institutio Oratoria*, III, viii, 49-52 e 69.

<sup>76</sup> Quintiliano, III, viii, 38-39.

Como escrevem Perelman e Olbrechts-Tyteca, «l'important, dans l'argumentation, n'est pas de savoir ce que l'orateur considère lui-même comme vrai ou comme probant, mais quel est l'avis de ceux auxquels elle s'adresse». <sup>77</sup> A deslocação da voz judicativa para outras, uma *mimesis* ou “imitação da voz de outrem” convertida em método suasório, <sup>78</sup> abre as portas à ilusão de que a instância impulsionadora da narração está de acordo com a perspectiva do destinatário, ao mesmo tempo que permite às personagens exporem um argumento que, sendo o seu na articulação explícita das vozes, não é senão uma extensão do ventriloquismo duma voz que se coloca, por assim dizer, por trás delas. Através da “prosopopeia”, «mostram-se os pensamentos íntimos dos adversários como se estivessem a conversar entre eles, pondo na sua boca as palavras» necessárias para activar o programa retórico do texto, induzindo o destinatário a tomar ou a corrigir uma deliberação. <sup>79</sup> É para este objectivo, dependente duma certa perspectiva do destinatário (o leitor-modelo), que as várias vozes do texto são penetradas pela intencionalidade suasória do autor. <sup>80</sup>

Por tudo isso, e porque se constitui como *locus* preferencial do discurso de louvor, a própria instância locutória — nas poses de sujeito do enunciado (o *eu* da Proposição etc.), adepto desinteressado do sistema, imitador do modelo

---

<sup>77</sup> Perelman e Olbrechts-Tyteca 1988: 31.

<sup>78</sup> Refiro-me à definição de *mimesis* no livro III da *República* de Platão.

<sup>79</sup> Quintiliano, IX, ii, 30.

<sup>80</sup> Julgo que não há que ter receio do lexema “autor” numa altura em que a nomeação das instâncias locutoras não parece ter atingido suficiente convencionalidade na teoria literária. Segundo a retórica clássica, o orador, definido como homem de carne e osso (eticamente concebido como *vir bonus*), equivale ao autor. Os conceitos de *implied author* (Booth; Chatman), “autor textual” (Aguar e Silva) e “autor abstracto” (Lintvelt; *apud* Reis e Lopes 1994: 43) parecem demasiado alheios de voz própria para lhes serem reconhecíveis propriedades ideológicas que os identificam. O mesmo não se deverá dizer, creio, da diferença entre *autor* e *narrador* ou, quando fora do campo da narração, *locutor*, aquela entidade sem a qual não é possível ao autor instruir o processo da semiose. Sendo impossível ao autor, na discursividade epo-demonstrativa, manifestar-se sem ser através das vozes do narrador e das personagens, imbuídas todas elas do consabido sistema retórico, serão estas sempre os objectos de análise e interpretação.

épico, narrador “cronístico” ou moralista (das *sententiae*) — torna-se em mais uma dessas vozes “imitadas” pelo autor. A permeabilidade mútua das falas dos príncipes indianos e a do narrador, ao nível das opções ideológicas manifestadas no intertexto, na escolha do léxico etc., demonstra isto mesmo.<sup>81</sup> O narrador exprime-se através duma voz que o autor coloca em paralelo com outras, de modo a que o poema investigue aturadamente as questões ideológicas nele levantadas. A estratégia é-nos familiar das antinomias próprias da comunicação literária político-demonstrativa.<sup>82</sup> Os argumentos são dispostos em contraponto e são repetidos com *nuanças*, corporizando visões do mundo alternativas.

1.6. Definido pela estratégia retórica de apelo ao destinatário, e conhecidas as coincidências entre a representação poética e as representações coetâneas da conjuntura política, o *Segundo Cerco* insinua-se pedagogicamente sobre o estado presente e as possibilidades futuras da governação portuguesa. O texto poético serve-se de e intervém sobre outros discursos, para tornar Mamude numa metalepse do conjunto de elementos que formam, na óptica dos textos da época, o carácter e a acção política de D. Sebastião.<sup>83</sup> Mas trata-se

---

<sup>81</sup> A partir duma perspectiva diferente, S. L. Wofford chega a idêntica conclusão com respeito à *Eneida*: «the text could be said to impersonate an epic narrator sincere in his devotion to the epic labor of telling how hard it was to found Rome, but it also lets us see that this act is only one among several “impersonations”. Throughout my reading of the *Aeneid* I have suggested that the narrator’s position is troped as one particular stance on the action, and not given the capacity to speak with the voice of the text. The narrator’s lack of an all-inclusive perspective is evident in those moments when he remains unaware of the textual processes that generate a secondary critique of the scheme of values he endorses» (1992: 191).

<sup>82</sup> Cf. Parte I, capítulo 1.

<sup>83</sup> Sirvo-me da definição de metalepse proposta na última das grandes retóricas, a de Pierre Fontanier, em que um dos exemplos de Racine parece servir particularmente bem o nosso caso. Fedra, incapaz de esconder o seu amor por Hipólito, não ousa confessá-lo abertamente, conhecendo a transgressão moral que ele significa (incesto). No entanto, instigada pela sua confidente, Fedra acaba por dizer: «Dieux! que ne suis-je assise à l’ombre des forêts! / quand pourrai-je, au travers d’une noble poussière, / suivre de l’oeil un char fuyant dans la carrière!» Comenta Fontanier (1977: 128) que a confidente «n’ignorait pas, et pour bien comprendre, il faut savoir comme elle, qu’Hippolyte faisait sa principale occupation de la chasse, et qu’il excellait à conduire un char rapide». A metalepse é pois uma figura da analogia.

duma metalepse muito especial, pois é articulada fundamentalmente como a lítotes, uma negação de contrários intensificadora porque atenuante: o sultão de Cambaia transforma-se numa espécie de negativo onde o destinatário, afinal, poderá rever-se.<sup>84</sup> A *imitatio* verbal dos textos históricos, modificando-lhes a *color* através de intervenções observadas *supra*,<sup>85</sup> e a alusividade virgiliana que permite sempre a identificação com Eneias e os troianos mesmo quando a estrutura ideológica da representação associa Mamude a Turno, constituem, em síntese, os procedimentos retóricos polissémicos que procuram servir os objectivos pragmáticos de identificação do destinatário com a mensagem. Assim se realiza aqui o processo comunicacional inerente ao discurso épico renascentista: por um lado, produzindo a introjecção do destinatário na mensagem através da *aemulatio* teorizada no discurso retórico epidíctico-deliberativo;<sup>86</sup> por outro lado, cumprindo com o cânone poético do humanismo, a saber, o alargamento, até ao nível do todo textual, da utilização duma *res* para designar outra.<sup>87</sup>

Para lá das conexões, expostas a propósito das *Lembranças* de D. Henrique, entre a representação do sultanato de Cambaia e as medidas consideradas mais importantes para a política régia lusa, que poderemos definir como uma forte ligação referencial ao extratexto, a referida metalepse é

---

<sup>84</sup> É também Fontanier que designa a lítotes como espécie particular de metalepse (1977: 133; *vide* Garavelli 1988: 179). O abrandamento ou supressão inerentes à lítotes para efeitos de intensificação é registado pelo retor francês da seguinte forma: «C'est, como le dit Laharpe, l'art de paraître affaiblir par l'expression, une pensée qu'on veut laisser dans toute sa force» (*ibidem*).

<sup>85</sup> Definimos *color* como a representação focalizada de qualquer "verdade", um «desplazamiento parcial» (Lausberg 1966-69, III: 39) onde a escolha do léxico (principalmente dos sinónimos) é fundamental.

<sup>86</sup> Cf. Parte I, capítulo 1 e *passim*.

<sup>87</sup> Muito importante o facto de a metalepse e a lítotes, na acepção de Fontanier, serem tropos de extensão sintagmática superior a uma só palavra, possíveis apenas no âmbito da frase ou do texto (1977: 109ss.) Sobre a poesia como discurso sobre uma *res* que traduz outra, *vide* os teorizadores recenseados na Parte I, principalmente nos capítulos 2 e 5.

conseguida também através de relações intratextuais que abarcam a globalidade do poema e se instituem como um dos seus significados mais profundos. Assim, o louvor do destinatário, tal como é postulado na dedicatória em prosa, ou seja, que o *Segundo Cerco* é dirigido a D. Sebastião porque o «vimos sempre inclinarse a cousas arduas, graves, & belicosas», torna-se em aviso sobre as consequências nefastas de tal belicismo, ao ser transferido para o também jovem e «belicoso» Mamude.<sup>88</sup> A ênfase com que Corte-Real, para além do discurso cronístico, representa literariamente o corpo de capitães que circundam o sultão tem paralelo, interno ao poema, na iconografia “legendada” de D. Sebastião que se apresenta no último Canto, o vigésimo-primeiro, em que o rei aparece cercado de jovens oficiais armados, atraídos pela magnificência real.<sup>89</sup> A analogia do «neto» ou «sobrinho-neto» de Baudur com o neto de D. João III e sobrinho-neto de D. Henrique permitiria a operatividade da semiose.<sup>90</sup>

Por conseguinte, não é somente ao nível semântico-alusivo que se formam os laços entre os dois monarcas, o português contemporâneo do poeta e o cambaico de meio século antes. A própria sintagmática narrativa não evita a integração do rei-referente numa lógica quase ostensiva de interrelação com Mamude. A certo ponto da episódica narração, aparentemente mais em contraste com o co-texto do que no seguimento deste, Corte-Real insere um excursão em louvor de Portugal e, em particular, de D. Sebastião na fórmula

---

<sup>88</sup> O prólogo a D. Sebastião foi já focado na Parte II, 7.6.

<sup>89</sup> A iluminura de Corte-Real, incluída no autógrafo presumivelmente oferecido a D. Sebastião, aparece, a preto e branco, entre as páginas 416 e 417 da edição de 1979. O texto que a descreve, e faz parte do Canto XXI, acha-se nas pp.467-471. Como ditam as regras da retórica, a *Peroratio* (aqui correspondente à representação final da corte sebástica) espelha o *Exordium* (a corte de Cambaia).

<sup>90</sup> Ao contrário das crónicas, que explicam sempre que Mamude era sobrinho-neto ou até simplesmente «sobrinho» de Baudur, Corte-Real refere-se-lhe exclusivamente como «neto». Má leitura do latim de Teive, ou fuga subconsciente ao nome do Cardeal-Infante enquanto conselheiro do rei?

tradicionalizada de “rei milagroso” referente ao seu nascimento *in extremis*.<sup>91</sup> Também aqui, sob a forma do encómio dos passados, o locutor-narrador, naturalmente sem intertexto com a historiografia, recorda as virtudes consideradas então mais necessárias: a prudência, a justiça, o zelo do reino, a protecção dos mais fracos.

Governado de Reis prudentes foste,  
Com justiça direita, & sancto zelo:  
Ao pequeno, ao pobre sempre ouvindo  
Seus agravos, seus males, & miserias.  
Agora em ti florece hum Rey potente,  
Cuja vinda mostrou ser milagrosa:  
E quando quasi estavas arriscado,  
Sogeito a mil trabalhos, & perigos,  
Entam to concedeo aquella eterna  
Divina Magestade.

Se exceptuarmos «os louvores» das mulheres que, em Diu, tudo faziam também para resistir ao cerco, a referência a D. Sebastião onde se situam estes versos encontra-se encravada entre duas representações do sultão de Cambaia sem correspondências detectáveis nos relatos em prosa e, portanto, presumivelmente pertencentes à *inventio* épica. Os dois trechos são, de facto, um só repetido, em processo idêntico àquele utilizado aquando do elogio da liberalidade de Baudur e do sultanato: o tempo narrativo estaca para a *sententia*. Recordam-se a discórdia e a ira consistentemente atribuídas aos pensamentos do jovem monarca, quer no Canto IX,

(...) gram Mamude,  
(...) via  
Contrastado, offendido o grande exercito,  
Onde o seu poder todo estava junto,  
Por tam poucos contrairos: isto lhe era  
Gravissimo tormento, & nunca hum hora  
A sua alma affrontada, se ve livre  
De tristes e diversos pensamentos.

---

<sup>91</sup> Final do Canto IX (Corte-Real 1979: 132-33).

quer a iniciar a narração do Canto X:

Tristissimo, & turbado estava sempre  
O animo do gram Rey de Cambaya,  
Vendo que o seu poder era vencido:  
Os capitães mortos, por tam pouca,  
Debilitada gente (...)  
E quando ve que os seus, sendo tam destros:  
Bem armados, & fortes: tendo tanta,  
E tal artilheria, sempre levam  
O peor dos combates: pouco falta  
Para o juizo perder, & aceso em yra,  
Manda logo recado, que com forças  
Dobradas acometam: combatendo  
Com animos ferozes juntamente  
Os maltratados muros.

Estabelece-se aqui, a nível microestrutural e com incidência noutra aspecto da ética governativa, uma *similitudo* idêntica à que a macroestrutura circular do poema configura entre a corte dos capitães de Cambaia (no primeiro Canto) e a dos capitães de Sebastião (no XXI e último), que já mencionei a propósito da dimensão semântica. O próprio eixo sintagmático da narrativa releva duma relação semiótica especular entre o destinatário e o antagonista, transformando-se este, por virtude do modelo comunicacional epidíctico-deliberativo, numa refiguração intensionalizada daquele.

Mamude encarna, pois, não apenas o dever-ser da monarquia portuguesa — com a atenção dedicada à justiça e restantes virtudes de aplicação política já mencionadas —, mas também uma ética governativa errônea, reflectida igualmente — graças às possibilidades inerentes ao sistema retórico utilizado — pelo rei português contemporâneo. Para o primeiro caso, equivalente às *Lembranças* do Cardeal-Infante, o texto apela aos ideais almejados pelo próprio poder, “lembrando” também ele as virtudes desejáveis de aplicar ao governo da nação. No segundo, o poeta opta naturalmente pelo discurso de vitupério, permitido pelo facto de se tratar do antagonista das personagens portuguesas. Em ambos os casos, o significado do poema é

obviamente interventivo e crítico: os vícios pertencem à percepção corrente da realidade governativa sebástica; as virtudes entram no campo das necessidades coetâneas, revertendo conseqüentemente para os expoentes viciosos que constituem o seu reverso. Como escreveu Diogo de Teive em texto dirigido a Francisco de Sá de Meneses (o político e poeta a quem Corte-Real enviou um autógrafo do *Segundo Cerco*), quando o monarca padece de um vício, o autor, sem lhe aludir, deve lembrar a correspondente virtude.<sup>92</sup> Mas o poema de Diu não fica por aqui. Uma terceira estratégia é articulada pelos mecanismos semióticos do discurso epidíctico-deliberativo, uma estratégia de deslocação do papel de detentor do poder para o de vítima desse mesmo poder. O poema interpela o destinatário sobre a conduta previsível dele mesmo no contexto duma governação tirânica. Sendo os portugueses conotados, por uma autoridade que abarca as vozes dos príncipes indianos, mas que lhe é “superior” ou “anterior”, com alguns aspectos fulcrais da definição de tirania, o poema sugere uma identificação imaginária do destinatário com uma vítima dos vícios do mau governo. A interpelação autoral pode traduzir-se nas seguintes interrogações do tipo da litotes: “não farias tu, rei, o mesmo se sentisses na pele os vícios da tirania? Não te revoltarias, como Mamude?” O discurso exige uma resposta afirmativa: o monarca, uma vez conhecidos e sentidos os vícios decorrentes do mau governo, deverá ser impelido a corrigi-los.

1.7. Para completar o desejado efeito perlocutivo, ao vitupério deve seguir-se o castigo. O castigo no *Segundo Cerco* deverá incidir apenas sobre as áreas éticas dignas de repreensão universal, ficando firmes no seu mérito

---

<sup>92</sup> *Institutio Sebastiani primi, op. et loc. cit.* (Parte I, capítulo 6). Sobre a relação entre Corte-Real e Sá de Meneses, vide Parte II, 7.3.

intrínseco de “avisos à navegação”, e portanto ausentes de vitupério, as *lembranças* pedagógicas intensionalizadas nas vozes dos antagonistas. A punição de Mamude é planeada no Canto XV, segundo as ordens do governador D. João de Castro,

Para que o gram Soltam sinta ver tantos  
Innocentes morrer, so pola culpa  
Do seu fraco juyzo, & pertinacia.<sup>93</sup>

Parte fundamental da estratégia retórica de Corte-Real é transformar a política de terror, instituída historicamente pelo governador com o intuito mais provável de paralisar a resistência guzerate, numa vingança com objectivos simultaneamente pessoais e de punição geral dos vícios.<sup>94</sup> Segundo a norma epidíctica da epopeia, o objectivo é perfeitamente legítimo: escreve Aristóteles que a vingança é louvável porque é justa e nobre num ânimo valente.<sup>95</sup> O castigo dos viciosos, necessário na economia da narração épico-demonstrativa, coaduna-se perfeitamente, pois, com o princípio da retaliação vingativa. Para o cumprimento desse desiderato codificado, o *Segundo Cerco* procede à construção e legitimação laudatória da personagem do capitão D. Manuel de Lima. Ao chegar a Goa, ele torna-se no «remedio» e, nas palavras do povo, no «ditoso Capitam» que agora vem «remir a India».<sup>96</sup> Ele é, por conseguinte, o

---

<sup>93</sup> Corte-Real 1979: 270.

<sup>94</sup> A parte pessoal da questão é enfatizada no Canto XIV quando D. João de Castro chora a morte do filho mais novo, D. Fernando, com as seguintes palavras, naturalmente a-históricas: «Eu vingarey meu filho a tua morte,/ se Deos vida me der, ou nesta empresa/ se acabaram os meus cansados annos» (Corte-Real 1979: 250).

<sup>95</sup> «...e mais vingar-se dos inimigos e não aceitar acordo, pois pagar na mesma moeda é justo, e o que é justo é nobre, e é próprio do homem valente não aceitar a derrota» (*Retórica*, 1367a 20-22).

<sup>96</sup> Canto XV; Corte-Real 1979: 257 («remedio»), 260 («tal remedio») e 261 («Ditoso Capitam sejas bem vindo,/ Pois a tal tempo ve[n]s remir a India».

representante da némesis, o braço punitivo que os vícios de Cambaia exigem na economia da narração épica humanística.

Em conformidade com o paradigma ético exposto nos primeiros Cantos do *Segundo Cerco*, o objecto ético do castigo é constituído pelas duas áreas sémicas já definidas: o do pensamento confuso, do descontrole racional («fraco juyzo»), e a insistência na guerra, na ira, na força bélica («pertinacia»).<sup>97</sup> O castigo vai consistir na morte de «innocentes» para que Mamude (e o receptor do poema), sentindo a culpa, possa compreender a necessidade de substituir os lamentáveis vícios por virtudes que os redimam. Paradoxalmente, este postulado já levanta algumas dúvidas, não só as de natureza estritamente ética — em particular as que derivam duma concepção cristã da vida humana —, mas também as relativas ao cumprimento dos requisitos suasórios em que assenta o código épico-demonstrativo: se o castigo deve ser aplicado ao sultão, porque não é a sua mas a morte daqueles que o texto poético designa de «innocentes» a melhor forma de o levar a cabo? Por outras palavras, em que medida se poderão corrigir os vícios de conduta se não será no próprio praticante desses vícios que recairá o castigo, para mais sendo Mamude o oponente superior da narração?

O objecto específico da punição pelos erros de conduta ético-política — o nome do jovem sultão de Cambaia — aparece com essa função durante o Canto XVIII, no momento em que o exército português, saído há pouco da fortaleza de Diu, começa a desequilibrar os combates em seu favor, empurrando as forças de Mamude para a cidade. O destacamento comandado por D. Manuel

---

<sup>97</sup> Os excessos na ira de Mamude e dos seus capitães são representados constantemente; para além dos casos já citados, *vide* Canto I (1979: 26), Canto V (1979: 76) e outros pontos.

de Lima aproxima-se então, pela primeira vez, do espaço simbólico do poder guzerate e do comando que possibilitou o cerco a Diu:<sup>98</sup>

Vai dom Manoel de Lima pola via  
Que guia ao aposento de Mamude,  
Onde lustrosa gente estava em guarda:  
Com muita artelharía grossa & forte  
Subindo o Capitão, favorecido  
Da prospera fortuna, & os soldados  
Praceiros nos trabalhos de Cambaya,  
Com grande impeto fere, & vai rompendo  
Os que estão prevenidos, aguardando  
Com toda sorte darmas, a batalha.  
Os valentes soldados arremetem  
Cubertos dos escudos: os inimigos  
Os recebem com lanças, espingardas,  
Com setas, dardos, pedras, & alcanzias.  
Neste violento assalto, muitos Mouros  
Com dores trespassados, dão as almas.  
Crece hum cruel, & lastimoso estrago:  
Ferve a gente com furia, soam golpes  
Pesados com gram força nos escudos.  
Vai polos áres hum clamor horrendo:  
Que alçam de todas partes, hu[n]s & os outros,  
Com impetos contrairos, & discordes.  
Como quando no mês em que lamenta  
Philomena, seu mal com mais brandura,  
Se vé grande esquadrão soberbo & fero  
De nocivas colericas abelhas:  
Roubadas do lavor maravilhoso  
Que com tantos trabalhos aqueriram.  
Todas amotinadas se embravecem:  
Correndo sem concerto polos ares,  
Com estrondo & clamor de roucas vozes.  
Raivosas, & assanhadas, dão combate  
Com venenoso dente aos que procuram  
No silvestre aposento entrar por força,  
Despojandoas do fruto de que vivem.<sup>99</sup>

O «aposento» de Mamude corresponde figurativamente ao «aposento» dos insectos. O simil das abelhas tem uma respeitável tradição épica remontada à *Iliada* (II: 87-90), onde já se alude à estação do ano e ao movimento dos enxames como símbolos da acção militar. Mas é Virgílio que converte este simil em figura política idealizada, mais desenvolvidamente nas *Geórgicas* (IV: 149ss.), mas também na *Eneida* (I: 430ss e VI: 705ss.). Em ambos os poemas, as

<sup>98</sup> As outras vezes são as seguintes, no mesmo Canto: Corte-Real 1979: 328 e 331.

<sup>99</sup> Corte-Real 1979: 320-21.

abelhas constituem um símbolo do perfeito funcionamento da cidade. Todavia, sem esquecer esta conotação, mas mantendo o sistema de transferência intertextual que semantiza o *Segundo Cerco* como versão actualizada da “*Iliada*” virgiliana, Corte-Real estabelece uma relação preferencial com outro símil – *Eneida*, XII: 583-593:

<i>Virgílio</i>	<i>Hernández de Velasco</i>
<p>exoritur trepidos inter discordia civis            (...)                       inclusas ut cum latebroso in pumice pastor            vestigavit apes fumoque implevit amaro,            illae intus trepidae rerum per cerea castra            discurrunt magnisque acuunt stridoribus iras.</p>	<p>Nace entre los medrosos ciudadanos            gran disensión (...)            como, quando el pastor, con cauta maña,            buscó y halló a las pródidas abejas            metidas en la peña cavernosa            y su albergue llenó de amargo humo,            ellas, temblando dentro, presurosas            corren por los panales de miel llenos            y castillos de cera, embravecidas,            amenazando con susurros altos.<sup>100</sup></p>

Sobre este momento já próximo da conclusão da epopeia latina e, segundo a leitura humanística, vizinho do castigo devido à soberba e ira de Turno, o poema português cria algumas modificações: suprime o sujeito da acção (o «pastor» de Virgílio), tornando-o anónimo; substitui o fumo, como processo mais adequado à recolha do mel, pela simples «força» bruta; e acrescenta novo léxico que pode assumir real significação apenas quando inserido na globalidade da *inventio* intratextual.

Deste modo, o texto postula um significado acrescido à descrição dos combates pela posse do «apósito» do monarca cambaico, que consiste em denunciar a possibilidade de existência duma resistência política activa

<sup>100</sup> Virgílio 1996: 451. É possível que este símil possua função estrutural na *Eneida*, já que outro exame de abelhas serve para profetizar a invasão do Lácio pelos enéadas (VII: 65-70). Seja como for, a memória poética de Corte-Real parece ter coordenado ambas as imagens, ao menos através da tradução castelhana: «un escuadrón de abejas (...) amontonadas, con sonoro estruendo...» (1996: 232); «estruendo» é repetido no símil português e «amontonadas» pode ter sugerido «amotinadas»...

legitimada por circunstâncias concretamente censuráveis duma prática governativa.<sup>101</sup> Corte-Real procede a uma imitação “diabólica” da “*Iliada*” romana, acentuando as características que valorizam a acção de defesa guzerate em detrimento da ofensiva lusa.<sup>102</sup> A cólera e a acção ruidosa das abelhas, motivos recuperados do intertexto homérico-virgiliano, devem-se no *Segundo Cerco* ao facto de se encontrarem «amotinadas» por serem vítimas dum crime («roubadas»). A «força» que invade a colmeia traduz-se no texto, como foi observado *supra*, pela acção das personagens portuguesas, particularmente quanto à prática sistemática do «roubo», não só porque moralmente condenável em si mesmo, mas em particular porque dirigido a bens de primeira necessidade («o fruto de que vivem»), adquiridos «com tantos trabalhos». A conduta violenta dos portugueses no Oriente continua a legitimar a «dissenssam» dos povos autóctones. No jogo das focalizações e dos intertextos, a opinião dos guzerates concorda com a definição impressa pelo autor. Nesta perspectiva, a ira e a revolta, conquanto vícios em si mesmas, são explicáveis enquanto defesa dos legítimos bens perante um invasor motivado para a guerra pela cobiça do ganho.

Mas não é este o único significado político do texto, já que o sistema epidíctico se reporta sempre, no final, à mensagem suasória: a preocupação pragmática do discurso é com Portugal e com os portugueses potenciais leitores. Ao nível de significação metaléptica que a semiose épica produz, a resistência

---

<sup>101</sup> Martim de Albuquerque afirma que «se em Portugal no século XVI se recusou muitas vezes o direito de resistência activa sob a forma de tiranicídio, ao invés, aceitou-se, frequentemente, as outras formas deste direito» (1968: 294) e contrasta estas posições com as dos teóricos ingleses da mesma época, onde «pelo desejo de obstem a qualquer intervenção papal (...) resistir aos monarcas, dizem então, equivale a subverter a ordem imposta por Deus» (1968: 305; sobre a teoria inglesa, Albuquerque baseia-se em J. N. Figgis, *El Derecho Divino de los Reyes*, Fondo de Cultura Economica, 1942).

<sup>102</sup> Sobre a imitação “diabólica” no código épico, conceito buscado a P. Hardie, *vide* Parte I, capítulo 7.

das abelhas identifica-se com a revolta («motim») perante uma política régia caracterizada pelo «roubo». O monarca que deve combater os «cossairos», assegurar o abastecimento do país e proteger os mais fracos acha-se na pele de espectador duma representação que “dramatiza” os actos reais contrários à resolução dessas necessidades. Se não se cumprirem as medidas preconizadas pelos mais lúcidos conselheiros do rei português, o resultado só pode ser o desenvolvimento da injustiça social, o aumento da vulnerabilidade económica perante o estrangeiro, o vexame das populações, a fome. O comportamento tirânico do poder faz prever, nesta óptica, a dissensão, a revolta e a ameaça de destituição.

Para confirmar este prognóstico, podemos observar que as novidades lexicais e semânticas do símil das abelhas relativamente aos hipotextos (referidas *supra*) recorrem, enquanto *inventio*, em vários pontos do poema. A falta de «mantimentos» básicos para a sobrevivência das populações está indexada na acção dos portugueses desde o Canto IV, por ordem do capitão-mor de Diu D. João de Mascarenhas:

Que cada hum detenha os Guzarates,  
Tolhendolhes a carga, & mantimentos  
Que dos rios traziam (...)  
E logo á vista delles, dous catúres,  
Com mais quinze cotias carregadas,  
Roubadas: destruidas foram todas  
Com morte dos que dentro nellas hião.<sup>103</sup>

Este excerto, não por acaso, contrasta singularmente com a fonte literal do poeta para estas informações, a carta do próprio D. João de Mascarenhas ao infante D.

Luis:

...que lâocassem mão la por todos os navios dos guzarates e que lhe tolhesse toda a sayda de mãotmentos dos Ryos (...) e aquy a vysta deles lhe meterão os nosos dous catures no fundo catorze cotyas ssuas caregadas deles e os marinheyros delas mãodey que mos trouxessem...<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Corte-Real 1979: 66-7.

Como se vê, a versão de Corte-Real fala de roubo e de assassinato (porque se trata de mercadores desarmados), onde a carta do capitão-mor de Diu afirma ter-se afundado a carga e feito prisioneiros os tripulantes. Idêntica versão reaparece no Canto XIV, mais uma vez por ordem de Mascarenhas:<sup>105</sup>

Mandou algu[n]s navios que corressem  
A costa, & que fizessem todo o dano  
Quanto fosse possível, alagando,  
Roubando, & dando morte a quantos Mouros  
Achassem polo mar.<sup>106</sup>

«Roubo» e seus cognatos fazem parte do discurso épico de Corte-Real, em múltiplos exemplos sempre referentes à acção dos portugueses.<sup>107</sup>

Por seu turno, o vocábulo «motim» tem uma importância semântica especial no *Segundo Cerco*. O capitão Luís de Melo de Mendonça teve de enfrentar um complexo «motim» na galveta que ia em assistência dos cercados, facto desconhecido dos relatórios e crónicas que chegaram até nós.<sup>108</sup> Estes homens encontram-se depois entre os recém-chegados a Diu que provocam novo «motim», o momento do discurso a que o narrador atribui talvez mais importância em todo o poema, a julgar pelo enquadramento mitológico com que o representa. Aí os homens «todos num corpo amotinados» põem em perigo a integridade dos defensores da fortaleza.<sup>109</sup> Como tal, eles são a causa e

---

<sup>104</sup> Mascarenhas 1546a: 77.

<sup>105</sup> A comparação deste trecho com a historiografia será feita nesta Parte III, 3.4. Ver-se-á aí que, mais uma vez, o «regimento» mencionado por Corte-Real se desvia daquele conhecido hoje pelas crónicas.

<sup>106</sup> Corte-Real 1979: 251. Na crónica de Teive não se fala de ordens específicas neste sentido, nem da autoria delas (1996: 125).

<sup>107</sup> Tanto assim é que, recorde-se, as alusões de Teive ao roubo da artilharia portuguesa pelos guzerates foram discretamente suprimidas no poema de Corte-Real. Tudo isto demonstra, creio, que a palavra *roubo* possui um inequívoco conteúdo depreciativo mesmo no século XVI, ao contrário do que pretende António José Saraiva (1962: 258).

<sup>108</sup> Canto XIII (1979: 194-95).

<sup>109</sup> *Idem* (1979: 213 e 221).

simultaneamente as vítimas de dissensão aparentemente idêntica à de Mamude, até pela origem infernal que lhe é atribuída.<sup>110</sup> No entanto, a revolta dos portugueses torna-se na consequência indevida do medo de navegar sobre um mar tempestuoso, no primeiro caso, e do desejo irracional de espargir o sangue dos inimigos, no segundo. Em nenhum dos casos o motim deriva de qualquer motivo que seja intratextualmente percebido como justificável. Pelo contrário, Corte-Real torna o mais unívoco possível que a revolta no mar é indigna e que a valentia dos portugueses que desejam batalhar em campo aberto nada mais é do que o resultado de «leves luyzos» e do influxo da Fúria Alecto.<sup>111</sup> Nunca em semelhante situação referente a Mamude, culpado também de «fraco juizo» e da fúria de Alecto, a «dissensam» é representada sem mais motivos que a expliquem, os motivos derivados precisamente da conduta tirânica dos portugueses.<sup>112</sup>

O castigo sofrido pelo sultão vai decorrer, portanto, duma autoridade incriminatória carente, na óptica da narração, da legitimidade moral de punir.<sup>113</sup> Os termos em que se consuma a derrota de Mamude são, nesse aspecto, elucidativos da polivalência permitida pelo sistema discursivo retórico de Corte-Real:

---

<sup>110</sup> A Discórdia que aparece ao sultão cambaico no Canto I é geralmente uma figuração do *bellum intestinum*, a confrontação interna a uma nação, como na descrição do escudo de Eneas no livro VIII (verso 702) da epopeia de Virgílio, em que se representam as «civis Áctias guerras» (*Lus.*, II, 53: 3) entre Octaviano (o futuro Augusto) e Marco António.

<sup>111</sup> Se Alecto introduziu a ira no espírito de Mamude (Canto I), é a mesma Alecto que instila a fúria no espírito dos portugueses amotinados (Canto XIII). O vocábulo «dissensam» aparece duas vezes neste último trecho, aplicado aos cristãos irados (1979: 213 e 214). Voltarei à passagem referente a Luís de Melo de Mendoça nesta Parte III, 2.2.

<sup>112</sup> Basta comparar as causas da revolta guzerate no *Segundo Cerco* com um trecho como o de Leonardo Nunes: «Não sei que diabo lhes meteu em cabeça descobrir as suas ferrugentas armas e sujar a claridade do dia com o lustro das malfeitas lâminas (...) Nem sei que desejo lhes veio de vir a braços com o antigo leão português, que estava dormindo para lhes dar repouso tão mal agradecido, nem porque quiseram por tamanhos preços as bravíssimas armas que, com o pensamento de boa paz, não serviam mais que de arreo de casas nobres» etc. (1989: 9-10).

<sup>113</sup> Sobre este aspecto na teoria política do Renascimento português, *vide* Albuquerque 1968: 303-04.

Perdeo aqui o Soltão toda a nobreza  
E honra de sua corte: perdeo quasi  
Todos quantos thesouros tinha juntos.  
Ficou desbaratado, avorrecido  
Ficou com justa causa, sempre triste.<sup>114</sup>

A némesis do conjunto de vícios vituperados na figura dos guzerates consiste na destruição dos valores que o poema havia exaltado positivamente desde o início: a qualidade da corte cambaica, devida à justiça nas mercês e à liberalidade, e o estado extraordinariamente saudável das finanças, pelo cuidado na aquisição e conservação dos bens materiais. As próprias obras de engenharia e arquitectura do sultanato, pontes, «alcorões», máquinas de uso militar, mesquitas e todos os edifícios

que os immigos  
Tinham feitos ali, com admiravel  
Industria, subtileza, & diligencia

são derrubados e desfeitos pelas forças cristãs.<sup>115</sup> Tudo aquilo para que deve almejar a monarquia sebástica se perde por causa da conduta imprópria dum rei, representado dicotomicamente pela figura de Mamude e pela acção das personagens portuguesas. É esta impossibilidade de o texto construir um modelo virtuoso com continuidade e permanência que subsume a configuração narrativa das fortunas de Cambaia. Se na primeira fase do poema, Mamude reflectiu a ideia de desacordo perante um comportamento tirânico, o castigo sofrido incide agora sobre os aspectos da monarquia guzerate dignos de

---

<sup>114</sup> Canto XVIII; 1979: 336.

<sup>115</sup> *Ibid.*, 1979: 338. Recorde-se o interesse em sugerir a D. Sebastião a promoção de obras públicas, não só nas *Lembranças* do tio-avô (como se viu acima), mas também no caso conhecido de Francisco de Holanda, architecto que procurava simultaneamente satisfazer e impulsionar estes desejos, contemporaneamente ao *Segundo Cerco*, com as obras *Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da Ciência do Desenho*, ambas escritas em 1571 e ambas sob a forma de «Lembrança».

preservação. A némesis falha rotundamente o alvo: em vez de castigar a ira, pune as virtudes. Em qualquer caso, estas não sobrevivem.

O círculo vicioso retoma-se: aos crimes dos portugueses, seguidos da revolta cambaica consubstanciada no cerco de Diu, sucede-se novo e agravado crime (a «morte de inocentes»), vislumbrando-se já uma segunda revolta próxima:

a fortaleza ficou toda  
Fabricada de novo, & com taes forças  
Que resistir pudessem toda quanta  
Artilheria, & gente, & qualquer outro  
Belicoso poder que o gram Mamude,  
Por vingar este mal, mandar pudesse.<sup>116</sup>

Mamude não desaparece, como as semelhanças estabelecidas com Turno fariam crer. Se a “*Iliada*” virgiliana terminava com o golpe de misericórdia, enviando a vida do inimigo rútilo *sub umbras*, as últimas palavras sobre o Oriente constantes no poema português esperam a continuação da espiral descendente do crime e da vingança.<sup>117</sup> Além duma previsível nova tentativa de retaliação guzerate, Corte-Real aponta ainda para o aparecimento de outras frentes de batalha, em Baçorá e Ormuz, exigindo mais intervenções militares por parte de D. Manuel de Lima.<sup>118</sup> A resposta punitiva de D. João de Castro, contrariamente ao que ele pretendia, não pôde desencorajar a dissensão futura. Dada a forma eticamente reprovável que tomou, o castigo de Mamude parece antes ter contribuído para renovar e disseminar aquela qualidade humana que, na tradição da ira de Aquiles, é afinal a própria causa da existência do discurso épico “iliádico”.

---

<sup>116</sup> Canto XXI; 1979: 474.

<sup>117</sup> As palavras latinas citadas são as últimas da *Eneida* (XII: 952).

<sup>118</sup> Canto XXI; Corte-Real 1979: 473-4.

## 2. Modelos de heroísmo: os filhos de D. João de Castro

*Perdiderat voltum rabies.*  
Lucano<sup>1</sup>

2.1. Para ajudar os cercados e, como escreveu o próprio D. João de Castro, «pera com sua ida obrigar mais os homens a trabalharem de chegar e entrar na fortaleza, por cazo de ser entrada de inverno e a travessa da enseada mui perigoza neste tempo», o governador do Estado português da Índia enviou a Diu o filho mais novo, D. Fernando de Castro, como capitão-mor duma frota de socorro.<sup>2</sup> Entre outros homens que foram com ele contava-se Diogo de Reinoso, figura experiente que o «vice-rei», pela confiança que lhe merecia, colocou no papel de tutor ou «ayo» do jovem cavaleiro (como escreve Gaspar Correia),<sup>3</sup> função corroborada também por Corte-Real:

E Diogo de Reinoso, bem mostrava  
Robusto coraçam contra os imigos:  
Nam se apartando nunca hum so momento  
Daquelle ousado moço: que entam era  
Gloria, & supremo bem do muy prudente

<sup>1</sup> *De Bello Civili (Farsália)*, VI: 224.

<sup>2</sup> Castro 1546: 292.

<sup>3</sup> Correia 1858-64, IV: 471.

Insigne Visorey dom Ioão de Castro,  
Que quando la de Goa se partiram,  
Em guarda lho entregou.<sup>4</sup>

As crónicas da época são unânimes em afirmar que D. Fernando nunca havia pelejado antes. Como tal, a caracterização que o poema lhe atribui só pode basear-se nas acções desenvolvidas pelo jovem naquele mesmo momento histórico. Assim, Corte-Real opta por introduzir a personagem como «moço em annos», «ousado nos perigos» e de «fados infelices» que «negáram lhe o viver», último aspecto este que D. Fernando tem em comum precisamente com Reinoso, homem «esforçado, & infelice juntamente,/ ao qual o ceo guardado tinha hum caso,/ a nosso parecer aspero, & duro». Os destinos de ambos os soldados estão fatalmente entrelaçados na economia da narração retórico-poética.<sup>5</sup>

«Ousado» é pois o epíteto que caracteriza principalmente D. Fernando. A constelação semântica em que se insere é a da coragem ou *fortitudo*, virtude que o narrador pormenoriza e vai desenvolvendo de acordo com as regras do louvor. Assim, no Canto VI,

Dom Fernando de Castro bem mostrava  
O animo incansavel, desejoso  
De ganhar honra, & fama pelejando  
Com mais força, & fervor, do que promete  
Aquella tenrra idade que entam tinha.<sup>6</sup>

Esta forma de conseguir a hipérbole parece codificada no discurso épico português.<sup>7</sup> O tropo em questão é alternativamente definido na teoria clássica

<sup>4</sup> Canto VI; Corte-Real 1979: 81-82.

<sup>5</sup> Citações do Canto V (Corte-Real 1979: 69-70). No Canto VI, o poeta acrescenta, ainda prolepticamente, que «os fados» de D. Fernando e de Reinoso «infelices, & tristes se mostraram,/ perdendo as vidas ambos juntamente» (1979: 82).

<sup>6</sup> Corte-Real 1979: 81.

<sup>7</sup> Os últimos versos ressoam como ecos de Camões: «em perigos e guerras esforçados/ mais do que prometia a força humana» (*Lus*, I, 1). É indiferente se Camões buscou ou não em Corte-Real (que a repete no Canto IX, 1979: 115) este tipo de hipérbole: a sua utilização por ambos

como um exagero da verdade ou como uma mentira.<sup>8</sup> Fontanier concilia ambas as perspectivas, afirmando que a hipérbole não exagera para enganar por intenção mas «para conduzir à verdade e fixar, através do que ela diz de incrível, aquilo que se deve de facto crer».<sup>9</sup> A comparação aqui associada à hipérbole («mais do que...») é estabelecida com um conceito ético, precisamente o de «força» (e seus correlatos), conceito de fortuna central no *Segundo Cerco*.<sup>10</sup> O tropo empregue na citação *supra* define-se como uma combinação da hipérbole com a comparação, de modo a concretizar, nos termos do discurso laudativo, a natureza de acções motivadas pelo desejo «de ganhar honra e fama». O elemento curioso nesta fórmula codificada está em que o objecto de comparação não é um nome (“mais... do que Fulano”), nem qualquer representação figurativa (como acontece no símil homérico), mas uma abstracção da Ética. A pesquisa da hipérbole epo-epidíctica terá de fazer-se por este ramo do conhecimento filosófico, se quisermos fixar a verdade ou chegar às coisas como de facto são.<sup>11</sup>

Os mecanismos do louvor de D. Fernando acham-se plenamente desenvolvidos no Canto VIII. Para aí transferiu o poeta o comentário sobre o jovem que o capitão-mor Mascarenhas viria a fazer posteriormente a propósito da sua morte:

<i>carta de Mascarenhas</i>	<i>Corte-Real</i>
...dom fernamdo de crasto filho do	Na dianteira andava Dom Fernando, Que dava, & recebia grandes golpes,

os poetas maiores da épica portuguesa dá a entender um código pré-estabelecido, talvez até ensinado pela retórica escolar.

<sup>8</sup> *Rh. ad Herennium*, IV, 33, 44 («superlatio est oratio superans veritatem»); Quintiliano, *Inst. Orat.*, VIII, vi, 74 («monere satis est mentiri hyperbolen»).

<sup>9</sup> Fontanier 1977: 123; Raimondi e Santini 1978: 69.

<sup>10</sup> Vejam-se os comentários à Proposição do poema na Parte II, 7. 11, e ainda o léxico aplicado a Mamude e aos seus capitães nas passagens analisadas no capítulo 1 desta Parte III.

<sup>11</sup> Fontanier e Aristóteles (*Ret.*, 55a 30-32; trecho citado já na Parte I, capítulo 1) parecem estar aqui em consonância quando aos objectivos da *amplificatio* laudatória.

<p>governador moreo nele que Tynha os maj's altos espiritos e o maj's Jmcãosavell do que eu numca vy a nenhum omem e Juntamente com ysto tamtas outras partes de filho de sseu pay e neto de seus avos por cão moço era pareçya nele mestria da natureza...<sup>12</sup></p>	<p>Todo aceso em furor. Ô caso estranho, Feito de admiraçam: ô monstro horrendo Digno assaz de ficar eternamente No mundo por exemplo, antes espanto, Ver em tam poucos annos tanto espirito, E hum coraçam de Alcides, o Thebano. A idade era pouca: mas iguala Em esforço e valor ao mais robusto, E ao mais assinalado antre os ousados.<sup>13</sup></p>
--	--

A caracterização de D. Fernando foi certamente sugerida pelo texto da autoria de João de Mascarenhas. Mas como é possível definir o herói português enquanto «monstro horrendo»? É verdade que, a constituir latinismo, o lexema «monstro» pode significar “prodígio”. É verdade também que, como escreve Ravazzoli, em casos como *X é um monstro* só o contexto pode resolver a vagueza do exemplo em favor duma única opção de significado.<sup>14</sup> Assim sendo, e como a estrutura co-textual é obviamente de natureza encomiástica, a expressão utilizada por Corte-Real deve entender-se como hipérbole encarecedora do louvor. A este mesmo propósito parece associar-se a comparação de D. Fernando com o Alcides (Hércules) dos mitos heleno-romanos. O jovem português estaria então a ser exalçado ao nível dos semi-deuses.

Todavia, tal interpretação abre brechas irreparáveis. O sintagma «monstro horrendo», que serve mais de «espanto» do que de «exemplo» para os eventuais emuladores, pressupõe uma leitura intertextual, precisamente pela relação co-textual com Hércules. Corte-Real não podia ignorar a classificação do ciclope Polifemo na *Eneida* como «monstrum horrendum»,<sup>15</sup> nem muito menos o emprego do mesmo sintagma na descrição virgiliana da Fama, um dos trechos

<sup>12</sup> Mascarenhas 1546a: 81.

<sup>13</sup> Corte-Real 1979. 104-05.

<sup>14</sup> Flavia Ravazzoli, “I meccanismi linguistici dell’iperbole” in Raimondi e Santini 1978: 83.

<sup>15</sup> *Eneida*, III: 659; Cf. o Adamastor em *Lus.*, V, 49: 1 e as considerações de A. Costa Ramalho sobre «monstro horrendo» (1992: 90-92).

favoritos do *Segundo Cerco*.<sup>16</sup> Mais do que isto, porém, tem valor significativa a contiguidade entre a expressão escolhida por Corte-Real e a figura de Hércules, particularmente na forma de «Alcides». Pois muito embora tal associação não esteja explícita na *Eneida* original, a tradução de Hernández de Velasco, publicada pela primeira vez em 1555, devia encontrar-se, como se demonstrou noutras ocasiões, na memória do poeta português:

<i>Eneida (originais)</i>	<i>Eneida (traduções)</i>
<p>hic spelunca fuit, vasto summota recessu, semihominis Caci facies quam dira tenebat, solis inaccessam radiis... huic monstro Vulcanus erat pater: illius atros ore vomens ignis magna se mole ferebat. attulit et nobis aliquando optantibus aetas auxilium adventumque dei. nam maximus ultor,/ tergemini nece Geryonae spoliisque superbus,/ Alcides aderat taurosque hac victor agebat/ ingentis...<sup>17</sup></p> <p>... nec longe, Cissea durum immanemque Gyan, sternentis agmina clava, deiecit leto: nihil illos Herculis arma nec validae iuvere manus genitorque Melampus,/ Alcidae comes usque gravis dum terra labores/ praebuit.<sup>18</sup></p>	<p>Allí en muy honda cueva tuvo nido el medio fiero Caco, nunca abierto a los rayos del Sol... Hijo era de Vulcano el monstruo horrendo y así iba siempre fuegos escupiendo. En fin nos trajo el tiempo y buen destino el favor deseado mas que humano: un dios a la sazón por aquí vino, el vengador Alcides soberano, que, habiendo muerto al fuerte Gerión trino, con los despojos y victoria ufano, los grandes toros por aquí traía...<sup>19</sup></p> <p>Mata [Eneias] allí cerca al duro y fuerte Ciseo y al jayán Gias, que con sendas mazas hacían a todas partes fiero estrago. No les prestaron las hercúleas armas, no sus valientes y violentas manos, ni el ser hijos del célebre Melampo, de Alcides compañero inseparable, mientras la tierra con horrendos monstruos ejercitó su heroica valentia!<sup>20</sup></p>

O jovem capitão português confunde na práxis épica, tal como o autor mescla na descrição ética, o «coraçam» do herói tebano com os «monstros horrendos» que ele derrotou. O impulso alusivo confere uma irreprimível nostalgia ao texto

<sup>16</sup> *Eneida*, IV: 181. Cf. *Segundo Cerco*, II (1979: 34-35), XIV (1979: 241-242 onde aparece «fero monstro») e XXI (1979: 470-471). A *Eneida* de Hernández de Velasco traduz o sintagma por «monstruo horrendo» (Polifemo) e «horrendo monstruo» (Fama) (vide Virgílio 1996: 105 e 118).

<sup>17</sup> Livro VIII: 193-95 e 198-204.

<sup>18</sup> Livro X: 317-322.

<sup>19</sup> Virgílio 1996: 277.

<sup>20</sup> Virgílio 1996: 356.

português: de nada valerão as armas e a coragem de D. Fernando para evitar a sua morte, anunciada logo que apareceu no poema. Posto no lugar dos “hercúleos” soldados de Turno mortos às mãos de Eneias, ou no papel de monstro abatido por Hércules, a posição de D. Fernando do lado do combate pela virtude perde alguma firmeza.

Parte da eficácia retórica desta passagem do *Segundo Cerco* relaciona-se com o contexto verbal e referencial em que está colocada. Os heróis mortos pela espada de Eneias vestem as armas dos pais, são acima de tudo filhos dos grandes heróis do passado, Hércules e Melampo. A opção pelo nome com que o poeta designa o herói dos célebres trabalhos não é acidental, pois «Alcides» é um patronímico. Do mesmo modo, um dos principais dias de assalto à fortaleza<sup>21</sup> é aproveitado pelo poeta para representar laudatoriamente os «filhos» da nobreza nas figuras de D. Fernando de Castro e de Sebastião de Sá, este último caracterizado como «filho» do governador da cidade do Porto. As semelhanças no modo de caracterização de ambos os jovens, com os retratos em movimento logo seguidos dum simil extenso, enquadram a mensagem sob o preciso domínio dum *ethos* da “força”. Assim, o significado conotativo de D. Fernando enquanto «monstro» ligado aos trabalhos de Hércules, é retomado por um simil bestial:

Assi como acontece em larga praça,  
Na qual entra o novilho esquivo, & bravo,  
Criado no deserto, aspero monte:  
Vendo os altos palanques, & as bandeiras  
Ornadas com mil cores diferentes,  
Ouvindo os sonorosos instrumentos,  
Ouvindo juntamente as altas gritas,  
Que o ar, & as grossas nuve[n]s vão rompendo,  
Espantado levanta muy furioso  
A soberba cabeça, isenta, & livre  
Do trabalhoso jugo, & olha ousado  
A gente que o persegue: & com braveza  
Se abalança onde a gente está mais junta,

---

<sup>21</sup> Introduzido com o aparato dum amanhecer mitológico (Canto VIII; 1979: 104).

Fazendo largo campo, & ay daquelle  
Que neste ponto alcança, que no meyo  
Das miseras entranhas banha, & tinge  
Com sangue os muy crueis agudos cornos.  
Assi desta maneira o fero moço,  
Ousado ali se mete nos lugares  
Que pareciam ser mais duvidosos,  
E com morte de muitos vay mostrando  
As forças, & o poder do forte braço.

Este não é um dos bois subjugados por Alcides no trecho de Virgílio ainda agora citado, nem tampouco um animal criado para as lides tauromáquicas.<sup>22</sup> Trata-se antes de um animal jovem («novilho») cujo comportamento na cidade («praça») se explica por ter sido sempre, até aí, «criado no deserto, aspero monte (...) livre do trabalhoso jugo». Assoma a suspeita da incompatibilidade entre o «ousado» e a disciplina civil.<sup>23</sup>

Também no caso do filho do governador portuense, Sebastião de Sá, contado imediatamente a seguir, se faz uma *similitudo* com a barbárie:

...tira forças  
Redobradas de novo, & dobra os golpes,  
Movido da ferida, ali peleja,  
Mais raivoso, & mais forte que ao principio.  
Assi como se mostra Hircano Tigre,  
Quando o sagaz monteiro, dalto posto,  
Ou antre espessas matas escondido,  
Lhe tira com ervada, mortal seta,  
Sentindose ferido, encrespa o lombo:  
Os olhos revolvendo, encarniçados,  
Lançando delles fogo ardente, & vivo:  
Vai dando bravo, & fero grandes saltos,  
Com horrendos bramidos.

Quem faz as vezes de civilizado é o «monteiro», na ocasião o tropo referente a um archeiro inimigo, descrito como «sagaz» na arte cinegética. O filho do governador do Porto assiste, pelo contrário, a um incremento da sua *fortitudo* («forte»), que a deturpa e transforma numa raiva de animal selvagem ferido. O

---

<sup>22</sup> A *Tebaida* de Estácio e *La Araucana* de Ercilla são dois poemas conhecidos pela frequência com que aplicam símiles tauromáquicos.

<sup>23</sup> Uma particularmente valiosa explicação dos sentidos dos símiles poéticos com o touro em Dion Crisóstomo, *Peri Basileias*, II, 73-78 (1971: 96-101).

comportamento de Sebastião de Sá torna a personagem contígua de D. Fernando, não apenas pelo baluarte em que ambos combatem no mesmo momento temporal e sintagma narrativo-descritivo, mas também pelo facto de a força de ambos ser traduzida nos termos duma monstruosidade «horrenda».<sup>24</sup>

Estes filhos de Portugal, por conseguinte, são paradigmaticamente comparados, ou aos soldados cujas armas nada podem contra o heroísmo e virtude de Eneias, exercitando uma força imensa mas fútil, ou a monstros de primitivismo, como o *semihomo* Caco. De acordo com a distinção fundamental de Perelman e Olbrechts-Tyteca, os símiles citados constituem, mais do que figuras de estilo, autênticas figuras retórico-argumentativas com relevância co-textual e contextual.<sup>25</sup> A identificação de D. Fernando com Hércules é, neste contexto, particularmente perversa, já que, enquanto permite o consuetudinário louvor, acaba por remeter conotativamente para a faceta do herói mítico que mais o confunde com os monstros derrotados: a sua fúria primitiva, a sua bestialidade. Escreve Philip Hardie:

Beast-man-god is a series that readily translates into the series Hell-earth-Heaven: through surrender to the passions and violence that he shares with the beasts man bestializes himself and may condemn himself to endless torments in a Hell peopled with nightmare versions of the wild animals of this world (...) Hercules is the hero who most starkly in one person incorporates the alternatives of man, beast or god. Like Achilles he is a congenitally unstable character because of his dual parentage, divine on one side and human on the other, but unlike Achilles he ultimately succeeds in converting his godlikeness into godhead, but not before he has experienced bestiality in several figurative forms.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Os bramidos do tigre-Sebastião de Sá são tão «horrendos» quanto o «tom de voz» do Adamastor (*Lus.*, V, 40: 5). Até as mulheres são “bestializadas” neste sentido, como a «casada» anónima cujo «furor e cólera» são comparados a uma leoa «de horrendos bramidos» (Canto IX; Corte-Real 1979: 120).

<sup>25</sup> As figuras de estilo encontram-se destituídas de função argumentativa, «deixam de ser figuras de retórica e tornam-se ornamentos respeitantes apenas à forma do discurso» (Perelman 1993: 19). Não é este o caso nos textos, como o *Segundo Cerco*, em que a poética se subordina à retórica.

<sup>26</sup> Hardie 1993b: 66. O autor continua, dando como exemplo da face “bestial” de Hércules precisamente o episódio do combate com o monstro Caco aqui já citado no original e em tradução, «one of the most schematically dualistic of the poem, but where it is notoriously hard to distinguish between the emotions and tactics of the ‘evil’ Cacus and the champion of ‘good man’ Evander [, Hércules]» (*ibid.*).

Os animais selvagens a que os jovens portugueses são sistematicamente assemelhados não deixam de ser, portanto, figuras duma aberrância hercúlea. Nesta “*Iliada*”, os Aquiles adquirem uma estabilidade ética negativa, uma ira incessante que lhes corrói a humanidade.

Que significado pode possuir então o tópico do louvor das armas e das letras entre os «filhos» da aristocracia portuguesa? De facto, Corte-Real conclui o retrato dos jovens com uma lembrança à paternidade sobre as virtudes destes filhos, «delgados engenhos na sciencia/de grande valentia na milicia».<sup>27</sup> Dentro do contexto da significação denotativa e conotativamente considerada, o elogio da «sciencia» vem totalmente a despropósito e constitui-se em ironia trágica. Uma ironia aliás já indiciada por João de Barros num dos seus panegíricos pedagógicos:<sup>28</sup>

Verdadeiramente as letras dizem bem com as armas. Bem sei que muitos são doutra opinião, mas a causa disto (se me não engano) é por não confessarem seu defeito, louvando a virtude, de que carecem. Mal iria ao capitão, se não fôsse prudente, e mal à república em que houvesse armas sem conselho e autoridade das letras.

Não existe um Melampo que cure D. Fernando de Castro.<sup>29</sup> Antes pelo contrário: a falta de «sciencia» é transparente na representação literária do jovem capitão, bem como do seu companheiro de baluarte Sebastião de Sá, apesar das famílias cultas a que ambos pertencem.<sup>30</sup> Tanto assim é, que Diogo de Reinoso, aquele a quem o governador confiara o aconselhamento do filho, se vai transformar num anti-Melampo deste Alcides. Distanciando-se dos relatos e crónicas em prosa no

---

<sup>27</sup> Corte-Real 1979: 107.

<sup>28</sup> Barros 1943: 116. Silva Dias (1969: 728) também cita o trecho, noutra âmbito todavia.

<sup>29</sup> Melampo (cujos filhos são mortos por Eneias num trecho da epopeia latina acima citado) é mitologicamente médico e vidente, logo um homem de «sciencia».

<sup>30</sup> O pai de Sebastião, João Rodrigues de Sá de Meneses, «governador» (palavra de Corte-Real) da cidade do Porto, era, de facto, uma das figuras mais cultas do Portugal contemporâneo. Como é sabido, D. João de Castro, outro “governador”, desta vez do Estado luso da Índia, manifestou sempre interesse pelo conhecimento experiencial da geografia, geologia, estudos marítimos, arquitectura etc.

que respeita à responsabilidade a atribuir a um dos maiores desastres que ocorreram aos defensores da fortaleza, Corte-Real vai enquadrá-lo na sua argumentação implícita em torno da questão da virtude heróica em geral, e da *fortitudo* em particular.<sup>31</sup>

O exército cambaico conseguira minar o baluarte “S. João” sem que os portugueses se dessem conta disso. D. João de Mascarenhas, por motivos pouco claros, terá suspeitado do facto, dando ordem para que os soldados saíssem daquele lugar. O facto é que não saíram, vindo a estância a explodir com morte de muitos dos que nela se encontravam, incluindo D. Fernando de Castro. Leonardo Nunes evita a delicada questão dos motivos do desastre, quer dizendo que as ordens de Mascarenhas foram interrompidas por um ataque, quer não mencionando senão a explosão e a morte de D. Fernando.<sup>32</sup> Teive apoia-se aqui no primeiro relato de Nunes.<sup>33</sup> Damião de Góis, por seu turno, baseia-se no relatório que escreveu João de Mascarenhas ao infante D. Luís, sendo portanto ambos os textos bastante semelhantes entre si e francamente mais próximos do poema épico, do que as crónicas de Nunes e Teive. Assim, onde o capitão-mor afirma que ao seu «Recado ouve alguns omeins que ouverão por fraqueza deçersse»,<sup>34</sup> Góis escreve em latim o que aqui se transcreve em português:

Sem prestar atenção e menosprezando o aviso do prudentíssimo capitão, responderam [os soldados do baluarte de S. João] que tinham mais coragem e maior experiência de guerra que ele, que por excessivo receio os aconselhava a retirar. Deixando-se ficar ali todos numa

---

<sup>31</sup> Ainda antes do episódio estudado a seguir, o texto recorda a posição de D. Fernando por duas vezes, uma no Canto IX (1979: 115) e outra no décimo. Neste último afirma: «Dom Fernando/ de Castro, acompanhado de muy forte/ destra, escolhida gente, defendia/ a estancia Sam João: lugar mais fraco,/ E onde muito mais certo está o perigo:/ por isso o Capitam daqui se mostra/ descansado, por ter taes defensores» (1979: 150).

<sup>32</sup> «...capitão mandou dizer ao baluarte de S. Johã, aos capitaes que se arredassem, cõ ha gente pera fóra e leixassem nelle muj pouca gente pera ho vigiar, porque lhe parecia que querjão dar fogo a algumas mjnas (...) Has palavras ajnda não erão acabadas, ququando os jmigos sobirão aos balluartes cõ grande grita...» (Nunes 1925: 61). Na *Crónica de D. João de Castro*, Nunes alude rapidamente à explosão, sem falar nos antecedentes (Nunes 1989: 68).

<sup>33</sup> Vide Teive 1996: 106

<sup>34</sup> Mascarenhas 1546a: 81.



um suicídio colectivo. O texto épico suprime aqui a figura do conselheiro prudencial, fazendo com que Reinoso, a personagem indicada para esse papel, seja contaminado pelos defeitos de carácter representados na figura do seu jovem capitão.

Prometia muito aos contemporâneos o filho mais novo de D. João de Castro. Escreveu-se de Diu ainda durante o cerco que ele «esta profetyzado de todos que será o mjlhor quysto e de melhor fama homem que ouver na Ymdea».<sup>36</sup> A própria crónica de Teive, ao fazer o elogio póstumo, afirma mesmo que no jovem capitão residiam já todas as virtudes necessárias ao bom «*imperator*», particularmente uma prudência e razão inesperadamente amadurecidas para a idade.<sup>37</sup> É bem provável que D. Fernando fosse imaginado comumente, antes e depois da sua morte, no lugar de potentado político ou militar, conciliando as virtudes na prática do poder, de maneira tão perfeita quanto fosse humanamente possível. Assumiria assim um novo significado a identificação da personagem com Hércules. Em duas das epopeias favoritas de Corte-Real,<sup>38</sup> o tebano funciona como símil do *imperator*: Virgílio compara Alcides com César Augusto<sup>39</sup> e a *Farsália* define Hércules como símbolo do general romano Cipião perante a resistência do cartaginês Aníbal.<sup>40</sup> A alusão ao herói tebano poderia então remeter para níveis intertextuais que refiguravam

---

<sup>36</sup> Carta de Sebastião Coelho datada de Diu, 1 de Julho de 1546 (*apud* Nunes 1925: 192).

<sup>37</sup> «Fernāduſ Caſtrus duodeviginti annos natus: cuius in ea adhuc aetate tanta fuit prudentia, et consilii maturitas (...) totoque obsidionis tempore ita se gessit, ut nullum in eo magnis imperatoris munus desideraretur» (1548: 64) ou, na tradução de Carlos Ascenso André, «Fernando de Castro, de dezoito anos, em quem, não obstante a idade, era tamanha a prudência e a maturidade de reflexão (...) e, ao longo de toda a duração do cerco, comportou-se de tal forma que lhe não faltou nenhuma das qualidades de um grande general» (1996: 107). Sobre os sentidos do vocábulo *imperator* nos reinos peninsulares medievais e renascentistas, *vide* Martim de Albuquerque 1968: 330ss.

<sup>38</sup> Sobre a “enciclopédia” de Corte-Real, *vide* Parte II, 7.5 e 7.9.

<sup>39</sup> *Eneida*, VI: 791-803.

<sup>40</sup> Lucano, IV: 593-660. Sobre Anteu como figura do cartaginês Aníbal e de resistência ao Império na poesia épica de Lucano em diante, *vide* Quint 1993: 111-12, 116-17 e 164-65. Sobre Hércules como representação ambivalente do poder político, *vide* Hardie 1993b: 67.

ao nível da recepção uma imagem de D. Fernando equivalente a herdeiro político dum chefe.

No contexto sistémico da epopeia, em particular uma em que se celebra o pai, D. João de Castro, D. Fernando poderia, em absoluta fidelidade à opinião corrente, ser representado no *Segundo Cerco* como um segundo Ascânio, uma vez que o filho de Eneias era igualmente, na representação virgiliana, de juízo e conselho equivalentes a um velho sábio.<sup>41</sup> Corte-Real permite tal associação ao transformar Tristão de Sá, um dos jovens que morreram na explosão do baluarte “S. João”, numa versão politicamente falhada de Ascânio. De facto, o Livro nono da *Eneida* é dedicado, em larga medida, a justificar as qualidades políticas do filho de Eneias enquanto origem da *gens Iulia*, origem genealógica do imperador Augusto. Mas enquanto propõe Ascânio Júlio como filho elevado às virtudes dum *imperator* amadurecido, Virgílio contrasta-o com dois jovens que, como D. Fernando de Castro, foram tragicamente mortos na sua primeira experiência de guerra. Em parte porque não podia representar a morte de Sebastião de Sá, Corte-Real escolhe outro soldado parcialmente homónimo (e quase desconhecido das fontes), para representar o papel de um dos mancebos falecidos prematuramente nesse livro da *Eneida*.<sup>42</sup> Tristão de Sá evoca o belo Eurialo:

---

<sup>41</sup> *Eneida*, IX: 310-11: «...pulcher Iulus, / ante annos anumque gerens curamque virilem» (cf. Curtius 1953: 98). Leonardo Nunes havia escrito que D. Fernando «em sua condição [de jovem sábio e prudente] mostrava ser velho de lx [sessenta]» (Nunes 1925: 62).

<sup>42</sup> Nunes é o único cronista a mencionar-lhe o nome, Tristão de Sá (1925: 62). Teve não o menciona e Góis refere apenas um «Tristão de Sousa». Não pude averiguar se se tratava doutro filho do governador do Porto, João Rodrigues de Sá de Meneses. Sebastião de Sá, porém, sabe-se que sobreviveu ao cerco de Diu (*vide* Sena 1980b: 232-3 para a genealogia desta personagem).

<i>Eneida (orig.)</i>	<i>Eneida (H. Velasco)</i>	<i>Segundo Cerco</i>
<p>Euryalus forma insignis viridique iuventa<sup>43</sup></p> <p>... sed viribus ensis adactus/ transabiit costas et candida pectora rumpit./ volvitur Euryalus leto, pulchrosque per artus/ it cruor inque umeros cervix conlapsa recumbit./ purpureus veluti cum flos succisus aratro/ languescit moriens, lassove papavera collo/ demisere caput, pluvia cum forte gravantur.<sup>44</sup></p>	<p>Eurialo, de beleza extraña y rara./ gallardo joven en edad florida<sup>45</sup></p> <p>... mas la espada/ con ímpetu impelida y con gran fuerza/ el blanco pecho le abre y las costillas./ Cae luego en tierra y vuélvese y revuélvese/ en muerte acerba un rato: va corriendo/ un rio de sangre por los bellos miembros./ Deja caer la cerviz floja y cuello/ sobre uno de los hombros, ya expirando,/ cual la purpúrea rosa que, arrancada/ con corvo arado se marchita e muere,/ o cual la adormidera, cuando acaso/ cargada y grave de abundosa lluvia./ inclina el débil cuello y la cabeza.<sup>46</sup></p>	<p>... Também foste/ tu ô Tristam de Sa, gentil mancebo,/ contado no successo amargo, &amp; triste:/ cerrou a morte os teus fermosos olhos,/ com mão fera, &amp; cruel, antes do tempo./ Este mancebo foy, quando vivia,/ antre todos os outros diferente,/ em tam gram perfeçam de rosto, &amp; membros/ que áquelle bello Adónis excedia,/ por quem Venus ca fez tantos estremos:/ quando vio traspassado o branco peito,/ e o dente da salvaje, brava, fera,/ banhado no seu puro, &amp; fresco sangue./ Co a força do salitre, foy nos ares/ em grande altura erguido, &amp; delles veyo/ cair na fortaleza sobre hum monte/ de agudos, limpos ferros, &amp; hastas grossas./ Algu[m]as dellas passam levemente/ aquelle corpo, em que a natureza/ quis mostrar seu saber, engenho, &amp; arte./ Tingindo as vay de sangue, ja cerrando/ os olhos com sinaes de grande penna:/ mudando a viva, &amp; ledo rosto/ Nu[m]ja amarelidam, &amp; mortal sombra:/ a graça convertendo, que antes tinha/ na imagem da morte muda, &amp; triste./ Qual fica o roxo lirio, que o agreste,/ rustico lavrador, com curvo arado/ arranca do lugar que o sustenta,/ dandolhe ali virtude, &amp; fermosura./ Murchase a verde folha, &amp; se entristece/ a fresca frol, perdendo o humor, &amp; a vida./ Assi desta maneira o gentil moço/ inclina o débil collo: cerra os olhos/ constrangidos da morte, &amp; com profundo/ gemido espira, &amp; voa ao ceo sua alma.<sup>47</sup></p>

Conjugada com a morte de D. Fernando, primeira da lista que termina com a *aemulatio* de Eurialo, o desaparecimento deste Adónis é testemunha da impossibilidade, no contexto da nova “*Iliada*”, de existência dum Ascânio.<sup>48</sup> Embora historicamente não morressem todos os jovens da fortaleza, nem sequer

<sup>43</sup> Livro V, 295.

<sup>44</sup> Livro IX, 431-37.

<sup>45</sup> Virgílio 1996: 157.

<sup>46</sup> Virgílio 1996: 322.

<sup>47</sup> Canto XI; 1979: 169-70.

<sup>48</sup> A lista encontra-se em Corte-Real 1979: 169 (Canto XI).

do baluarte minado, a poética de Corte-Real concentra-se nestas mortes («todos» voltaram ao baluarte), imbuídas de inequívoca negatividade,<sup>49</sup> fazendo com que o “Hércules-Ascânio eventual” do *Segundo Cerco* se abata também com o resto da juventude portuguesa.

Entretanto, o poema desmistifica a imagem tópica do *puer senex* atribuída pelos textos histórico-retóricos a D. Fernando de Castro, recorrendo a uma complexa teia alusiva que rege inclusive alguns aspectos da contiguidade sintáctica. Corte-Real aplica fundamentalmente os recursos abertos pela metade “iliádica” da *Eneida* para acentuar os contrastes através das semelhanças.<sup>50</sup> A desconstrução da imagem dum Telémaco em vias de assumir as funções dirigentes dum Ulisses é conseguida com recurso à voz comum (não necessariamente, ou apenas, a *vox populi*) que escolheu D. Fernando como depositário desse mesmo *topos* de antecipação.<sup>51</sup> Sem a imposição duma leitura vertical do texto, de signos remetendo para outros signos exteriores ao texto mas endógenos ao sistema por este proclamado, os mecanismos interventivos da poesia epidíctica não se podem exercer.

Se for verdade que o tema da morte trágica dos moços logo que obtêm a primeira experiência de guerra sinaliza, na *Eneida*, a ansiedade sentida em

---

<sup>49</sup> Na *Eneida*, as mortes de Eurialo e Niso são seguidas de uma apóstrofe de alegria pela corajosa morte enfrentada, traduzida na versão quinhentista castelhana por sintagmas como «agradable muerte», «contento» e «oh bienaventurados dos amigos!». O texto de Corte-Real, embora imitando claramente este contexto virgiliano, suprime quaisquer manifestações positivas deste tipo.

<sup>50</sup> A ensaística mais recente tem vindo a considerar cada vez mais o contraste entre imagens bucólicas e a crueza da guerra como o efeito primordial do *simil* de tipo homérico, a figura que Corte-Real privilegia, como vimos, nas representações de D. Fernando de Castro, Sebastião de Sá e Tristão de Sá. Davis Porter, um dos estudiosos do *simil* na *Iliada*, considera quatro categorias diferentes de *comparationes* aplicadas à guerra, todas elas destinadas (conclui) «to increase our sense of the violence and destructiveness of the war, perhaps even at times to suggest its senselessness» (“Violent juxtaposition in the similes of the *Iliad*”, *Classical Journal* vol.68, p.18; *apud* Wofford 1992: 422).

<sup>51</sup> O tópicus do *puer senex* é estudado por E. R. Curtius, que o introduz precisamente com o verso de Virgílio sobre Ascânio (1953: 98-101). O Livro IX da *Eneida* imita fundamentalmente os primeiros quatro livros da *Odisseia* de Homero, a “Telemaquia”.

relação a um sistema governativo ainda frágil,<sup>52</sup> a *translatio* portuguesa de toda esta articulação significativa, elaborada na epopeia de Corte-Real, está imbuída de um profundo pessimismo no que diz respeito à ordem política em funcionamento em Portugal nos anos do reinado de D. Sebastião. O louvor dos heróis e da virtude neles, objectivo primeiro do poema épico renascentista, articula-se de modo a expor uma “verdade”, tal como preceituava a teoria retórica clássica, uma verdade que, neste caso, não parecia ser nada agradável de ouvir. Na ordem sistémica do discurso épico, D. Fernando é conotado com a parte bestial, monstruosa, do paradigma heróico, perdendo toda e qualquer possibilidade de identificação, sugerida pelo próprio poema, quer com a face virtuosa de Hércules, quer com o potencial futuro dum Ascânio. O filho mais novo do governador acaba por ser reduzido ao jovem impulsivo e fanfarrão que os documentos mais directos parecem revelar, sem que isso impeça o profundo sentimento de perda que percorre toda a narrativa poética deste caso.<sup>53</sup>

Pior do que isso ainda, a possibilidade remanescente de uma figura sábia que lhe prevenisse os comportamentos menos sagazes e o aconselhasse ou corrigisse com justeza, como um Melampo ou o “iliádico” Nestor,<sup>54</sup> é elidida do

---

<sup>52</sup> Os estudiosos de Virgílio costumam interpretar as mortes de Niso e Eurialo, no contexto duma ascensão de Ascânio, ou como simpatia autoral pelo sofrimento humano, ou como antipatia pelos objectivos políticos da monarquia. Hardie procura uma via intermédia: «There may be some truth [em ambas as interpretações]; but the theme of the tragic death of the young, when taken together with the role of Ascanius, also points to a more positive concern for, and commitment to, the chances of success for Augustus' new order» (1993b: 92).

<sup>53</sup> A respeito do filho do vice-rei, notem-se os seguintes fragmentos: «Deste serquo não tenho que dizer a Vosa M. porque nos não tem ainda estes negrinhos nem amea derrubada» (duma carta de D. Fernando ao irmão, D. Álvaro, *in* Nunes 1925: 140); «...tal pessoa como o sôr dom Fernando sera pequeno feito defender esta fortaleza a guzarates porque nos não somos omens senão pera as tomar a turcos...» (carta de João de Mascarenhas ao governador D. João de Castro *in* Nunes 1925: 153); «O sôr dom Fernão fyca m. <sup>to</sup> bem desposto e m. <sup>to</sup> bem apousentado nas casas da feytorya que são mjlhores que as do capitão e não quys nelas guardamecins nem outra cousa senã suas armas e dos seus lascaryns e m. <sup>tas</sup> lâças e rodela e espyngardas» (carta de Sebastião Coelho ao governador *in* Nunes 1925: 186).

<sup>54</sup> A figura do velho chefe Nestor é fundamental na *Iliada* de Homero pela sua prudência e sagacidade no conselho, qualidades elogiadas aliás pelos outros heróis (*vide p. ex.*, II: 370ss).

texto épico por uma deliberada intervenção autoral sobre as versões “oficiais” das crónicas. Diogo de Reinoso é incluído na lista dos que morreram na explosão do baluarte, arrastado para o fim pela inversão da capacidade de representar o papel de «ayo» que lhe estava consignado.<sup>55</sup> A sua ameaça de propaganda da irresponsabilidade dos outros que eventualmente se retirassem equivale a declarar excluídos do seu grupo todos os que obedecerem, afinal, às ordens do comandante-mor. Transgressor consciente da ordem que D. João de Mascarenhas procura representar, Reinoso é o porta-voz duma aberração da virtude heróica, consignada num conjunto de filhos da mais cotada nobreza, de que a bestialidade, comum a Hércules e aos animais selvagens, é o melhor significante. E o texto permite pensar-se que o aio de D. Fernando — tornado já o tutor e responsável moral dos jovens do baluarte — estaria até ciente da característica que o une aos restantes membros do destacamento, pois a compulsão do suicídio («morrer... he o que busco»), proposta e aceite por «todos» os circunstantes, equivale ao reconhecimento duma transgressão pior do que a desobediência à chefia: o rompimento fatal da virtuosa *fortitudo*.

O último pensamento do texto acerca de D. Fernando realiza a inerente autocontradição do heroísmo proposto, tornando a representação descritiva da personagem como que uma confirmação, alheia aos testemunhos históricos conhecidos, mas previsível e observada através da omnisciência do narrador, do carácter monstruoso do *exemplum*:

Dom Fernando de Castro alevantáram  
Pisado o corpo todo, & a cabeça

---

<sup>55</sup> Como as mortes de D. Fernando de Castro e Tristão de Sá, o nome de Reinoso aparece no Canto XI, página 169 da edição de 1979. Poder-se-ia talvez atribuir a D. João de Mascarenhas o papel de “Nestor” nesta situação, mas nada no poema induz neste sentido, até porque Corte-Real torna manifesto a falta de respeito dos soldados do baluarte pelos conselhos do capitão-mor da fortaleza.

Amassada das pedras, sem figura  
Do rosto juvenil, risonho, & ledó.<sup>56</sup>

A concretização física do «corpo sem figura» constitui a concretização duma articulação do discurso que vê no Mesmo, e só nele, o des-retrato que uma unilinearidade laudatória (a existir...) aguardaria ver apenas no Outro. Os mortos ficam «com disformes e feas aparencias», sendo alguns decapitados. Os feridos apropriam-se, numa versão mais acentuada e ironicamente trágica, da ética da discórdia atribuída antes ao exército de Mamude, «não podendo/ sair-se do tropel desatinado». Estes, embora sobrevivendo, «quebram os braços», «pisam e torcem pernas» e trazem «os rostos mui disformes, inchados» e pisados das pedras, como o seu falecido capitão. De facto, em vez de deslocar a «horrenda» desfiguração para o normal objecto de vitupério que seria Mamude, Cambaia e os orientais em geral, o *Segundo Cerco* representa a implosão do discurso laudatório, paradoxalmente possibilitada pelo mesmo louvor.<sup>57</sup> O deslocamento do vitupério para o inimigo a castigar não ocorre aqui, assistindo-se ao invés a uma tal concentração do discurso laudativo sobre um só aglomerado sémico que a explosão súbita do baluarte é o melhor significante do panorama de excesso realizado pela “força”, tornada vício bestial, de D. Fernando e dos seus homens.<sup>58</sup> O processo semiótico épico-epidíctico, numa palavra, desfigura a exaltação do herói, refigurando-a em teratogénese.

---

<sup>56</sup> Ainda no Canto XI (1979: 175).

<sup>57</sup> Na sua excelente análise da *Farsália* de Lucano, David Quint associa o desmembramento, a mutilação e a incognoscibilidade final dos corpos dos protagonistas com a fragmentação e perda de sentido teleológico (imperialista) da própria narrativa (cf. 1993: 140-147). Aqui, porém, os mecanismos laudatórios possibilitam a desfiguração dos heróis no *Segundo Cerco*, sem que tal resulte na quebra do sentido teleológico buscado na “*Iliada*” de Virgílio.

<sup>58</sup> Sobre a relação entre um final explosivo, a pretensão ao suicídio e a definição do Eu como monstro, vide Brooks 1992, especialmente pp. 80-82.

2.2. A perda para a discursividade da epopeia de Corte-Real representada pela morte de D. Fernando, enquanto promessa de chefia virtuosa a cumprir no futuro próximo, poderia ser colmatada pela introdução, historicamente validada à partida, do primogénito do governador, D. Álvaro de Castro. Se o seu irmão mais novo fora objecto de encómio generalizado pelos companheiros e cronistas do cerco, D. Álvaro, enquanto pessoa empírica, quis assegurar a imortalidade por uma incessante preocupação, sua e de seus filhos, em celebrar-se a si mesmo junto com o pai.<sup>59</sup> Não obstante o êxito final desta empresa autoglorificante, atestada pela fortuna histórica de D. João de Castro no imaginário nacional, parece que D. Álvaro teve algumas dificuldades em concretizar o projecto enquanto viveu, ou seja, até 29 de Agosto de 1575. É possível que uma boa parte dos obstáculos levantados se tenha devido à sua ausência na batalha final que opôs o governador seu pai às forças de Mamude.<sup>60</sup> A infeliz situação de doença em que se terá encontrado não foi explorada, todavia, por Corte-Real, a não ser pela simples omissão do nome de D. Álvaro nos Cantos (XVII e XVIII) em que o famoso recontro se prepara e descreve.

Assim sendo, o primogénito do governador da Índia comparece apenas em dois momentos relativos ao cerco de Diu. Na epístola que enviou a Francisco de Sá de Meneses, acompanhando um autógrafo do *Segundo Cerco*, o poeta alude tão-só a um deles:<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Escreve Rafael Moreira que o filho primogénito de D. João de Castro esteve sempre «verdadeiramente obcecado com o empenho de perpetuar a memória do pai» (AAVV 1995: 83). Esta característica estendeu-se aos netos do vice-rei, que escreveram e encomendaram crónicas exaltando os antepassados, incluindo a da autoria de Jacinto Freire de Andrade, durante muitos anos tida como um dos clássicos da língua mais dignos de imitação (*vide* AAVV 1995: 156-57).

<sup>60</sup> «Freyre de Andrade's imaginative version of the final battle culminates in a glorification of Alvaro de Castro's heroic exploits. Alvaro was in bed with fever at the time» (Goertz 1973: 68). «D. Álvaro ficou doente na fortaleza, não tendo podido participar na batalha, o que por certo o terá penalizado» (José Manuel Garcia *in* AAVV 1995: 24).

<sup>61</sup> Corte-Real 1979: 919-20.

A dom Alvaro de Crastro vj metido  
no meyo dum grã golpho proceloso  
pera ser dele Dio socorrido  
Mil vezes alagado de hum furioso  
embraveçido vento atras tornava  
da ventura amostrãdose queixoso  
Vj que as soberbas ondas cõtrastava  
lutando alj cõ ellas as vençia  
e em Dio quasi so desembarcava.

O heroísmo de D. Álvaro é definido primordialmente em termos de navegação marítima. Estava aqui encontrada uma oportunidade para o *topos* da tempestade, um dos mais sólidos da tradição épica. Corte-Real não perde a ocasião de se mostrar inserido nela, como se vê do seguinte excerto:

<i>Eneida (H. Velasco)</i>	<i>Corte-Real</i>
rebrama el cielo del un polo al otro con gran frecuencia de espantosos truenos, mostrando con relámpagos espesos su resplandor fogoso y luz ardiente. <sup>62</sup>	Soava o grande ceo de hum pollo ao outro, Com trovões espantosos, & medonhos: Mostrava com relampagos espesos Seu resplandor fogoso, & luz ardente. <sup>63</sup>

No entanto, nada induz a pensar no poema que o desafiar as tempestades resultou numa vitória do capitão-mor e muito menos numa vitória decisiva para o êxito de Diu, como quis D. João de Castro:

Foi este socorro a couza do mundo de que mais se espantarão os moiros, assy pola brevidade com que o mandei como pelo tempo em que foi, no qual nam ha memoria de homens de tal navegação nesta costa (...) E sendo ja D. Alvaro em meio golfão com toda esta companhia lhe deo tamanho temporal de vento oesnoroste que arribou à Ilha das Vaccas (...) tornarão a cometer o golfão, e, sendo entrados por elle bom pedaço maior, de sorte que com grande trabalho puderam arribar (...) tornaram D. Alvaro e D. Francisco a cometer o mar (...) e sendo quasi navegados lhe tornou a dar outro tempo muito mayor que os passados por onde tornaram a arribar (...) Passado este terceiro temporal, tornaram D. Alvaro e D. Francisco á sua porfia, e desta quarta vez aprouve a N. Senhor de os levar a Dio (...) Parece-me que se tardara Dom Alvaro mais 6 dias se perdera a fortaleza de Dio sem nenhum remedio, donde nasceo hum proverbio em toda a India, dizendo D. João Mascarenhas deffendera Dio e D. Alvaro a salvara.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Virgílio 1996: 8 (*Eneida*, I: 90).

<sup>63</sup> Canto XII (Corte-Real 1979: 181).

<sup>64</sup> Castro 1546: 296-97.

No *Segundo Cerco*, a tempestade termina com o regresso dos navios ao ponto de partida, ao «lugar que o passado dia, todos/ tinham deixado ja».<sup>65</sup> Em vez de prosseguir com as sucessivas tentativas de atravessar o golfo, tentativas que, na versão do governador, gradualmente aproximava o filho de Diu, o poeta abandona D. Álvaro nesta praia e retorna à narração dos acontecimentos na fortaleza. Ao herói o texto regressa no Canto seguinte, reportando apenas a sua chegada a Diu, sem aludir aos progressos conseguidos em cada esforço para fazer a travessia e, logo, sem aproveitar a conseqüente oportunidade de louvar a constância do herói e tirar daí a respectiva lição moral.<sup>66</sup> Corte-Real concentrou os vários temporais mencionados por D. João de Castro num só, e ao fazê-lo tornou fútil o combate dos homens com os elementos. Narrativamente falando, a tempestade não levou a lugar nenhum. Longe de abrir com o tópico a possibilidade de caracterizar as virtudes de comando de D. Álvaro, o texto deixa um significado perturbador insurgir-se pelas entrelinhas da representação.

Como se demonstrou, a tempestade da *Eneida* a que Corte-Real alude foi consistentemente interpretada como correspondente ao nascimento de Eneias, o ponto inicial de construção daquele que virá a ser, depois da descida aos infernos, o epitome da virtude heróica (*virtus*). A tempestade marítima configura-se como momento fundador do percurso iniciático do herói, um momento que mesmo uma imitação “diabólica” de Virgílio como a *Tebaida* de Estácio não deixou de repetir.<sup>67</sup> Porém, ao fazer com que os barcos arribassem quase «milagrosamente» (como escreve D. João de Castro) ao mesmo lugar

---

<sup>65</sup> Canto XII (Corte-Real 1979: 182).

<sup>66</sup> 1979: 210-11.

<sup>67</sup> *Tebaida*, I: 336-389 (tempestade sofrida por Polinices). Também a *Argonautica* de Valério Flaco tem uma tempestade no primeiro Livro, v. 608ss. Sobre a tempestade da *Eneida* e a sua interpretação humanística, vide Parte I, capítulo 2.

donde haviam partido, Corte-Real compara D. Álvaro implicitamente com o César da *Farsália* lucaniana. Com efeito, a célebre tempestade que sofre o general romano no barco de Amiclas possui idêntica futilidade narrativa, na medida em que o desafio do homem à natureza consegue apenas retornar César ao ponto de partida.<sup>68</sup> As semelhanças, *topoi* à parte, acabam aqui, todavia. É que enquanto o episódio da *Farsália* constitui um dos principais momentos de identificação de César com a sua arrogância e óptima fortuna, o episódio do poema português nada demonstra sobre o carácter ou as capacidades de comando de D. Álvaro de Castro.

As tempestades marítimas possuem outra qualidade fundamental na tradição épica. Elas são ocasiões desadequadas para pôr à prova a virtude dos heróis. É este o sentido da fala de Ulisses na *Odisseia* e de Eneias no poema de Virgílio durante as tempestades mais importantes do cânone épico.<sup>69</sup> O medo da morte por afogamento é natural nos profissionais da guerra, pois não há herói que possa alterar o curso da natureza.<sup>70</sup> O próprio desafio de César aos elementos comporta este significado, embora na forma perversa que seria de esperar numa imitação de Virgílio por Lucano.<sup>71</sup> O principal tratado de Ética utilizado pelos humanistas do Renascimento concede autoridade filosófica aos modelos clássicos da epopeia. Assim, escreve Aristóteles que a morte decorrente duma tempestade marítima é revoltante para o homem forte porque, para testar

---

<sup>68</sup> *Farsália*, V: 504-677.

<sup>69</sup> *Odisseia*, V: 291ss. (Homero 1994: 73) e *Eneida*, I: 94ss. A mesma indignidade heróica associada à morte por naufrágio aparece na *Iliada* (XXI: 279-83) e recorre nos poetas romanos (por exemplo Ovídio, *Metamorfoses*, XI: 539-40).

<sup>70</sup> Mesmo num poema de possibilidades “extra-naturais” como o *Orlando Furioso* de Ariosto, os heróis não podem senão sentir medo quando confrontados com o mar bravio: «Ben è di forte e di marmoreo petto/ e più duro ch'acciar, ch'ora non teme./ Marfisa, che già fu tanto sicura,/ /non negò che quel giorno ebbe paura» (XIX, 47: 5-8). Vide tb. XLI, 21: 5-6.

<sup>71</sup> É consensual que Lucano imita a tempestade do primeiro livro da *Eneida* no episódio de César e Amiclas, ao ponto de repetir a partida de Epiro.

a sua virtude, ele deve afrontar perigos onde se possa defender ou morrer nobremente, o que não é possível em desastres como o naufrágio.<sup>72</sup> Daí até inverter o valor heróico da travessia marítima não era preciso mais do que um passo. De facto, para a tradição filosófica greco-romana predominante, desafiar tempestades no mar era sinal de imperfeição, principalmente uma manifestação dos vícios da temeridade e da *hibris*.<sup>73</sup> Criminosos e tiranos são os navegantes ideais do mar tempestuoso.<sup>74</sup>

Assim, para poder modificar uma situação de modo nenhum ideal para a definição do heroísmo e virtude da personagem, tornava-se necessário transformar a tempestade numa ocasião em que se demonstram as qualidades positivas do herói, quer transferindo para os elementos naturais a simbologia das paixões descontroladas, no seguimento da *Eneida* dos humanistas,<sup>75</sup> quer encontrando uma motivação paralela que justifique o louvor. No primeiro caso, o herói seria marcado por um rito de tipo iniciático, sofrendo os rigores do mar para crescer em maturidade e legitimar-se como chefe. No segundo, teria de provar-se que as razões que o movem a desafiar a tempestade, bem como as provações pelas quais é obrigado a passar, resultam num contributo para a representação da virtude heróica, iluminando uma ou mais facetas desta. Em D. Álvaro, Corte-Real possuía um belo incentivo para prosseguir a imitação da *Eneida* no sentido duma legitimação heróica: sendo o primogénito do vice-rei, sendo aquele que, segundo o suposto provérbio referido por D. João de Castro, viera «salvar» Diu, e tendo já morrido D. Fernando, importava aproveitar as

---

<sup>72</sup> *Ética a Nicómaco*, III, vi, 10-12.

<sup>73</sup> Para um tratamento crítico completo da tempestade na tradição literária antiga, *vide* Morford 1996: 20-58. Para as implicações filosóficas e políticas deste tipo de representação, *vide ibidem*, pp. 26-31 e Feeney 1991: 334-5.

<sup>74</sup> Morford 1996: 30.

<sup>75</sup> Sobre a interpretação humanística dos ventos enquanto representações das paixões que assaltam Eneas no início da sua caminhada para a perfeição ética, *vide* Parte I, capítulo 2.

tempestades que historicamente havia enfrentado para torná-lo num *alter* Eneias. A *imitatio* que faz iniciar-se a comparação entre o herói troiano e D. Álvaro não serve, porém, tais expectativas. «A gente» (incluindo o capitão-mor?) «pede/ em alta voz a Deos misericórdia» e logo regressam os navios ao porto, sem que jamais se represente sequer algum progresso na luta contra o obstáculo.<sup>76</sup>

Deveria então situar-se a outro nível a preocupação de Corte-Real revelada na epístola a Sá de Meneses. A virtude de D. Álvaro de Castro teria de aparecer representada de alguma forma, pois de resto não seria mais do que um marinheiro entre outros marinheiros, função desapropriada para a intenção heroicizante. A verdade, contudo, é que não existem quaisquer indicações de que Corte-Real pretendia representar o primogénito de D. João de Castro como um verdadeiro herói. E como se não bastasse esta aparente omissão, o poeta acaba por torná-la ostensiva pelo facto de, quase no início do Canto seguinte (XIII), regressar ao tema da tempestade marítima, desafiada desta vez somente pelo capitão Luis de Melo de Mendoça, subalterno de D. Álvaro. Foi já mencionada esta cena no contexto do motim enquanto fenómeno de importantes consequências políticas.<sup>77</sup> Pois são precisamente os homens amotinados que ocasionam a oportunidade retórico-poética de revelar a virtude desta personagem secundária. Toda a passagem salta aos olhos pela definição do heroísmo ausente no tratamento concedido a D. Álvaro:

... o forte  
Mancebo, toma as armas desmandadas  
Daquelles que o motim tinha movido,

---

<sup>76</sup> Dois dos seus subalternos (António Moniz e Garcia Rodrigues de Távora) conseguem fazer a travessia, tal como afirma D. João de Castro no relatório ao rei (1546: 297) e Corte-Real no *Segundo Cerco* (1979: 182).

<sup>77</sup> Vide capítulo anterior, 1.7.

Tendo elle nas mãos ambas alto erguida  
 Hu[m]ja luzente, aguda, larga espada.  
 Diz com bravo semblante: Ninguem seja  
 Mais ousado a fallar, nem tema dano,  
 Que em fim Deos he por nós, & desta affronta  
 Todos nos salvará. Sus bõs soldados  
 Esforçay, esforçay, que nestes tempos  
 Se mostram corações livres de medo.  
 Dizendo estas palavras, rompe as nuve[n]s  
 Hu[m]ja ligeira luz de vivo fogo:  
 Ouvese polos ares hum rogado  
 Espantoso, que corre a todas partes:  
 Deixase vir a baixo impituosa  
 Espessa, & grossa chuiva, acompanhada  
 De horrendissimo vento, que revolve  
 Com grande furia o mar: fica a galveta  
 Cuberta de mil ondas, & escondida  
 Toda a gente ficou debaixo da agua.  
 Aparece outra vez o affadigado,  
 E sumido navio: soa hu[m]ja alta,  
 E miseravel grita, a Deos pedindo  
 Merce, dizem, Senhor misericordia.  
 Luis de Mello esforça a desmayada  
 Enfraquecida gente, alto dizendo.  
 Ô nobres companheiros, ô soldados  
 Não mostreis tal temor, que os Portugueses  
 Assi servem seu Rey. Mores perigos  
 Passamos todos ja, pois que fraqueza  
 He esta que mostrais injusta agora?  
 Acodi, acodi ao necessario,  
 Nam vos espante a força deste vento,  
 Nem menos estas tam soberbas ondas,  
 Que eu vos affirmo aqui, que Deos nos leve  
 Todos a salvamento dentro a Diu.  
 Ouvindo estas palavras, toda a gente  
 Acode aos ambornaes, & saese humilde  
 Toda quanta agua entrou dentro soberba.

O sangue-frio do capitão não é representado como uma arrogância insensata perante a tempestade. Na verdade, não existe a associação da conduta de Luís de Melo com a do César luciano ou com outro modelo que pudesse semantizar uma condenação ética.<sup>78</sup> Do mesmo modo, não se manifesta uma alusividade que possa remeter o acontecimento para uma iniciação de tipo virgiliano; Luís de Melo não se apresenta como personagem de importância histórica suficiente

<sup>78</sup> Neste sentido parece pertinente a comparação da cena de Luís de Melo, não só com a tempestade de Lucano já referida, mas também com os versos de Boiardo a respeito do temerário Rodamonte, o qual fica impassível com a tempestade, mostra mais ardor quanto mais difícil fôr a acção e comanda os seus homens com tal prepotência que os atira à água quando não conseguem obedecer-lhe (*Orlando Innamorato*, II, vi, 14).

para justificar uma argumentação no sentido da evolução heróica e política que os humanistas encontraram em Eneias. Toda a passagem constitui antes uma tentativa de definir a virtude heróica no enquadramento tópico da navegação marítima. Para este efeito, Corte-Real serve-se da associação metafórica entre os elementos naturais descontrolados e as paixões da alma, ao rematar a cena com aquela síntese eticizante da água, «soberba» na tempestade, «humilde» agora. O medo ou «temor» dos soldados que navegam é justificável. Mas o capitão acode à emergência, demonstrando pela forma como supera o «motim» resultante do excesso de medo — refigurado em temporal pela linguagem ética aplicada nos dois últimos versos — o carisma e valor que o definem como chefe e herói.<sup>79</sup>

Neste contexto, a recordação da armada de D. Álvaro, buscada à historiografia, assume nova significação:

Com tal navegação, tam trabalhosa  
Surgiram dentro em Diu: de que a gente  
Mostrou grande alvoroço, polas novas  
Que deu da outra armada, que ficava  
Procurando chegar, soffrendo a furia  
Daquella tam terribel tempestade.

Corte-Real serve-se das crónicas para transformar o sentido de toda a acção.<sup>80</sup> Através duma dupla argumentação sobre a mesma *res*, o poeta define e clarifica retoricamente o objecto da indagação.<sup>81</sup> A mesma tempestade traz «novas da outra armada». Para o receptor, a leitura do episódio com Luis de Melo deve funcionar analepticamente como o relato duma ausência de virtude heróica na

---

<sup>79</sup> É provável que Corte-Real, ao atribuir valor ético às águas no contexto dum «motim», se recordasse do símil em que Virgílio associa Neptuno, acalmando a tempestade, com o monarca ideal neutralizando a sedição popular (*Eneida*, I: 148-156). Também nessa comparação, é com a fala e com as virtudes heróicas («*forte virum*» no verso 151) que se extingue o «*furor*» da revolta.

<sup>80</sup> «Luis de Melo de Mendoça (...) deo mujto contentamento pelas novas da armada que trazia, trabalhava por chegar» (Nunes 1925: 70).

<sup>81</sup> Sobre este tipo de argumentação, *vide* Parte I, *passim*.

personagem de D. Álvaro. Derivado da *inventio* do narrador, como tudo indica, o quadro representacional expõe as insuficiências daquele que é, histórica e politicamente, o superior de Luís de Melo, ao contrastá-las com um padrão de verdadeiro heroísmo no mar. Se a impotência perante o mar e os ventos sinaliza a perda da racionalidade típica do tirano dominado pelas paixões, a substituição de D. Álvaro por um subalterno ao leme de comando aponta para a submersão da sua identidade heróica.<sup>82</sup>

Se o quadro ficcional de Luís de Melo, combatendo as paixões dos soldados e dos elementos, remete para trás na narração, para o temporal sofrido por D. Álvaro, o episódio cria também uma analogia proléptica, já que o motim aí dominado reaparece, no centro do mesmo Canto XIII, amplificado de forma a transbordar para lá das tentativas de controle. Com efeito, são «os soldados/ que nas fustas vieram» que vão causar o mais ponderoso acontecimento para a fortaleza e para a própria estrutura do *Segundo Cerco*, uma rebelião que empurra os portugueses para uma surtida com resultados desastrosos.<sup>83</sup> Depois de aportarem os navios, parece evidente que D. João de Mascarenhas se consultou com os chefes recém-chegados, D. Francisco de Meneses e D. Álvaro de Castro, sobre uma eventual saída contra os baluartes inimigos entretanto edificadas. Leonardo Nunes, presente na fortaleza, não nega que o conselho se deu entre os três nobres.<sup>84</sup> O que não sabemos foi o papel de D. Álvaro neste

---

<sup>82</sup> Creio ser de identificar este esvaziamento da identidade através das imagens ligadas à água com a imagem produzida por Virgílio das forças inimigas na *ecphrasis* da batalha de Actium, livro VIII: 675-728. Ai Marco António e Cleópatra mostram-se incapazes de controlar os ventos e acabam por desaparecer, sem deixar traço, no rio Nilo. Como mostra Quint, é este desaparecimento sem as honras da comemoração perpetuadora, esta perda de identidade, que poemas como a *Eneida* identificam com os adversários políticos e não podem permitir nos seus heróis (cf. 1993: 21-31, esp. p. 29).

<sup>83</sup> Corte-Real 1979: 212 e ss.

<sup>84</sup> «...vieram todos ao terreiro e disserom que derribassem as cassas ao capitão has espingardadas, pois não queria sajr fóra, ho qual visto por elle e por D. Francisco de Meneses e

quadro. As *Lendas da Índia* de Gaspar Correia possuem uma versão pormenorizada do acto deliberativo, em que D. Francisco é representado como a voz da dissensão, opondo-se eloquentemente a qualquer surtida, contra a opinião geral, reforçada nomeadamente por D. Álvaro. Todavia, não é de supor que Corte-Real conhecesse o manuscrito das *Lendas*, como vimos já.<sup>85</sup> A sua versão afirma que o capitão-mor não tinha quem o ajudasse a manter os homens intramuros, o que, parecendo ser mais abonatório para D. João de Mascarenhas do que o relato de Correia, acaba por envolver todos os homens, incluindo D. Álvaro, na inexperta decisão, e deixa transparecer uma falta de firmeza indesejável nos capitães.<sup>86</sup> Elucidativo se torna, neste contexto, comparar a narração de Corte-Real, tal como se apresenta até este ponto, com o testemunho do próprio D. Álvaro em carta ao pai:

...se amofinou ha gente desta fortaleza que saismos, ate que saimos he eu hia na diãteira (...) Ádamos hum poco as lâçadas porem fomos taõ ospedados de pedradas, frechas, espingardas que foi m.<sup>to</sup> escaparmos. A gente pose em fugida de maneira que cõpryo ao capitaõ recolherse.<sup>87</sup>

Neste texto pressente-se que a vontade de sair existia também nas chefias, pressentimento aliás estimulado por uma outra carta ao governador do próprio Mascarenhas.<sup>88</sup> Em relação à autoria da rebelião, a versão de D. Álvaro é bem diferente da do poeta, uma vez que o *Segundo Cerco* é explícito sobre o facto de terem sido os homens que chegaram com D. Álvaro, e não «ha gente desta

---

D. Alvaro de Crasto, parecendo-lhes que tão bons desejos desbaratarião xx reis (...) ha tarde sairão fóra» (Nunes 1925: 74).

<sup>85</sup> Vide Parte II, 7.8.

<sup>86</sup> «...o Capitam nam tendo quem o ajude/ a sustentar, o que elle bem entende,/ foy forçado fazerlhes a vontade» (Corte-Real 1979: 225). Sobre D. Álvaro, nem uma palavra.

<sup>87</sup> *Apud* Nunes 1925: 133.

<sup>88</sup> «Estes negros não deixaõ de picar e de nos derribar da fortaleza tudo o que elles podem, parece-me que ade ser necessaryo sayrmos fora pera lhe desmancharmos os caminhos por onde vem aos nosos muros e aos nosos balluartes. Espero em deus que soçedera bem (...) esta fortaleza tem neçesydade de V. S. ser çedo nela porque ha mester muyto trabalho pera se tornar a refazer e ysto não pode ser sem de todo nos desçercarmos botamdo os fora da çidade» (Mascarenhas 1546: 161-62).

fortaleza», os incitadores do motim. Quanto à decisão sobre a retirada, a cronologia da carta difere radicalmente da do poema: segundo Corte-Real, Mascarenhas só resolveu dar ordens para retroceder quando recebeu notícia da morte de D. Francisco de Meneses e do ferimento de D. Álvaro, numa parte posterior do discurso e da cronologia.<sup>89</sup>

O *Commentarius* humanístico de Teive propõe um símil para essa situação, dizendo que o comando da fortaleza cedeu à pressão dos soldados que queriam sair em combate, «como se fosse forçado por uma tempestade».<sup>90</sup> As imagens da tempestade e do motim combinam-se inextricavelmente para revelar onde residem as qualidades do verdadeiro *imperator*. Mas Corte-Real recupera o trabalho poético elaborado em torno desta semântica precisamente quando vai focalizar o comportamento de D. Álvaro de Castro. Assim, começa por transferir o símil da crónica teiviana, da multidão dos portugueses da fortaleza, para a multidão dos orientais no campo após a surtida, tornando a figura “épica” pela imitação dum símil virgiliano:<sup>91</sup>

os imigos  
Vinham cada vez mais cobrindo o campo.  
Como quando no mar começam ondas,  
Com vento embranquecerse: em pouco espaço  
Crecendo o vento, crece a grande força  
Do tempestuoso mar, & vam subindo  
Com furia, desdo centro às altas nuve[n]s.  
Assi os Mouros acodem ao rebate  
Engrossandose mais em força, & numero.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Enquanto a representação da retirada de D. Álvaro aparece na página 229 da edição de 1979, a decisão de Mascarenhas tem lugar na página 234 da mesma edição, quase no fim do Canto XIII. A carta de D. Álvaro diz antes que «eu cõ outros fidalguos escapamos porque hum criado de V. M. chamado Sirveira foi dizer ao capitaõ que me tinhaõ cativo polo que tornou e cõ seu favor nos podemos salvar» (*apud* Nunes 1925: 133). Corte-Real, como se verá, transfere esta salvação do capitão-mor para Luís de Melo de Mendocça, a personagem que parece servir sempre de “sombra branca” de D. Álvaro no *Segundo Cerco*.

<sup>90</sup> Teive 1548: 75: «*velut tempestate abreptus*».

<sup>91</sup> Trata-se da *Eneida*, VII: 528-30. Estudaremos, no capítulo seguinte, o sentido desta alusão no âmbito da estrutura narrativa e ideológica do *Segundo Cerco*.

<sup>92</sup> Canto XIII; 1979: 228.

Este é o novo mar tempestuoso que D. Álvaro tem de enfrentar. E, tal como da outra vez, não lhe sucede bem:

A dom Alvaro poem em termo estreito,  
De grandissima affronta, o qual peleja,  
Ajudado dos seus, com grande esforço.  
Mas tudo nam lhe val, que foy forçado  
Recolherse da furia que os imigos  
Trazem...<sup>93</sup>

De novo confrontado pela força duma “tempestade”, o filho do governador procura defender-se, de novo voltando atrás, para o ponto de partida. Se não se lhe imputou directamente alguma responsabilidade pela revolta dos recém-chegados a Diu, foi talvez porque era mais importante recolocar D. Álvaro na figura de comandante procurando obstar à vontade de novos amotinados. Por via do símil marítimo, mantém-se a analogia, já observada em outros pontos do texto, entre as forças orientais chefiadas por Mamude e a multidão politicamente revoltada por causa duma chefia indigna. É D. Álvaro que agora sustém o peso de tal indignidade:

Porem chegando  
Ao pé destas paredes, quis sobirse  
Em cima: mas nam pode, porque o peso  
Das armas lho empedia.

Não surpreende que os relatos coetâneos omitissem este momento, factual ou não... A tentativa do protagonista em recolher-se atrás das paredes atinge os foros do ridículo, obrigando o leitor a imaginar, não apenas uma retirada, mas até a incapacidade de a levar a cabo por causa dos símbolos mesmos do poder militar. Se é indiscutível que um poema como o *Orlando Furioso* constrói narrativas, em larga medida, por intermédio da dispersão das armas,

---

<sup>93</sup> *Ibidem*, 1979: 229.

configuradas como objectos esquivos que os cavaleiros procuram e encontram apenas para redescobrir a sua efemeridade,<sup>94</sup> D. Álvaro de Castro é representado como um monolito, uma inteireza armada, maciça e pesada. Ele próprio está ciente do seu predicamento e da quase impossibilidade de se mover sem ajuda.<sup>95</sup> Perguntar-se-á talvez então porque não quis ele aligeirar-se para se tornar mais útil no ataque: afinal a armadura restringe os movimentos e torna-se num fardo inconveniente para uma surtida. Não havendo indicações concretas a este respeito na documentação da época, podemos concluir que o texto diz respeito ao funcionamento crítico da narração épica relativamente ao emprego da força. Construindo uma variante da linha de argumentação aplicada ao caso do irmão mais novo, Corte-Real representa as armas de D. Álvaro como uma figura do excesso que volve contra o próprio possuidor delas.

Ora é neste preciso enquadramento que reaparece a personagem de Luís de Melo de Mendonça. Segundo Corte-Real, D. Álvaro havia solicitado a presença dos irmãos Jorge e Luís Mendonça para subir às paredes dos baluartes entretanto construídos pelo inimigo.<sup>96</sup> Agora que o seu capitão se acha impotente para subir, não para encarar os inimigos mas para escapar deles, Jorge de Mendonça

Andando ja ferido de hum pelouro  
Darcabuz, pola perna ezquerda, toma  
Dom Alvaro nos hombros, poenno emcima  
Da parede, a pesar dos que o maltratam.  
Quis sobir apos elle, & nunca a perna  
Ferida o consentio: mas Luis de Mello  
Seu irmão lhe socorre, & ali por força  
Faz que suba, & se salve.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Um valioso estudo desta questão e das suas correlações em Bellamy 1992: 82-130.

<sup>95</sup> «Dom Alvaro pediu neste trabalho (...) que atentassem/ por elle na sobida das paredes» (1979: 226).

<sup>96</sup> Corte-Real 1979: 226. A carta de D. João de Castro ao rei também afirma que «D. Alvaro ficou no campo alem das suas muralhas com 5 ou 6 pessoas, aonde o ajudou muito Jorge de Mendonça e Luis de Mello, filhos de Antonio de Mendonça...» (Castro 1546: 298).

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 229.

Realiza-se na acção directa aquilo que tinha permanecido ao nível da *similitudo* semântica: Luís de Melo e o irmão, este ainda por cima ferido nas pernas, «salvam» o corpo e as armas de D. Álvaro carregando-o aos ombros, mas não o salvam da sua indignidade heróica. O retorno do subalterno, tornado pouco antes herói da navegação tempestuosa, ajuda a humilhar, agora directamente, a nova retirada. Quem diria que D. Álvaro, quinze dias depois deste episódio pouco dignificante para a sua pessoa, se vangloriava de ser «omem que sei ya entrar por hum muro arriba»!<sup>98</sup> O texto de Corte-Real parece tanto uma sátira a esta frase de D. Álvaro que podemos-nos perguntar se o poeta não teria tido conhecimento dela em primeira mão... Seja como for, o facto é que o poema inverte deliberadamente o suposto provérbio indiano relatado pelo governador a D. João III: o seu filho, nem salvou Diu, nem de salvar-se a si mesmo foi capaz. A força (ou «peso») das armas, não só não foi suficiente para se opor à «tempestade», mas contribuiu, ao invés, para o desastre.

Este complexo significante explica porque Corte-Real nunca mais põe em foco D. Álvaro de Castro. Atingido por uma pedra, o capitão desmaia e cai para lá das muralhas, desaparecendo da perspectiva em que o leitor é colocado. No *Segundo Cerco*, a notícia do seu estado de saúde é dada em segunda mão a Mascarenhas, quando a versão deste, na carta que Corte-Real provou ter conhecido, é a de que ele mesmo retirou D. Álvaro para dentro da fortaleza.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Nunes 1925: 135. Para se ver a sede de combate e de dominação de D. Álvaro, sentimentos que constituem mais a regra do que a excepção no comportamento dos portugueses no Oriente, eis o contexto da frase: «...quãdo quer que V. M. ache novas que estaa o serco alevãdo alembro-lhe que esta o tempo pera poder dar hua pancada em Baroche ou Çurate, os quais tem m.<sup>10</sup> pouca gente e poucas monições e se asi for naõ deixe de me levar em tal impreza porque sou omem que sei ya entrar por hum muro arriba e por muitas rezõins parece bem apreçar V. M. sua vinda cõ a qual e cõ ayuda do alto Deus naõ haverá cousa que o aguarde nem sidade, câpos, que naõ pusuamos».

<sup>99</sup> Mascarenhas 1546a: 83. Góis 1549 diz o mesmo. Corte-Real opta aqui pelas versões de Nunes e Teive (cf. 1979: 233-34) que não fazem ligação entre a acção de Mascarenhas e a do

Até por este factor de alienação se corrobora a informação do narrador poético de que o herói ficou «sem sentido» e «quasi morto».<sup>100</sup> Despojado de sentido heróico, o homem que a História quis intitular de salvador da fortaleza quase desaparece do recontro e não deixa traço no resto do poema. Ironicamente, a armadura que ele prezava, ao ponto de obrigar mais dois homens a suportar-lhe o peso, mostrou-se desadequada: o léxico é claro ao afirmar que o filho do «vice-rei» foi ferido «nam valendo/ do grosso capacete a fortaleza».<sup>101</sup>

Esta “fortaleza” não serve os seus possuidores, os irmãos duma e doutra forma representados por uma desmesura que os esvazia das qualidades necessárias ao cumprimento das suas funções, tornando-os modelos dum falso heroísmo e heróis duma falsa acepção de fortaleza. «Nam lhe val» torna-se no sintagma de mais importante significado político no tratamento literário do complexo semântico da *fortitudo*, o tema central do *Segundo Cerco* segundo o exórdio do poema. As perspectivas diferentes que a investigação epidictico-deliberativa exige na repetição da *res* chegam a uma só, idêntica, conclusão.

---

filho do «vice-rei». Para um exemplo do modo como o poeta às vezes se serve da letra da carta de Mascarenhas ao infante D. Luís, *vide* o capítulo anterior.

<sup>100</sup> Corte-Real 1979: 230 e 233.

<sup>101</sup> 1979: 234. Teive escreve que «o capacete não resistiu ao impacto» da pedrada (1995: 122).

### 3. A segunda “*Iliada*” e o poema de Lucano: os portugueses no Índico

& foy tanto  
O fumo, que em bulcão nos altos áres  
Espesso, negro, horribel, se mostrava,  
E aquella claridade do furioso  
Bravo, medonho incendio, que os que nesta  
Nobre cidade estavam, presumiram  
Que soldados Christãos eram chegados.  
Jerónimo Corte-Real<sup>1</sup>

3.1. À medida que o *Segundo Cerco* evolui sintagmaticamente, o poema vai conjugando o Virgílio “iliádico” com o padrão destrutivo do género representado pela *Farsália* e pela *Tebaida*, epopeias onde a violência estetizada da *Eneida* transborda para além dos limites da *virtus* e transforma o mundo histórico num imenso cataclismo. Que Corte-Real tenha recorrido ao poema de Lucano não é surpreendente, não apenas pelo favor que este parece ter tido entre os poetas da segunda metade do século XVI,<sup>2</sup> mas também pelas duas

---

<sup>1</sup> *Segundo Cerco de Diu*, Canto XX (1979: 358).

<sup>2</sup> «Il secondo Cinquecento fu... un'età assai fortunata — e le numerose edizioni del poema ce lo attestano — per la *Farsaglia*, stilisticamente e spiritualmente tanto affine al teatro seneciano, che proprio in quegli anni era additato come modello esemplare di “tragedia dell'orrore”» (Griffa 1989: 599).

referências a uma leitura aturada da *Farsália* que se conhecem dos escritos do poeta português.<sup>3</sup> A própria versificação “prosaica” de Corte-Real, bem como a rareza do maravilhoso mitológico, podem ser sinais de presença intertextual da *Farsália*.<sup>4</sup> A ausência dos deuses do Olimpo enquanto personagens intervenientes nas acções é comum aos dois textos e parece ter em ambos uma função inibitória em relação ao louvor dos vencedores.<sup>5</sup> Tudo indica, portanto, que o modelo épico luciano se insinuou nas estruturas histórica e épica do poema de Corte-Real.<sup>6</sup>

Burrow releva três objectivos passíveis de aplicação à exegese do *Segundo Cerco* para a utilização de Lucano nas últimas décadas do século XVI: o poema latino funcionaria 1) como modelo de ruptura do idioma heróico, substituindo-se nessa qualidade ao romanesco italiano,<sup>7</sup> 2) como exemplo das consequências trágicas que adviriam ao Estado pela dissensão política e 3) como o veículo mais adequado para a manifestação duma ira rebelada contra as injustiças do monarca na distribuição de honras e mercês.<sup>8</sup> Relativamente ao primeiro aspecto, é de notar que Corte-Real se abstém, de facto, de se imiscuir

---

<sup>3</sup> Vide Parte II, 7.5 e 7.9.

<sup>4</sup> Ahl (1993: 126) refere que «Lucan's frequent preference for prosy language to the conventional vocabulary of Latin poetry draws censure», censura esta familiar igualmente para quem conhece um pouco da fortuna crítica de Corte-Real (cf. Parte II, 6.1).

<sup>5</sup> «If gods offer any moral justification for events, they validate the winner rather than the loser if only as the agent of their wrath. They further offer those who acquiesce in the 'verdict of history' a pretext for doing so: what happened must be part of the divine plan (...) Lucan could hardly use gods in the Virgilian manner since he was disputing the morality of history's 'verdict'» (Ahl 1993: 134). «The point of banishing the gods and placing Roman history under the domain of Fortune is to deny the necessity — and the permanence — of the imperial establishment» (Quint 1993: 135).

<sup>6</sup> Já Segurado e Campos chamou a atenção para a importância de Lucano como modelo poético do *Segundo Cerco de Diu* (1992: 573-74), embora, ao contrário do que afirma o autor, a sugestão da preponderância de Lucano sobre Homero e Virgílio em Corte-Real seja já antiga (vide Costa e Silva 1850-55, IV: 8).

<sup>7</sup> «...the relentlessly terminal energy of the *Pharsalia* makes it a vital model for enacting generic self-destruction: poems which seek to break out of or to explode the idiom of their predecessors need Lucan. And this is partly why he became such an important ally in the battle against the inveiglements of romance in the later sixteenth century» (Burrow 1993: 183).

<sup>8</sup> Burrow 1993: 187-88 e n.151 (sempre com base em textos britânicos da época).

nas tramas do amor-paixão engrenadas por Ariosto:<sup>9</sup> o poema, optando por seguir a “*Iliada*” virgiliana, concentra-se na questão da guerra e das virtudes a ela relativas. Todavia, observou-se já que o exemplo dum *Furioso* lido através de lentes retóricas e humanistas possui uma considerável importância na articulação do discurso do *Segundo Cerco*.<sup>10</sup> Quanto aos restantes objectivos mencionados por Burrow, a análise já feita permite, não apenas constatar a sua existência na epopeia portuguesa, mas também concluir acerca duma interrelação do problema da dissensão política com o da injustiça monárquica na avaliação dos méritos.<sup>11</sup>

Porém, ter recorrido a Lucano num poema que se estabelece desde logo como uma outra *Eneida* (ainda que só a segunda metade desta) problematiza o enquadramento narrativo e ideológico da primeira epopeia de Corte-Real. Desde há muito que no poema épico de Virgílio se detectou uma perturbadora semelhança, gradualmente insinuada, entre Eneias e Turno à medida que ambos se aproximam do combate final. Já na Idade Média Lactâncio se perguntava, incrédulo, onde tinham ido parar a *pietas* e a *clementia* insistentemente aduzidas por Virgílio para o carácter do seu herói.<sup>12</sup> E, com efeito, Alecto parece ter transferido a sua tocha de Turno, quase na abertura da metade “iliádica”, para Eneias, no fim desta.<sup>13</sup> A *Farsália* de Lucano explora as potencialidades da

---

<sup>9</sup> Há breves referências ao amor-paixão no *Segundo Cerco*, insuficientes, contudo, para modificar este juízo. Cf. Canto XVII (1979: 307) e Canto XX (1979: 397-99).

<sup>10</sup> *Vide* Parte II, 7.10. A própria tradução da *Eneida* por Hernández de Velasco, tão imitada por Corte-Real, só foi possível seguindo o exemplo do decassílabo e da oitava do *romanzo* italiano (*vide* Parte I, capítulo 4).

<sup>11</sup> Outros factores, como as descrições de violência e a *color* para orientar as simpatias do leitor, são também geralmente associados pelos poetas renascentistas à epopeia de Lucano (*vide* LaBranche 1963: 85).

<sup>12</sup> Dizia-o ele sobre a morte de Turno e também a propósito da *Eneida*, XI: 81-2, onde o herói se prepara para oferecer os prisioneiros em sacrifício (para o comentário de Lactâncio, *vide* Parte I, capítulo 2, nota 63).

<sup>13</sup> «At the end the power of Allecto fades from Turnus, as his enemy Aeneas is fired with the frenzy of the ‘counter-Fury’ sent down by Jupiter. The last embodiment of a Fury is Aeneas himself» (Hardie 1993b: 42).

representação virgiliana, transformando, por exemplo, Pompeu num Turno mais respeitável, mas que se degrada em Fúria já depois de morto, e César num Eneias sanguinário e megalomaniaco.<sup>14</sup> A combinação realizada no *Segundo Cerco* entre Virgílio e a sua “imitação diabólica” lucaniana resulta numa representação da acção dos portugueses que é simultaneamente valorizada pela corrente épica dominante e degradada pela ruptura endógena do louvor heróico corporizada pela *Farsália*. Lucano vem, assim, associar-se a Ariosto para distender e transformar interiormente o código épico centrado na metade bélica da *Eneida*.

De entre os vários pontos onde se detecta a degradação do modelo ideológico de base virgiliana através da representação negativa dos portugueses, o mais importante encontra-se a cerca da metade do poema.<sup>15</sup> Com efeito, a entrada de Plutão e a reentrada de Alecto no Canto XIII traduzem-se no recomeço da estrutura narrativa “iliádica” proposta no Canto I, só que desta vez invertida para colocar o foco principal sobre os soldados cristãos.<sup>16</sup> A mesma Fúria que se manifestou no sonho proemial do sultão de Cambaia reaparece agora, não apenas como repetição do que se passou com Mamude, mas também como autêntico recomeço ao revés da *imitatio* estrutural, incorporando-se na narrativa histórica e transformando-a, ao mesmo tempo, numa segunda “*Iliada*” e numa nova *Farsália*. Importa, antes de mais, justificar a existência da referida reduplicação narrativa, para depois tentar compreender, ao nível dos implantes ideológicos do discurso, o significado da interferência dos padrões de Lucano.

---

<sup>14</sup> Cf. Hardie 1993b: 38 e 43; Quint 1993: 137ss.

<sup>15</sup> De facto, embora o Canto XIII não seja numericamente o Canto “do meio”, pela extensão total dos versos do poema a revolta dos soldados da fortaleza encontra-se sensivelmente nessa posição.

<sup>16</sup> Sobre o Canto I do *Segundo Cerco*, ver, nesta Parte, o capítulo 1.

3.2. Assim, após declarar que «todos num corpo amotinados» os portugueses recém-chegados à fortaleza acendem uma «dissenssam grande, & brava furia», Corte-Real introduz o rei do Inferno pagão solicitando a Alecto que incremente esta dissensão (a palavra é repetida),<sup>17</sup> como se fora Juno chamando das trevas infernais a mesma euménide.<sup>18</sup> Tornando explícito o que até aí ficara atenuado, Corte-Real alude a uma descrição virgiliana dos infernos, transferindo-a do regresso de Alecto para a sua partida:

<i>Eneida (tr. H. Velasco)</i>	<i>Segundo Cerco</i>
Un célebre lugar hay en el medio de Italia, al pie de ciertos altos montes, (...) ceñido y rodeado a todas partes de un muy espeso y muy cerrado bosque, del cual por medio va un torcido arroyo con ímpetu y ruido entre peñascos (...) Aquí se muestra cierta cueva horrenda, del infernal Plutón respiradero, donde una sima de espantosa anchura descubre una pestífera garganta que muestra la negra agua de Aqueronte. Sumida por allí la odiosa Alecto alegró Tierra y Cielo con su ausencia. <sup>19</sup>	La no meyo de Italia, ao pé de hu[n]s montes Altissimos, se faz hum vale escuro, De negro, & espesso bosque rodeado: Polo qual hum medonho, torto Rio Corre com gram rugido antre penedos. Dentro neste lugar, sombrio, & triste, Hu[m]a profunda cova, & boca horrenda, Ecurissima está, & nella se abre Hu[m]a fera garganta, que descobre As tristes negras aguas de Acheronte: Infernais, & pestíferos vapóres Desta espantosa boca vem continos. Daqui ligeira say aquella horribel: Abominavel furia... <sup>20</sup>

Depois duma larga descrição do mundo visto e percorrido por Alecto até chegar a Diu,<sup>21</sup> conta-se o modo como a fúria influi nos cristãos, reproduzindo alguns dos termos com que se descreve a primeira das acções maléficas da Alecto virgiliana: enlouquecer a rainha Amata, esposa do velho Latino:

<i>Eneida (tr. H. Velasco)</i>	<i>Segundo Cerco</i>
...la furia Alecto... va para Italia y entra en la alta casa del rey Latino, y muy secretamente va al aposento de la reina Amata	(...) Entra na fortaleza, & num momento Corre os soldados todos, & destilla Hum veneno infernal em todos elles.

<sup>17</sup> Vide 1979: 213 e 214.

<sup>18</sup> *Eneida*, VII: 323ss.

<sup>19</sup> Virgílio 1996: 255 (*Eneida*, VII: 563-71).

<sup>20</sup> 1979: 214-15. No manuscrito a passagem está um pouco diferente (Corte-Real *s.d.*: fls.138v e 139r).

<sup>21</sup> Corte-Real 1979: 215-220.

(...) Mientras que la primera pestilencia del húmedo veneno destilada comienza a inficionarle los sentidos y enciende y sopla el fuego entre los huesos, antes que el alma de rondón se entregue a la ponzoña fiera y furia insana... <sup>22</sup>	Os sentidos lhes cega, & assopra hum fogo Que os ossos, & as entranhas lhes abrasa, E no mais fundo dos yrados peitos Lhes deixa hu[m]ja peçonha, & furia [insania. [sic] Depois que embravecidos, & instigados Os vio, & a desastrada tea urdida, No medonho aposento se abalança... <sup>23</sup>
---	--

Esta desmultiplicação do objecto de intervenção de Alecto, bem como o facto de a sua acção sobre Turno ter sido já imitada no Canto I, leva a que a alusividade passe em pouco tempo para o clímax do enfurecimento virgiliano, o movimento colectivo que exige do rei Latino a declaração de guerra aos troianos:

<i>Eneida (tr. H. Velasco)</i>	<i>Segundo Cerco</i>
En aquel punto todos de consuno, de la saña de Juno espoleados, (...) corren en competencia al gran palacio del rey Latino y cercanle en torno... <sup>24</sup>	... os soldados, vão correndo Com corações, & entranhas abrasadas: Em tropel, todos juntos entram dentro Onde está o Capitam... <sup>25</sup>

Contrasta aqui fortemente a personagem de D. João de Mascarenhas com a do sábio velho Latino: enquanto este é inquebrantável no seu desejo de contenção e, ao ver que não consegue demover os seus, abandona as rédeas do poder, recusando ostensivamente colaborar no «ministério infame» da guerra,<sup>26</sup> o capitão-mor de Diu cede aos desejos dos outros e assume o comando da surtida. Neste contexto, a anulação do símil com que se descreve a corajosa e sábia postura do rei reclama um intenso significado implícito:

<i>Eneida (tr. H. Velasco)</i>	<i>Segundo Cerco</i>
Mas él, cual fuerte e invencible roca, resiste aquel hervor y está invencible, cual fuerte roca en medio del mar puesta	Assi estavam ferozes, que nám pode Valerse o Capitam: menos se atreve Apaziguar este impeto furioso.

<sup>22</sup> Virgílio 1996: 245 (*Eneida*, VII: 341-43 e 354-56).

<sup>23</sup> Corte-Real 1979: 220-21.

<sup>24</sup> Virgílio 1996: 256 (*Eneida*, VII: 583-85).

<sup>25</sup> Corte-Real 1979: 224.

<sup>26</sup> *Eneida*, VII: 619: «*foeda ministeria*». A atitude de Latino seria talvez vista, no século XVI, como uma espécie de erasmismo *avant la lettre*, a recusa de participar na guerra enquanto jogo de poder. Sobre o erasmismo no Portugal quinhentista, vide Dias 1960 e 1969, e Martins 1973.

<sup>27</sup> Virgílio 1996: 256-57 (*Eneida*, VII: 586-91 e 599-600).

<p>[e continua o simi]</p> <p>Mas, viendo que no le era ya posible vencer de aquéllos el designio ciego (...) excúsase a los dioses largamente del grave crimen... ... y, de allí partiendo, va a encerrar al lugar más secreto de su casa y da de mano al reino y al gobierno.<sup>27</sup></p>	<p>(...) Com taes brados, &amp; vozes isto dizem, E com tantos sinaes de desmandarse, Que o Capitam nam tendo quem o ajude A sustentar, o que elle bem entende, Foy forçado fazerlhes a vontade. Avida esta licença, todos se armão (...) Todos juntos na praça alvoroçados, Ao Capitam aguardam, que ali vindo...<sup>28</sup></p>
--	---

Não falta sequer a *similitudo* com os portões da guerra («*Belli portae*»). Virgílio, que conta a tradição, enfatiza o erro chefiado por Turno, ao pôr na boca de Jove que as portas seriam fechadas (I: 294) e ao afirmar que só podem ser abertas por um cônsul com a autoridade da assembleia dos patrícios (VII: 611-14). O rei Latino, revoltado contra a insensatez dos seus, vira costas à multidão desmandada, recusando-se a abrir as portas (VII: 616-19), e acaba por ser a deusa Juno, instigadora da guerra desde o início, a forçar os gonzos, dando início à marcha militar. Corte-Real, que não podia invocar tradições e mitos alheios à história do cerco, serve-se da alusão para continuar a impregnação do Canto XIII com o Livro VII da narrativa “iliádica”:

<i>Eneida</i>	<i>Segundo Cerco</i>
<p>tum regina deum (...) impulit ipsa manu portas, et cardine verso Belli ferratos rumpit Saturnia postis. (...) pars pedes ire parat campis, pars arduus altis (...) pars levis clipeos et spicula lucida tergent...<sup>29</sup></p>	<p>Abrense as grandes portas, sae por ellas O feroso esquadram dos fortes home[n]s: Hu[n]s levam tesas lanças, outros levam Espadas de ambas mãos acecaladas, Outros, bem apontados arcabuzes, Outros, grossas rodellas, com pinturas Agradaveis á vista, de famosas Batalhas, &amp; de fabulas antiguas.<sup>30</sup></p>

<sup>28</sup> Corte-Real 1979: 224-25.

<sup>29</sup> VII: 620-22; 624 e 626.

<sup>30</sup> Segurado e Campos (1992: 562) sugere uma aproximação entre estes versos (Corte-Real 1979: 225) e a clássica descrição retórica do escudo dos heróis. A «forma muito lacónica» (*ibidem*) com que o poeta recorda essas pinturas é partilhada por Camões (*Os Lusíadas*, I, 67: 5).

Na óptica do narrador, portanto, os cristãos estão aqui no lugar dos velhos habitantes do Lácio, com a agravante de D. João de Mascarenhas ser comparado intertextualmente com o rei Latino para se evidenciar, afinal, o contraste.

Tem particular pertinência, neste contexto, a imagética do mar tempestuoso enquanto metáfora da turbulência política. Observou-se já como o vocabulário da tempestade e da revolta se encontram interligados, conexão a que a própria crónica de Teive não é alheia.<sup>31</sup> O rei Latino não desconhece o sentido político do temporal que a *Eneida* promove: para ele, os desígnios bélicos do seu povo constituem o equivalente duma violenta «procela».<sup>32</sup> Idêntica analogia é criada pela única acção de Alecto que Corte-Real ainda não havia imitado, a instigação dos podengos e de Ascânio para que matem um cervo, acontecimento «que semeou», nas palavras do mantuano, «o fogo da guerra nos corações dos camponeses».<sup>33</sup> Pois é a esta constelação semântica que o *Segundo Cerco* alude, já em pleno combate fora de portas, ao imitar a representação do conflito resultante entre os soldados do filho de Eneias e os rústicos do Lácio:

<i>Eneida</i> (tr. H. Velasco)	<i>Segundo Cerco</i>
Las armas de metal acicalado del claro sol heridas resplandecen y al cielo tornan los reflejos rayos, como cuando en el mar comienza una ola a emblanquecerse con el primer viento y de allí a poco el mar se hincha y va encumbrando más y más las olas y, al fin, de lo más hondo de su asiento sube a las nubes y amenaza al Cielo. <sup>34</sup>	... mas os imigos Vinham cada vez mais cobrindo o campo. Como quando no mar começam ondas, Com vento embranquecerse: em pouco espaço Crecendo o vento, crece a grande força Do tempestuoso mar, & vam subindo Com furia, desdo centro às altas nuve[n]s. Assi os Mouros acodem ao rebate: Engrossandose mais em força, & numero. <sup>35</sup>

<sup>31</sup> Vide capítulo anterior, 2.2.

<sup>32</sup> *Eneida*, VII: 594.

<sup>33</sup> *Eneida*, VII: 482.

<sup>34</sup> Virgílio 1996: 253 (*Eneida*, VII: 526-30)

<sup>35</sup> Corte-Real 1979: 228.

As ondas que no símil de Virgílio se aplicam às armas de ambas as partes, no equivalente de Corte-Real referem-se tão-só aos «imigos» orientais. Deveria ser já possível perceber nesta diferença de enquadramento a sobreposição de papéis que a retórica e a alusividade do *Segundo Cerco* vão construindo narrativamente. Os portugueses e os «mouros» substituem-se na conduta cada vez mais. Mesmo a tentativa de equiparação que, a dado passo, se faz entre D. João de Mascarenhas e os capitães da parte de Eneias reforça, ao nível da significação conotativa, a inevitabilidade dum esvaziamento das faculdades que deveriam, em princípio, ser inerentes aos heróis portugueses:

<i>Eneida (tr. H. Velasco)</i>	<i>Segundo Cerco</i>
<p>... oído el crudo estrago que Turno hacia en su gente, en fin, [acuden; y, viéndolos huir descarriados... Mnesteo asó los riñe y avergüenza: «Amigos, paradónde es la huida? Dónde pensáis, cuitados, guareceros? Qué muros o qué alcázar, qué guarida tenéis, tristes, más que ésta en que [valeros?...<sup>36</sup></p> <p>Viendo el joven Palante, de otra parte, a sus arcades (...) huir (...) así procuraba de ponerles ánimo: «Dónde vais, amigos? Dó huis, soldados? Suplícóos, por quien sois, claros varones (...) que no os salvéis con torpe y vil huida.»<sup>37</sup></p>	<p>Vendo que os Mouros matam algu[n]s home[n]s, Com setas, &amp; arcabuzes: vendo certo, E evidente o perigo, nam ousavam Subir: mas recolherse determinam. O Capitam sentindo este desmayo (...) arremete Dizendo a grandes vozes. Ah soldados Ousados nas palavras: mas agora Temerosos no campo, eis aqui tendes Nas mãos o que pedieis, que fraqueza He esta que mostrais?<sup>38</sup></p> <p>... &amp; como visse O Capitam mór este caso feo, Vay correndo a detellos: affrontando Os mais acovardados, com palavras... Dizendo. Onde fogis, ô fracos home[n]s? Aonde intentais yr mezquinha gente? Onde esperais salvar tam tristes vidas?...<sup>39</sup></p>

Na verdade, ao aproximar tão de perto as duas falas de idêntico conteúdo, Corte-Real recua mais para a própria *Iliada*, que Virgílio imitava, do que para a *Eneida*.<sup>40</sup> Na épica de Homero são os gregos a necessitar o

<sup>36</sup> Virgílio 1996: 338 (*Eneida*, IX: 780ss).

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 358-9 (*Eneida*, X: 360ss).

<sup>38</sup> Corte-Real 1979: 228 (sempre o Canto XIII).

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>40</sup> As falas e o seu emparelhamento no mesmo Canto não se justifica pelo intertexto com as crônicas, apesar de estar baseado especialmente numa alusão de Teive a uma repreensão que o capitão-mor teria formulado na batalha (1995: 121). A carta deste ao infante D. Luís, porém, nada diz sobre o assunto.

encorajamento de Nestor e Ájax, precisamente no episódio que, já de si, inverte as posições dos contendores: o contra-ataque dos troianos cercados contra os navios dos aqueus.<sup>41</sup> Anderson demonstrou já como, na segunda metade da *Eneida*, os troianos fazem as vezes dos gregos vencedores, ao mesmo tempo que os papéis homéricos daqueles passam a ser assumidos pelos latinos derrotados. No poema romano, os troianos, de inimigos a abater, tornam-se vitoriosos substitutos dos aqueus da *Iliada*.<sup>42</sup> Quando a inversão dos papéis é carregada de sentido ético-político, os rostos dos objectos de louvor identificam-se com o adversário a vituperar. Gaspar Correia escreve a certa altura que «certamente os capitães das fortalezas são os proprios rumes em tiranias, e roubos, e malles que fazem em suas capitánias muy foutamente».<sup>43</sup> Mais do que uma comparação, a frase ilustra um símil *in absentia* da conduta viciosa que os portugueses associam aos turcos, uma supressão do comparativo (“...são como...”) para criar um relação especular entre sujeito e objecto, uma identificação por linhas tortas. É precisamente esta estratégia de substituição dos lugares do vitupério que Corte-Real vai estender à macroestrutura epo-narrativa, intensificando essa reversibilidade, ao ponto de a tornar signo de destruição com a ajuda do poema *Sobre a Guerra Civil*.

3.3. A rebelião do Canto XIII adopta já a reflexividade do texto com pinceladas lucanianas.

---

<sup>41</sup> *Iliada*, XV: 659-666 e 733-741.

<sup>42</sup> W. S. Anderson, “Virgil’s Second *Iliad*”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, nº 88, 1957, pp.17-30; *apud* Quint 1993: 66.

<sup>43</sup> *Lendas da Índia*, IV, 1 (*apud* Goertz 1973: 58-9).

Antes de mais, o «tropol confuso» inicialmente associado aos guzerates não consegue ater-se ao designado enquadramento e contamina irremediavelmente os portugueses:

Nam val a resistencia dos fidalgos:  
Nam val do Capitam o animo grande,  
Para que concertados entrem dentro  
Nos conhecidos muros: mas vem todos  
Em confuso tropel.

Não se trata apenas duma fuga devida a uma decisão desastrada e imprudente: trata-se da corporização de um dos vícios que melhor definem o inimigo na óptica do poder. Diogo do Couto, na sua versão em prosa do segundo cerco de Diu (que utilizou, como fonte histórica, o poema de Corte-Real),<sup>44</sup> não deixa dúvidas acerca do significado ético do «tropol» e do posto em que deve ser colocado: «os inimigos foram remetendo ao baluarte S. João com aquele tropel confuso, sem guardarem ordem de milícia, nem distinção de bandeiras, e insignias; mas tudo era misturado, e baralhado, como bárbaros que eram».<sup>45</sup> Seria de esperar uma refiguração semelhante dos povos orientais na épica expansionista europeia.<sup>46</sup> Todavia, como se viu já no estudo da personagem de D. Fernando de Castro, o *Segundo Cerco* involui a figura do caótico «tropol», fazendo-a retornar, com força reduplicada, sobre os objectos do louvor. A subtil mas constante analogia criada entre os combates pela fortaleza e o conflito político interno explicam, a determinado nível, as razões para uma relação intertextual do poema de Diu com Lucano.

---

<sup>44</sup> O estudo do texto do “último cronista” português do século XVI deverá ser feito em conjunto com a epopeia do *Segundo Cerco*, como o próprio Couto dá a entender na *Década VI*, livro X, capítulo 10 (Couto 1947, II: 65).

<sup>45</sup> Couto 1947, II: 62 (*Década VI*, livro X, capítulo 9; sublinhado meu).

<sup>46</sup> Cf. Homero, *Iliada*, III: 1-9 e a interpretação de Dion Crisóstomo, *Peri Basileias*, II, 52-53 (1971: 82-85); vide tb. Quint 1993: 24ss.

Uma maneira de induzir o leitor neste sentido é recordar os antecedentes directos do lugar onde, acima de todos, se representa a implosão das energias heróicas: a planície de Farsália. A conotação paradigmática entre os homens que transpuseram os muros e um dos temas mais conspícuos de Lucano, o motim, é discretamente invocada:

<i>De Bello Civili</i>	<i>Segundo Cerco</i>
Non pavidum iam murmur erat, nec [pectore tecto Ira latens; ... cum mixto murmure turba Castrorum fremuit... Signa petit pugnae.	Mas antre elles se ouvia hum mal destinto, Hum confuso rumor alvoroçado. Algu[n]s mais acendidos, alevantam Altas vozes... Que era injusto Querer o Capitam aguardar isto: Pois a victoria estava (pelejando Fóra no campo) certa, & muy segura. <sup>47</sup>

As passagens citadas da *Farsália* pertencem, quer à revolta dos soldados de César, quer à dos homens de Pompeu.<sup>48</sup>

Ironicamente, é na preparação da batalha decisiva para os interesses portugueses em Diu, chefiada pelo próprio governador D. João de Castro, que reaparece a estrutura do vocabulário lucaniano assinalando o *bellum intestinum*:

Ouvese antre elles hum murmurio surdo  
De juyzos diversos (...)  
Formava-se hum rumor surdo, & confuso  
Ali, destes diversos pareceres (...)  
Estas razões moveram quasi a todos  
Num mesmo parecer de dar batalha,  
Pede[n]na com instancia, & altas vozes...<sup>49</sup>

O conselho militar que dá azo a estes versos, convocado pelo «vice-rei», contrasta singularmente com os relatos historiográficos. Com efeito, autores como D. João de Mascarenhas e Diogo de Teive falam de um contra-ataque

<sup>47</sup> Corte-Real 1979: 223.

<sup>48</sup> Respectivamente V: 255-6 e VII: 45ss.

<sup>49</sup> Canto XVI; Corte-Real 1979: 300-01.

imediatamente, assim que foi possível organizarem-se as forças de D. João de Castro.<sup>50</sup> Este, na carta a D. João III, refere-se a um conselho apenas sobre «a maneira» de fazer a surtida e jamais sobre a oportunidade ou não de a levar a cabo.<sup>51</sup> Pelo contrário, Corte-Real inventa (em sentido retórico) o conselho e estabelece através dele uma *similitudo*, não apenas com Lucano mas, mais importante ainda, com as condutas representadas no motim do Canto XIII.

O desastre resultante da surtida impulsionada por Aleto, que se traduziu eticamente numa diabolização dos soldados portugueses, passa a gerir, agora unicamente no eixo de significação paradigmático, os fundamentos da batalha decisiva capitaneada pelo governador do Estado português da Índia. A cedência reticente de Pompeu perante os seus homens não tem equivalente na promoção da guerra que D. João de Castro faz no seu discurso fundamentado na crónica de Teive.<sup>52</sup> Por outro lado, também não acontece com os portugueses a catástrofe que recaiu sobre o exército daquele general romano, para a qual foi tragicamente decisiva a decisão de combater. No entanto, a alusividade referida aproxima-nos irremediavelmente dos campos de Emátia. Como no Canto XIII, em que os revoltados clamam «em tropel» os seus protestos junto do capitão-mor, os pompeianos fazem o mesmo, «apressando a hora já vizinha da sua morte».<sup>53</sup> A sombra ameaçadora do auto-sacrifício, possibilidade latente por razões éticas, alastra mesmo no momento que se diria mais triunfante para os portugueses em todo o poema.

---

<sup>50</sup> Mascarenhas 1546a: 84; Teive 1995: 134.

<sup>51</sup> Castro 1546: 303.

<sup>52</sup> Canto XVI; Corte-Real 1979: 297-300.

<sup>53</sup> Corte-Real 1979: 224; *Farsália*, VII: 47-50. Recorde-se que o poeta português também imita Virgílio neste passo.

Por isso, apercebemo-nos de que a estrutura histórica e cumulativa da narração de Lucano parece justapôr-se ao modelo virgiliano. Com efeito, a batalha de D. João de Castro funciona, tal como a batalha de Farsália no *De Bello Civili*, como clímax bélico do *Segundo Cerco*, sem por isso concluir a narração. Assim como Lucano coloca a dois terços do seu poema aparentemente incompleto a batalha que decide o destino das partes — no sétimo Livro dos dez existentes —, Corte-Real situa a batalha final de Diu nos Cantos décimo-sétimo e décimo-oitavo dos vinte e um em que se espraia o *Segundo Cerco*. Em ambos os textos, a guerra e outros motivos continuam para lá da batalha decisiva, incluindo as perspectivas de vingança dos derrotados.<sup>54</sup> Daí que o final aparente da história, tão aparente que corresponde às conclusões das crónicas de Leonardo Nunes, Diogo de Teive e Damião de Góis, não diga respeito aos objectivos do *Segundo Cerco*. Os termos da guerra estender-se-ão ainda por todo o Canto XIX e boa parte do vigésimo, com a continuação das acções de D. Manuel de Lima, o carrasco do povo de Mamude.

3.4. As represálias ao ataque dos guzerates, ainda antes de D. João de Castro definir os termos do “castigo” de Mamude,<sup>55</sup> começam logo após a desastrosa surtida e as últimas consequências desta (segundo Corte-Real) por ordem do capitão-mor Mascarenhas. Esta primeira acção punitiva pode ser considerada, em sentido estrito, marginal à conjuntura do “contra-ataque”, uma vez que não parece derivar directamente das ordens do governador. Este mesmo, em carta a D. João III várias vezes referida, fala do incidente como iniciado por Paio Rodrigues de Araújo — capitão duma caravela que o governador enviou em

---

<sup>54</sup> Quanto à renovação do circuito de guerra e vingança no *Segundo Cerco*, vide Parte III, 1.7.

<sup>55</sup> Como se viu nesta Parte III em 1.7, esses termos são expressos no Canto XV (1979: 270).

socorro de Diu — e completado pelo seu filho D. Álvaro.<sup>56</sup> A informação derivava, em parte, duma carta do capitão-mor da fortaleza enviada a D. João de Castro.<sup>57</sup> Mascarenhas, todavia, não vem a aludir ao acontecimento na carta posteriormente enviada para a corte, ou por omissão de particulares fora da sua jurisdição restrita, ou pelo desagradável dos conteúdos.<sup>58</sup> E, de facto, os textos de Nunes parecem querer dizer que foi o capitão-mor o responsável final:<sup>59</sup>

Neste mes de setembro e outubro se tomarão algu[m]as náos de presa, de Cambaya, que vinhão do estreito de Mequa e da costa do Arabio, com fazendas e muyta gente a qual foy a que a Chaul foy toda enforçada e a que veyo a esta fortaleza lhe mandarão cortar as cabeças a todos, asy mjninos, como molheres, como todo ho outro genero de pessoas, antre os quoaes matarão ho parente de Cojo-Sofar (...) E posto que dava por sy trinta mil cruzados, muyto mays folgou o capitão cõ sua cabeça [1550: *estava o capitão tão pouco cobiçoso de dinheiro que o não quis fazer e mandou-lhe cortar a cabeça*] pera lha mandar por o rjo arriba, como fez as outras todas, que cõ ha enchente da augoa as levou ha maré ás suas prayas e portas da cidade. Os jmigos determijnarão todavia de jr avante, cõ suas mjnas...

Daqui retirou Diogo de Teive a sua versão que, sendo idêntica à de Nunes, não evita transformar-lhe o elemento final, escrevendo que «um tal espectáculo engrandeceu mais a fúria do inimigo por virtude da crueldade do acto (*atrocitate rei*) do que, em razão da perda de homens, lhe enfraqueceu o ânimo. Dispostos, portanto, à vingança, abrem minas».<sup>60</sup> O «todavia» de Nunes passou para o «portanto» (*igitur*) de Teive.<sup>61</sup> A reprovação do humanista, quando lida em conjunto com as omissões de Mascarenhas e Castro perante respectivamente

---

<sup>56</sup> »... Payo Rodrigues, o qual no caminho tomou huma nao de Coge Çofar, que vinha do estreito com hum seo parente por capitam, que fora fazer gente ao Cairo; e como chegou a Dio com ella, mandou D. Alvaro cortar a cabeça ao capitam, e a todolos turcos que nella vinham» (Castro 1546: 298-99).

<sup>57</sup> Mascarenhas 1546. *in* Nunes 1925: 170. *Vide* tb. p. 219, onde Fr. Paulo de Santarém afirma, como Mascarenhas, que D. Álvaro de Castro iria escrever «mais largamente» ao pai sobre o assunto.

<sup>58</sup> Carta ao infante D. Luís (Mascarenhas 1546a). A questão da pessoa a quem competiu o comando da operação não é consensual, como veremos.

<sup>59</sup> Nunes 1925: 78-79 (versão de 1546); Nunes 1989: 84 (versão de 1550). Afora o que se encontra entre parêntesis rectos, ambas as versões são praticamente iguais.

<sup>60</sup> Teive 1548: 79; 1995: 126.

<sup>61</sup> «*Igitur* proni in ultionem...». Quando utilizado no início da frase, *igitur* tem geralmente valor enfático.

o infante D. Luís e o rei, mostra bem que tais actos não eram considerados naturais na época, ao menos pelos portugueses educados.<sup>62</sup>

A versão de Corte-Real, embora com certeza pesando as fontes até agora estudadas, mostra ter acesso a informações diferentes. Informações que reencontramos na *Década VI* de Diogo do Couto, escrita mais de um vinténio depois, mas que não se acham entre os documentos geralmente conhecidos, anteriores à composição do *Segundo Cerco*.<sup>63</sup> Será esta a situação que, progressivamente, iremos encontrar na segunda metade do poema épico de Corte-Real, uma situação reveladora, à saciedade, do grande manancial de informação recolhido pelo poeta, da alta selectividade da sua narração quanto às fontes e, por conseguinte, do valor muito reduzido das afirmações da sua «Carta ao Leitor» a este respeito. Da nossa perda das fontes do poeta advém uma das razões para comparar o texto poético com a crónica de Couto. Outra razão, mais importante, é poder verificar a extensão ideológica abrangida pelo poema épico quando comparado com uma historiografia sua contemporânea, a do continuador das *Décadas* de Barros, o Diogo do Couto que se diz não recuar perante o «contra-discurso».<sup>64</sup> Com efeito, sabendo que foi Corte-Real a fornecer informações a Couto, e não o contrário,<sup>65</sup> o grau de intervenção ético-política do primeiro autor (se é que não também do segundo) é mensurável através da

---

<sup>62</sup> O historiador Luís de Albuquerque, em posfácio à edição da crónica de 1550 por Leonardo Nunes, classifica tais massacres de mulheres e crianças como «um acto natural para aquele tempo» (Nunes 1989: 182).

<sup>63</sup> Enquanto o *Segundo Cerco* foi publicado em 1574, o relato dos mesmos acontecimentos por Diogo do Couto foi redigido, segundo informação do autor, em 1597 (cf. *Década VI*, livro IV, capítulo 2; 1947: 161).

<sup>64</sup> «O que há de verdadeiramente extraordinário e arrojado na crítica inserta nas *Décadas* de Couto é não só, como já se afirmou, o facto de ser o próprio autor a assiná-la, mas também o facto de essa crítica incidir sobre os actos guerreiros dos portugueses que batalharam na Índia e isto em obras em que se propunha immortalizar esses mesmos feitos. É certo que este último objectivo se cumpre no tal discurso histórico que apodámos heróico mas, paralelamente a ele, perpassa uma outra linha interpretativa que constitui um verdadeiro contra-discurso» (Cruz 1992-94, II: 306; sublinhado da autora).

<sup>65</sup> *Vide* Couto, *Década VI*, livro II, capítulo 10.

comparação directa das narrações dum e doutro relativamente ao mesmo acontecimento.

Eis então os textos:<sup>66</sup>

<i>Corte-Real</i>	<i>Couto</i>
<p>O capitam prudente Mazcarenhas (...) Mandou algu[n]s navios que corressem A costa, &amp; que fizessem todo o dano Quanto fosse possível, alagando, Roubando, &amp; dando morte a quantos Mouros Achassem polo mar. Antre elles hia Luis Dalmeida, &amp; leva tres guerreiras, Soberbas caravellas, bem armadas De artilheria e gente. Era este homem De bom sangue, cortez, &amp; muy valente. Partidos deste porto, em poucos dias Se encontráram com naos de mercadores (...) Carregadas de muitos mantimentos, Para sustentaçam do campo imigo. Vendo Luis Dalmeida a boa presa, Que a fortuna lhe dá, salta ligeiro No meyo do convés, &amp; diligente Manda que se aperceba a gente de armas. (...) Apontam aos navios dos imigos, Ficando a balravento, ali dispáram Reforçadas esperas, &amp; outros tiros, E todos logo, amaina, amaina gritam. Hum negro fumo cobre as caravellas, Resplandece o cruel, &amp; vivo fogo: Saem dantre elle acesos mil pelouros, E rompendo os sotis, delgados ares: Cada hum la nas naos dos enemigos Rompe, quebra, destroça, abrasa, &amp; mata.<sup>67</sup> Despois que os Mouros viram evidente Victoria conhecida, mais quiseram Entregarse á clemencia que esperavam Alcançar dos Christãos, que serem todos Manjar dos mudos peixes, &amp; dos brutos Cruéis habitadores de Neptuno.<sup>68</sup> Vendo Luis Dalmeida as naos rendidas,</p>	<p>D. Alvaro de Castro, que tinha poderes em toda a Armada do mar, sendo avisado que em Surrate se esperava por algumas náos de Meca, com conselho do Capitão despedio Luiz de Almeida com três caravellas, de que, afóra ele, eram Capitães Paio Rodrigues de Araújo, e Pedro Afonso, dando-lhes por regimento que se fôssem pôr na barra de Surrate, e que aí esperassem as náos, que a haviam de ir demandar. Dada à vela, foram surgir, onde levavam por regimento; e passados alguns dias depois de ali estarem, viram vir de mar em fora duas náos enfundadas (...) e levando ancora, puzeram-se as caravellas em armas.</p> <p>Luiz de Almeida abalroou a não grande, em que vinha por Capitão um Janizaro, parente de Coge Çofar, que trazia muita gente, e mui boa artilheria, e ferrando uma da outra, começaram uma muito áspera batalha, trabalhando uns por entrarem, e outros por se defenderem; mas todavia os nossos entraram a não dos Mouros, e dentro se começou antre todos outra nova batalha, em que os nossos fizeram tanto, que com morte de muitos Mouros se renderam os mais, e o Capitão Janizaro acharam ferido de muitas feridas, e Luiz de Almeida o mandou passar à sua caravela pera ser curado. (...)</p>

<sup>66</sup> Corte-Real 1979: 251-54 (Canto XIV); Couto 1947: 122-24 (Década VI, livro III, capítulo 8).

<sup>67</sup> Este verso, uma intensificação por acumulação verbal de origem provavelmente ariostesca, possui duas peculiaridades que, juntas, são raras: o facto de ser pentamembre, e não trimembre ou quadrimembre, e o facto de se referir à artilharia em vez de ao combate com armas brancas. Cf. exemplos dos contemporâneos Ercilla («Rompe, magulla, muele y atormenta», *La Araucana*, VIII, 50: 5) e Camões («Salta, corre, sibila, acena e brada», *Os Lusíadas*, I, 88: 4). No discurso do *Segundo Cerco*, versos como este são ainda mais notórios porque excepcionais no estilo de Corte-Real.

<sup>68</sup> Corte-Real atribui aqui aos mercadores mouros um pensamento clássico recuperado pelo humanismo renascentista, o da indignidade da morte por afogamento, em termos que recordam Ovídio: «... non aequoreis piscibus esse cibum» (*Tristia*, I, 2: 56; *apud* Gonçalves 1937: 116).

<p>Afferra na mayor, &amp; salta dentro:  Apos elle outros muitos bõs soldados:  Aos desmayados Mouros as mãos atam,  Tomando o Capitam que era parente  Do gram Cogeçofár, se recolheram  A sua caravella (...) &amp; sabendo  O nobre Capitam, tambom successo,  Com gram contentamento mandou logo  Que as cabeças lhe cortem: nam ficando  Molher, velho, ou menino ali com vida.  Executada foy esta sentença  Com grande brevidade, os frios corpos,  E as deffunctas cabeças ja deitadas  Nas alteradas ondas, a corrente  Em tombos as levava, ora sumidas,  E cubertas das ondas, ora em cima  Todas desfiguradas aparecem,  Enchendo o mar de sangue negro, &amp; frio.  Quando o Capitam Turco a regurosa,  Cruel justiça vio, ouvindo os gritos  Dos tristes que morriam (...) diz todo tremendo:  Trinta e dous mil pardaos de fino ouro  Darey por meu resgate: disto levam  Recado ao Capitam: mas antes elle  Quis do Mouro a cabeça, que o dinheiro.  (...)  Quando o gram Rumeção vio tal castigo  Gravemente o sentio, &amp; aceso em ira  O coração rebenta por vingarse.</p>	<p>D. Álvaro de Castro estimou muito o sucesso, e mandou cortar as cabeças aos Mouros, e lança-los no rio com a enchente, e entre elas foi também a do Capitão Janizaro, parente de Coge Çofar, que dava por si trinta e dous mil pardaos de ouro, havendo os Capitães que se os aceitassem fariam ofensa a tantos, e tão honrados Fidalgos, e Cavaleiros, como naquele cerco eram mortos.  (...)</p> <p>Rumecan houvera de morrer de paixão, tanto que as cabeças foram conhecidas, porque foram dar à praia junto do exército.</p>
---	--

As componentes de conteúdo ideológico podem ser agrupadas no seguinte esquema:

<i>Corte-Real</i>	<i>Couto</i>
1. regimento: fazer todo o dano possível, afundar, roubar e matar.	1. regimento: esperar na barra e abalroar para impedir abastecimento dos inimigos.
2. portugueses encontram naus de mercadores.	2. portugueses encontram naus com muitos soldados e boa artilharia.
3. Luís de Almeida é valente, salta de alegria ao ver a «presa» e não mostra consideração pelas vidas humanas. <sup>69</sup>	3. Luís de Almeida é valente e generoso para com o capitão vencido.
4. o ataque faz-se exclusivamente através da artilharia e a abordagem faz-se depois da rendição.	4. o ataque faz-se sem a artilharia, através da abordagem e da luta corpo a corpo.
5. os mouros não resistem e confiam na clemência dos portugueses.	5. os mouros resistem fortemente.
6. os portugueses matam mulheres, velhos e crianças.	6. os portugueses matam “mouros”.
7. o capitão português prefere matar o turco do que ficar-lhe com o dinheiro.	7. os capitães portugueses recusam dinheiro que seria ofensivo para os resistentes mortos em Diu.

<sup>69</sup> Veja-se como Pedro de Padilla, o tradutor quinhentista do *Segundo Cerco*, procurou atenuar esta passagem, interpretando-a como representação dum heroísmo ausente dos versos de Corte-Real: «Viendo la buena presa que le ofrece/ la fortuna, no pierde Luys de Almeyda/ un punto en prevenir lo necessario/ para salir con honra desta empresa» (1597: fl.178r e v.).

A aproximação ao discurso apologético de Diogo do Couto já era bem visível no *De Bello Cambaico ultimo* de Damião de Góis, publicado em 1549 e, conseqüentemente, com todas as probabilidades de ter sido conhecido por Corte-Real. Com efeito, diz-se aí que o parente de Coge Sofar «trazia consigo um exército grande e bem treinado», o que provocou um autêntico «combate naval» onde, apesar de vitoriosos, «muitíssimos» dos portugueses anónimos ficaram feridos «e morreram bastantes». <sup>70</sup> O silêncio e até a inversão dos elementos recolhidos por Góis e Couto no discurso narrativo do *Segundo Cerco* torna-se eloquente, tanto mais que D. João de Mascarenhas, a quem Corte-Real atribuiu plena responsabilidade pelos actos descritos, era, no tempo do poeta, um homem das mais altas esferas da nobreza, muito próximo do rei, ao ponto de ter sido um dos fidalgos escolhidos para governar o país durante a fatal jornada de África. <sup>71</sup>

É no contexto de toda a acção realizada no mar e na fortaleza que o texto épico coloca Mascarenhas

Posto junto daquelles dous tam fortes  
E soberbos parentes, que os Farsalios  
Campos, de nobre sangue bem tingiram,

o Júlio César e o Pompeu em torno de quem Lucano condenou a guerra civil. O significado da comparação parece irónico, não só porque o capitão-mor de Diu é como que acrescentado à relação familiar de sogro para genro dos dois

<sup>70</sup> Góis 1945: 249.

<sup>71</sup> Um dos outros escolhidos por D. Sebastião em 1578 foi, curiosamente, Francisco de Sá de Meneses, o homem a quem Corte-Real enviara manuscrito, anos antes, o *Segundo Cerco* para apreciação... É também interessante, e talvez não accidental, o facto de D. Álvaro de Castro ser silenciado em tudo isto, ele que era então, como bem diz Diogo do Couto, o responsável pelas acções da Marinha. Se não soubéssemos já como a épica de Corte-Real ridiculariza (sem ridicularizar...) o filho do vice-rei (*vide* capítulo anterior), poder-se-ia pensar que se tratava de o poupar a estas “acusações”.

generais,<sup>72</sup> o que tornou ainda mais intestinas as batalhas romanas — «as mais que civis guerras», escreveu Corte-Real na epístola a Sá de Meneses, traduzindo Lucano —, mas também pela forma como o espargimento de sangue em Farsália é qualificado. Com efeito, em nenhuma circunstância do poema e da interpretação de Lucano se poderia depreender uma contextualização favorável da guerra civil nele descrita, como aparentemente pretende o poeta português com o adjectivo «bem».<sup>73</sup> O necessário louvor de Mascarenhas, herói do cerco, é processado através de elementos sémicos que o expõem enquanto forma de censura.<sup>74</sup> Nesse contexto, os epítetos «forte» e «soberbo», atribuídos a César e Pompeu no lamentável contexto dos campos de Emátia, e também, por inerência, a D. João de Mascarenhas, realizam o potencial semântico que já observámos anteriormente: a instauração duma ambivalência que coloca em primeiro plano a figura da amplificação encomiástica, de modo a servir, ao nível de leitura paradigmática exigida pelo texto, como ilustração dum excesso vicioso.

3.5. Com se afirmou já, não se conhecem as fontes históricas de boa parte da segunda metade do poema de Corte-Real. Não há que duvidar que essas fontes existiram, tal é o escrúpulo do poeta, declarado e verificado por várias vezes nestas páginas, quanto à fidelidade dos testemunhos. Acontece simplesmente que o *Segundo Cerco* se torna no texto mais antigo hoje

---

<sup>72</sup> A primeira mulher de Pompeu era filha de Júlio César.

<sup>73</sup> Segundo o exórdio da *Farsália*, aquela guerra pertenceu à espécie das que não produz triunfos (*vide* I: 12). Há uma excepção ao que foi dito, mas parece-me sarcástica: a guerra civil acabou por ser benéfica porque resultou no reinado de Nero (*vide* Dedicatória, I: 33ss).

<sup>74</sup> Mascarenhas não foi certamente um herói desinteressado: sabe-se que ele usou do seu poder enquanto capitão para forçar os mercadores locais a venderem-lhe produtos a baixo preço, entre outros abusos (*Gavetas da Torre do Tombo*, V, 327; Correia 1858-64, IV: 454; *apud* Pearson 1976: 79). Neste sentido, ele não foi melhor nem pior do que a generalidade dos capitães de fortaleza da época.

conhecido com pormenores sobre alguns dos actos praticados pelos portugueses nas cidades da costa ocidental indiana, nomeadamente sobre as incursões comandadas por D. Manuel de Lima. Conheciam-se algumas informações gerais a este respeito, oriundas da carta de D. João de Castro ao rei, do resumo deste ao Papa<sup>75</sup> e das crónicas manuscritas de Leonardo Nunes, partindo do princípio de que eram textos acessíveis ao poeta. Porém, a verdade é que esses textos, juntamente com outros tornados públicos em Portugal posteriormente, excepção feita às *Décadas* de Diogo do Couto — obra que deve muito, como é de crer, ao poema de Corte-Real —, referem as acções de D. Manuel de Lima de modo apenas genérico. Faz falta, sem dúvida, o relato de Fernão Lopes de Castanheda sobre o cerco de Diu e a governadoria de Castro, narrativa que terá sido apreendida pela Coroa por pressão de alguns nobres aí pouco favorecidos.<sup>76</sup>

Nas fontes apesar de tudo disponíveis, os motivos apontados para os ataques de D. Manuel de Lima variam largamente. D. João de Castro, o autor das ordens para «correr a enseada», articula, na carta ao rei D. João III, um motivo algo estranho: mandou D. Manuel «queimar e talhar toda a costa do mar» porque «era necessario ir tomar a Ilha dos Mortos, assim para tomar aguada como pera ajuntar toda a armada».<sup>77</sup> Se o objectivo era convencer o rei de que os portugueses tinham oposição militar nos portos indianos, oposição que ameaçaria as manobras da armada portuguesa, a verdade é que o governador não chega a dizê-lo. Seja como for, D. João III parece ter concluído isto mesmo da prosa do seu representante na Índia, pois escreveu ao Papa dizendo que D. Manuel de Lima fora enviado a assolar as povoações «para tornar a costa

---

<sup>75</sup> O original desapareceu, mas a sua tradução italiana foi publicada em Roma em 1549 (retrovertida subsequentemente em *Sumário* 1995).

<sup>76</sup> Já se referiu esta questão na Parte II, 7.8.

<sup>77</sup> Castro 1546: 301.

segura». <sup>78</sup> Por seu turno, Nunes não adianta qualquer explicação, <sup>79</sup> e Teive, que o segue muitas vezes, também não. <sup>80</sup> A questão muda de figura em outros relatos, como os de Góis, Couto e Francisco de Andrada. Para estes cronistas, D. João de Castro mandou D. Manuel de Lima massacrar as populações costeiras «por não estar ocioso». <sup>81</sup> No entanto, a explicação contemporânea mais verosímil a partir das afirmações do governador deve ser a de Gaspar Correia. D. João de Castro teria decidido proporcionar um “tratamento de choque” aos adversários com o objectivo concreto de lhes desencorajar e abater o espírito guerreiro. <sup>82</sup> Por outras palavras, tratava-se de optar pelo terror como forma de fazer política.

Corte-Real mergulha no concreto dessa práxis, sugerindo a partir daí as implicações teóricas que deveriam interessar os leitores contemporâneos. Assim, numa passagem que escandalizou Costa e Silva, <sup>83</sup> o *Segundo Cerco* expõe enfática e hiperbolicamente a prática política do imperialismo português sob a forma duma teoria apenas sugerida no discurso do governador D. João de Castro: <sup>84</sup>

---

<sup>78</sup> *Sumário* 1995: 44.

<sup>79</sup> Cf. Nunes 1989: 85-6.

<sup>80</sup> Cf. Teive 1995: 127-8.

<sup>81</sup> Estas são as palavras de Couto (Década VI, livro III, capítulo 9; 1947: 129). As de Andrada são: «porque nisto avia de aver detença» (1613: 927). As de Góis: «para não perder tempo» (1945: 249). É possível que Castro receasse a deserção de alguns homens enquanto não podia chegar a Diu, já que, da sua carta a D. João III, são visíveis em vários outros momentos as dificuldades sentidas em manter os soldados na ordem. Porém, relativamente aos despachos dados a D. Manuel de Lima, nenhum texto afirma claramente ser esta a causa do assalto às cidades costeiras.

<sup>82</sup> Correia IV, ii: 494-5; *apud* Goertz 1973: 41 e 67n.

<sup>83</sup> Costa e Silva 1850-55, IV: 35-36.

<sup>84</sup> Para além da passagem da carta a D. João III já citada, *vide* o significativo início da mesma carta: «...considerando que V. A. não me elegera para vir a levantar e fazer guerra à Índia, mas para a governar e manter em paz e justiça, não para a vir encher de roubos e mortes de homens, se nam para a alimpar de vícios e mãos costumes (...) mas, enfim, vendo que me hia desfazendo sob l'amarra que a temperança, sizo e sofrimento que mostrava e usava ja no Idalcam e seus capitães causava soberba e ouzadia, crendo os Moiros que esta temperança me vinha mais do temor e receio que delles havia que por dezejar paz e socego (...) determinei de lhe fazer a guerra» (Castro 1546: 281-82). Para o modo como esta argumentação, correspondente à doutrina oficial tal como é articulada nas *Décadas* de João de Barros (cf. Saraiva 1962), contrasta com a crónica de Teive e os primeiros Cantos do poema de Corte-Real, *vide* capítulo 1 desta Parte. Para uma recolha de outros textos do governador reveladores duma

... compria

Tratar desta maneira hu[m]a tal gente:  
Porque eram tam soberbos, que daquellas,  
E de outras muito mores crueldades  
Tinham necessidade: porque sendo  
Tratados menos dura, & cruelmente,  
Levantam de contino novas guerras,  
Dando novos trabalhos cada dia.  
Assi que era muito justo, & necessario  
Domallos com temor, com força de armas.<sup>85</sup>

Logo a seguir, o poeta passa à ilustração exemplar desta sentença, numa das passagens certamente admiráveis do *Segundo Cerco*, a narração do ataque a Ançote e do seu rescaldo.<sup>86</sup> A primeira fase do assalto descreve-se, a dado passo, do seguinte modo:

Ô caso cruel, duro, & lastimoso,  
Que so a lembrança delle nos inclina  
E move a piedade: muitas moças  
Alvissimas, fermosas, cuja idade  
Floreceia em tal tempo, temerosas  
Daquelle grande incendio, nam sabendo  
A que parte fogissem, vinham todas  
Cair nas duras mãos de seus imigos,  
Que acesos em furor, nam nas tratavam  
Co aquella cortesia honesta, & branda,  
Que por razam se deve em todo tempo,  
A hu[n]s olhos fermosos, a hu[m]a graça  
Onde costuma Amor armar seus laços:  
Antes de todo cegos, denodados,  
Os tenros peitos abrem, & as espadas  
Banham naquelle puro, & limpo sangue.  
A todas partes correm, tam cubertos  
De abundoso suor, de espesso fumo,  
De fresco, & ruivo sangue, que parecem  
Figuras infernaes, antes que humanas.<sup>87</sup>

Impressiona como os códigos do amor cortês penetram esta cena de horror e impressiona também como todo o *exemplum* contrasta com a *sententia* ainda

---

mentalidade que subordina a vida humana (de indianos e portugueses) aos objectivos político-militares, *vide* Goertz 1973: 67, nota 115.

<sup>85</sup> Canto XVI; Corte-Real 1979: 284 (voz do locutor-narrador).

<sup>86</sup> Sismondi (1813), Denis (1826) e Costa e Silva (1850-55) todos mostram a sua admiração pelo trecho, citando-lhe, contudo, apenas uma pequena parte. No caso dos críticos francófonos, a citação não corresponde ao original e deve ter sido manipulada por algum romântico a quem não agradou a sobriedade descritiva de Corte-Real (*vide* respectivamente 1813: 486-87 e 1826: 276-78).

<sup>87</sup> Corte-Real 1979: 285-86 (o acento circunflexo da palavra inicial encontra-se no autógrafo do ANTT).

agora exposta. Não existindo antecedentes textuais que refiram a alvura destas mulheres indianas, não podemos saber em que medida se trata de invenção buscada ao petrarquismo ou imitação das fontes históricas.<sup>88</sup> Seja como for, o facto é que, representando as vítimas na imagem mais elevada de mulher que criou a cultura renascentista, Corte-Real enobrece-as sumamente para os seus leitores e permite-se contrastá-las com o comportamento dos homens portugueses. Estes, transformados em «figuras infernaes», desobedecem a uma das regras éticas mais impositivas do tempo. Uma norma «por razam» a cumprir sempre, «em todo tempo», sem haver modo de guerra que a possa quebrar. O *Santa Úrsula* de Bernardes assim o diz, em oitavas que poderiam servir de comentário ao texto de Corte-Real:<sup>89</sup>

Em que guerras crueis, em que cidade,  
Entre que feras gentes desalmadas  
Se não usou de amor, e piedade  
Com donzellas fermosas desarmadas?  
Como belleza tanta, e tal idade  
Vos deixou arrancar vossas espadas?  
Ah lobos carniceiros, tygres bravos,  
Filhos de crueldade, d'ira escravos.

De quantos animaes sustenta a terra  
Já mais tam gram crueza foi usada;  
Inda que tenhaõ huns com outros guerra,  
Nunca do macho a femea he maltratada:  
Anda a cervã co' cervo pela serra,  
A vaca vai do touro acompanhada,  
Do Leão não s'espanta a leonesa,  
Vós sós quebrais as leys da natureza.<sup>90</sup>

Este crime vai contra os princípios morais mais básicos da sociedade humana.

Não admira, pois, que Corte-Real represente os seus autores como criaturas do

---

<sup>88</sup> Diogo do Couto, possivelmente por uma leitura ingénua do trecho de Corte-Real, afirma que os portugueses mataram «muitas e mui formosas Baneanas, e Bramanas (porque as havia ali mui belas, e alvas)» (Década VI, livro III, capítulo 9; 1947: 133). Nunes (1989) refere a mesma alvura, mas quando descreve os massacres na cidade de Diu.

<sup>89</sup> A introdução a esta mini-epopeia de Diogo Bernardes fez-se na Parte II, 10.2.

<sup>90</sup> Oitavas 56 e 57, in Bernardes 1946: 120, que se devem comparar com Ariosto, *Orlando Furioso*, V, 1-3.

Inferno, apesar de parecer, com isso, estar apenas a fazer-lhes o retrato físico. Mas o massacre não se fica por esta face do crime, antes se generaliza a todos aqueles que nenhum mal fizeram, nem podem fazer, aos interesses portugueses, talvez em alusão, amplificada mas despida, à *Farsália*:

<i>Lucano</i>	<i>Corte-Real</i>
Non senis extremum piguit vergentibus annis Praecipisse diem, nec primo in limine vitae Infantis miseri nascentia rumpere fata. <sup>91</sup>	Nam fica ali com vida o fraco velho, A innabel molher, o tenro moço, Nem o gado innocente, bruto, & manso. <sup>92</sup>

Será este o modo de proceder «muito justo e necessário»? São estas as pessoas que «levantam de contino novas guerras»? João de Barros, em dado passo da sua primeira Década da *Ásia*, coloca na boca de D. Francisco de Almeida a interpretação coetânea da política “comercial” da Coroa. Diz ele:

...el rey seu senhor. Do qual trazia mandado que se determinasse em os negocios que tevesse com os principes daquellas pârtes, em páz ou em guêrra descuberta, trabalhando mais na primeira que na segunda, e esta lhe encomendáva por precepto, e a guerra por necessidade: e que em nenhuma maneira se partisse daly sem (...) fazer hua fortaleza por jmportar muyto á navegaçam da Jndia, e segurança daquella côsta.<sup>93</sup>

Posta nestes termos, é evidente que a «paz» funcionava apenas como guarda avançada duma acção que só podia ser militar, como a tomada de Quíloa por D. Francisco veio a provar. Corte-Real, ao articular os versos que tanto chocaram Costa e Silva, está precisamente a aludir à política do rei tal como Barros a exprime na sua crónica oficial, com uma diferença: o trecho em verso desmascara a doutrina bélica da Coroa, falando apenas da «necessidade» e suprimindo o «precepto». Deste modo, expõe-se duma forma que, na sua contensão, não poderia ser mais radical, o contraste entre o filosofema e o exemplo, entre a ideologia oficial e a violentação de todos os princípios éticos e

<sup>91</sup> *De Bello Civili*, II: 105-07.

<sup>92</sup> Canto XVI; Corte-Real 1979: 286.

<sup>93</sup> Barros 1552: 300. Em Quíloa construiu-se, segundo Barros, a primeira fortaleza do Império.

naturais. O adinaton sobre a crueldade supostamente necessária — que «muito mores crueldades» serão, já nem digo possíveis, mas sequer imagináveis?! — , quando posto em contacto com os inocentes, inocentes esses cuja virtude é até exaltada,<sup>94</sup> transforma numa quase intoleravelmente amarga ironia o sistema discursivo demonstrativo empregue por Corte-Real com implacável rigor. Apenas um exemplo mais da tensão extrema a que chegam os recursos epidícticos desta metade do *Segundo Cerco*, a propósito das acções de D. Manuel de Lima em dois lugares vizinhos de Ançote (notem-se as cruas antanáclases e as aliteraões):

Tudo era mal aqui, tudo destroços:  
Tudo era ferro, & fogo, & tristes mortes.  
Despois que tantos danos fez, & tantas  
Mortes a tantos deu por esta costa,  
Este bom Capitam com tal victoria  
Se torna...<sup>95</sup>

A alusão ao poema de Lucano tem, neste contexto, um evidente valor judicativo sobre os actos descritos. Assim, quando terminam, exaustos, o seu pavoroso serviço, os soldados portugueses entregam-se ao sono. O discurso cronístico não parece fundamentar uma passagem como a seguinte:

Dormindo, movem hu[n]s os fortes braços,  
Dando com muita força em vão mil golpes:  
Outros com vozes mal destintas, dizem  
Aqui matemos estes que nos fogem.  
Algu[n]s isto dizendo, levantavam  
As cabeças em sono sepultadas,  
Mostrando com sinaes de furor grande,  
Naquellas mortes inda andar envoltos:  
Mas o profundo sono torna logo  
Render os alterados corpos: liga  
Os sentidos de novo, & representa  
Em todos hu[m]a imagem muda, & triste,  
Da cruel, fera, horrenda, & negra morte.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> No trecho acima citado, a virtude das jovens de Ançote. Mais abaixo, veremos que até o gado é elogiado por comparação...

<sup>95</sup> Canto XVI; 1979: 289.

<sup>96</sup> Idem, p. 287.

O trecho inspirador deverá ser o de Lucano referente à noite vivida pelos soldados de César a seguir à batalha de Farsália, pois aí, não só sonhos terríveis castigam os sanguinários, como as mãos dos adormentados se movem no vazio.<sup>97</sup> Recordar o rescaldo da batalha romana é recordar uma vitória moralmente pior do que uma derrota: «*vincere peius erat*».<sup>98</sup> No entanto, mais uma vez, Corte-Real mostra enorme contensão na *imitatio* e prefere enfatizar a denúncia através dum método quase diametralmente oposto ao de Lucano, silenciando as acusações directas, representando com discrição a simbologia deste momento especial e, *a posteriori*, provocando a surpresa pelo contraste: o sono que representa em todos a imagem da morte — e veja-se a intensificação quadrimembre dos adjectivos que a qualificam — na manhã seguinte é descrito como... «agradável».<sup>99</sup>

Será possível que este conjunto de visões sobre Ançote seja compatível, recuando historicamente, com a apologia do massacre como forma de castigo dos guzerates e de lhes impedir que façam «novas guerras»? Mesmo que todos os elementos recolhidos até agora fossem insuficientes para dar uma resposta negativa a esta pergunta, a abertura duma nova frente de guerra em Baçorá e Ormuz e a previsão autoral de mais exércitos que Mamude possa enviar para «vingar este mal», forma inconclusiva de concluir as missões de D. Manuel de Lima e D. João de Castro no último Canto, encerrando-as na perpetuidade do círculo vicioso entre a guerra e a retribuição, parecem não deixar lugar a grandes dúvidas.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> *De Bello Civili*, VII: 764ss.

<sup>98</sup> *Idem*, verso 706.

<sup>99</sup> «Despois que amanheceo, vindo o gram Phebo/ com seus rayos dourando os altos montes,/ o nobre Capitam hum sinal manda/ fazer da sua fusta, porque acordem/ os que em sono agradavel sepultados/ estavam» (Corte-Real 1979: 288).

<sup>100</sup> Cf. o que foi citado e dito nesta Parte III em 1.7.

3.6. Após o êxito de D. João de Castro na batalha de Diu (Canto XVIII), a que não faltam arrepiantes pormenores da crueldade portuguesa, D. Manuel de Lima é enviado, de novo, numa das suas missões de destruição ao longo da enseada.<sup>101</sup> Depois de comparar os actos deste capitão com o incêndio de Roma provocado, segundo Corte-Real, pelo imperador Nero, para «fartar seus peçonhentos/ brutos, torpes, crueis, & maos desejos»,<sup>102</sup> o mesmo Nero a quem Lucano dedicou a *Farsália*<sup>103</sup> e que, no *Santa Úrsula* de Diogo Bernardes, epitomiza claramente os males da tirania,<sup>104</sup> a narrativa do *Segundo Cerco* continua concentrada no genocídio das populações costeiras desarmadas, desviando a particular e expressiva ênfase, a certo ponto, para a morte de animais:

Mil manadas de gado aqui os soldados  
Tomão de toda sorte. Hu[n]s trazem mansos  
E simples cordeiros, outros trazem  
Atados com murrões, tenros cabritos.  
Otros trazem vitelas, outros matão  
Muitas vacas, & bois, com arcabuzes.  
Com espadas & lanças atravessam  
Aquelles grandes corpos proveitosos.  
Tanto que cae algum, os tristes correm  
Onde estendido está: cheirão dando  
Sobre elle mil tristissimos bramidos:  
Mas neste bruto, & tam funebre pranto,  
Outros muitos daquelles ficam mudos:  
Atalhados da morte que os soldados  
Lhe dão com pressa, & furia num momento  
Triste spectaculo era ver no campo,

<sup>101</sup> Castro deu liberdade de saque e ordens para matar toda a coisa viva na cidade de Diu. O poema de Corte-Real associa-se às duas versões de Leonardo Nunes quanto à descrição pormenorizada do massacre perpetrado então. Diogo de Teive (1548) e Damião de Góis (1549) fazem-lhe apenas uma breve alusão.

<sup>102</sup> Canto XIX; 1979: 350.

<sup>103</sup> Sobre as diferentes interpretações da Dedicatória do *De Bello Civili* a Nero e do seu contraste em relação aos conteúdos do poema, vide Griffa 1989: 582 e Ahl 1993: 139. O tradutor castelhano da *Farsália* no século XVI, Martín Lasso de Oropesa, escreveu no prólogo: «Verdad es, que [Lucano] hizo à Cesar, especial en el septimo libro, mas cruel de lo que por otros autores se sabe que fue, mas por ventura le movio, la crueldad de Neron en cuyo tiempo escrivia. Y aun la de Tiberio y Caligula y Claudio que fueron del mesmo jaez» (Lucano *s. d.*, fl. s/n).

<sup>104</sup> «Que todos pera todas foraõ Neros» (*Santa Úrsula*, estrofe 51; Bernardes 1946: 118).

Tanta somma de gado diferente,  
Com vozes desiguaes, queixarse todo:  
Quasi com natural destinto humano  
Pareciam sentir as graves mortes  
Que todos sem ter culpa padeciam.

Este trecho poderia constituir uma alusão aos vários sacrifícios de animais que pululam na épica greco-romana. No entanto, os “bodes” não são aqui expiatórios de nenhuma culpa colectiva: são antes as testemunhas da destruição de «todos», animais e humanos simultaneamente, os inocentes que D. João de Castro mandou liquidar. Já notámos que Mamude não sofre o castigo dos seus vícios no *Segundo Cerco*. O poema inverte a lógica do sacrifício, fazendo com que todos os que não têm culpa paguem pelos erros de um.<sup>105</sup> A inversão radicaliza-se ao ponto de se humanizar o gado — os seus «bramidos» não são «horrendos» mas antes correspondentes a um pranto triste —, animais «quasi com natural destinto humano», contrastantes em relação às «figuras infernaes» com que já se viu descrever os soldados portugueses.<sup>106</sup> Corte-Real certamente corroboraria a seguinte afirmação do seu quase contemporâneo Francisco Rodrigues Silveira:

Porque assi como o homem não difere dos brutos animaes senão pella parte que lhe cabe da natureza angélica, enquanto por meo da razão se lhe asemelha, assi sua mayor excelência e valor não consta das partes do corpo senão das do ânimo, as quaes se devem conhecer e estimar não pellas apparencias, que as mais das vezes enganam, mas pellas obras, que distinguem o homem racional de hum centauro, de hum sátiro, de hum bugio e de outros animaes que, posto que tenham semelhança de homens, o não são.<sup>107</sup>

Nada se vislumbra da «natureza angélica» que separa os homens do gado no *Segundo Cerco*, a não ser, paradoxalmente, pela inversão dos papéis: os animais adquirem os sentimentos que faltam precisamente aos humanos, apoderam-se das qualidades espirituais que fugiram aos corpos dos soldados. Dificilmente se

<sup>105</sup> Sobre os padrões do sacrifício na épica latina, *vide* Hardie 1993b.

<sup>106</sup> Corte-Real 1979: 286; trecho citado *supra* em 3.5.

<sup>107</sup> Silveira 1996: 176.

pode conceber uma ilustração mais ajustada e vívida de um dos ditames humanistas de Diogo de Teive, o de que «o espírito bélico faz descer os homens abaixo do próprio nível das feras».<sup>108</sup>

Mas Corte-Real não fica por aqui. Quase logo a seguir, depois de sintetizar o resto dos assassinatos (incluindo centenas de infanticídios) e o saque da povoação, o texto faz regressar os mortos animais dum modo que, se não fosse o critério da alusividade épica aqui seguido, seria de todo inesperado:<sup>109</sup>

Acabado este dano, se recolhem  
Onde a armada ficou. Todos cansados  
Num campo se assentáram, que vizinho  
Estava da cidade, & nelle hum grande  
Alto tamarinheiro ali assombrava  
Verdes & frescas ervas, com frondosos:  
Robustos, estendidos, velhos braços.  
Encima dellas poem brancas toalhas  
Polas ervas, & flores estendidas:  
Aqui nobres mancebos, ali destros  
E valentes soldados se assentáram.  
Em bom concerto & ordem lhe trouxeram  
Com grande diligencia muitos pratos  
Bem providos de todo o necessario:  
Com que os cansados animos recream  
Ia dos grandes trabalhos esquecidos.  
Iuntas estam aqui muitas cotias  
Encalhadas em terra, ardendo todas  
Em grandes labaredas, os soldados  
Querendo ali ordenar suas cozinhas,  
Assam nellas cabritos, assam quartos  
De saborosas vitelas: assam gordos  
Assaz tenros cordeiros. Hu[n]s nam podem  
Tanto espaço soffrer a fortaleza  
Do desmandado fogo, outros de pressa  
Com rostos affrontados vam correndo,  
Levando nos tostados paos (que servem  
De espetos) assaduras, que estilando  
Vam gotas de hum cheiroso, & quente çumo.  
Depois de satisfeitos, se levantam...

---

<sup>108</sup> Citei da paráfrase de J. S. Silva Dias (1969: 817) a trechos duma carta de Teive a D. André de Noronha datável de «antes de 1560» (*ibidem*, p. 816n). Claro que isto não significa que Teive não tivesse feito, como quase todos os portugueses da época, a apologia da cruzada; só que o fez em obras de notório teor epidíctico, como a *Oratio in laudem Joannis III...*

<sup>109</sup> Corte-Real 1979: 354-5.

São certamente os mesmos cabritos, vitelos e cordeiros, incluídos na matança geral, aqueles que agora servem de repasto. A descrição dos esforços culinários — sobre esses animais ainda agora quase humanizados, com o fogo que consome os corpos e bens da população local — deve ter sido demasiado poderosa para o sentido ético do tradutor espanhol do *Segundo Cerco*, que a omitiu.<sup>110</sup> E, todavia, Corte-Real está, a um certo nível, apenas a responder a enunciados presentes no discurso histórico da época. Num deles, por exemplo, D. Francisco de Almeida classifica de «almoço» concedido aos soldados portugueses recém-chegados à Índia o subsequente massacre de mil e quinhentas pessoas.<sup>111</sup>

Ao mesmo tempo, porém, o texto é constituído por alusões poéticas. O piquenique dos homens de D. Manuel de Lima exprime-se em parte com vocabulário virgiliano, tal como se encontra na *Eneida* (I: 210-15 ou IX: 164-66): as mesmas «ervas» onde descansam os soldados, idênticas carnes assadas em espetos. Mas se o estilo é aparentado com um Virgílio filtrado pela língua vernácula, a contextualização da cena retorna-nos a Lucano e, mais uma vez, aos momentos em que mais se realça a natureza criminosa da personalidade de Júlio César e dos actos cometidos na batalha de Farsália. Com efeito, os portugueses comem e «recream» na presença da destruição e dos cadáveres, estando-lhes tão perto que chegam a não suportar «a fortaleza/ do desmandado fogo». Também César come e retira gosto do horrível espectáculo que se estende à sua frente, numa deliberada distorção da verdade histórica tal como os outros

---

<sup>110</sup> Sobre a tradução de Padilla, publicada em 1597, *vide* Parte II, 7.4. A omissão, não identificada, encontra-se na fl. 258r. Um estudo desta tradução seria revelador: Padilla parece várias vezes tentar ocultar o conteúdo crítico do discurso de Corte-Real.

<sup>111</sup> Barros, *Ásia*; *apud* Saraiva 1962: 292.

autores a contam.<sup>112</sup> O século XVI ibérico reconhecia que não havia outro texto onde César fosse caracterizado como cruel ao ponto em que é retratado no livro sétimo da *Farsália*.<sup>113</sup> Mas, ainda assim, se encontravam atenuantes, pois o general romano mostrou-se capaz de perdoar a quem lho pedisse e nunca matou ninguém desarmado.<sup>114</sup>

Que o mesmo não se pode dizer dos actos dos portugueses é evidente a partir do texto de Corte-Real, em vários pontos já aqui citados. Nesta última passagem, a cuidada pormenorização intensifica a monstruosidade dos crimes, mesmo em comparação implícita com o César de Lucano. Os factos, tal como o poema os narra, parecem abonar a justeza da conclusão de que os crimes dos romanos descritos na *Farsália*, são, apesar de tudo, menos graves do que os dos portugueses no Índico. Segundo o poeta, D. Manuel de Lima atacou as povoações apenas quando conseguiu ter absoluta certeza de que não havia gente armada que lhe pudesse fazer resistência.<sup>115</sup> De piedade também não se encontrou sinal, em parte porque, recorde-se, o regimento de D. João de Castro assim o determinava. Não parecem restar dúvidas, portanto, que Corte-Real representou os portugueses deliberadamente como capazes de crimes piores do que os do César luciano: a refeição dos portugueses à vista dos objectos da sua fúria destrutiva é mais um signo desta intencionalidade fundamentada na

---

<sup>112</sup> *Farsália*, VII: 792ss. Sobre as outras fontes do acontecimento e suas variantes específicas em relação ao relato de Lucano, vide Morford 1996: 83, n1.

<sup>113</sup> Vide o trecho prefacial do tradutor Martín Lasso de Oropesa citado em nota *supra*.

<sup>114</sup> «Y muy merecida le tenían todos sus contrarios qualquier crueldad que con ellos quisiera usar: pero ninguno le demãdo perdon, que no se lo concediesse. Y à muchos combido con el. Y à los mas puso en cargos mas honrrados que antes tenían. Y en fin (como le dize Ciceron) à ningun desarmado mato» (Martín Lasso de Oropesa, “Las causas generales por donde se movio esta guerra tan grande que escribe Lucano”, fl. s/n *in* Lucano *s. d.*). O trecho de Cicero a que alude o tradutor castelhano deve ser *Pro Ligario*, 19 (cf. Morford 1996: 83, n1).

<sup>115</sup> Vide Corte-Real 1979: 347-49 e 351-52 (trechos do Canto XIX).

perspectiva ideológica humanista que está no substrato de todo o *Segundo Cerco*.

3.7. Conclui-se pois que, nos pontos em que foi possível detectar o influxo do poema de Lucano, este interfere na narração épica de Corte-Real na medida em que contribui para a erosão da virtude heróica supostamente articulada pelo discurso laudativo. Os parâmetros éticos que devem reger a actividade militar são progressivamente destruídos de cada vez que a *Farsália* participa da memória poética. A conciliação entre Lucano e a *imitatio* da segunda metade da *Eneida* ajuda a inclinar a balança da virtude e do vício iniludivelmente na direcção deste último no que respeita ao retrato moral (*ethos*) dos portugueses. A virtude heróica, na verdadeira acepção da *fortitudo*, é demasiadas vezes transgredida para se poder dizer representada na figura das personagens lusas. Sem remorsos intratextuais, sem tentativas de correcção moral, antes pelo contrário, com aparente agravamento da distância ética face ao meridiano da virtude à medida que a narração se desenrola, os heróis de Corte-Real são louvados precisamente para poderem ser vituperados.

#### 4. Vasco da Gama na “*Odisseia*” da África oriental

*Ou o Gama era o heroe que nos pinta  
Camões, em todo o seu poema, ou um  
fracalhão ridiculo.*

Francisco Gomes de Amorim<sup>1</sup>

4.1. Numa epístola onde resume em termos moralizantes a intriga dos dois grandes poemas homéricos, Horácio identificou a *Iliada* com os ensinamentos acerca dos efeitos nefastos da ira dos monarcas sobre a vida dos cidadãos, contrapondo-lhe a *Odisseia* que representaria o exemplo da virtude e da *sapientia* dum rei que respeita e defende a cidade.<sup>2</sup> Por outras palavras, o poema de Aquiles representaria os malefícios da tirania, enquanto o poema de Ulisses delineava a configuração moralmente correcta do homem político. Se Corte-Real preferiu o primeiro modelo para o *Segundo Cerco*, Camões optou pelo segundo.

Porém, tal como o seu conterrâneo, o autor d’*Os Lusíadas* filtrou a sua opção imitativa através da epopeia de Virgílio. Nesta, o heroísmo da *Odisseia* vê-

---

<sup>1</sup> *Os Lusíadas*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1889, comentário a II, 47; *apud* Rodrigues 1979: 402.

<sup>2</sup> Horácio, *Epístolas*, I, 2: 6-22.

-se substituído por um modelo bem diferente: em vez duma epopeia do regresso (*nostos*) dum herói consagrado desde o início, a *Eneida* conta uma viagem de ida cujo objectivo último é iniciador, fundacional. Também a vertente ética sofre naturalmente modificações: em vez duma representação perfeita da prudência e da solércia na figura de Ulisses, Eneias configura, de acordo com a leitura dominante entre os humanistas do Renascimento, uma complexa e progressiva mudança desde um estágio de humana imperfeição até ao estatuto de verdadeiro símbolo das virtudes éticas e dianoéticas. Segundo estes últimos, finalmente, a metade “odisseica” do poema virgiliano consistia na colocação do herói num processo de aprendizagem da vivência e liderança políticas, rematada pela aquisição da necessária sabedoria e pelo triunfo da razão sobre os vários obstáculos de natureza ética e sentimental emergentes ao longo do caminho.<sup>3</sup>

O primeiro signo inequívoco de que Camões segue a parte “odisseica” da *Eneida* acha-se na respectiva entrada da narração *in medias res*. Os *Lusíadas* apoiam-se, aqui como em outros passos, estritamente sobre o modelo narrativo virgiliano.<sup>4</sup> Além do mais, esta solução formal para o exórdio havia sido já utilizada na Península Ibérica num poema épico publicado seis anos antes do de Camões, o *Carlo Famoso* de Zapata.<sup>5</sup> Os dois textos quinhentistas correspondem-se até nos *verba ipsa* utilizados por Virgílio:<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Leituras semelhantes a esta, dum Eneias sintagmaticamente evolutivo, só recentemente têm sido postas em causa: cf. Conte 1986: 173-5 e n23. Para as interpretações da *Eneida* pelos humanistas dos séculos XIV a XVI, *vide* Parte I, capítulos 2 e 7.

<sup>4</sup> Particularmente lúcida noção estrutural da imitação camoniana no comentário de ED (I: xii e 16).

<sup>5</sup> Sobre a mais que provável imitação de Zapata por Camões, *vide* Parte II, 4.6.

<sup>6</sup> Sobre a *imitação* através de *verba ipsa*, *vide* sobre a teoria de Vida o texto de Hardie (citado na Parte I, cap.2). A título de curiosidade, veja-se também a tradução de Hernández de Velasco: «Pasando un día a vista de Sicilia/ daban al diestro viento alegres velas/ y del salado mar saltar hacian/ blancas espumas con las naos herradas...» (Virgílio 1996: 5).

<i>Eneida</i>	<i>Carlo Famoso</i>	<i>Os Lusíadas</i>
Vix e conspectu Siculae telluris in altum/ vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant... <sup>7</sup>	Ya em medio de la mar la gruessa armada/ de Carlo, yva ligera como pluma,/ y de un norte fresquissimo llevada,/ sacando yva del mar salada espuma... <sup>8</sup>	Já no largo Oceano navegavam,/ as inquietas ondas apartando,/ os ventos brandamente respiravam/ das naus as velas côncavas inchando/ da branca escuma os mares se mostravam / cobertos... <sup>9</sup>

Não existe paralelo entre os conteúdos dos relatos históricos identificados pela crítica camoniana das fontes e a estrofe 19, até porque os referentes desta são demasiado vagos para serem concretizados no tempo e no espaço — todos os mares têm «gado de Proteu», todos possuem «ondas inquietas», e assim por diante.<sup>10</sup> O relato quatrocentista geralmente atribuído a Álvaro Velho, os primeiros capítulos da *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* de Fernão Lopes de Castanheda (1551; versão revista de 1554), o Livro IV da primeira Década da *Ásia* de João de Barros (1552), ou seja, as obras que se conhece estarem reflectidas no discurso da epopeia de Camões sobre a viagem do Gama, fazem somente a sua aparição concreta a partir da estrofe 42, com a localização geográfica e temporal das naus portuguesas «já» no Índico.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Livro I, versos 34-35.

<sup>8</sup> Canto I, estrofe 8.

<sup>9</sup> Canto I, estrofe 19. O texto torna quase inevitável pensar-se que Camões teve contacto com o texto de Zapata, para além de praticar um evidente palimpsesto de Virgílio.

<sup>10</sup> Vejam-se, por exemplo, os vários passos do texto em que “Álvaro Velho” regista a aparição de focas, baleias, «lobos-marinheiros» e quejandos. Também em relação à *Eneida* tem sido evidenciada a qualidade impressionística, nada concreta, do trecho de Virgílio (cf. Quinn 1968: 101).

<sup>11</sup> As análises mais profundas até agora realizadas sobre a relação entre a viagem do Gama n’*Os Lusíadas* e as crónicas chegaram à conclusão que Camões «não aproveitou um só dado da narrativa de Gaspar Correia» (as *Lendas da Índia* devem ter chegado a Portugal, manuscritas, apenas em 1582), e que, em geral, o poeta não parece ter tido acesso a informações hoje desconhecidas (Albuquerque 1972: 15 e 17), o que significa que não terá consultado o outro relato directo a que se refere Gaspar Correia, o de João Figueira, «muito provavelmente» o capelão da Ordem de Santiago (Fonseca 1997: 94 e 384), cujo testemunho terá, certamente, influído em muito na história bem diferente da viagem pelo autor das *Lendas*. A importância deste facto é grande, na medida em que, por exemplo, mostra que Camões não deve ter contradito deliberadamente a “verdade” histórica ao negar a existência duma revolta a bordo das naus do Gama (V, 71-72), uma vez que a narrativa de Gaspar Correia é a única conhecida onde tal rebelião é contada.

Todavia, o poema estabelece com clareza a simultaneidade entre o exórdio da narração histórica (estrofe 19), o consílio dos deuses pagãos (estrofes 20 a 41) e a localização dos nautas (estrofes 42 e seguintes) através das conjunções subordinativas temporais «quando» (20: 1) e «enquanto» (42: 1). Sem dúvida que também aqui veio ao de cima a sugestão de Virgílio, já que, na *Eneida* “odisseica”, o início *in medias res* com a navegação é posto em relação de paralelismo temporal com a representação subsequente duma deusa (Juno) através da conjunção *cum* («quando»).<sup>12</sup> Mas não será que, como no *Segundo Cerco*, a imitação do exórdio narrativo de Virgílio se conjuga n’*Os Lusíadas* com a imitação da estrutura dum discurso cronístico? A ausência da segunda conjunção na *Eneida* — «enquanto» — ajuda a sugerir que Camões, à semelhança de Corte-Real, terá procurado sobrepôr poesia e história desde o início da discursividade da sua narração.<sup>13</sup>

De facto, creio ser necessário supor que o autor de *Os Lusíadas* tinha em mente também a estrutura do discurso histórico que podia encontrar tão-somente na *Crónica de D. Manuel* de Damião de Góis. Na verdade, neste relato aparece formada uma opção narrativa de entrelaçamento da viagem do Gama e das questões políticas do reino por intermédio precisamente da conjunção «enquanto». Assim, depois de informar o leitor de que as naus partiram de Belém, o cronista logo acrescenta: «do que agora nam direi mais, por ser neçessario fallar nos negocios do Regno, em quanto elles fazem sua viagem».<sup>14</sup> Góis reitera este sistema mais tarde, já que, após contar os acontecimentos

---

<sup>12</sup> «... et spumas salis aere ruebant./ cum Iuno» etc. (I: 35-36).

<sup>13</sup> Sobre o modo como a abertura da narração do *Segundo Cerco* de Corte-Real imita, em simultâneo, o discurso das crónicas e o discurso da *Eneida* “iliádica”, *vide supra* 1.1 nesta mesma Parte III.

<sup>14</sup> Góis 1949, I: 49 (sublinhado meu).

relativos à descoberta do caminho marítimo para a Índia, escreve: «Em quanto has novas desta espantosa viagem trazem hos animos dos homens occupados cõ varios pareceres (...) trattarei algumas cousas que no Regno passaram atte ser tempo doutra vez fallar no mesmo negocio».15 A semelhança do encadeamento das acções transcende o simples emprego da conjunção, pois as próprias matérias sujeitas a alternância nos discursos de Camões e de Góis possuem iniludível afinidade: a viagem de que se trata em ambos é a mesma (embora iniciada por Camões *in medias res* por causa da imitação da “*Odisseia*” virgiliana) e os «varios pareceres» expressos a seu respeito em Portugal encontram transposição mitológica no consílio camoniano.16 Por conseguinte, tudo indica que Camões quis cumprir com um desiderato comum a Corte-Real e, talvez, à generalidade da prática épica convizinha: integrar, uma na outra, a «crónica metrificada» e a *imitatio* do modelo épico.17

A centralidade da imitação histórica, a desenrolar nas estrofes que, depois de estabelecerem os limites cronológicos e geográficos, descrevem os acontecimentos junto a Moçambique e mais além, deve ser considerada como uma interpretação, segundo os termos ético-políticos codificados pela “*Odisseia*” de Virgílio e pela sua recepção humanística, dos textos historiográficos mais autorizados na época. A primeira comparência dum deus

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.107.

<sup>16</sup> A discordância de «pareceres» descrita por Góis (1949, I: 48 e 107) está, portanto, situada formalmente em paralelo aos pareceres opostos de Vénus e Baco no consílio divino de Camões.

<sup>17</sup> Outra importante conclusão se pode depreender da imitação da estrutura de Góis pel’*Os Lusíadas*, a ser verdadeira: o reforço da teoria de que o poema foi concluído tardiamente (*vide* Parte II, cap.4). Com efeito, a *Crónica de D. Manuel* tem data de 1566 (o mesmo ano de publicação do *Carlo Famoso* de Zapata) mas terá circulado impressa, numa versão alterada, apenas a partir de 1567. Se Camões, como todos julgam, estava então no Oriente, quando é que ele poderia ter tido acesso ao texto de Góis? Os estudiosos não chegaram até hoje a conclusões definitivas pró ou contra a leitura desta crónica por Camões (*vide* Albuquerque 1972 e 1987) mas houve algumas aproximações importantes de J. M. Rodrigues e E. Paulo Ramos (*vide* Camões 1980<sup>6</sup>: 556-7).

na narração depois do quadro do consílio, Baco nas estrofes 73 e seguintes do mesmo Canto primeiro, reflecte a intencional recriação duma “odisseia” virgiliana, pois retoma a imitação estrutural da *Eneida* precisamente no passo que *Os Lusíadas* haviam abandonado depois do primeiro verso da estrofe 20. A comparação directa com os decassílabos da tradução quinhentista castelhana talvez o demonstre com maior clareza:

<i>Eneida</i>	<i>Os Lusíadas</i>
<p>...cuando la airada Juno, refrescando en su memoria la herida eterna, consigo comenzó a hablar de esta arte:</p> <p>«Será que de los Hados resistida de mi tan justo intento yo desista y al rey de los troianos la venida a la famosa Italia no resista? (...)</p> <p>y yo, reina de humano y de divino, de quien es el gran Júpiter marido y hermano, en tanto tiempo a aquesta gente no pueda hacer bajar la frente? Será que en todo el mundo, provocado de hoy más con tan profano e impío ejemplo mi honor, servicio y nombre está olvidado y nadie ofrezca don en mi ara o templo?»<sup>18</sup></p>	<p>Do claro assento etéreo, o grão Tebano, (...)</p> <p>E, enquanto isto só na alma imaginava, Consigo estas palavras praticava:</p> <p>«Está do Fado já determinado Que tamanhas vitórias, tão famosas, Hajam os Portugueses alcançado Das Indianas gentes belicosas; E eu só, filho do Padre sublimado, Com tantas qualidades generosas, Hei-de sofrer que o Fado favoreça Outrem, por quem meu nome se escureça?</p> <p>(...) há-se de sofrer que o Fado desse A tão poucos tamanho esforço e arte, Qu'eu, co grão Macedónio e Romano Demos lugar ao nome Lusitano?»<sup>19</sup></p>

Passagens como esta de Camões são reveladoras da meticulosidade com que o autor pretende “ler” a história através do modelo “odisseico” da épica humanista. Ao contrário do poema contemporâneo de Corte-Real, porém, *Os Lusíadas* não oferecem, no arranque da narração, quaisquer indicações de quererem estabelecer contrastes através da *imitatio*. A única excepção substancial a este princípio consiste na substituição de Juno por Baco, aspecto

<sup>18</sup> Virgílio 1996: 5-6 (*Eneida*, I: 36-49).

<sup>19</sup> Canto I, 73-75. Esta alusão não parece ter sido notada pelos comentadores modernos, a começar pelo melhor deles todos, Augusto Epifânio da Silva Dias (*vide* ED, I: 49ss.). Dentre os antigos, FS nota a imitação e GF corrobora-a, mas nenhum deles retira daí as necessárias implicações estrutural-narrativas.

certamente fundamental para a hermenêutica do poema, mesmo porque a deusa não é apenas produto de Virgílio mas reaparece repetidamente como antagonista dos heróis ao longo da tradição épica do humanismo renascentista.<sup>20</sup> Os referentes do discurso histórico camoniano relativo à viagem do Gama vivem inicialmente da íntima correlação entre o curso da crónica e uma superestrutura alçada sobre o modelo heróico da primeira metade da *Eneida*, à luz do código exegetico humanista. O texto de Camões pede para ser lido no quadro deste programa compositivo.

Assim, é de prever a intenção camoniana de fazer evoluir sintagmaticamente o *ethos* do Gama, de modo a imitar a inicial fragilidade moral e política de Eneias, as dificuldades deste perante as tentações e os percalços, com a progressiva libertação dos constrangimentos conotados com a imaturidade até à plena assimilação das virtudes indispensáveis para a fundação do novo reino em Itália. A aprendizagem far-se-á por etapas, correspondentes *grosso modo* às paragens e desvios da navegação, e tendo como remate a chegada ao Lácio, seguida da descida aos Infernos e subida aos Campos Elíseos, isto é, a lição final correspondente à conclusão da segunda “*Odisseia*”. É a Vasco da Gama, acima de tudo, que compete este percurso à imitação de Eneias, não obstante, como se viu, a interferência do modelo de narração dispersiva de Ariosto.<sup>21</sup> Não surpreende, por conseguinte, que *Os Lusíadas* indiquem, na estrutura da viagem de descobrimento, os pontos de partida e de chegada em termos éticos recuperados da cultura clássica e humanística. A partida,

---

<sup>20</sup> Na Parte I, referiram-se alguns poemas do Renascimento onde a imitação de Virgílio se faz também através da reinstauração de Juno, apesar das aparentes incompatibilidades em relação à doutrina judaico-cristã. Flarei de Juno e Baco quando tratar do maravilhoso (Parte IV).

<sup>21</sup> Sobre alguns aspectos decisivos em que Camões segue o poeta ferrarês, *vide* Parte II, 4.11, 4.12 e 12.3.

representada pela famosa exclamação do «fraco humano (...) bicho da terra tão pequeno», procura de síntese idealizada da fortuna do Gama e dos seus homens no primeiro Canto.<sup>22</sup> A chegada, com os últimos passos do normativo “caminho da virtude”, a fazer-se apenas quando a *fortitudo* se une à *sapientia*:

Sigue-me firme e *forte*, com *prudência*,  
Por este monte espesso, tu cos mais.  
Assi lhe diz, e o guia por um mato  
Árduo, difícil, duro a humano trato.  
Não andam muito, que no erguido cume  
Se acharam...

Esta conclusão ideal, já escolhida por Hércules e imitada por Ulisses e Eneias, segundo a norma humanista, vai ser então também o ideal adstrito ao Gama.<sup>23</sup> A questão a procurar responder agora refere-se ao modo como será praticada por Camões a *imitatio/aemulatio* do heroísmo enéada. As contingências daquilo que a crítica tem designado de «crónica rimada», bem como as transformações próprias da intencionalidade autoral, vão coincidir com os rasgos épico-imitativos para produzir uma mesma mensagem afinal diferente.

---

<sup>22</sup> I, 105-06. O professor Luís de Oliveira e Silva sugeriu-me a existência aqui duma imitação da *Odisseia*, XVIII: «entre todos os seres que respiram e rastejam sobre o solo, nenhum cria a terra mais fraco do que o homem» (Homero 1994: 262); GF pressente ecos de Cícero (cf. *De Oratore*, III, 7); vejo também semelhanças com o contemporâneo António Ferreira em epístola a D. João de Lencastre, segundo Roig (1970: 150), composta no início de 1557 («Quem se levantará contra huns imigos,/ em que tantos adoram, tantos crem?/ em toda a parte enganoso, e perigos,/ como se salvará hum perseguido/ d'irmãos, e de parentes, e de amigos?»), e, claro, com a própria poesia lírica de Camões.

<sup>23</sup> X, 76-77; *italico* meu. A propósito do «árduo» caminho da virtude escolhido por Hércules, supostamente imitado por Homero e Virgílio, citaram-se já as palavras de um dos primeiros humanistas portugueses, Lourenço de Cáceres (Parte I, capítulo 6). Corte-Real também emprega o tópico do “caminho da virtude” na apoteose de D. João de Castro do *Segundo Cerco*, apesar desse poema não ser uma “odisseia”. Existe, às vezes, grande coincidência de vocabulário entre os dois épicos portugueses: Corte-Real escreve, por exemplo: «Nam muito espaço andáram, quão a hum môte/ altissimo chegaram» (Canto XX; 1979: 367).

4.2. A primeira aparição do capitão-mor da frota n'*Os Lusíadas* acontece logo que o discurso histórico e a situação geográfico-temporal da narração o permitem:

Vasco da Gama, o forte Capitão,  
Que a tamanhas empresas se oferece,  
De soberbo e de altivo coração,  
A quem Fortuna sempre favorece,  
Pera se aqui deter não vê razão,  
Que inabitada a terra lhe parece.  
Por diante passar determinava,  
Mas não lhe sucedeu como cuidava.

Começemos por analisar quais os fundamentos testemunhais e históricos em que Camões poderia ter fundamentado a caracterização do herói que mais longa atenção suscita no poema. Uma das mais completas sínteses sobre o carácter do Gama a que o poeta podia ter acesso foi publicada em 1563 por João de Barros:<sup>24</sup>

Este conde dom Vasco de Gamma (...) era homem (...) cavaleiro de sua pessoa, ousado em cometer qualquer feyto, no mandar aspero & muito pera temer em sua paixam: sofredor de trabalho & grande executor no castigo de qualquer culpa por bem de justiça.

A última parte do retrato refere-se certamente ao desempenho do cargo de vice-rei muitos anos depois da viagem de descobrimento, já que foi principalmente aí que o conde da Vidigueira se tornou conhecido pelo seu rigor punitivo. Por isso, e porque Camões não alude a essa faceta do carácter, nem na estrofe citada, nem durante todo o poema, ficamos apenas com a “ousadia”, a “aspereza no mandar”, a “paixam” que infunde o medo nos interlocutores e a capacidade de “sofrimento”. É evidente que tal retrato padece de grande margem de interpretação. Nele, tanto podemos ver o destemor louvado por Garcia de Resende («vimos o Conde Almirante/ com tantos medos diante/ non recear,

---

<sup>24</sup> *Ásia*, Década III, livro IX, capítulo 2 (Barros 1563: fl. 233v).

senon ir/ tee as Indias descobrir/ quanto quis levou avante»),<sup>25</sup> como os vícios reportados por um mercador veneziano em 1506: «lui è uomo destemperato, senza alcuna ragione». <sup>26</sup> Onde se situa a estrofe de Camões neste panorama?

Não pode dizer-se que ela ocupe o espaço ideológico penetrado por autores quinhentistas que, por razões de acessibilidade ou cronologia, o texto d'*Os Lusíadas* em princípio não pôde incorporar. Os epítetos que são atribuídos a Vasco da Gama pelos textos de Gaspar Correia e Giovanni-Pietro Maffei dão bem a medida da diferença. Para estes autores, o capitão português é respectivamente «prudente e de bom saber» e «singulari prudentia, ac fide». <sup>27</sup> Esta definição do *ethos* transcende por completo, e desvia-se claramente, não somente dos qualificativos expressos por Camões, mas também dos atributos conferidos por Barros, Resende e Cà Masser. Por outro lado, a oitava como que sintetiza a extensão semântica ocupada por aqueles testemunhos: os epítetos camonianos («forte», «soberbo», «altivo») reportam-se exclusivamente às propriedades de carácter declaradas de outra forma por Barros, não possuindo qualquer relação perceptível com os conceitos escolhidos por Correia e Maffei. Como se observou na análise do discurso épico de Corte-Real, também em Camões os qualificativos atribuídos ao Gama padecem de extrema ambivalência.

O caso de *forte* é paradigmático, na medida em que oscila entre um conceito definidor de parte do heroísmo e um desvio vicioso da verdadeira fortaleza. Sabemo-lo não somente pelas aplicações do adjectivo no *Segundo Cerco*, observadas em capítulos anteriores, mas também pelas palavras perfeitamente explícitas de *Os Lusíadas*:

---

<sup>25</sup> *Apud* Fonseca 1997: 9.

<sup>26</sup> *Apud* Gonçalves 1947: 392 e Fonseca 1997: 64.

<sup>27</sup> Correia 1858-64, I: 12; Maffei (*Historiarum Indicarum* de 1588) é citado por GF no comentário a I, 44.

... não houve *forte* Capitão  
Que não fosse também douto e ciente,  
Da Lácia, Grega ou Bárbara nação,  
Senão da Portuguesa tão-somente.<sup>28</sup>

O Gama está naturalmente incluído entre os que são vituperados. Se dúvidas houvesse a este respeito, a explícita nomeação do capitão-mor da frota como um dos prevaricadores duas oitavas mais abaixo resolvem-nas de vez.<sup>29</sup> O homem que comandou a grande travessia não define, portanto, por mais «forte» que seja, o necessário heroísmo.<sup>30</sup> Pelo contrário, pode até corporizar um vício. Com efeito, dividindo-se o qualificativo de «forte» do de «douto e ciente», quebra-se a imprescindível solidariedade das virtudes cardeais, pois quando um homem forte carece de sabedoria e prudência, diz a ética aristotélico-tomista, falta-lhe fortaleza também.<sup>31</sup>

Mas o problema agudiza-se com o terceiro verso da oitava introdutória. O epíteto de «soberbo» atribuído a um herói é tão inusitado para certa noção de epopeia que ED sente a obrigação de afirmar que, neste trecho, o adjectivo está «em bom sentido», acrescentando outros momentos d'*Os Lusíadas* onde estaria empregue com idêntica acepção.<sup>32</sup> Porém, deve dizer-se que, se exceptuarmos as suas aplicações não referentes a caracteres de agentes, o epíteto é utilizado por Camões sistematicamente em sentido pejorativo. Oitavas como II 112, III 31, 34, 111 e 137, IV 24 e VII 4 designam indubitavelmente vícios; deve notar-se até que a edição d'*Os Lusíadas* de 1584 substituiu o verso relevante da penúltima

---

<sup>28</sup> V, 97: 1-4; itálico meu.

<sup>29</sup> Em V, 99.

<sup>30</sup> Segundo Maria Vitalina Leal de Matos (1992: 38 e 82), Camões não encontra em nenhum dos protagonistas da sua epopeia o devido modelo de heroísmo.

<sup>31</sup> Gilson (1974: 209) citando S. Tomás de Aquino. Cf. o epíteto de «forte» atribuído por Corte-Real ao sultão Mamude, aos seus soldados, a D. João de Mascarenhas e a D. Fernando de Castro (*vide* capítulos precedentes).

<sup>32</sup> ED, I: 32. Os outros trechos indicados são «II 52, III 99 etc.» (*sic*).

estrofe mencionada, de modo a elidir o sentido negativo que o epíteto possuía na época.<sup>33</sup> Os restantes casos, incluindo os referidos por ED, são francamente suspeitos. Em II 52, «soberbo» é emparelhado com «insolente» quando se faz a apreciação de Duarte Pacheco Pereira, dupla que provocou a maior das perplexidades entre os melhores comentadores.<sup>34</sup> O contexto verbal permite compreender, por seu turno, que o «soberbo» D. Afonso IV é «forte» mas é também «pouco obediente», facto que se conjuga perfeitamente com a normal definição de *soberba*.<sup>35</sup> Quanto aos demais exemplos de definição de *ethos*, verifica-se que o sentido mais positivo deste epíteto aparece na aplicação a «um Tritão» porque carrega «a linda» Vénus (II, 21). De resto, temos os Gigantes «soberbos» porque tentaram insensatamente derrotar os deuses do Olimpo (II, 112); o arraial português em Ourique é «soberbo» além de ser «belicoso»,<sup>36</sup> provavelmente porque «qualquer juízo sossegado» entenderia que a diferença dos números e o facto dos mouros serem «todos experimentados nos perigos da

<sup>33</sup> O original diz «açoute de soberbos Castelhanos» (IV, 24: 2), verso que a censura de 1584, já em período filipino, modificou para «exemplo de valentes Castelhanos».

<sup>34</sup> FS e ED tudo fazem para atribuir a «peito soberbo e insolente» o sentido necessário para o encômio de virtudes. Veja-se como FS se enreda numa teia sem saída ao tentar defender os epítetos: «... por satisfacer màs a los que tuvieren escrupulo de conciencia acerca deste modo de dezir, oygamos el propio P. [cita VI, 29] Veys alli, que el sobervias y insolencias, quiere decir, hechos soberanos, no acostumbrados, alfin, nuevos, i sublimes; porque con los atrozes, infames, i viles (que esso son insolencias, i sobervias en la vulgaridad) no subio nunca algun hombre a los titulos de sublime, raro, i glorioso [FS já está a substituir as palavras de Camões pelas suas..., sendo notório, ainda por cima, que em VI 29 os termos possuem sentido pejorativo] (...) pero quanto al verdadero entendimiento con que el P. llamò sobervio al Pacheco en esta ocasion, yo me persuado que en esto quiso dezir, avia el de pelear como un desesperado, i como el mismo demonio, segun se suele dezir vulgarmente (...) por ser la sobervia propia del demonio, llama sobervio al Pacheco en estas ocasiones, para llamarle demonio en ellas (...) I si esto fuere sutileza, no valga». Note-se como a estupefacção de FS acaba por reflectir-se no muito mais sóbrio ED: «Cam. empregou “insolente”, fóra do usual, na qualidade de synonymo de “soberbo” (tomada á boa parte, assim como tambem empregou “arrogante” em bom sentido em v 31 [?!]). A junção dos dois termos, bem que tomados á má parte, tambem ocorre na litteratura latina (*insolens et superbus*), e de igual modo, á má parte, vem nos *Lusiadas* “soberbas e insolencias” (vi 29)», acrescentando que os exemplos da literatura antiga dados por FS são desadequados porque o sentido é sempre «á má parte» (ED, I: 96).

<sup>35</sup> «Forte» e «pouco obediente» qualificam o rei em III, 98, «soberbo» na estrofe seguinte, junto com «as soberbas Castelhanas».

<sup>36</sup> Recorde-se o sultão «soberbo e belicoso» do *Segundo Cerco*, Canto I (cf. nesta Parte III, 1.2).

guerra» revelavam espíritos com «mais temeridade que ousadia» (III, 42-44); D. Afonso Henriques é «soberbo» só quando procura uma conquista indevida e vem a ser «do divino Juízo castigado» (III, 73-74); cavaleiros anónimos são «soberbos» porque se atrevem a desafiar Gonçalo Rodrigues Ribeiro para virem a morrer (VIII, 27). E, sobretudo, Baco quando descreve os vícios dos seus adversários, não acha melhor do que repetir os versos com que o narrador qualifica Vasco da Gama e Duarte Pacheco Pereira: os portugueses possuem «soberbo e altivo coração» e cometem «soberbas e insolências» (VI, 29-30).

A poesia épica mais próxima de Camões corrobora esta semântica. Corte-Real empregou a expressão «coração soberbo» em relação ao antagonista Mamude, no contexto da ira e destemperança deste, e o mesmo adjetivo adaptado à crítica que então se fazia da conduta dos portugueses na Índia.<sup>37</sup> Na *Carolea* de Jerónimo Sempere, publicada em Valência doze anos antes d'*Os Lusíadas*,<sup>38</sup> o rei Frederico I de França, enquanto símbolo dos «pecados» do mundo que «desterram a paz e admitem sangue e dura guerra»,<sup>39</sup> monarca que se representa no poema, segundo Pierce, como «o mais néscio dos déspotas»,<sup>40</sup> é etiquetado, logo no início da Narração, como homem «fuerte» e de «altivo corazón», as palavras mesmas com que o narrador camoniano define Vasco da Gama.<sup>41</sup> Mais do que a semelhança, realça-se então o contraste entre estes atributos do Gama e a definição do herói característica do humanismo renascentista, tal como se observa em expressões ariostescas que podiam ter inspirado Camões, como «uom d'alto e di sublime core», e na insistência geral

---

<sup>37</sup> Vide capítulos 1 e 3 desta Parte.

<sup>38</sup> Sobre este poema, vide Parte I, capítulo 4.

<sup>39</sup> Sempere 1560, I, 7.

<sup>40</sup> Pierce 1968: 282.

<sup>41</sup> Sempere 1560, I, 8.

sobre os conceitos e adjectivos «grande» e «magnífico».<sup>42</sup> *Os Lusíadas* tornam deliberadamente incerto o valor sémico dos vocábulos relativos ao heroísmo, abrindo espaços semânticos que podem abarcar, em simultâneo, qualidades a louvar e faltas ou excessos a censurar. Por isso, talvez não faltasse razão a JAM quando afirmou:

Quem poderá constituir na classe de virtudes heroicas a soberba, e a altivez? São dois vícios, e mui reprehensíveis (...) A magnanimidade, a fortaleza, a clemencia, o valor, a prudencia, estes são os predicados do verdadeiro heroísmo.<sup>43</sup>

O quarto verso («a quem Fortuna sempre favorece») não consiste, aparentemente, em mais do que a adequação ao Gama dum tópico tradicional do heroísmo clássico, a boa estrela necessária aos heróis na cultura latina.<sup>44</sup> No entanto, mesmo no âmbito exclusivo dessa cultura, a fortuna é uma faca de dois gumes: para quem procura a glória por intermédio da virtude, diz Salústio, não precisa da fortuna para nada, já que esta costuma antes favorecer os que se regulam pelos apetites depravados.<sup>45</sup> Tudo indica que é este último, e só ele, o sentido que «fortuna» tem para Camões, como ensina Maria Vitalina Leal de Matos nos seus estudos sobre o conjunto da obra do poeta português:

Chegamos à conclusão de que a oposição do homem e da fortuna (observada nas redondilhas *Sóbolos rios* e na canção *Vinde cá*) se dá também n' *Os Lusíadas* e que é aquele que se afirma frente à fortuna, que se constrói e se ergue contra ela, apropriando-se por seu próprio valor

---

<sup>42</sup> «Il tratto predominante dei principi etici elaborati dagli umanisti, decisivi per la mentalità dell' epoca che va dalla fase classica del Rinascimento fino al Barocco, mi sembra rivelarsi in questo insistere sui concetti del Grande e del Magnifico» (Weise 1961: 186). A expressão de Ariosto é citada na p.187 da mesma obra, como exemplo desta *forma mentis*, e é invocada por FS (tomo I, col. 296) como se fosse idêntica ao verso I, 44: 3 de Camões, interpretação esta que me parece de refutar. O Gama é «grande» somente no Canto VIII (60: 5), em altura onde se dá uma modificação na sua conduta, como veremos *infra*.

<sup>43</sup> Macedo 1820, I: 51.

<sup>44</sup> GF menciona, a propósito, o *Pro Lege Manilia* de Cícero: «scientiam rei militaris, Virtutem, Auctoritatem, Felicitatem». Sem esta última, por mais virtuosos que fossem, os heróis não poderiam triunfar.

<sup>45</sup> «Qui ubi ad gloriam virtutis via grassatur, abunde pollens potensque et clarus est, neque fortuna eget, quippe probitatem, industriam, aliasque artis bonas neque dare neque eripere cuiquam potest. Sin captus pravis cupidinibus (...) naturae infirmitas accusatur; suam quisque culpam auctores ad negotia transferunt» (*Bellum Iugurthinum*, I, 3-4)

daquilo que ela injustamente concede a outros a troco da escravidão destes, que atinge a autoridade natural, a nobreza que o eleva acima do homem comum.<sup>46</sup>

Crer o contrário, durante o século XVI, é ceder à opinião enganosa do vulgo, como dizem os seguintes versos da *Elegiada*:

... a ignorante plebe ...  
Diz que o estado infimo, e a rudeza  
De engenho, a bondade, e a covardia,  
Que muda com *fortuna* a natureza,  
E que sem ella nada tem valia:  
Que não monta conselho e fortaleza,  
Trabalho, e solicita porfia,  
Contra o que ordena a *sorte* rigurosa,  
Opinião de antiguos enganosa.<sup>47</sup>

Sem contar com a rejeição doutrinal religiosa da fortuna (destino, sorte, estrela etc.) enquanto conceito incompatível com o livre arbítrio cristão, rejeição essa que, como se viu em partes anteriores desde trabalho, chegou a manifestar-se na censura textual orientada pelas normas tridentinas, é a sua valia propriamente ética — a mais pertinente para a epopeia humanística — que se põe em causa, ainda nas palavras de Luís Pereira:

Oo quem fora tam bem aventurado  
Que cortado à medida lhe viera  
Sem longa esperança, e sem cuydado,  
Do que deseja ver, tudo o que espera:  
Como fora por sabio reputado  
Inda que claros erros cometera,  
Assi como se tem por imprudente  
Quando lhe he o sucesso diferente.

Como atras bom sucesso o errado intento  
He em louvor, e acerto convertido,  
A inorancia fica entendimento  
A covardia esforço prevenido:  
Bruta temeridade, atrevimento,  
E trocado ao reves este partido,  
Como reprova o mundo, e aborrece  
A quem o tempo em fim desfavorece!<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Matos 1981: 139. Noutro estudo, a mesma autora escreve: «Camões atribui ao destino, da forma mais misteriosa, a origem de todos os males e derrotas» (1987: 76).

<sup>47</sup> Pereira 1588: fls. 156v e 157r (Canto XII, 1-2; itálicos meus).

<sup>48</sup> *Ibidem*, fl.157 (XII, 4-5).

O último verso parece comentar palimpsesticamente o respectivo decassílabo camoniano. A fortuna de facto «desfavorece» os homens, porque converte ilusoriamente o acaso em virtude, invertendo os valores desta. *Mutatis mutandis*, aqueles a quem a fortuna favorece podem esconder por trás dum êxito aparente os maiores vícios, sendo estes, e só estes, aqueles que compete à poesia abordar, particularmente a épica, de modo a desencorajar a sua emulação. Por isso, diz Aristóteles, é necessário mostrar que o homem louvado obra por escolha e não pelo que advém de acidentes afortunados.<sup>49</sup> D. Manuel de Lima, um dos capitães cujo louvor no *Segundo Cerco* serve para expôr os maiores crimes, conseguiu as suas vitórias sempre «favorecido da próspera fortuna», como escreve repetidamente Corte-Real.<sup>50</sup> Numa interpretação, o próprio Gama se veste com o ouro que, parece, só a fortuna lhe deu, «e não vertude justa e dura».<sup>51</sup> Quer por razões religiosas, quer por motivos de ordem estritamente ética, relativos ao comportamento moral dos sujeitos numa narração, invocar o favor da fortuna no discurso quinhentista constitui, no mínimo, uma afirmação de dúbio elogio.

As suspeitas em relação à unilateralidade do louvor acentuam-se, para mais, porque o Gama camoniano acaba por estabelecer um contraste em relação ao Eneias de cujo trajecto o poema se declarou imitador desde a Proposição («armas e barões...») e a Dedicatória («aquele ilustre Gama/ que para si de

---

<sup>49</sup> *Retórica* 1367b 21-26.

<sup>50</sup> A citação é de Corte-Real 1979: 320 (em passagem transcrita já no capítulo anterior). De novo na página 328 do mesmo Canto XVIII: «o triumpho concedido/ da favoravel, prospera fortuna». E, ironicamente, no Canto seguinte, onde D. Manuel de Lima «se queixa da fortuna» e «do seu fado infelice» por as correntes e ventos o terem «obrigado» a massacrar Goga — cidade que D. João de Castro havia proibido de ser atacada porque a julgava protegida — quando verificou que se encontrava indefesa (1979: 343ss.).

<sup>51</sup> II, 98: 4 e VI, 98: 6-8. Ver ainda, em particular, VIII, 99 onde o ouro se mascara de virtude.

Eneias toma a fama»), até à primeira estrofe da Narração.<sup>52</sup> Com efeito, que diferenças se observam agora entre um e outro textos, sem que eles se desprendam! Em contraponto à terrível tempestade sofrida pelos enéadas, os navegadores portugueses deparam-se com tempo sereno «como quem o Céu tinha por amigo», navegando «sem receio de perigo» (I, 43). Logo a seguir, Eneias e Gama deparam-se com «ilhas» da costa de África,<sup>53</sup> mas enquanto o primeiro se sente abandonado pela fortuna e reprime uma grande dor no «coração»,<sup>54</sup> o segundo tem a fortuna garantida e o «coração» soberbo. Finalmente, e para concluir a apresentação inaugural dos heróis, se Eneias é nesse local «combatido de cuidados grandes»,<sup>55</sup> o capitão português, na segunda metade da estrofe introdutória, «não vê razão» — o homem «senza alcuna ragione» do supracitado mercador veneziano? — e os sucessos não acontecem «como cuidava». Agora sim, Camões alude discretamente às situações e até aos *verba* da “*Odisseia*” virgiliana para trabalhar o carácter de Vasco da Gama através do contraste em relação ao modelo.

Foram precisamente os últimos versos da oitava camoniana que mais brado suscitaram na crítica. JAM, com a sua truculência habitual, quer que eles signifiquem um formidável rebaixamento do protagonista, mesmo quando lidos em si mesmos, fora da conexão intertextual que acima referi.<sup>56</sup> Procurando não

---

<sup>52</sup> Sobre a Proposição e a Dedicatória, *vide* Parte II, 4.10 e 4.12; sobre a imitação do exórdio da narração virgiliana, *vide*, nesta Parte, 4.1.

<sup>53</sup> *Eneida*, I: 157-160 e *Lus*, I, 43: 5-8.

<sup>54</sup> A percepção de Eneias de que a fortuna o abandona atravessa grande parte do Livro I, a esperança do contrário só chegando nos versos 451-52. Quanto ao «coração» que Camões “cita”, veja-se «premit altum corde dolorem» (I: 209).

<sup>55</sup> *Eneida*, I: 208: «curisque ingentibus aeger»; citei da tradução quinhentista de Hernández de Velasco.

<sup>56</sup> «... Camões destitue [o Gama] daquela prevista intelligencia que se antecipa aos casos duvidosos, e que conclue das circunstancias presentes o que pode acontecer futuro. Vasco da Gama, na primeira situação em que se apresenta nas *Lusiadas*, he de hum espirito limitado, que se engana no que ajuiza (...). Se áciente o quizesse degradar, e abater, não podia fazer de hum homem de máo coração, e de curto entendimento, huma pintura mais ao natural» (Macedo 1820, I: 52).

cair em exageros, penso que não é de facto possível ultrapassar este passo sem lhe considerar as implicações para o retrato do herói no poema. O verso constitui quase que um *standard* decassilábico: trata-se de um favorito de Camões, já que é repetido (II, 70: 4) ou quase (I, 85: 4) como forma de caracterizar o Gama, e foi empregue contemporaneamente por Corte-Real também como modo de qualificar portugueses (*Segundo Cerco*, XIII).<sup>57</sup> Tudo indica (di-lo FS e ED parece corroborá-lo) que se trata duma alusão bíblica, o que, constituindo uma valiosa descoberta, não parece ter encorajado maiores interpretações. A expressão *non factum est ei sicut cogitabat*, segundo FS «el propio verso de nuestro P.», comparece no Primeiro Livro dos Macabeus no contexto das tentativas do rei Antíoco Epifanes para conquistar e saquear uma cidade a Oriente de cujas riquezas tinha ouvido maravilhas. Derrotado nessa e noutras frentes, o rei, «acabrunhado por não lhe terem sucedido as coisas como cuidava», adoeceu de tristeza e declarou o seu arrependimento pelos males que cometeu.<sup>58</sup> Sendo impossível dizer se o exacto contexto da citação bíblica terá sido considerado por Camões, fica no entanto a certeza de que, quer uma leitura pelos livros sacros, quer a leitura intertextual exigida pelo código épico (neste caso, a comparação com a primeira metade da *Eneida*), vão no sentido duma *minutio* do herói não de todo dissemelhante daquela já detectável na ambivalência do nível semântico literal.

4.3. Os traços indicadores da conduta de Vasco da Gama expressos naquela primeira estrofe não são difíceis de encontrar na representação poética das acções subsequentes. Exceptuando os dois momentos em que o capitão-mor

---

<sup>57</sup> Corte-Real 1979: 212 («Mas nam lhe soccedeo como cuidavam»).

<sup>58</sup> *Primeiro Macabeus*, 6: 1-13.

partilha comida e bebida com os muçulmanos de Moçambique nas naus (I, 49 e 61), que pouco mais constituem do que estilizações de fragmentos da crónica de Castanheda e que não dão azo a conclusões sobre o assunto em causa, a primeira ocasião onde se expõe a *diánoia* do Gama é nas palavras pronunciadas e nas ordens dadas para responder à curiosidade dos indígenas (I, 64-68). Esta resposta do Gama é fundamental, na medida em que a inimizade dos locais nasce no poema a partir dela, antes de receberem a ajuda de Baco:

... disto que o Mouro aqui notou  
E de tudo o que viu, com olho atento,  
Um ódio certo na alma lhe ficou,  
Hu[m]a vontade má de pensamento.

O que teria provocado este súbito «ódio»? Uma resposta de Camões, tal como a das crónicas por ele seguidas, é a que percorre todo o sentido oficial da expansão enquanto justificativa do estado de guerra mais ou menos contínua entre portugueses e orientais: o mouro queria destruir os europeus por estes serem cristãos; ou, na frase camoniana (I, 71):

Tamanho o ódio foi e a má vontade,  
Que aos estrangeiros súbito tomou,  
Sabendo ser sequaces da Verdade,  
Que o filho de David nos ensinou.

A ideia, rematada e coroada por uma *sententia* conclusiva,<sup>59</sup> reflecte o discurso ideologicamente dominante e o óbvio favor que este detinha na monarquia de ascendência manuelina e no discurso histórico de Castanheda, Barros e Góis. O segundo autor afirma que o mouro, a quem o cronista atribui a cidade de Fez como sua origem, «vendo que o trajo dos nossos nam era de turcos» começou logo «simulando cõtentamento»;<sup>60</sup> os outros dois escrevem, quase com os

<sup>59</sup> Os quatro versos imediatamente seguintes (I, 71: 5-8).

<sup>60</sup> Barros 1552, I: 132.

mesmos termos, que, ao descobrirem que os nossos eram cristãos, a amizade dos nativos moçambicanos se tornou de repente «em odio e desejo de os matarem», afirmação que foi buscar os seus fundamentos ao relato atribuído inseguramente a Álvaro Velho.<sup>61</sup>

Camões, sem deixar naturalmente de apoiar a concepção dominante, versifica as crónicas de tal modo que essa interpretação dos factos se torna praticamente insustentável. Eis o texto da entrevista do xeque com o capitão português, segundo *Os Lusíadas* e segundo o relato que Camões consensualmente aqui decalcou:

<i>Castanheda</i>	<i>Camões</i>
<p>Ho çoltão preguntou a Vasco da Gama se vinha de Turquia, porque ouvira dizer que erão brâcos assi como os nossos, &amp; dizialhe que lhe mostrasse os arcos de sua terra, &amp; os livros de sua ley.</p> <p>Ele lhe disse que não era de Turquia se não dum grande reyno que confinava coela: &amp; que os seus arcos &amp; armas lhe mostraria, e os livros de sua ley não os trazia, porque no mar não tinham necessidade deles.</p>	<p>... perguntando tudo, lhe dizia Se porventura vinham de Turquia.</p> <p>E mais lhe diz também que ver deseja Os livros de sua lei, preceito ou fé, Pera ver se conforme à sua seja Ou se são dos de Cristo, como crê. E por que tudo note e tudo veja, Ao Capitão pedia que lhe dê Mostras das fortes armas de que usavam Quando cos inimigos pelejavam.</p> <p>Responde o valeroso Capitão: (...) «Nem sou da terra nem da geração Das gentes enojosas de Turquia: Mas sou da forte Europa belicosa (...) Deste Deus-Homem, alto e infinito, Os livros que tu pedes não trazia, Que bem posso escusar trazer escrito Em papel o que na alma andar devia. Se as armas queres ver, como tens dito, Comprido esse desejo te seria; Como amigo as verás, porque eu me obrigo Que nunca as queiras ver como inimigo.»</p>

De todos os versos de Camões citados, o pior para os argumentos officiosos das crónicas e do próprio narrador poético é aquele em que ficamos a

<sup>61</sup> Castanheda 1554, I, 7: 21; Góis 1949-55, I: 82; *Relato* 1987: 39 ou 1997: 11.

conhecer a razoável convicção do regedor muçulmano acerca da religião dos recém-chegados, antes de o Gama amplificar o seu cristianismo.<sup>62</sup> FS procurou mostrar que o verso em causa ilustra a astúcia malévola dos indígenas, porque «no se encuentra con aver dicho que sospechava eran Turcos», como escreveu Castanheda e o narrador fiel às crónicas (I, 60), «tanto porque essa sospecha era fingida».<sup>63</sup> O prolífico exegeta seiscentista esqueceu, porém, que o narrador reporta aqui a fala do xeque («lhe diz») e não os secretos pensamentos que pretendeu conhecer três oitavas antes. Assim, as razões para a má vontade eventual dos mouros são postas em dúvida num verso que nada deve às crónicas, pelo menos as que hoje se conhecem. Sabíamos já, por intermédio de Castanheda, que os leste-africanos não tinham experiência de males sofridos pela chegada de visitantes por mar.<sup>64</sup> E na verdade, o narrador épico não somente corrobora a versão daquele cronista (I, 49: 1-3), mas sugere até que as perguntas do «regedor das ilhas» não denotam senão uma grande curiosidade por gente e cultura que não conhecia («por que tudo note e tudo veja»). Curiosidade que, é lícito constatá-lo, se encontra totalmente ausente do espírito do “descobridor” Vasco da Gama.

Entretanto, a embaixada camoniana do capitão-mor, apesar de muito mais verbosa do que a de Castanheda,<sup>65</sup> perde prudências como a de dizer que

---

<sup>62</sup> I, 63: 4 (fala do xeque em discurso indirecto). O verso de Camões, conquanto tão oposto às versões dos cronistas, vai no sentido explicativo de alguma historiografia mais recente: «The origins of the conflict [na ilha de Moçambique] are not wholly clear. [Álvaro] Velho has it that the Portuguese were at first mistaken for Turks, and that when their identity as *Christians* became clear, the ruler secretly ordered them killed. This is possible but by no means certain; after all, the fact that Christian Italians traded with Muslims in the Levant could not have been unknown to the Arabs trading in Kilwa and Mozambique» (Subrahmanyam 1993: 58).

<sup>63</sup> Camões 1639, I: col.317.

<sup>64</sup> «Estes homens como chegarão aos navios entrarão dentro muy seguramente como que conhecerão os Portugueses, e assi conversarão logo coeles» (1551, I: 19; tb. ED, I: 35-36).

<sup>65</sup> Houve quem escrevesse que o Gama «é particularmente enobrecido» por Camões com o dom de falar pouco! O mesmo crítico, depois de afirmar que o Gama camoniano «se mostra diplomata hábil e de maneiras refinadas», confessa estranhar que o capitão na presença de soberanos mouros «se refira aos adeptos de Maomé com dizeres humilhantes e ofensivos»...

Portugal «confinava» com a Turquia (nação claramente simpática aos ilhéus), substituídas que são por elementos de grande descuido diplomático, aliás no seguimento do modo como se sugere na caracterização de I, 44. Assim, Vasco da Gama autodescreve-se perante os mouros de Moçambique como oriundo duma terra com costumes «belicosos» e como desprezador, no mais alto grau, dos turcos, povo de cuja impressão favorável nos moçambicanos ele estava já ciente. Depois, desconsidera a pergunta sobre os “livros da lei” religiosa, pretendendo dar uma lição moral ao xeque, ao dizer-lhe que a sua religião, como a dele, cristã, «na alma andar devia».<sup>66</sup> Finalmente, a sua referência às armas — exibidas, depois (I, 67-68), com muito mais abundância do que nas crónicas — é feita de modo a insinuar que poderão ser empregues contra o interlocutor. As características da oratória do Gama n’*Os Lusíadas* são tanto mais de notar quanto o narrador nos tinha já avisado acerca da necessidade de discrição no modo como os portugueses se deveriam dirigir aos moçambicanos («as discretas repostas que convinham»; I, 50: 6).<sup>67</sup> O poema reporta que o ódio subitamente sentido pelos mouros foi o resultado de «tudo» aquilo que viram e notaram depois da resposta do capitão-mor (I, 69: 1-4) e não, como querem o relato de “Álvaro Velho”, as crónicas estatais e o discurso que as transcreve em verso, da súbita descoberta da religião inimiga. Por conseguinte, enquanto aparenta aceitar a versão dominante dos factos, nomeadamente pela transcrição dos cronistas, aparente omnisciência e respectiva *sententia* conclusiva (I, 71), o

---

<sup>66</sup> Será excessivo notar aqui uma repercussão do pensamento erasmiano? A conhecida interiorização religiosa e a guerra movida pelo humanismo erasmista contra a veneração das imagens encontram curiosa coincidência na elisão dessas figuras do texto camoniano (quando comparecem nas crónicas) e sua substituição por esta moralidade sobre a alma religiosa de cada um (cf. Dias 1960: 18-22).

<sup>67</sup> Faria e Sousa (I, col.321) quer-nos fazer crer, contra toda a verosimilhança, que o Gama fala pela primeira vez no poema «con modestia». Sem dúvida, esse deveria ter sido o objectivo dum herói idealizado, algo que o capitão português, na epopeia de Camões, está muito longe de ser.

discurso épico camoniano desmonta-a em conformidade com a estrutura de carácter e de pensamento viciosos que ele mesmo desenhou para a personagem de Vasco da Gama. Pensando bem, será assim tão estranho que os moçambicanos tenham reagido com «ódio certo» depois de tudo o que viram e ouviram?

A versão oficialmente legitimada dos acontecimentos encontra-se pois subvertida por uma narração impulsionada por uma poética da (des)construção do carácter e conduta do herói da viagem portuguesa. Pelo primeiro exemplo da falada eloquência de Vasco da Gama no poema é manifesto o desconhecimento que a personagem demonstra das mais elementares regras da diplomacia, desconhecimento esse ausente ou, pelo menos, ocultado nas crónicas. Aqueles que procuraram ver na versão camoniana do capitão português um modelo de embaixador, papel que, sem dúvida, lhe acaba por ser atribuído pelo rei D. Manuel, esqueceram certamente factos relevados por alguns comentadores antigos, tais como o modo como o Gama, inadvertida ou soberbamente, reincide em ofender os seus interlocutores.<sup>68</sup> O descuido do capitão, patente na primeira acção em que o vemos no poema (I, 44: 5-8), comparece pois também no modo como discursa.

As dúvidas acerca do comportamento do Gama poderão encontrar alguma ressalva nos versos finais da estrofe 68:

Porém aos de Vulcano não consente  
Que dem fogo às bombardas temerosas,  
Porque o generoso ânimo e valente,  
Entre gentes tão poucas e medrosas,  
Não mostra quanto pode; e com razão,  
Que é fraqueza entre ovelhas ser leão.

---

<sup>68</sup> GF (1731-32, I: 51), por exemplo, nota não só a passagem citada mas também III, 48 («os Ferros» falando de muçulmanos como o rei de Melinde, que o escuta), 112 («Mouro pérfido») e IV, 48 (aliás, 49: «torpe Maometa» e «Juliana, má e desleal manha»).

O locutor-narrador estará a enaltecer a conduta de Vasco da Gama, chamando-lhe «generoso» e verdadeiramente «valente» por evitar o exibicionismo bélico. Ao compararmos o texto poético com as crónicas, vemos que não há qualquer referência a uma demonstração de artilharia, apenas se exhibe o poder de «algumas béstas» (Castanheda) e talvez também lanças e mosquetes (Góis).<sup>69</sup> É evidente que os canhões não deixam de lá se encontrar só porque não são mencionados pelos cronistas.<sup>70</sup> Assim, o que o poema faz, expondo os conteúdos dos historiógrafos em que se baseou, é chamar a atenção para a existência da artilharia e para a enorme desigualdade de forças, podendo assim classificar os indígenas como objectos indignos — são afinal poucos e medrosos como ovelhas — duma demonstração bélica tão veemente. Isto ao mesmo tempo que elogia os dotes de comedimento do capitão português, fazendo colidir a imagem do *alazon* verificado até ao momento contra um carácter novo e contrário (*eiron*).<sup>71</sup>

«Porém», diz o narrador camoniano (I, 69: 1), tal “comedimento” não evitou a nascença do ódio contra os recém-chegados. A indignação (I, 76: 5-6) das gentes locais parece, assim, vir a despropósito após a virtude demonstrada pelo Gama: o discurso laudatório procura tornar aparente que o ódio dos mouros contra os portugueses se deve a intrínsecas e naturais tendências negativas daqueles, alimentadas unicamente pela respectiva percepção das diferenças religiosas. Tanto assim é, que grande parte da própria historiografia moderna, excessivamente dependente das crónicas portuguesas quinhentistas,

---

<sup>69</sup> Castanheda 1554, I: 21; Góis 1949-55, I: 81.

<sup>70</sup> Luís Adão da Fonseca chama a atenção para o facto de que «a artilharia está desde o início presente na aventura oriental de Vasco da Gama» (1997: 135), com efeitos negativos, do ponto de vista político, sobre os sentimentos das populações locais, como se depreende do texto de “Álvaro Velho” (*Relato* 1987: 29).

<sup>71</sup> Utilizo os termos aristotélicos da *Ética Nicomaqueia* (IV, vii) relativos às virtudes da verdade e da falsidade, e ao modo como alguém excede (*alazon*) ou fica aquém (*eiron*) destas, especialmente no discurso.

continua hoje a corroborar pacificamente esta visão dos acontecimentos.<sup>72</sup> A cordialidade tentada por Vasco da Gama teria sido sempre anulada pela hostilidade, de algum modo inata, das populações da África oriental. No entanto, *Os Lusíadas* fornecem elementos próprios e suficientes para mostrar que era ideologicamente concebível no século XVI português uma explicação totalmente diversa. Na verdade, o comedimento do Gama, invocado na *sententia* sobre a «fraqueza» de ser leão entre ovelhas, não somente não se ajusta ao retrato que o poema dele forma, como até lhe é radicalmente contrário.

De facto, como que a confirmar o estranho modo com que Camões fez o Gama aludir às suas armas perante um xeque de quem não tinha senão indicações de amizade (I, 66: 5-8), a «crónica rimada» algumas estâncias depois revela que o capitão decidiu usar e abusar da artilharia, despido de pruridos, contra uma povoação moçambicana «sem defesa» (I, 89-90). Escreveu, a propósito, César Leal:

Não me parece digno de um herói épico destruir cidades indefesas para castigar conspirações de homens praticamente desarmados. É o que faz o chefe da expedição em Moçambique. Um acto de pirataria naval digno dos modernos colonizadores da Ásia e da África. E a isso Camões chama, numa linguagem revestida de elementos frequentemente encontrados em má prosa, de castigo “a vil malícia, pérfida”; castigo que obriga mulheres, velhos e crianças a beberem o mar, para em seguida vomitá-lo sob o fogo das bombardas portuguesas. Nada fica da aldeia, mesmo depois de vencida:

Não se contenta a gente Portuguesa,  
Mas, seguindo a vitória, estrue e mata;  
A povoação sem muro e sem defesa  
Esbombardeia, acende e desbarata.

Não posso conceber heróis assim em Homero ou Virgílio. Ainda que as batalhas sejam muito ásperas e ferozes, a guerra se trava entre forças poderosamente equilibradas. Cada um tem necessidade de usar ardis de toda a espécie para vencer o adversário.<sup>73</sup>

Afinal de contas, o Gama comanda uma «frota belicosa» (II, 21: 6) que mais tarde, em Melinde, não hesita em demonstrar o seu poder, intimidando, com as

---

<sup>72</sup> Vide, por exemplo, Thomaz 1994: 175.

<sup>73</sup> Leal 1986: 101.

mesmas armas «de Vulcano», gentes que «em lugar de guerreiras azagaias (...) trazem ramos de palmeira» (II, 93). As intenções pacíficas, as virtudes do comedimento, do respeito pelos fracos e pelo Outro (categorias que, neste caso, se sobrepõem), atribuídas ao Gama, constituem ficções directamente resultantes do louvor enquanto procedimento retórico. As moralidades que o narrador tornado sujeito do enunciado faz aflorar à estrutura de superfície, de que aquela definição de «fraqueza» é o mais ostensivo exemplo da Narração até agora, são enxertados de modo a colidirem com os *exempla* que tematicamente lhes dizem respeito. Assim, se o aproveitamento dum silêncio dos cronistas serve ao locutor laudatório para manifestar a sua opinião, esta é denunciada como contrária aos “factos” — tornando a *sententia* desapropriada — pelo modo de intervenção poético na narração.<sup>74</sup> A ordem de não-demonstração da artilharia, di-lo o poema pela via do aparente louvor, manifesta o desejo táctico do Gama de ocultar a extensão real do poder bélico que vem preparado para utilizar, mesmo contra «gentes tão poucas e medrosas».

Por conseguinte, a opinião do narrador, sempre favorável aos heróis e desfavorável aos oponentes pela responsabilidade que possui perante a *opinio vulgi* dos destinatários — o «ambiente» heróico dissecado por Fidelino de Figueiredo<sup>75</sup> e a natureza “naturalmente” odienta dos maometanos — é penetrada por outra autoridade, discordante. Do mesmo modo que a influência do narrador perpassa a própria voz das personagens, percepção aliás implícita na crítica neoclássica aos “descuidos” de Camões, a instância que articula o

---

<sup>74</sup> As razões para esta opção discursiva poderão dever-se, em parte, ao conhecimento directo que, tudo o indica, Camões possuía do relato atribuído a Álvaro Velho (cf. Luís de Albuquerque 1972: 27). Vasco da Gama havia feito uma (gratuita?) demonstração de força com a artilharia na sua primeira escala no Oceano Índico, a qual causa um sentimento de revolta nos indígenas. *Vide Relato* 1987: 27-29.

<sup>75</sup> Cf. Figueiredo 1987 e a tese da suposta “ambiência lendária” que estaria na génese d’*Os Lusíadas*.

louvor sofre a presença dum emissor que a contraria. De facto, a fala do protagonista ao xeque de Moçambique possui marcas do seu ventríloquo, o locutor-narrador; a ignorância do Gama em matéria de diplomacia reflecte sem dúvida, por exemplo, a opinião aparente do sujeito do enunciado narrativo acerca do comportamento a ter com os povos muçulmanos e orientais (desde I, 8: 5-8 e 16: 1-4). Idêntico processo de intromissão de vozes, embora em direcção semântica e ideológica predominantemente contrária, sucede entre as instâncias intervenientes no texto que podemos designar por locutor “imitado” e autor “imitador”.<sup>76</sup> Acontece nestes casos algo como a interrelação das vozes no discurso indirecto livre, só que de algum modo invertida.<sup>77</sup> Em vez de ser o narrador, ou correlativamente o autor, a aceder à perspectiva da personagem ou locutor, será a personagem, ou locutor “imitado”, a incorporar a perspectiva do narrador ou autor.

A impressão assim causada no leitor, a duma contradição intrínseca na atitude do locutor perante a matéria que narra e comenta, resulta do cumprimento dum requisito fundamental do discurso epidíctico com função didáctico-deliberativa: exaltar uma virtude para fazer ressaltar o contraste desta em relação ao referente e para que, assim, sem vituperar directamente o vício oposto, seja possível a adesão e conseqüente correcção do destinatário.<sup>78</sup> O

---

<sup>76</sup> Esta problemática foi já abordada nesta Parte III em 1.5.

<sup>77</sup> «...le discours du narrateur y prend en charge le discours du personnage en lui prêtant sa voix, tandis que le narrateur se plie au ton du personnage» (Ricoeur 1991, II: 171). O mesmo discurso indirecto livre é definido por Hernadi como «el discurso en el cual el poeta y el personaje hablan simultaneamente o, más precisamente, en el cual el narrador dice *in propria persona* lo que uno de los personajes quiere decir» (1978: 149; itálico do original). Este tipo de «transparência», encontrada em Flaubert, Proust ou Joyce e que permite concluir acerca da “verdade” ou “falsidade” da perspectiva dum sujeito enunciado («el empleo que Flaubert hace del discurso sustitutivo hace que la mentira subconsciente de Emma, la tragicomedia de su autodecepción, resalte notablemente»; Hernadi 1978: 155), acha-se *mutatis mutandis* na poesia épica que vimos analisando.

<sup>78</sup> Sobre a teoria, *vide* as passagens de Aristóteles, Quintiliano, de João de Barros e da *Instituição* dirigida a D. Sebastião pelo humanista Diogo de Teive, citadas *supra* na Parte I, capítulos 1 e 6, e nesta Parte III, 1.5.

«generoso ânimo e valente» (I, 68: 5) tem valor pedagógico e suasório precisamente porque se revela como o inverso da ética do exemplo fornecido. A falta das virtudes mencionadas danifica irremediavelmente a eficácia duma política futura de relações internacionais, pois se em vez de bombardas houvesse sabedoria, comedimento e verdadeira «valentia», certamente a «maura gente» não ficaria, como ficou, «no ódio antigo mais que nunca acesa» (I, 93: 6)...

4.4. À verificação duma conduta marcada pela “soberba”, contrastante com o comedimento necessário numa missão dita de exploração geográfica, de amizade e comércio entre povos, junta-se a reiteração do carácter descuidado do capitão. Numa densa série de indicações do narrador, Camões esvazia o herói da prudência que Fernão Lopes de Castanheda e João de Barros lhe quiseram atribuir.<sup>79</sup> Assim, depois do episódio em que os portugueses teriam descoberto o ardil malévolo dos adversários africanos, o Gama mostra excessiva ingenuidade ao receber, sem qualquer suspeita, o piloto enviado pelo xeque de Moçambique. Talvez acreditasse, ao contrário do narrador, que a desmedida violência das bombardas teria domado os espíritos locais. Seja como for, o poema regista o *ethos* gâmico, dizendo sucessivamente que o capitão recebeu «alegremente» o piloto muçulmano (I, 95), «que não caía em nada/ do enganoso ardil que o mouro urdia» (I, 96), que «a forte gente» acreditava em tudo o que o piloto dizia (I, 97), que o Gama «a tento se alegrou» com as falsas notícias do piloto (I, 98) e que estava «seguro» do que este afirmava (I, 99).<sup>80</sup> Continuando

---

<sup>79</sup> Castanheda, *História*, I, 7ss.; Barros, *Ásia*, Década I, livro IV, capítulo 4 e segs.

<sup>80</sup> A expressão «a tento» com relação ao Gama (I, 95: 7 e 98: 5) não foi ainda satisfatoriamente explicada, sendo provável porém que se refira ao substantivo *tento* (cf. Rodrigues 1979: 492-3).

a viagem, já nas redondezas de Mombaça, o Gama «em tudo o Mouro cria» (I, 102), «se fia da infiel e falsa gente» (II, 6) e «levemente se fia/ de mostras que tão certas pareciam» (II, 16).

O problema com o rebaixamento do herói não se encontra no brilhantismo das astúcias do inimigo, já que o suposto génio detestavelmente ardiloso dos «mouros» é uma constante do discurso histórico e didáctico do Portugal renascentista, não estando senão muito presente, por conseguinte, também nas crónicas a que Camões recorreu.<sup>81</sup> O facto é que *Os Lusíadas* diminuem o herói principal da viagem e da narração apesar da, e não devido à, identificação exterior dos mouros com procedimentos enganosos.<sup>82</sup> Como uma comparação directa com os relatos cronísticos da viagem permite concluir, esta verdadeira *minutio* depende da *inventio* poética camoniana: nas crónicas que o poeta poderia ter consultado ocorrem “demonstrações” sistemáticas de que o Gama foi cuidadoso desde o início dos contactos em Moçambique.<sup>83</sup> Tal não acontece n’*Os Lusíadas* por manifesta interferência do poeta sobre os textos cronísticos, o poeta que imita a *Eneida* “odisseica”.

As fraquezas de Vasco da Gama estão instruídas na composição de modo a tornarem-se paralelas às fraquezas iniciais de Eneias. Um dos factores decisivos para a transformação da conduta do capitão-mor desde as crónicas até ao poema épico consiste na necessidade de debilitar o herói nas primeiras fases

---

<sup>81</sup> Silva Dias (1988: 178-9) fornece uma lista de autores portugueses quinhentistas onde esta ideia se repete; Eduardo Lourenço nota-a até na *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (*apud* Correia 1979: 90).

<sup>82</sup> Vide Alves 1997: 301-02. Ao contrário do que frequentemente se afirma, o «Gama» não «está nas oitavas camonianas com a mesma limitação de homem que as Crónicas nos revelam» (Piva 1965: 59); «o herói nacional» não «é retratado com o rosto com que aparece na História» (Filgueira Valverde 1982: 217).

<sup>83</sup> Creio ser desnecessário citar os múltiplos trechos de Castanheda, Barros e Góis onde se ressaltam a prudência e a perspicácia do capitão-mor durante os contactos em Moçambique e Mombaça, trechos que várias vezes coincidem precisamente com o ponto da história em que o narrador de Camões alude ao inverso.

do seu percurso ascendente. Mesmo aí, a viagem existencial do Gama identifica-se ostensivamente com a de Eneias. Todavia, como já se viu na análise de I, 44, a *imitatio* portuguesa dos primeiros passos do herói virgiliano no caminho para o amadurecimento da virtude carece dos elementos que o modelo romano institucionalizou. No que diz respeito à questão fundamental dos *mores* heróicos, a imitação camoniana, pelo paralelismo das situações e dos próprios *verba*, caracteriza-se pelo contraste estabelecido com relação à *Eneida*. A correspondência contrastante que se achou no início da narração da viagem, encontra-se de novo entre o discurso do Gama ao xeque de Moçambique e a fala de Eneias à donzela de Cartago:

<i>Eneida</i>	<i>Os Lusíadas</i>
«sed vos qui tandem? quibus aut venistis ab oris? quove tenetis iter?» quaerenti talibus ille suspirans imoque trahens a pectore vocem: (...)	E, perguntando tudo, lhe dizia Se porventura vinham de Turquia. E mais lhe diz, também, que ver deseja Os livros de sua Lei, preceito ou fé...
«nos Troia antiqua, si vestras forte per auris Troiae nomen lit... sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste Penates classe veho mecum, fama super aethera notus. Italiam quaero patriam et genus ab Iove summo. <sup>84</sup>	Responde o valeroso Capitão... Nem sou da terra nem da geração Das gentes enojosas de Turquia, Mas sou da forte Europa belicosa, Busco as terras da Índia tão famosa. (...) Os livros que tu pedes não trazia, Que bem posso escusar trazer escrito Em papel o que na alma andar devia.

Não há qualquer reflexo dos sentimentos de Eneias na resposta do capitão português, apesar dos vocábulos e da alusão estrutural remeterem quase necessariamente para aquele trecho de Virgílio. A propósito da diplomática *humilitas* na autoreferência a uma Tróia verosimilmente não conhecida dos cartagineses — o que não corresponde à verdade, como Eneias depois verificará —, o Gama não prevê, ou não possui o talento diplomático para prever, o

<sup>84</sup> Livro I, vv. 369-380.

desconhecimento alheio do que seja a Europa; à famosa afirmação do *pius Aeneas*, denotando a virtude do dever piedoso para com família, Estado e deuses,<sup>85</sup> o navegador luso pede emprestado o mesmo *sum* («sou») mas identifica-se com os atributos «forte» (já encontrado antes) e «belicosa»; a *fama* que se reconhece no Eu encontra-se para o Gama no Outro, a Índia «famosa».

Enfim, o resultado a que leva a significação do *ethos* do Gama pelo eixo paradigmático intertextual que o poema exige é a inversão dos valores ligados ao herói-modelo virgiliano. Ao abatimento do troiano, corresponde a segurança «forte» do Gama. Perante os cuidados angustiosos do colonizador de Itália, o fundador do império português na Índia mostra-se descuidado. Em contraposição ao elogio dos indígenas latinos, chamando-lhes oriundos do «sumo Jove», o Gama classifica de «enojosas» as gentes que lhes correspondem na imitação. À humildade e intentos pacíficos de Eneias, o Gama contrapõe a sua predisposição belicista. Sem alongar por demais uma lista que se tornaria maçadora, pode afirmar-se seguramente que as fraquezas “humanas” de Eneias se encontram subvertidas, no espírito e na letra d’*Os Lusíadas*, pelas fraquezas “desumanas” do Gama.<sup>86</sup>

Pela semelhança das situações, correspondência do léxico e modo de versificar as crónicas, a narração relativa a um dos heróis menores da epopeia

---

<sup>85</sup> Na segunda edição de *Os Lusíadas* diz-se que pio «quer dizer piadoso, porque quando ardeo a cidade de Troia, [Eneias] tirou ao pae do fogo della às costas» (Camões 1584: fl. 148v). Colin Burrow, depois de recensear uma larga bibliografia, escreve: «*Pietas* is founded on justice, the due offering of services to gods and to the state, but it also requires emotions, such as gratitude and affection. This means that the virtue could unite rigorous dutifulness with warm remorse» (1993: 40).

<sup>86</sup> Esta «desumanização» (Filgueira Valverde 1982: 217) de Vasco da Gama também não se deve, como já se viu, à adopção de uma caracterologia transcrita das crónicas. Para o reflexo da opinião dominante por meados deste século acerca da desumanidade do Gama e restantes heróis — hoje insustentável, inclusive pela forma como caracteriza o contraste da *Eneida* em relação ao poema de Camões —, atente-se nas afirmações de F. da Costa Marques (1954: 39-41 e 45-46).

de Francisco de Andrada, o primeiro capitão-mor da fortaleza de Diu, Manuel de Sousa, ilustra o processo através do qual Camões exprime os vícios de conduta de Vasco da Gama.<sup>87</sup> Quem tenha sido esta personagem da Índia portuguesa é muito menos significativo do que a correlação estabelecida entre o homem semanticamente intensionalizado n' *O Primeiro Cerco* e o protagonista da viagem d' *Os Lusíadas*.<sup>88</sup> Com efeito, no modo como Manuel de Sousa se comporta quando confrontado com a astúcia alheia ecoam os termos e conceitos pelos quais o Gama é definido em face do interlocutor islâmico. Andrada obedece estritamente, tal como Camões nos passos citados, à autoridade do texto cronístico, ao ponto de lhe transcrever alguns dos termos. Igualmente como Camões, o autor d' *O Primeiro Cerco* distende a prosa original na oitava-rima, introduzindo elementos cujo significado primordial diz respeito ao carácter e pensamento do herói. As semelhanças terminam aí, todavia, pois a caracterização de Andrada parece constituir uma réplica ao poeta que o antecedeu na impressão da epopeia, tal é o modo como retoma os vocábulos para lhes restituir a função encomiástica.

Assim, *O Primeiro Cerco* resolve começar por respeitar o espírito da crónica de Sousa Coutinho logo que a personagem entra em acção, empregando no entanto uma terminologia própria:

<i>Coutinho</i>	<i>Andrada</i>
-----------------	----------------

<sup>87</sup> Sobre *O Primeiro Cerco de Diu* por Francisco de Andrada, vide Parte II, capítulo 3 e tb. cap.12, *passim*.

<sup>88</sup> Os cronistas não concordam sobre quem seja este Manuel de Sousa. A crónica de Lopo de Sousa Coutinho sobre o primeiro cerco de Diu estabelece a sua morte na refrega em torno do assassinato do sultão Baudur (1989: 62 e 66). Castanheda chama-lhe Manuel de Sousa de Évora (livro VIII, cap.124; II: 772). Corte-Real, no *Segundo Cerco*, diz que Manuel de Sousa de Sepúlveda, outro eborense, foi o *reedificador* da fortaleza de Diu após o final do primeiro cerco (Canto XI; 1979: 160). Assim, não parece fazer sentido atribuir ao célebre naufrago a primeira capitania daquela fortificação.

<p>... foi revelada a Manuel de Sousa da má vontade [do Baudur] em tenção que acerca dos Portugueses tinha (...)</p> <p>Por outras muitas e claras conjecturas, Manuel de Sousa sentia este conceito de el-rei e portanto com muita capacidade as coisas assim temperava que pudesse passar o Inverno...<sup>89</sup></p>	<p>Estes damnados, perfidos conceitos, Esta tenção d'ElRei falsa e tyranna (...) Foi (se o que diz a fama não m'engana) Ao nobre Sousa logo revelada (...) Não desfalece o Sousa, ou desespera, Do Sultão, entendendo o pensamento, Mas tudo trata então, rege e tempera Com muita discrição, com muito tento (...) Em quanto aquelle inverno foi passando Em que o Capitão forte Lusitano Com grã prudencia as cousas temperando Estava, para fugir a qualquer dano...<sup>90</sup></p>
---	--

Manuel de Sousa tem a necessária argúcia intelectual («entendendo o pensamento»), é discreto, tem «muito tento» e grande prudência, tudo qualidades que, por vezes com este mesmo vocabulário, faltam ao Gama d'*Os Lusíadas* — apesar do atributo laudatório igual para ambos, o de «Capitão forte». Mais adiante, as estrofes de Andrada lembram de novo o modo como o narrador de Camões definiu o protagonista:

Sousa, a quem este engano não se esconde  
(...)  
Fez-se prestes para ir, e dissimula,  
Que honra mais que temor alli o estimula.

Nem o enganou de todo esta esperança  
Antes lhe succedeo como cuidava  
(...)  
O nobre Sousa, o qual inda que forte  
Sem temor não entrou nesta tormenta  
Porque o esforço não tira o medo á morte.<sup>91</sup>

Excepção feita ao verbo «dissimula», o léxico e a fraseologia destes fragmentos de Andrada são alheios à crónica seguida, mas recordam o tratamento camoniano das mesmas virtudes, por oposição. Somando aos versos de Andrada um outro de Corte-Real que o autor d'*Os Lusíadas* talvez tivesse conhecido,

<sup>89</sup> Livro I, capítulo XI (1989: 51-52).

<sup>90</sup> *O Primeiro Cerco*, VI, 16, 19 e 21 (edição de 1852).

<sup>91</sup> VI, 46, 48 e 52.

torna-se elucidativo o modo como Camões abateu ética e intelectualmente o seu avatar de Eneias, segundo os critérios da própria conjuntura cultural. Deste modo, a vontade de ir, no herói de Andrada, reporta-se à necessidade de dissimular o seu conhecimento do ardil adversário; nada de mais oposto ao que se passa com o Gama em I, 95. O epíteto de «forte» não significa, para o Sousa, a insensibilidade perante a realidade que o cerca, antes reflecte uma coragem consciente, pensada e de todo alheia àquela manifestada pelo capitão camoniano. Se ao Sousa «lhe sucedeu como cuidava», ao Gama «não lhe sucedeu como cuidava». Se o narrador de Corte-Real define «o capitam que em tudo era prudente», o de Camões opta pelo «capitão que em tudo o Mouro cria».<sup>92</sup> Através da retórica laudativa e da exaltação vituperante da perfeição dissimuladora dos mouros africanos, a mensagem d'*Os Lusíadas* denuncia as incapacidades ingénitas do capitão português.

4.5. Em Mombaça, porém, Vasco da Gama é sujeito a um choque. Por causa de uma série de acontecimentos fortuitos, no poema devidos à intervenção dos deuses, ele «entende o que ordenava a bruta gente» (II, 29). Percebe então que as suas acções foram não cuidadas e inopinadas (II, 29: 2 e II, 30: 1-3), percepção sem dúvida correspondente à verdade, segundo as ópticas do narrador (I, 57: 2; expressões citadas supra) e até de Vénus (I, 100: 4). Por outro lado, o Gama descobre aí que aquilo a que chama «confiança» (II, 31: 4), que o narrador atribuíra à «segurança» (I, 99: 2 e II, 6: 7) sempre sentida pelo capitão, era desajustada à realidade. Logo a seguir, Mercúrio aparece-lhe em sonhos para o aconselhar imperativamente (II, 61-63). As exclamações do

---

<sup>92</sup> *Segundo Cerco*, II (1979: 43) e *Os Lusíadas*, I, 102: 5.

capitão ao largo de Mombaça e o sonho do mensageiro celeste são os momentos a partir dos quais a mente do Gama, se predisposta à aprendizagem, deveria corrigir o descuido e a «segurança» de que o autor até então fez alarde no retrato da personagem.

Todavia, o protagonista submete-se ao princípio de que «saber humano nem prudência/ enganos tão fingidos não alcança» (II, 31: 5-6). O narrador também o desculpa «porque mui pouco val esforço e arte/ contra infernais vontades enganosas» (II, 59). E assim o Gama abdica da correção interior ou de qualquer reavaliação do passado ao modo bíblico de Antíoco Epifanes. O determinismo triunfa sobre o arbitrio; o capitão entrega-se aos designios divinos; porém, sem sofrer a repreensão do mensageiro de Júpiter, como Eneias a ouvira na epopeia de Virgílio:<sup>93</sup> o Mercúrio camoniano pensa, como o narrador laudatório, que o vício pertence ao rei de Mombaça (II, 61: 2). Enquanto representante da Providência, o deus alado indica ao Gama apenas o porto onde há-de acolher as caravelas; não procura corrigir-lhe o discurso, nem a conduta. Não surpreende, por isso, que apesar dos portugueses irem falando e meditando sobre os casos já acontecidos (II, 67), as cenas seguintes indiquem a permanência dos referentes ético-políticos que nortearam a acção do Gama pelo menos desde Moçambique.

Após a partida de Mombaça, aparecem dois barcos mouriscos «brandamente/ cos ventos navegando, que respiram» (II, 68: 3-4), imagem idílica em tudo semelhante à que introduziu a viagem do Gama no poema (I, 19). Imagem quebrada, contudo, novamente pela violência da intervenção humana:

---

<sup>93</sup> Recorde-se o que foi citado das interpretações humanísticas sobre a intervenção de Mercúrio na *Eneida*, IV (*vide* Parte I, capítulo 2).

Porque haviam de ser da Maura gente,  
Pera eles arribando, as velas viram.  
Um, de temor do mal que arreceava,  
Por se salvar a gente, à costa dava.

Não é o outro, que fica, tão manhoso,  
Mas nas mãos vai cair do Lusitano,  
Sem o rigor de Marte furioso  
E sem a fúria horrenda de Vulcano;  
Que, como fosse débil e medroso  
Da pouca gente o fraco peito humano,  
Não teve resistência; e, se a tivera,  
Mais dano, resistindo, recebera.<sup>94</sup>

Mais uma vez porque as crónicas o permitiam, repete-se o louvor do Gama por não utilizar a artilharia contra gente «pouca», «débil» e atemorizada. Outrossim, como nota Preti, o poema omite referência explícita ao saque incluído por “Álvaro Velho” e Castanheda, eventualmente como forma de procurar a «dignificação do herói».<sup>95</sup> Porém, um acto completamente neutralizado, quanto à sua relevância ética, no texto de Castanheda — onde o roubo não é sujeito a qualquer condenação: «*assi se acharã muytas moedas... & alguns mantimentos...*» — e no de Barros (onde se omite, pura e simplesmente, aquela indignidade), torna-se em Camões latente de violência extraordinária, bem detectável no contraste entre o tempo sereno que circunda os dois zambucos e o assalto, cuja descrição insiste sobre os cognatos de *resistir* e sobre a oblíqua, mas sublinhada, alusão a «dano». A própria negação enfática do emprego da força («sem... Marte/sem... Vulcano»), expondo pela *inventio* os silêncios dos cronistas, possui o efeito, antitético, de recordar a «fúria» utilizada contra adversários desarmados. Finalmente, querendo aludir aos motivos do assalto, o texto de Camões insinua-se por entre os fragmentos cronísticos de maneira singular:

---

<sup>94</sup> II, 68: 7-8 e 69.

<sup>95</sup> Preti 1974-75: 176. João de Barros, contudo, não o refere, e a expressão «mais dano» (II, 69: 8) pode incluir a perda de bens materiais, sem contrariar frontalmente o autor da *Ásia*.

<i>“Álvaro Velho”</i>	<i>Castanheda</i>	<i>Barros</i>	<i>Camões</i>
E, em amanhecendo, vimos dois barcos a julgamento de nós, em mar, obra de três léguas; pelo qual logo arribámos contra eles, para os havermos de tomar, porque desejávamos de haver pilotos que nos levassem onde nós desejávamos...	& em amanhecendo aparecerão dous zambucos (que sam navios pequenos) ajulgamento da frota tres legoas ao mar. E como Vasco da gama desejava daver pilotos pera que ho levassem a Calicut, parecendolhe que os tomaria nos zãbucos em avendo vista deles se levou & arribou sobreles...	... ao seguinte dia achou dous zambucos que vinham pera aquella cidade [de Mombaça], de que tomárã hum cõ treze mouros, porque os mais se lançaram ao már: e (...) seguiu a cõsta, com tençam de chegar a Melinde pera aver hum piloto pois em todos aquelles treze mouros, nam avia algum que se atrevesse de o levar a Jndia.	Tinha hua volta dado o Sol ardente/ e noutra começava, quando viram/ ao longe dous navios, brandamente/ cos ventos navegando, que respiram./ Porque haviam de ser da Maura gente, /pera eles arribando, as velas viram. (...) E como o Gama muito desejasse/ piloto pera a Índia que buscava/ cuidou que entre estes mouros o tomasse...

O narrador de Camões combina as crónicas de tal forma que, respeitando a sintaxe de Castanheda (derivada do relato directo), substitui-lhe o conteúdo no que aos motivos do ataque diz respeito, e obedecendo à sequência de Barros, colmata a ausência na *Ásia* duma declaração explícita sobre os objectivos do assalto. Assim, aquilo que em Castanheda constitui a razão por trás da decisão do Gama, a saber, a procura (melhor dizendo, o sequestro...) dum piloto que o conduzisse à Índia, torna-se em Camões numa consequência *a posteriori* do assalto, tal como aparece em Barros. A causa omitida por este último historiador é “inventada” então para o poema: o Gama ataca, simplesmente «porque» os navios «havam de ser» de mouros (II, 68: 5). Se Castanheda, reiterando o manuscrito de “Álvaro Velho”, não esconde a dupla motivação do ataque, isto é, a busca de piloto e a rapina pirática, Camões omite quaisquer menções específicas da segunda, transfere a primeira para um sucedâneo quase accidental da acção e expõe, por contraste com a crónica, a *forma mentis* do Gama quanto

à questão fulcral do modo de estabelecer relações com os povos descobertos: o ódio intrínseco aos muçulmanos, obnubilador de qualquer diplomacia. Um aspecto que, aliás, Castanheda e especialmente Góis não ocultam quando descrevem a viagem de regresso, explicando o bombardeamento da cidade de Mogadíscio (que Vasco da Gama nem sequer havia contactado antes) pelo simples facto de «ser de mouros»...<sup>96</sup>

Sintomaticamente, o mesmo acto vem a desvelar outra vez uma das facetas viciosas do Gama, quando o narrador explica que a força empregue pelos portugueses não produz o efeito esperado, apesar do apoio divino e das informações de Mercúrio:

E como o Gama muito desejasse  
Piloto pera a Índia que buscava,  
Cuidou que entre estes Mouros o tomasse;  
Mas não lhe sucedeu como cuidava.<sup>97</sup>

Repete-se o verso que introduziu a falta de capacidade preventiva do Gama, “descuido” para mais reforçado agora pela repetição do verbo *cuidar* por sua vez alusivo a Eneias. Mais uma vez, o narrador camoniano diminui o herói da viagem duma forma, se não plenamente contrastante, pelo menos insidiosa em relação ao modo como as crónicas ressaltam o protagonista.

Quanto ao modo de falar do capitão, nada mudou também com a revelação da «inopinada confiança» sua em Mombaça: os Cantos III a V estão suficientemente recheados de exemplos, quer de ofensas aos interlocutores, quer duma definição de si mesmo e dos seus como «belicosos» (III, 17: 8 e III, 26: 8).

---

<sup>96</sup> «... pos a frota a vista da outra costa diante da cidade de Magadaxo, que virão a dous de Fevereiro: & por ser de mouros em passando ao longo dela, lhe mandou Vasco da gama tirar muytas bõbardadas» (Castanheda 1554: 69-70). «Neste caminho de Anchediva atte Melinde (...) ha primeira terra, & povoacam que virã foi ha cidade de Mágadaxò situada no fim daquelle golfam na costa da Ethiopia (...) diante da qual ancoraram ahos dous dias de Fevereiro, & por ser de Mouros ha mandou esbõbardear de tam perto que fez muito damno ahos moradores, & naos que estavam surtas no porto» (Góis 1949, I: 105).

<sup>97</sup> II, 70: 1-4.

São palavras inseridas no contexto discursivo do auto-elogio, de cujos deméritos o Gama se mostra consciente (III, 4: 4), mas que os impulsos do seu carácter e modo de pensamento, bem como a interferência da voz do narrador principal, fazem esquecer na prática. O rei de Melinde, afinal, tinha-lhe pedido apenas para «contar» histórias sobre o seu reino e viagem (II, 109: 2 e 5, 110: 1 e 5, 111: 2); é o Gama que, apesar de ter entendido perfeitamente o seu interlocutor (III, 3: 5), quer interpretar a solicitação como uma ordem para «louvar».<sup>98</sup> Já MC, contemporâneo de Camões, lembrava em comentário a tais palavras que

sempre o louvor proprio foy sospeyto, donde dizem os Latinos, *Laus in ore proprio vilescit*, o louvor na boca propria he reprovado. E não sómente louvarse huma pessoa a si, mas admittir louvores em seu rosto, & presença, nunca se costumou entre gente sesuda: porque os taes louvores são mais lisongeyros, que certos.

O princípio moral e discursivo de que o elogio em boca própria é uma forma de vitupério era então inelutável.<sup>99</sup> No entanto, o Gama não hesita em dizer e repetir que «de feitos tais, por mais que diga,/ mais me há-de ficar inda por dizer».<sup>100</sup> Dá início então à narração que o narrador considera «longa» (V, 90: 3) mas que, naturalmente para alguém cheio de si, o Gama não considera senão «breve» (III, 4: 8). E prossegue-a, não somente em forma de glorificação epidíctica «dos próprios feitos» (V, 92: 2), mas também desconsiderando e ofendendo a cultura e religião da pessoa a quem se dirige (III, 52: 5 etc.), como foi já notado.

---

<sup>98</sup> «Não me mandas contar estranha história/ mas mandas-me louvar dos meus a glória» (III, 3: 7-8). Esta diferenciação parece anular a possibilidade dum entendimento da narração segundo a retórica de Hermógenes, onde *narrar* equivale a *louvar*, aliás uma excentricidade no conjunto dos tratados clássicos de retórica (vide Artaza 1989: 92).

<sup>99</sup> Segundo me informa o professor Oliveira e Silva, Castiglione parece ter criado uma tradição renascentista que permite o auto-elogio discreto, de modo a que o falante possa exhibir-se para aceder à honra entre os seus e aos favores do monarca. Aristóteles havia deixado algum lugar, embora exíguo, para tal (*Ét. Nic.*, IV, vii, 11). No entanto, mesmo que se possa falar de influência da ética do *Cortigiano* sobre a épica de Camões, creio que nem este autor italiano poderia conceber um auto-elogio grandiloquente de um embaixador a um potentado estrangeiro destituído, logicamente, do poder de o galardoar...

<sup>100</sup> III, 5: 3-4; semântica idêntica na estrofe anterior, versos 5 e 6.

Por conseguinte, a primeira metade de *Os Lusíadas* estabelece um retrato significativamente negativo de Vasco da Gama. Apesar do vocabulário supostamente laudatório com que o protagonista é etiquetado — «forte» (I, 44 e II, 107), «sublime» (I, 49 e III, 2), «valeroso» (I, 64 e II, 2, aqui por um mouro), «valente» e «generoso» (I, 68), «esclarecido» (II, 83, da autoria dum dos tripulantes) «favorecido da fortuna» (I, 44 e II, 98), «facundo» (V, 90) —, e da aplicação ocasional das ressalvas epidícticas que lhe permitiriam elevar-se acima da figura representada nas crónicas, o Gama acaba por ser vituperado sob todas as perspectivas que o código épico coetâneo possa invocar, ou seja, a imitação das crónicas, a imitação do modelo épico (Eneias) e a definição das virtudes heróicas na conjuntura cultural da epopeia e da época. A própria tentativa do sujeito do enunciado de lhe ressaltar o comedimento no emprego de armas contra adversários «tão fracos» (I, 68 e II, 69) é contrastada ironicamente com a práxis de agressão, tal como o mesmo sujeito a narra, descreve e classifica em I, 89-92, II, 21 e 68-69, para não falar da demonstração de artilharia em Melinde.<sup>101</sup>

Fica também indicado que o rebaixamento do herói da viagem em *Os Lusíadas* não se deve a factores de ordem extrínseca ao discurso poético de Camões. A comparação directa com as crónicas mostra a saciedade que Vasco da Gama é nelas retratado de forma superior, quanto às suas qualidades éticas e intelectuais, àquela que se encontra na primeira metade de *Os Lusíadas*. A *minutio* do descobridor dos mares da Índia não se deve, pois, à *fides historiae* camoniana, a um excessivo apego aos textos de Barros, Góis ou Castanheda. Pelo contrário, ela reage, por acréscimo, por subtracção, não raro por contraste, ao

---

<sup>101</sup> Sobre a violência latente na “festa” de Melinde, vide M. G. Ventura 1987.

modo de representação retórico-literária do protagonista nas crónicas. O mesmo, talvez ainda com mais agudeza, se deve dizer da relação estabelecida entre a personagem e o seu modelo óbvio, o Eneias de Virgílio. Pode afirmar-se com segurança, de facto, que o Gama demonstra *ethos* e *diánoia* em alguns casos diametralmente opostos ao Eneias que pretende emular, tudo por causa da ponderosa presença do autor na marcação das diferenças pelo consabido processo de alusão *imitatio-aemulatio*. O paralelismo, tantas vezes estrito, entre o percurso físico, moral e psíquico dos dois heróis deveria resultar, para o leitor ciente do respectivo código literário, numa deliberada iluminação dos elementos que distinguiam tristemente o protagonista português do seu paradigma troiano.

Por outro lado, a correcção dos erros do Gama deve-se, como foi várias vezes notado pela crítica, às intervenções dos deuses mitológicos, Vénus e a sua equipa nomeadamente. Se é exacto que o Gama camoniano não se desenvencilha de grande parte das situações de aperto sem a ajuda divina, tal não significa que seja por causa dos deuses que o capitão se apaga. Verifica-se através da análise específica da narração histórica, a chamada «crónica rimada», que a conduta e o pensamento do Gama representam defeitos alheios a uma qualquer subalternização sua perante os deuses. O sujeito do enunciado pode reclamar ocasionalmente as desculpas necessárias para o louvor: assim o faz, por exemplo, para justificar a credulidade do Gama — «que levemente um ânimo se fia/ de mostras que tão certas pareciam» (II, 16) — perante os ardis coordenados por Baco. Porém, epifonemas como este colidem contra uma massa de provas em contrário fornecidas pela mesma voz enunciativa: o «coração pressago» do Gama (I, 84 e IV, 77) parece sumir-se repetidamente por razões

completamente alheias às influências nocivas das divindades. Consequentemente, os deuses podem ser responsabilizados por acções que ajudam ou dificultam a viagem, mas não lhes pode ser atribuída qualquer influência sobre a conduta do Gama e sobre o pensamento por ele manifestado quando fala.<sup>102</sup>

Tão incisiva quanto tudo isto, é, finalmente, a maneira como *Os Lusíadas* parecem subverter o código épico virgiliano na parte que dizia respeito à evolução positiva do herói, quer por intermédio de intrusões como a de Mercúrio, rigorosamente paralelas na *Eneida* e n'*Os Lusíadas*, quer por um esforço próprio do capitão em melhorar-se. Dispondo-se paralelamente à epopeia “odisseica” de Virgílio, o poema português atalha sistematicamente o amadurecimento ético e intelectual do protagonista da viagem, torna-o numa verdadeira antítese de Ulisses pela falta de argúcia, de inteligência e de prudência, e, a rematar, coroa o relato das “proezas” gâmicas no contexto duma alusão desconcertante a Ariosto que marca, em total coerência com a representação do Gama que temos vindo a analisar, não a sua chegada a um patamar superior na virtude, mas a sua condenação inequívoca:<sup>103</sup>

Às Musas agradeça o nosso Gama  
(...)  
Que ele, nem quem na estirpe seu se chama  
Caliope não tem por tão amiga,  
Nem as filhas do Tejo, que deixassem  
As telas de ouro fino e que o cantassem.

---

<sup>102</sup> No Canto VIII, o discurso do Gama ao Samorim é inspirado por «Vénus Acidália» (64, v.7), mas não parece tratar-se da mesma deusa que é caracterizada como agente no poema. Cf. II, 78: 7 e, no próximo capítulo, 5.4.

<sup>103</sup> *Lus.*, V, 99. Cf. *Orlando Furioso*, XXXV, 18-30, passagem que foi muito influente no Renascimento a propósito das dualidades história-ficção e virtude-vício.

## 5. A outra face do Gama e a política dos descobrimentos portugueses

*a epopeia que sagrou em idolatria de  
semi-deuses uma falange de piratas*  
Camilo Castelo Branco<sup>1</sup>

5.1. Segundo Jorge de Sena, em opinião manifestada porventura pela primeira vez neste século, *Os Lusíadas* dividem-se fundamentalmente em duas partes ou ciclos de extensão muito semelhante.<sup>2</sup> O principal indicador envolvido nesta interpretação da estrutura sintagmática do poema apresenta-se na reiteração dum consílio dos deuses posicionado no mesmo mar que os viajantes cruzam e «enquanto» eles navegam (VI, 38: 1). Por si só, todavia, este facto aparenta ser insuficiente para servir de dobradiça ao díptico pretendido. Seria necessário provar a continuidade da estrutura e o seu paralelismo razoavelmente sistemático em relação aos primeiros cinco Cantos. As dificuldades de tal operação são evidentes: Sena nomeia, entre os exemplos do

---

<sup>1</sup> Castelo Branco 1886: 184.

<sup>2</sup> Sena 1980a: *passim*. Vide também Camões 1980: 54-57.

que chama «equilíbrio estrutural» do poema, uma identidade quantitativa (que, aliás, não existe) entre a Dedicatória e o epílogo.<sup>3</sup> Mas se este fosse mais um elemento para revelar o díptico anunciado pelo consílio dos deuses marinhos, certamente a Peroração (que o crítico designa simplesmente de «excurso final») encontrar-se-ia quase no início do Canto X (ou então a Dedicatória no final do Canto I), o que, de qualquer modo, em nada contribuiria para compreender a estruturação da narrativa *qua* narrativa, se é que esta existe independentemente das crónicas que a motivam.

Numa leitura mais recente que é também, em larga medida, uma interpretação d'*Os Lusíadas* quanto à sua estrutura discursiva, David Quint trata a tempestade sofrida pelo Gama, aliás o único acontecimento onde o herói se envolve directamente entre a partida de Melinde e a estada na Índia, como parte daquilo a que chama «os dois Cantos centrais» da epopeia, o quinto e o sexto. Esta conclusão tem directamente a ver com a dinâmica narrativa e psicológica que, segundo o estudioso norte-americano, rege o poema de Camões:

What is particularly remarkable is the way in which the monsoon of Book 6... manages to combine the aimless repetition of Adamastor's squalls with the narrative direction and teleology of da Gama's voyage, and how it manages to transform the former into the latter. In terms of literary structure, the middle of Camões' poem enacts the twofold dynamics of... the typical *narrative middle*, that indeterminate space described by Brooks where the repetition that constitutes narrative either may become purely, compulsively repetitive, and hence collapse back upon itself, or may move forward, repeating with difference, toward a predetermined goal.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Diz o ensaísta que ambos os segmentos têm treze estâncias... Creio ser necessário chamar a atenção, de novo (cf. Parte II, cap. 4), para os inúmeros erros de contagem que estão na base dos cálculos "aritmofónicos" de Sena, cálculos estes que nunca, da maneira como estão feitos, poderão levar a quaisquer conclusões acertadas sobre a "estrutura" d'*Os Lusíadas*. Os cálculos em si mesmos, aliás, não merecem a mínima confiança pelas conclusões a que levam: basta olhar logo para o primeiro deles (1980a: 83), onde se diz (com candura?... ) que «a soma das estâncias que *faltam* para a média... é sensivelmente *igual* à soma das estâncias *a mais*... De modo que, como se verifica, *no conjunto o equilíbrio é perfeito*». Tenho receio em imaginar o que seria de nós se a média não produzisse equilíbrios perfeitos... Para uma excelente primeira crítica do livro de Sena, *vide* M. Vitalina Matos 1987: 97-105 (original de 1972).

<sup>4</sup> Quint 1993: 120; os conceitos relativos à repetição narrativa referem-se a Peter Brooks (1992: 99-100).

Manifestar-se-ia, desta maneira aparentemente típica, o sentido teleológico e resolutivo da representação das acções, resumido *in nuce* no coração da epopeia camoniana. A tempestade d'*Os Lusíadas* faria a inversão da tempestade inaugural da *Eneida*, na medida em que Camões a tornava num modo de atingir a finalidade da viagem e não, como Virgílio, num modo de desviar o percurso do herói. Por outro lado, está implícito na análise de Quint que a imitação da abertura narrativa da *Eneida*, muito embora com consequências de certo modo opostas, levaria a corroborar a teoria do reinício da epopeia camoniana no Canto VI. Veremos a seguir que, embora necessitando duma revisão substancial do seu processo alusivo específico, há toda a pertinência em relacionar com a macroestrutura d'*Os Lusíadas* a tradução para o poema camoniano da dicotomia expressa por Brooks a propósito do «ponto médio da narração».

A leitura camoniana de Quint não se depara com as dificuldades facilmente detectáveis a partir da opinião de Sena, mas olvida precisamente o episódio que com mais intensidade impulsiona a “repetição”, a divisão do poema em metades — o consílio no mar —, procurando, ao invés, estabelecer uma correlação frontal, não de todo líquida, entre parte da narração do Gama (o Adamastor e a “comédia” de Veloso) e o enunciado do narrador sobre a parte final da viagem.<sup>5</sup> Se a especularidade, como foi algumas vezes bem observado,<sup>6</sup> se encontra na base da estrutura formal d'*Os Lusíadas*, a relação do consílio dos deuses olímpicos com «o seu simétrico ou avesso no reino de Neptuno» está no

---

<sup>5</sup> «This tempest is carefully balanced against the apparition of Adamastor, and together the two episodes constitute the center of the ten-canto *Lusíadas*. Camões signals the relationship between the two episodes by having each follow a scene involving Fernão Veloso» (Quint 1993: 118). *Vide* tb. p. 122. O tipo de relação estabelecida nesta leitura entre os dois acontecimentos narrativos parece-me demasiado frágil, não obstante o brilhantismo da argumentação.

<sup>6</sup> Devem-se a António José Saraiva algumas afirmações sobre a estrutura especular d'*Os Lusíadas*. Vasco Graça Moura procura desenvolver a perspectiva (1980: 65ss.).

cerne da dita estrutura.<sup>7</sup> De algum modo, esta repetição invertida — onde Baco faz as vezes de Júpiter, o mar da montanha, o obstáculo aos navegantes contrasta com o apoio anterior, e o assentimento geral com a dissensão — comanda semântico-pragmaticamente o texto, de modo a significar, a meio da narração, um retorno avesso (Brooks diria «demoníaco»)<sup>8</sup> às origens.<sup>9</sup> Um retorno que arrasta consigo a narração histórica, colocada, como se disse, em paralelo com o mundo dos deuses.

Estamos de acordo, então, que Camões recomeça no Canto VI a sua “*Odisseia*”, sendo ao mesmo tempo indesmentível que o Canto anterior equivale ao término da narração de Eneias, o livro III, a metade da metade da epopeia virgiliana.<sup>10</sup> A partir da despedida de Melinde, portanto, encontramos-nos no que se pode designar de situação imitativa ambivalente, na medida em que à previsível continuação do percurso “odisseico” de Virgílio já indiciada neste estudo,<sup>11</sup> se sobrepõe um retorno aos esquemas de abertura da narração épica. Esta ambivalência do «ponto médio» narrativo reflecte-se nos textos que Camões agora pretende tornar paralelos na alusão, numa palavra, a parte da *Odisseia* de Homero que constituiu, para a *Eneida*, o exórdio da Narração desta.

Efectivamente, se olharmos para o momento escolhido pelo vate romano para servir de abertura à *imitatio* da *Odisseia* que são os primeiros seis livros da sua épica, constatamos que Camões decidiu orientar-se, no Canto VI,

---

<sup>7</sup> Citação de Moura 1980: 74.

<sup>8</sup> «This inescapable middle is suggestive of the demonic: repetition and return are perverse and difficult, interrupting simple movement forward. The relation of narrative plot to story may indeed appear to partake of the demonic, as a kind of tantalizing instinctual play, a re-enactment that encounters the magic and the curse of reproduction or “representation”» (Brooks 1992: 100).

<sup>9</sup> Retorno às origens igualmente presente, mais uma vez, na *Eneida*, pois o recomeço da narração no Livro VII corresponde ao começo desta no Livro I (cf. Gransden 1984: 36-37).

<sup>10</sup> Como se viu já (Parte II, 12.3), existe sobreposição dos modelos estruturais virgiliano e ariostesco no sistema da narração do Gama ao rei de Melinde.

<sup>11</sup> Vide Parte II, 12.4 e Parte III, 4.1.

directamente a partir da sequência narrativa dos episódios homéricos, tomando estes, tal como Virgílio, pelo exórdio da narração, ou melhor, no caso do poema português, pela reduplicação desse exórdio. Trata-se do Livro (ou “rapsódia”) V da *Odisseia*, cujo consílio divino de abertura é imediatamente precedido, no final do Livro anterior, pela posição «no meio do mar» de homens e uma ilha — o ponto em que a *Eneida* começa a contar a gesta da refundação troiana no Lácio. A forma de imitação estrutural encontrada significa que, imitando a *Odisseia* e, com ela, voltando atrás na narração, Camões prossegue ao mesmo tempo com a sua *translatio* da primeira metade da *Eneida*. O quadro seguinte mostra o paralelismo, bastante rigoroso, entre o Canto VI de Camões e a referida parte da *Odisseia*:

<i>Odisseia V</i>	<i>Os Lusíadas VI</i>	<i>Estrofes de Camões</i>
Consílio dos deuses (...) Ulisses despede-se de Calipso e recomeça a viagem	Gama despede-se do rei de Melinde e recomeça a viagem	3-5
«a terra estava muito próxima» quando intervém Posidão, falando para si mesmo	«quase seus desejos se acabavam» quando intervém Baco, falando para um <u>consílio de deuses</u> sob a égide de Neptuno	6ss.
Posidão solta os ventos contra Ulisses	Neptuno, convencido por Baco, solta os ventos contra os portugueses	35-37
Tempestade e discurso de Ulisses	(doze de Inglaterra) Tempestade e discurso do Gama	70-84
Ino vê Ulisses debatendo-se com a tempestade	Vénus vê os portugueses debatendo-se com a tempestade	85-87
Atena intervém, amansando os ventos	Vénus e as ninfas intervém, amansando os ventos	88-91
Ulisses chega à terra dos Feácios, como havia sido decidido por Zeus	Os portugueses chegam à Índia, como havia sido profetizado por Júpiter	92-93
Conclusão e símil sobre a experiência psicológica de Ulisses na tempestade	Conclusão e símil sobre a experiência psicológica do Gama na tempestade	94

A situação imitativa ambivalente acima descrita permite ao poeta português, não só a reduplicação da macroestrutura e, em simultâneo, a prossecução do seu trabalho de acompanhamento da narração “odisseica” de Virgílio, mas também a realização duma terceira função: a ultrapassagem do célebre Livro IV dominado pela figura de Dido — a réplica da Calipso homérica que Camões igualmente dispensa —, a parte da obra virgiliana que investe no problema do amor-paixão e que, segundo o código épico dos humanistas, ilustra a cedência do herói perante a luxúria e a posterior rejeição desta.<sup>12</sup> Assim, o desfile dos deuses marinhos (VI, 19-24) recria um catálogo do quinto Livro enéada (vv.816ss.); ao mesmo livro de Virgílio (vv. 835ss.) há que atribuir a sonolência que em Camões antecede o conto dos doze de Inglaterra (VI, 38-39); outrossim, acima de tudo, o próprio conto, em boa parte o reflexo estrutural da *Eneida V* e do seu tema dominante, as festas guerreiras, os torneios;<sup>13</sup> e, finalmente, a tempestade ela mesma parece justapôr a *Odisseia* (e a *Eneida I*) com o mesmo Livro V virgiliano, ecoando a prece de Eneias impotente perante o incêndio das naus, seguida da procela desencadeada para o apagar.<sup>14</sup> O amor-paixão do Livro quarto é elidido ou, se quisermos complementar a exegese de Faria e Sousa, é adiado e transferido para a ilha venusina.<sup>15</sup>

Deste modo, a reduplicação com inversão, sensivelmente pela metade da epopeia, das estruturas proemiais da narração, se exceptuarmos o “salto” da

---

<sup>12</sup> Vide Parte I, capítulos 2 e 4 *passim*.

<sup>13</sup> Os torneios bélicos da *Eneida* ocupam toda a parte central do Livro quinto (vv. 104-603), enquanto a história do torneio dos doze de Inglaterra se situa no meio do Canto VI (42-69).

<sup>14</sup> Compare-se *Eneida*, V: 659-696 com a cena da tempestade em *Lus* e parte da fala do Gama. O paralelismo na estrutura narrativa dos dois poemas sugere a analogia entre a tempestade marítima e a rebelião política, *similitudo* reconhecida desde sempre na *Eneida* e que foi já referida a propósito de Corte-Real.

<sup>15</sup> FS (Camões 1639) afirma repetidamente, nos seus comentários ao episódio, a equivalência entre a Ilha de Vénus camoniana e os amores de Dido e Eneias na *Eneida IV*.

interacção com o feminino correspondente à *Eneida IV*, favorece a simultânea continuidade sequencial do percurso narrativo da “*Odisseia*” de Virgílio no texto alusivo camoniano — um processo de construção narrativa em quase tudo idêntico, para o sistema de imitação “odisseico”, àquele que se achou no *Segundo Cerco* de Corte-Real relativamente ao sistema “iliádico”.<sup>16</sup> Por conseguinte, o anúncio reiterado da chegada à Índia nos primeiros versos do Canto sétimo d’*Os Lusíadas* equivale à chegada (mais discreta, todavia) dos enéadas a Itália nos primeiros versos do Livro sexto da epopeia latina. A fase indiana da experiência do Gama, introduzida então, é colocada paralelamente à experiência múltipla de Eneias nos seus primeiros contactos com a terra e as gentes do Lácio. Na verdade, recomeça-se a viagem, pois a chegada ao destino, por si só, é insuficiente tanto para o troiano como para o capitão português. Um e outro precisam de experimentar os infernos antes de ascenderem aos Campos Elíseos e conquistarem a posse plena e perfeita da virtude.

5.2. A elisão do “livro de Dido” no lugar próprio da sua *imitatio*, o afastamento do capitão português de quase todas as acções elaboradas em alusão ao Livro quinto de Virgílio e a construção do díptico artístico, explicam em larga medida a qualidade algo repentina da «nova personalidade» de Vasco da Gama em Calecut.<sup>17</sup> É que a indiscutível maturidade de Eneias manifestada no início do Livro sexto resultou não somente (entre outros factores) da terrível experiência da tempestade, na infância do seu percurso ético e intelectual, mas talvez mais ainda do conhecimento da paixão amorosa e do sofrimento

---

<sup>16</sup> Vide 1.1, 3.1 e 3.2 nesta Parte.

<sup>17</sup> Luiz Piva fala de «nova personalidade» (1965: 68) e, já antes, António José Saraiva realçara a mudança entre um herói totalmente dependente dos deuses, nos Cantos iniciais, substituído por um que actua pelos seus próprios meios nos Cantos VII a IX (1995<sup>7</sup>: 94).

resultante da sua subsequente destruição. Para mais, na *Eneida V* o herói viu-se obrigado a encarar a rebelião das mulheres troianas (vv.604-699), outra experiência infeliz que também contribuiu para o amadurecer e para o fazer chegar a Itália indiscutivelmente mais seguro de si, mais forte e mais sábio.<sup>18</sup>

Vasco da Gama procura inserir-se no trajecto de Eneias, comportando-se na Índia tanto quanto possível no modo mais virtuoso que caracteriza o seu referente hipotextual a partir da chegada a Itália. O narrador tarda um pouco em mencionar a nova conduta do protagonista, em parte, sem dúvida, pelo modo como Camões distende a estrutura de imitação dum único Livro virgiliano por quatro Cantos, interrompendo-a através da referência a outros textos, poéticos e cronísticos,<sup>19</sup> num processo de composição imitativa concebido para atrasar o fim da narração, tal como um arabesco quando comparado com uma linha recta.<sup>20</sup> Mas finalmente, depois de Canto e meio de estadia na Índia, Vasco da Gama «já sentia em tudo da malina/ gente impedir-se quanto desejasse» (VIII, 58: 3-4). Desta vez, de facto, as astúcias dos orientais não são tão fingidas que o herói se não aperceba delas. Quase como reflexo especular dos enunciados acerca da credulidade e descuido do herói nos Cantos I e II, o narrador dos Cantos VIII e IX torna explícita a mensagem da transformação intelectual: «o Gama... já tinha suspeitas das insídias» (VIII, 64), «já... entendia/

---

<sup>18</sup> Vide as palavras sintomáticas de VI: 103-05: «non ulla laborum,/ o virgo, nova mi facies inopinave surgit;/ omnia praecepi atque animo mecum ante peregi»; à chegada ao Lácio, Eneias encontra-se já espiritualmente preparado para tudo o que vier.

<sup>19</sup> Como se viu já (Parte II, 12. 3) e como se verá ainda, a *imitatio* poética dos últimos quatro Cantos vira-se várias vezes para outros modelos, quer poéticos (Ariosto e Homero), quer cronísticos (principalmente Barros). Estes são concebidos, porém, como intervalos ou substitutos momentâneos duma *translatio* da *Eneida VI*, recuperada por Camões sempre que possível.

<sup>20</sup> Adapto aqui à *imitatio* de novo as concepções de Peter Brooks sobre *plot* baseadas em Freud. À medida que o fim se aproxima, os desvios e adiamentos tornam-se mais insistentes: «The development of a narrative shows that the tension is maintained as an ever more complicated postponement or *détour* leading back to the goal of quiescence (...) Plot is a kind of arabesque or squiggle toward the end» (1992: 103-04).

o Gama que o gentio consentisse/ na má tenção dos mouros... o que dele até li não entendera» (VIII, 80), «o discreto Gama... tudo, enfim, cuidava» (VIII, 86), «não se fia já do cobiçoso/ Regedor» (VIII, 96), «a tenção lhe descobre torpe e fera» (IX, 6), «o cauto Gama» ordena uma acção «escondida» (IX, 7-8) e «entende/ que em vão co rei gentio trabalhava/ em querer dele paz» (IX, 13). Existe, pois, uma intenção deliberada, por parte do narrador-locutor, de promover o protagonista a um patamar dianoético inegavelmente superior ao que a mesma instância enunciativa exprimiu nos primeiros cinco Cantos.

Além do mais, a participação do capitão-mor na acção narrativa encontra-se agora muito mais autónoma em relação às providenciais ajudas de Vénus. As intervenções divinas durante todo o período de estada dos portugueses em Calecut resumem-se a uma única, ancilar aparição de Baco em sonhos na figura de Maomé (VIII, 47-51). Mesmo contando com essa excepção, a verdade é que os Cantos sétimo, oitavo e a primeira parte do nono (17 oitavas), isto é, os momentos cruciais de apresentação e decisão do futuro dos portugueses na Índia, encontram-se dominados esmagadoramente pela «crónica rimada». Algumas porções desta fase da narração constituem até, segundo o quase sempre encomiástico Faria e Sousa, «lo que el P. escribió en todo este Poema más arrimado a la verdad, sin revestirla de invencion alguna Poetica».<sup>21</sup> O herói terá, então, a oportunidade suprema para experimentar as virtudes próprias e legitimar-se (se não mesmo redimir-se) perante o poema e as expectativas criadas pela alusividade histórica e épica, exibindo, na acção e no

---

<sup>21</sup> Camões 1639, III, col.508.

discurso, as qualidades que o elegeram representante sinedóquico dos portugueses vocacionados para o Império oriental.<sup>22</sup>

5.3. As estratégias de significação da epopeia laudatória quinhentista, pelos requisitos do código, resultam mais da conotação do que da denotação, do paradigma do que do sintagma, da poesia do que da narrativa. Quando associados pela maneira como o sistema da poesia épica o exige, os signos linguísticos podem expôr a sua intrínseca ambivalência ético-política. Em *Os Lusíadas*, as diferentes perspectivas adoptadas pelo texto poético sobre as posturas comportamentais dos intervenientes num mesmo acontecimento da «crónica metrificada» fazem parte dum fenómeno discursivo muito semelhante ao que encontramos em Corte-Real, pela alternância das vozes, pela cumplicidade do narrador com a legitimidade política oferecida pelos textos das crónicas mais ou menos oficiais e, ao mesmo tempo, pelos signos indesmentíveis da distância estabelecida entre a ideologia da enunciação e a do enunciado, aquilo a que já chamei o ventriloquismo do discurso épico,<sup>23</sup> e que se poderia designar também, como intuiu brilhantemente António José Saraiva, pela presença intradiscursiva do Autor «de fora das esferas», o Camões para aquém do locutor que inventou o espectáculo.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> L. Sousa Rebelo (1982: 240) classifica a tradição cultural do século XVI português como pertencente, predominantemente, a um «humanismo cívico de vocação imperial».

<sup>23</sup> *Vide*, nesta Parte, 1.5.

<sup>24</sup> «Acima do Poema, por sobre os deuses, já fora da esfera, entrevemos de tempos a tempos o Autor. O Autor também participa do espectáculo, em segundo grau, não como personagem da comédia dos deuses, mas como interlocutor de D. Sebastião, a quem está fazendo uma prelecção (...) Mas este autor ainda faz parte do espectáculo, ainda é personagem. *Os Lusíadas* são um sistema de esferas concêntricas: na primeira esfera estão os homens, na segunda os deuses, na terceira os suportes do discurso, isto é, o Poeta e o rei. Mas para lá desta terceira esfera, para lá dos homens, dos deuses, do rei e do Poema, aparece o Camões solitário (...) Este Camões de fora das esferas é o que se confessa» (Saraiva 1992: 65-66).

Depois de desembarcar e de ser levado até Calecut, o Gama comparece pela primeira vez n' *Os Lusíadas* num momento de indiscutível importância: a embaixada ao Samorim no palácio deste. Camões concentra na fala ali proferida quase toda a presença do protagonista no Canto VII, quatro estrofes onde se revela já, segundo o narrador, o «sábio peito» do Gama «que grande autoridade logo aquista/ na opinião do rei e do povo todo» (VII, 59: 5-7). O discurso faz-se no «sumptuoso templo» que abriga os aposentos do monarca indiano (VII, 46: 7, 50: 4 e 57: 1) enquanto declaração dos votos e propósitos da empresa navegadora, com elementos reconstituídos a partir das informações fornecidas pelas crónicas portuguesas e em contraponto à presença e fala de Eneias nos umbrais do «sumptuoso templo» de Apolo.<sup>25</sup> De facto, tanto ou mais do que o discurso do líder troiano no Livro VI da epopeia de Virgílio, a embaixada do Gama ao Samorim consiste numa declaração de objectivos políticos; a declaração sinóptica da política que presidiu ao descobrimento do caminho marítimo para a Índia:

Um grande Rei [D. Manuel I de Portugal]  
 (...)
   
 Vinculo quer contigo de amizade.

E por longos rodeios a ti manda  
 Por te fazer saber que tudo aquilo  
 Que sobre o mar, que sobre as terras anda,  
 De riquezas, de lá do Tejo ao Nilo,  
 E desde a fria plaga de Gelandá  
 Até bem donde o Sol não muda o estilo  
 Nos dias, sobre a gente de Etiópia,  
 Tudo tem no seu reino em grande cópia.

E se queres, com pactos e lianças  
 De paz e de amizade, sacra e nua,  
 Comércio consentir das abundanças  
 Das fazendas da terra sua e tua,  
 Por que creçam as rendas e abastanças

---

<sup>25</sup> «... Teucros vocat alta in templa sacerdos» (*Eneida*, VI: 41). Como em Virgílio, a embaixada do herói português sucede-se pouco depois da chegada ao «templo», o que contrasta com as informações dos cronistas “Álvaro Velho”, Castanheda e Barros.

(Por quem a gente mais trabalha e sua)  
De vossos Reinos será certamente  
De ti proveito e dele glória ingente.

E sendo assi que o nó desta amizade  
Entre vós firmemente permaneça,  
Estará pronto a toda a adversidade  
Que por guerra a teu reino se ofereça,  
Com gente, armas e naus de qualidade,  
Que por irmão te tenha e te conheça;  
E da vontade em ti sobre isto posta  
Me dês a mi certíssima repostas.

A fala do capitão-mor possui as características de promissória que tem a sua correlata na *Eneida*. De facto, assim como Eneias garante, em troca da instalação dos seus no novo território italiano com o beneplácito da Sibila, as medidas políticas que tornarão aparente a sua virtude enquanto chefe e poderão justificar a colonização da Itália pelos troianos, o Gama faz promessas de futura virtude política (no caso, falando não de si mas do seu rei, como a situação portuguesa implica) em ordem a obter o favor do Samorim quanto ao estabelecimento dos portugueses na Índia. Mais uma vez, Camões faz confluir a imitação épica com a fidelidade aos textos de Castanheda e Barros que o orientavam na História, ambos fornecedores de vários conteúdos que o poeta aproveitou.<sup>26</sup>

Na *Eneida*, trata-se do primeiro momento em que o herói é posto em situação de relação semântica estreita e directa com a contemporaneidade, o seu referente Augusto.<sup>27</sup> Todas as promessas enunciadas no seu discurso à Sibila constituem alusões prolepticas à história romana desde tempos imemoriais, passando pela República, até ao Império do tempo da escrita. Assim, a promessa de Eneias sobre mandar erigir um templo a Apolo confirmou-se nas ordens de Augusto em 28 a.c.; as festas “Apolíneas”, prometidas pelo chefe troiano,

---

<sup>26</sup> Castanheda, I, capítulo 17 (1554: 49); Barros I, iv, 8 (1552: 151).

<sup>27</sup> Cf. Quinn 1968: 162.

organizaram-se em 212 a.c. e o próprio Augusto, dois séculos mais tarde, renovou-as; os textos sacros, que Eneias jura entregar ao cuidado de sacerdotes escolhidos para o templo, tudo o indica, foram depois depositados efectivamente debaixo da estátua de Apolo.<sup>28</sup> A *pietas* do líder confirma-se no respeito pela religião dos seus pais e na preocupação pela escolha dos melhores para prestação de serviço permanente aos deuses. Ao mesmo tempo, a ligação directa entre passado e presente permite o reconhecimento da realidade coetânea pelo leitores e, mais do que isso, permite a legitimação dos actos políticos do imperador pela confirmação do valor de verdade e do cumprimento de promessas “históricas”.

Considerando o acima exposto, a fala do Gama ao Samorim não é senão uma desmontagem paródica do edifício ético e político possível à sombra do virgilianismo “odisseico”. O navegador, que conhecia tão bem o conteúdo do sonho do rei D. Manuel que não hesitou em revelá-lo ao soberano de Melinde,<sup>29</sup> vem agora propor um «vínculo de amizade» e de «comércio» bem contrário às intenções do monarca de quem é o arauto. Com efeito, o rio Ganges falara em «receber tributos grandes», vocabulário aplicável apenas à dominação pela força («a quantas gentes... porás o freio»),<sup>30</sup> e o «intento» de conquista armada nunca largou o espírito do rei D. Manuel, segundo afirmou o mesmo Gama (IV, 66-67). Por outro lado, se dúvidas houvesse, o narrador encarrega-se de nos informar mais tarde que o capitão-mor estava perfeitamente ciente da política oriental portuguesa:

... o Gama... bem sabia  
Que depois que levasse esta certeza [da rota para a Índia],

<sup>28</sup> *Eneida*, VI: 69-74. Cf. as notas *eod. loc.* às edições utilizadas.

<sup>29</sup> *Lus.*, IV, 66-76.

<sup>30</sup> IV, 73: 8 e 74: 8.

Armas e naus e gente mandaria  
Manuel, que exercita a suma alteza,  
Com que a seu jugo e Lei someteria  
Das terras e do mar a redondeza.<sup>31</sup>

Trata-se das mesmas «armas e naus e gente» que o capitão-mor afiançara ao Samorim, no trecho supracitado do Canto anterior, serem «de qualidade/ que por irmão te tenha e te conheça»! A disparidade acentua-se pelo facto de a parte da fala do Gama referente ao suposto apoio militar de D. Manuel (VII, 63: 3-6) não ser autorizada pelas crónicas.<sup>32</sup> Somente Barros refere que o rei de Portugal «armaria muy grósas náos» com ordens de ida a Calecut, mas apenas para transportar «fazenda».<sup>33</sup> O poeta distorce esta fonte, de maneira a fazer colidir as pretensas intenções de fraternidade, no discurso do capitão ao Samorim, com os reais propósitos de emprego bélico de «gente, armas e naus» (VII, 63: 5) contra os indianos, assim que a notícia da descoberta seja conhecida na Europa (VIII, 56: 5-8).<sup>34</sup> A ironia toma proporções monumentais quando a promessa do capitão português se entende, como deve, em confronto com a promessa de Eneias à Sibila: os portugueses não somente não cumprirão os objectivos declarados de paz, amizade e comércio — o que seria atribuível na estrutura de superfície do poema às dificuldades causadas pela gente de Calecut — mas

---

<sup>31</sup> VIII, 56-57.

<sup>32</sup> Nem o relato directo conhecido, nem as crónicas de Castanheda, Barros ou Góis atribuem tal argumento a Vasco da Gama.

<sup>33</sup> *Ásia*, I, iv, 8 (Barros 1552: 151).

<sup>34</sup> Os versos de Camões a este propósito quase parecem manifestar o conhecimento que o Gama obteve da ausência de navios de guerra entre os indianos após esta primeira viagem, conhecimento de que temos hoje informações através das cartas dum comerciante italiano sito em Lisboa, Girolamo Sernigi, escritas logo depois do regresso das naus. Os barcos dos “mouros” eram destinados apenas à carga de mercadorias, «e sono molto mal fatte e molto deboli, né portano arme né artiglierie» (Radulet 1994: 172; *vide* tb. p.179, n29). A segunda frota, comandada por Pedro Álvares Cabral, foi de facto muito mais armada do que a do Gama, porque se destinava a assegurar pela força o monopólio do comércio marítimo naquela parte do Índico, sabendo desde logo que os “mouros” não estavam preparados para o combate naval (informação obviamente sonogada a nível oficial); cf. o que diz a segunda carta de Sernigi *in* Radulet 1994: 184.

sobretudo nunca tiveram a intenção de os cumprir.<sup>35</sup> Antes pelo contrário: o poema exhibe os propósitos, do Gama e do seu rei conjuntamente, de iludir o Samorim com falsas promessas.<sup>36</sup> Um contraste gritante em relação à aliança entre promessas passadas e concretizações futuras na política revelada ao tempo de Augusto através da fala virgiliana de Eneias.

Mas a intervenção autoral sobre o conteúdo do discurso directo do Gama não se resume ao engano das armas. Referências ao interesse económico do descobrimento se fazem também sentir, à revelia do texto de Castanheda, mas no seguimento da crónica de Barros. Com efeito, o primeiro cronista suprime da voz do Gama quaisquer outras causas de tão longas e repetidas tentativas de chegar à cidade de Calecut por mar senão «pera terem amizade com os reys dela». Barros, todavia, concentra-se mais verosimilmente nos propósitos comerciais, e Camões procura integrar uma e outra versões, atribuindo ao Gama repetidas alusões à «amizade» (VII, 60: 8, 62: 2 e 63: 1) e ao «comércio». Quanto a esta última das supostas vertentes da viagem, o poema introduz novos conteúdos ideológicos, incluindo a estranha confissão do Gama de que os

---

<sup>35</sup> Neste sentido, Camões contrasta o seu discurso, a seu modo e manifestamente, com os argumentos autodefensivos como o deste fragmento do *Livro das Cidades e Fortalezas* dirigido em 1582 ao novo rei castelhano de Portugal: «quando novamente os Portugueses por este nosso mar Oceano descobriram a Índia Oriental, entraram nela com tenção de paz e não de guerra acerca dos Príncipes e povo daquelas partes, significando-lhes que deles não pretendiam mais interesse que amizade e comunicação de comércio», acrescentando que a guerra só se fez a partir do momento em que «se nos negava todo o género de paz e comércio» (*apud* Thomaz 1994: 219-20).

<sup>36</sup> Roger Bismut foi o único dos hermeneutas camonianos a que tive acesso que chamou a atenção para a denúncia feita no poema das «véritables intentions de Vasco da Gama et de son Roi, dans une stance qui ne semble pas avoir été mise en lumière comme elle l'eût mérité». E acrescenta que, por causa disto, «on saisit mal pourquoi Camões taxe» as descobertas dos indianos de que os portugueses vêm para guerrear e roubar «de fausses et perfides (*Lusiades*, VIII, 58): de l'aveu même de Gama, et donc du poète, ces nouvelles ne sont que trop vraies» (Bismut 1974: 198-99). Já a alegação de que o poeta «ne songe pas à dénoncer la duplicité de cette politique; et c'est en toute sincérité qu'il blâme les Maures et les Gentils de propager de fausses nouvelles», tudo porque «ne se perçoit aucune nuance de réprobation de l'auteur» (1974: 199-200), não é aceitável numa análise centrada nos procedimentos retóricos pertinentes na situação comunicacional de Quinhentos, nem vejo como se possa atribuir a qualquer «sinceridade», seja ela do Gama ou do autor, o discurso proferido perante o Samorim...

maiores motivos do trabalho e do suor humanos são «por que creçam as rendas e abastanças» (VII, 62: 5-6).<sup>37</sup> Os primeiros comentadores impressos d'*Os Lusíadas*, MC e FS, lembraram-se apenas de vícios quando confrontados com estes versos: a procura do rendimento, entendida através da virgiliana condenação «auri sacra fames» (fome execrável de dinheiro), leva a «muytas cousas mal feytas», infâmias e, enfim, às portas do Inferno.<sup>38</sup> Tais opiniões não surpreendem, tendo em conta a ética dominante, também exaltada pelo narrador poético, que só admite o prémio pecuniário quando resultante duma honra adquirida em actividades que certamente nada têm de comercial. Os lucros lícitos a que se refere Pedro Calmon dependem estritamente, no contexto camoniano, duma prática vivencial da virtude, em particular a que se manifesta por via das armas e das letras.<sup>39</sup>

Por isso, não deixa de ser contraditório confessar interesses económicos para o tipo de trabalho que a viagem comporta, por um lado, para depois, forçando a comparação com o texto de Barros — segundo o qual as últimas palavras do Gama foram: «a ordem e módo do comércio e preço das cousas seria aquelle que fosse em proveito dambos» —, afirmar que o «proveito» irá em exclusivo para o Samorim, já que o rei português está interessado apenas na «glória»...<sup>40</sup> O capitão, afinal, quase fazia a sua autodenúncia. Ainda assim, os

---

<sup>37</sup> Têtis tem opinião idêntica sobre os efeitos do ouro nos homens (X, 93: 6).

<sup>38</sup> *Eneida*, III: 57. Manoel Correia, comentário a VII, 62: 6; Faria e Sousa *ibidem*, in Camões 1639, III, col.321.

<sup>39</sup> Calmon 1945: 113-14 cita, além desta passagem, IX, 94 e VII, 11 como exemplos de dinheiros «lícitos» para aquela mentalidade.

<sup>40</sup> É de notar, entretanto, que esta contradição está presente já em Barros, não neste discurso, mas na resposta do Gama ao Samorim que Camões imita no Canto VIII, 65-75 — tornando-se provável que o poeta aí tenha ido buscar a referência à glória própria e ao proveito alheio: «Com as quães commutações, os reynos que sua amizade acceptávã, de bárbaros eram feytos polyticos, de frácos poderózos, e ricos de pobres: tudo á custa dos trabalhos e jndustria dos Portugueses. Nas quães obras elrey seu senhor, nam buscáva mais que a glória de acabar grandes cousas por serviço de seu deos e fâma dos Portugueses» (*Ásia*, I, iv, 9; Barros 1552: 154).

argumentos do Gama convenceram o monarca indiano, pois, ao menos segundo a interpretação do narrador camoniano, nada demovia o Samorim de esperar muito «proveito» dum eventual negócio com os portugueses (VIII, 59: 5 e 77: 1-2). Enganava-se, claro. Escreveu Faria e Sousa, numa deliciosa reinterpretação do desfasamento entre as promessas de riqueza que o Gama fez perante o rajá e a realidade das armadas que se lhe sucederam na rota do Cabo, que «fue esso permission divina, porque como el principal intento era sembrar la ley Evangelica, ya Christo avia enseñado, que pobres avian de ser los sembradores»...<sup>41</sup> Pobres em bens para troca, não em armas e soldados, como previa o Gama d'*Os Lusíadas*. Dai que não seja sem estrondoso cinismo que o capitão-mor, imitando “Álvaro Velho” e Castanheda, declara no seu segundo discurso ao Samorim, o último e mais sonante momento oratório do protagonista, que

...se a Fortuna tanto me sublima,  
Que eu torne à minha pátria e Reino amigo,  
Então verás o dom soberbo e rico  
Com que minha tornada certifico.<sup>42</sup>

5.4. A dominante imitativa da narração d'*Os Lusíadas* assim que termina o episódio da descrição efrástica das bandeiras, fundamentalmente inspirado em Ariosto,<sup>43</sup> até à decisão do Samorim depois de ouvir o Gama (isto é, VIII, 45 a 77), encontra-se limitada às margens inicial e final do capítulo nono do 4º Livro da Década I da *Ásia*. O discurso propriamente dito do comandante

---

<sup>41</sup> Camões 1639, III, cols. 491-92.

<sup>42</sup> VIII, 68: 5-8. Castanheda escreveu, em termos idênticos ao relato directo de “Álvaro Velho”: «...& agora que ho achara veria o que el rey seu senhor lhe mādava, se ho Deos deixasse levarlhe as novas de seu descobrimento» (I, 20; 1554: 54).

<sup>43</sup> Pormenores desta intertextualidade na Parte II, 12. 3.

da frota reporta-se, portanto, à extensão e aos conteúdos que possui, embora em discurso indirecto, no mesmo trecho historiográfico. Entretanto, FS, com o acordo setecentista de Garcez Ferreira, descobriu uma relação intertextual da segunda entrevista entre o Gama e o Samorim com aquela entre Telémaco e Nestor na *Odisseia III*. É sabido que a alusão à Telemaquia, a viagem do filho de Ulisses, com o processo de aprendizagem a ela inerente que Virgílio imitou, reforça a vertente purgativa na evolução das qualidades oratórias do comandante português, cujo ápice se encontra, precisamente, nesta resposta ao Samorim.<sup>44</sup> E de facto, se as perguntas de ambas as epopeias mencionam a acusação de pirataria, as respostas dos heróis são eloquentes porque inspiradas pelas deusas Palas Ateneia ou Vénus Acidália.<sup>45</sup> Por outras palavras, Camões insere a imitação cronística no contexto da imitação “odisseica”, citando Homero directamente, uma vez que — parece provável — não achou a possibilidade duma alusão directa ao Eneias da descida aos infernos enquanto se vinculava à historiografia.

Mais uma vez, todavia, o autor português encarrega-se de subverter os conteúdos de modo a prejudicar irremediavelmente o desempenho do herói. Assim, se Telémaco abre a sua resposta ao ilustre rei Nestor com o vocativo «ó excelsa glória dos povos da Acaia», Vasco da Gama dirige-se ao monarca com quem deve estabelecer relações diplomáticas, exclamando: «ó poderoso Rei da torpe seita!»<sup>46</sup> As ofensas, atravessadas ou não pela voz do narrador, aparentam

---

<sup>44</sup> «The *Odissey* begins, as Fénelon saw, like an earthly tale of social education (...) we watch the steps by which [Telémaco] reaches perfection (...) thus the first portion of the *Odissey* describes how the mind and spirit of a young aristocrat grew to manhood (...) Cunning is valued as much as courage; Telemachus himself realises that intelligence and forethought are indispensable» (Routh 1927: 108-110).

<sup>45</sup> Homero 1994: 28; Camões, VIII, 61-64.

<sup>46</sup> *Odisseia*, III (Homero 1994: 28); *Lus.*, VIII, 65: 7. Os contemporâneos de FS que não eram panegiristas de Camões condenaram unanimemente este verso, como nos diz o próprio exegeta. A sua tentativa de explicação, apoiada por ED, atribuindo o adjectivo «torpe» à «falsidade» dos

não ter cessado neste segundo ciclo do poema, já que, no seguimento dos casos apontados no capítulo anterior, o capitão viola um princípio básico da diplomacia e do endereçamento oratório,<sup>47</sup> além de contrastar ostensivamente com o hipotexto.

Mas o lugar onde se manifestam com maior continuidade, embora com menos evidência, as diferenças entre as falas de Telémaco e do Gama é no esforço dispendido por este e pelo narrador em renegar as acusações de falsidade, de vagabundagem e pirataria, quando o filho do prudente Ulisses apenas afirma, com inspirada eloquência, a sua identidade e os seus propósitos. Claro que a falta de economia nas asserções do capitão e do narrador, atribuindo-se a «verdade» por quatro vezes (VIII, 66: 6, 74: 1, 75: 1 e 8) e o «crédito» outras tantas (VIII, 64: 6; 68: 2, 69: 7 e 76: 4), relegando constantemente para o Outro a propriedade da mentira (VIII, 65, 66: 6-8, etc.), resulta não apenas da força dos argumentos dos indianos — aliás, considerados pelo narrador «sinal verdadeiro» (VIII, 46) e «razões notáveis e discretas» (VIII, 53) —, mas igualmente das crenças próprias do Gama acerca da forma como o rei de Portugal tenciona conduzir a questão. Pela maneira como o objecto com que o herói pretende convencer o Samorim difere do que ele conhece intimamente, o Gama, como afirma o canónico Quintiliano, parte duma posição de insuperável desvantagem: «certamente conseguirá persuadir melhor os outros aquele que antes se persuadiu a si próprio. A dissimulação, por mais cauto que se seja, denuncia-se a si mesma».<sup>48</sup>

---

arúspices, mesmo sendo justa (o que me parece discutível), em nada modifica, a meu ver, o *dictum* essencial que consiste em dizer ao Samorim que os seus súbditos são “torpes” e, logo, em diminuí-lo sobejamente. Cf. *Lus.*, I, 10: 5-8.

<sup>47</sup> Quintiliano, *Institutio Oratoria*, III, vii, 24: «Dever-se-á sempre (*semper*) juntar o louvor dos ouvintes, porque isso os torna receptivos». É aspecto em que o género das assembleias se funde com o demonstrativo (cf. *Inst. Orat.*, III, viii, 7).

<sup>48</sup> *Inst. Orat.*, XII, i, 29. Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1355a 21-24 e 35-39 e 1378a 8-21.

A imitação camoniana do trecho supramencionado da crónica de Barros envolve alguns procedimentos significativos de intervenção autoral. Um dos primeiros a relevar é a anulação da motivação religiosa, reiterada na propaganda manuelina da dilatação da Fé.<sup>49</sup> O único caso de referência à religião na versão de Camões acha-se na abertura da resposta ao Samorim (VIII, 65), e trata-se apenas de atribuir, de novo e no seguimento das crónicas, à razão do ódio religioso as informações fornecidas pelos muçulmanos que eram nocivas a ele, Vasco da Gama.<sup>50</sup> Outro procedimento é o da grande redução na importância atribuída ao comércio pelo orador, quando se comparam os textos histórico e poético. Com efeito, se os fundamentos ideológicos da argumentação, em Barros, são constituídos pelas «commutações» resultantes teoricamente em amizade mútua, em Camões a personagem desta vez não utiliza o argumento comercial, sustentando-se por inteiro no interesse português “gratuito”, extremamente lisonjeiro para o Samorim, em chegar à sua Calecut, enfrentando «muitos anos» de busca marítima (VIII, 70-73).<sup>51</sup>

Finalmente, o autor introduz novos conteúdos com ironia — como notou GF<sup>52</sup> — ao produzir uma peroração desligada dos hipotextos cronísticos, que começa:

Esta é a verdade, rei; que não faria  
Por tão incerto bem, tão fraco prémio,  
Qual, não sendo isto assi, esperar podia,  
Tão longo, tão fingido e vão proémio;  
Mas antes descansar me deixaria

<sup>49</sup> «E nestas mil e seis centas leguas que mandou descobrir, achandose muytos reys e principes do genero gentio, nenhuma cousa quis delles sómente doctrinallos em a fé de Christo Jesu (...)» (Barros 1552: 154).

<sup>50</sup> Este procedimento de supressão encontrou-se já no *Segundo Cerco* de Corte-Real e resulta de, pelo menos, uma ordem de motivações: a proveniente da aversão do sistema humanista da epopeia profana com respeito aos argumentos religiosos (cf. Parte I, capítulo 2 e *passim*).

<sup>51</sup> Camões amplificou muito, aqui, este simples pormenor da crónica de Barros: «E isto nam cometera sómente aquelle anno, mas era já tam continuado per tantos e elrey tam deseioso de ter descoberto este caminho de Portugal pera a India...» (1552: 155).

<sup>52</sup> Em comentário a VIII, 74: 4, GF afirmou que tem de ser ironia, pois o «proémio» não teria sido «fingido».

No nunca descansado e fero grémio  
Da madre Tethys, qual pirata inico,  
Dos trabalhos alheios feito rico.

Sendo exacto que o argumento é reportado à hipótese veiculada de que o Gama não era embaixador dum rei mas pirata por conta própria, «fingido e vão», afinal, são adjectivos respeitantes a todo o discurso ao Samorim, como bem observou GF. Isto é, a verdade detecta-se, segundo o protagonista, pela preocupação em persuadir o destinatário. Não existindo o esforço oratório, ainda segundo o capitão português, tornar-se-ia mais provável a acusação de desterro ou de pirataria. Todavia, como o próprio Gama provou com a sua falsa (aos olhos do leitor e dele próprio) declaração de amizade, a sua eloquência serve, não os interesses da desocultação da verdade — pois ele nada diz ao Samorim sobre as intenções verdadeiras de D. Manuel —, mas precisamente os interesses contrários. Assim, por exemplo, embora o Gama saiba que a dúvida sobre ele ter «rei» manifesta um mal-entendido dos interlocutores indianos, e que, portanto, a contestação dessa ideia em nada contribui para o conhecimento alheio da política imperial portuguesa, todo o seu esforço oratório é dispendido num verdadeiramente «fingido» propósito, o de convencer o interlocutor de que ele, Gama, cumpre um plano histórico que não se define nos termos em que o Samorim os colocou. Para ir buscar uma fraseologia querida à retórica clássica, Vasco da Gama revela-se aqui no máximo do seu talento de *peritus dicendi* — ainda que com resquícios da diplomacia defeituosa que mostrou em África —, mas ao mesmo tempo manifesta não ser um *vir bonus*, um orador honesto.<sup>53</sup>

O êxito da estratégia do capitão-mor resulta da «confiança» (*fiducia*) que os tratados retóricos exigiam para dispôr favoravelmente o destinatário (VIII,

---

<sup>53</sup> A definição do orador ideal como *vir bonus dicendi peritus* é atribuída a Catão e aparece, entre outros tratados de eloquência, na *Institutio Oratoria* de Quintiliano, livro XII.

64: 5 e 66: 5).<sup>54</sup> O Samorim, a crer no narrador, é persuadido por esta mesma característica (VIII, 76: 3). Todavia, na economia narrativa, não é esta a razão porque o monarca é convencido: persuade-o antes «a força da cobiça» (VIII, 59 e 77), força essa que não chega a ser atalhada pelos «mui contrários pareceres» dos seus conselheiros (VIII, 60). Por outras palavras, o Samorim estava já predisposto favoravelmente a aceitar a perspectiva do Gama, pelo desejo de acordo comercial e cobiça do lucro esperado, precisando apenas que este alguma coisa dissesse em seu favor de modo a substanciar mais as razões dele, monarca, para dar seguimento à proposta portuguesa. O que o Gama fez, no dito «vão» discurso...

A estratégia retórica, em que a voz articulada perante o Samorim foi denunciada previamente pelo discurso indirecto, consiste numa forma de «ironia dramática» — definida como o fornecimento prévio duma informação que produz mais tarde, com nova informação, o efeito irónico — em que a presença do Gama no texto se assemelha muito à de Lady Susan na novela de Jane Austen com o mesmo título, de acordo com as conclusões de Wayne Booth:

... our human sympathies and antipathies are worked upon with each detail. Lady Susan is a liar and hypocrite (...) She can also be described as a clever woman trying as best she can to live by her wits. There can be no doubt that Jane Austen expected and desired our condemnation of the first qualities to outweigh our admiration for the second. It is also clear that for some reason many modern readers feel much less aversion to such characters than the author intended.<sup>55</sup>

A questão é um pouco mais complexa n' *Os Lusíadas*, evidentemente, por causa das expectativas pós-tassianas de que um herói épico, ou actua tão-só virtuosamente, ou combate os vícios até os suprimir. É a impositividade dum código associado a um género literário sobreposto às «intenções» do autor que se acha por trás de toda a enunciação retórica. Por isso, as expectativas do leitor

<sup>54</sup> Vide Quintiliano, *Inst. Orat.*, XII, v, 4.

<sup>55</sup> Booth 1974: 63-66.

duma epopeia tendem a minorar os efeitos negativos duma condenação exercida através da «ironia dramática», valorizando, ao invés, as estratégias da prudência gâmica.<sup>56</sup>

É inegável, porém, que a *fiducia* do orador intratextual está definitivamente comprometida perante o receptor, não só pela antecipação de que vai mentir perante o interlocutor, mas também pela insistência do narrador no facto de que o Samorim, espicaçado pela perspectiva dos rendimentos, não necessitava de persuasão, como indicam os versos colocados estrategicamente depois de cada fala, directa ou indirecta, de Vasco da Gama. Com efeito, após a embaixada inicial, o narrador revela que a resposta do Samorim foi logo a de que (VII, 65: 2-4)

em tempo breve  
Daria a seu despacho um justo talho,  
Com que a seu rei reposta alegre leve.

Por estes termos, o monarca de Calecut estava já mais do que predisposto a concordar com a proposta articulada pelo emissário de D. Manuel: só neste sentido se pode entender uma «reposta alegre» para o rei português. Imediatamente após o capitão-mor revelar ao narrador (e ao leitor) a política de dominação pela força, escondida do Samorim, este continua a querer o acordo com os portugueses, movido por «um desejo imortal» de «grandíssimo proveito» (VIII, 59), isto é, uma vontade que nada nem ninguém poderiam dissuadir. Finalmente, depois da copiosa arenga final do Gama,

...a cobiça do proveito  
Que espera do contrato Lusitano  
O faz obedecer e ter respeito

---

<sup>56</sup> C. M. Bowra é um bom exemplo ao escrever, a propósito deste discurso do Gama, o seguinte: «What he says is quite true, but it is so put that even the Samodri's suspicions are lulled» (1965: 101).

Perguntamo-nos então se o discurso inspirado por Vénus Acidália não será apenas destinado a reforçar a duplicidade do capitão e, com ela, uma condenação da sua hipocrisia, mas de tal modo que o leitor possa viajar pelo texto, como verifica Booth, separando os momentos discursivos e permanecendo sem aversões de maior perante a conduta dúplice da personagem.<sup>58</sup> A certeza acerca da condenação autoral só se consegue com a percepção duma *similitudo* antitética em relação aos hipotextos, neste caso o referido capítulo da crónica de Barros. E de facto, se em Camões o desejo do Samorim pelo contrato com os portugueses é indestrutível, no texto do cronista que o poeta imita, assim como na generalidade das versões disponíveis então, a balança de sentimentos do Samorim pende exactamente para o outro lado:

Elrey ajnda que era hómem prudente e tinha tenteádo quanto proveito podia receber, neste nóvo caminho que os nósos abriram pera dár mayór sayda ás suas especearias: tanto poder teveram nelle estas pallávras do Catual, que sem mais examinar a verdáde, com os outros testemunhos que lhe o mesmo Catual nomeou, depois que lhe pediu seu parecer, ficou assi trastornado que teve os nósos na conta que lhe elles pintaram: de maneira que faleceo pouco de lhe ordenarem cousa com que nunca cá vieram.<sup>59</sup>

Todas estas garantias de inimizade local transformam-se n'Os *Lusíadas* em vários «conselhos» com «mui contrários pareceres» (VIII, 60), cujo efeito foi apenas o de conseguir fazer com que o Samorim questionasse Vasco da Gama. O «temor» do monarca indiano é tão-somente o de que o negócio transoceânico não se realize (VIII, 59: 1).

---

<sup>57</sup> *Lus.*, VIII, 77.

<sup>58</sup> O ensaísta norte-americano faz notar como uma leitura, mesmo que cuidadosa e detalhada, de apenas um dos discursos da personagem, não garante, de modo nenhum, a percepção da hipocrisia: «no reader can be sure from these words alone that Lady Susan is writing hypocritically, and in many literary forms it might be difficult to lead quickly to a self-betrayal» (1974: 65).

<sup>59</sup> Barros 1552: 153. Quase não havia alternativa a esta versão nas crónicas portuguesas que Camões poderia ter lido: «...elrey... começou de crer o que lhe disserão ho catual & feitor, & esteve pera ho mandar prender» (Castanheda I, 19; 1554: 52).

Assim, a fala do Gama n' *Os Lusíadas* é particularmente vazia de sentido pragmático. Ela não serve para convencer o Catual, homem já plenamente desconvencido e a quem, aliás, o capitão não dirige o discurso; ela não serve para persuadir o Samorim, porque este sempre quis aceitar a proposta do Gama; ela não serve sequer para convencer o leitor, há muito possuidor dos dados da questão. A última e maior tirada do Gama na Índia caracteriza-se, portanto, pelo desperdício, numa atribuição linguística do conceito de *dépense* que Georges Bataille consagrou, uma fala poética que antes de ser produção retórico-literária é dispêndio sumptuário da língua.<sup>60</sup> De facto, a arenga ao Samorim é epidíctica no sentido mais despojado possível, simples ostentação da proficiência e talento do orador.<sup>61</sup> Neste sentido, continuando a seguir o pensador francês, o último discurso do Gama revela-se como forma de alcançar o cume no crescimento do *ethos* do herói, pois o verdadeiro desperdício, discursivo ou outro, só se consegue quando a capacidade de absorção e evolução atingiu o limite máximo.<sup>62</sup>

E a despeito disso, porém, este excesso manifesta-se do modo mais penoso, com mais custos do que prazeres para quem o produz. Trata-se dum dispêndio *contra natura*, pois, como escreve Jorge de Sena, o discurso do Gama é «um dos mais complexos passos da epopeia (...) um passo tão especial, que Camões, na estrofe, usa palavras que não ocorrem em parte alguma do poema (...) e a maioria das outras são raras nele».<sup>63</sup> De facto, o vocabulário rebuscado

---

<sup>60</sup> “La notion du dépense” (1933) in Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, vol. I, pp. 305-08; *apud* Bataille 1998: 69-72.

<sup>61</sup> *Epideixis* significa originalmente “ostentação” (cf. Curtius 1953: 69n)

<sup>62</sup> Bataille afirma-o em *La Part Maudite* (no vol. VII das *Oeuvres Complètes* da editora Gallimard): «só a impossibilidade de continuar a crescer dá lugar ao desperdício. Logo, o verdadeiro excesso começa apenas quando o crescimento do indivíduo ou grupo atingiu os seus limites» (Bataille 1998: 73).

<sup>63</sup> Sena 1972: 18.

— obscuro ou único no poema, como «vaso da nequícia» (ou «iniquícia»), «delito», «prisca», «undívago» etc. —, aliado a uma sintaxe particularmente tortuosa, mesmo para os hábitos épicos de Camões, fornece, juntamente com a sucessão de oxímoros relativos a *crença* (VIII, 66: 8 e 69: 7-8) e as repetições e insistências vocabulares e semânticas para as quais já aqui se alertou, os indicadores intradiscursivos deste dispêndio que é também perda de sentido e desperdício de energia linguística e retórica. Longe de apontar para uma previsível *jouissance* epidíctica, a tirada do capitão-mor denuncia o esforço da sua enunciação, a qual, por isso, e não sem ambiguidade, poderíamos classificar de “castigada”. Efectivamente, o discurso do Gama, contaminado pela retórica encomiástica do narrador camoniano, expõe as dificuldades da missão dos navegadores no interior de si mesmo, depois de Camões ter já indicado de maneira suficientemente profícua o desfasamento que existe entre a política declarada de Portugal para a Ásia e os anseios de monopólio e conquista que aquela serve para ocultar. Assim, quando se define como «fingido», por aproveitar os mal-entendidos dos indianos para se desviar da verdade quanto às suas intenções e as do seu rei e governo, e «vão», porque despido de utilidade perlocutiva, o discurso gâmico não se encontra isento de rigor. Para reiterar o inultrapassável Quintiliano, «a dissimulação, por mais cauto que se seja, denuncia-se a si mesma».

5.5. Nesta segunda metade do poema, como se viu, a voz narrativa pretende mostrar a diferença entre o Gama como homem «soberbo & descuidado», tanto de rejeitar especialmente por um príncipe como o

destinatário D. Sebastião,<sup>64</sup> e o herói capaz de ajustar a fortaleza com a prudência ou conselho. A aquisição desta última virtude significa, na medida da tradicional polarização *fortitudo et sapientia*, alcançar o grau da perfeição heróica.<sup>65</sup> Sintoma máximo das intenções do locutor-narrador camoniano neste campo é a conhecida sentença (VIII, 89):

Tal há-se ser quem quer, co dom de Marte,  
Imitar os ilustres e igualá-los:  
Voar co pensamento a toda parte,  
Adivinhar pirigos e evitá-los,  
Com militar engenho e sutil arte  
Entender os inimigos, e enganá-los  
Crer tudo, enfim; que nunca louvarei  
O Capitão que diga: «Não cuidei.»

A estrofe constitui uma indicação concludente da intencional disparidade entre o Gama da primeira metade d'*Os Lusíadas* e o actual. O valor ético da imitação estrutural da *Eneida* é, logo, patente. Também o é o sentido teleológico procurado para a virtude do herói através da história da descoberta marítima da Índia.

Como se manifesta, porém, a nova superioridade na acção? Contraditoriamente, a oitava supracitada não parece dizer respeito ao *exemplum* referido. Como observou Garcez Ferreira, «esta sentença não estriba sobre os motivos de que alli [Camões] vem tratando, antes d'elle se deduz o contrario».<sup>66</sup> De facto, o Gama provou não ter adivinhado ou evitado os perigos, não ter entendido os inimigos — pouco antes (VIII, 80: 8) o narrador dissera

---

<sup>64</sup> Recordo o que escreveu Diogo de Teive, na tradução de Francisco de Andrada (1565: fl. 94r), a propósito do mito de Faetonte (*vide* Parte I, cap. 6).

<sup>65</sup> Páginas particularmente valiosas sobre o par das virtudes latinas em Curtius 1953: 173ss. Este autor aponta para a evolução histórica do tópico até ao ponto de se confundir com o das “armas e letras”. Recorde-se que Camões havia condenado o Gama no Canto V precisamente pela falta de letras (= *sapientia*).

<sup>66</sup> Camões 1731-32, I: 49. GF escreve isto em resposta às tentativas de FS para contornar a questão.

que o capitão «até li não entendera» as maquinações do catual —, e muito menos tê-los enganado «com militar engenho e sutil arte». Enfim, a *sententia* expõe um ideal que o capitão-mor não emulou na acção. Já se observou o recurso pragmático epidíctico de proceder à exaltação abstracta em contraposição à condenação narrativa. O que torna este procedimento aqui mais vívido, para os leitores familiarizados com o código épico contemporâneo, é o facto de se situar num ponto da *narratio* que deveria confirmar a curva ascendente da virtude gâmica. Por isso, é desconcertante no suposto progresso ético e dianoético do Gama a forma como se reflecte nas últimas acções do poema que são da iniciativa e responsabilidade da personagem.

Celso Lafer sintetizou da seguinte forma o primeiro dos actos do capitão após o último diálogo com o Samorim, quando se deixou deter por um catual:

Nós sabemos que a dramaticidade de uma epopeia clássica é dada pelo conjunto de dificuldades que o herói tem a enfrentar. Normalmente os obstáculos são superados ou pela força ou pela astúcia. Entretanto, n' *Os Lusíadas* encontramos uma maneira nova (para efeito de registo literário) de vencer os problemas: a propina.<sup>67</sup>

A solução que o Gama encontra depois de dar largas ao pensamento é a de pagar para a sua libertação, acto a que podemos dar nomes diversos: propina, como quer Lafer, resgate, como escreve o narrador (VIII, 93: 8), suborno, como prefere Mubarack,<sup>68</sup> ou até fiança, paga pelos próximos (o irmão Paulo) para o acusado poder aguardar — o Gama «nas naus estar se deixa, vagaroso,/ até ver o que o tempo lhe descobre» (VIII, 96) — em liberdade (VIII, 92: 8) o julgamento dos indianos. Porém, seja qual for o nome por que se qualifica o

---

<sup>67</sup> Lafer 1978: 124.

<sup>68</sup> Mubarack 1971. Este ensaísta observa com perspicácia a «heroicidade risível» (p. 200) do Gama no poema, mas acaba por aliar-se à tese, comum a outros autores, de que Camões teria diminuído o capitão «em benefício da nação que representa» (p. 203). Na verdade, não compreendo como se podem «cantar as glórias de um povo inteiro» (p. 204), rebaixando os seus heróis...

processo encontrado para libertar o herói, a solução é geralmente ofensiva para este, sob qualquer prisma moral, pagão ou cristão.<sup>69</sup> A formulação do crítico Jerónimo Soares Barbosa será talvez a mais adequada aqui, por evidenciar um dos mais prováveis efeitos pragmáticos de todo o quadro da prisão e resgate do Gama:

O céu, que o favoreceu no mar, desampara-o porventura na terra? Assim parece (...) Devia pois o poeta, ou occultar inteiramente estes sucessos, ou fazer vencer ao Gama, pela sua prudencia e ainda por ajuda de maquinas (...) e não representar-nol-o em um estado tão humilhativo, que não excita já em nós a admiração, mas a lástima e compaixão.<sup>70</sup>

Precisamente sobre este ponto, Camões elabora a peroração que termina o Canto, verberando contra o poder do ouro na sociedade civil, militar e eclesiástica (VIII, 96-99). O leitor identificado com a perspectiva ideológica do locutor-narrador vê confirmarem-se assim, paradoxalmente, as suspeitas deixadas pelo modo como o Gama substituiu a *fortitudo* e a *sapientia* pelo poder do «dinheiro» (VIII, 96: 8), ao aceitar a solução pecuniária. Não há lugar para a *admiratio* épica. Não é apenas o céu que abandona o herói aqui, é o próprio narrador que o denuncia, ao colocar-se numa posição bem diferente da do protagonista em relação à validade do suborno. Fá-lo, evidentemente, «não sem cor, contudo, de virtude» (VIII, 99: 8), isto é, recobrando a mensagem com a espessa retórica que exige o louvor constante dos heróis. Esta não deixa, porém, de ser atravessada com quase demasiada evidência em trechos como o seguinte (VIII, 92: 5-8):

Posto que os maus propósitos entenda  
O Gama, que o danado peito encerra,  
Consente, porque sabe por verdade  
Que compra co a fazenda a liberdade.

<sup>69</sup> Resta saber se não poderia pensar-se que o Gama, “comprando a liberdade”, estaria a comparar-se com os que se serviram do dinheiro para “comprar ou conservar a vida”, o que seria eticamente louvável: cf. texto e notas de José Adriano de Carvalho na *Corte na Aldeia*, Diálogo VII (Lobo 1992: 153 n4, e 164).

<sup>70</sup> Barbosa 1859: 101-02.

Os segredos do «danado peito», atribuíveis pela lógica vituperadora ao catual, podem até mais facilmente, pela sintaxe, qualificar a conduta do Gama. Que a personagem portuguesa «encerra» um programa político completamente oposto àquele que revelou ao Samorim, já se viu. Entretanto, não é impossível que «danado» esteja a qualificar a «ira nobre» do Gama pouco antes mencionada (VIII, 90: 3). Mas se assim é, então será o Gama, e não o catual, aquele que se contém — logo fazendo-nos assistir, de novo, ao suposto comedimento que já se observou pertencer à ficção do narrador laudatório —, o que confirma a atribuição de «danado» ao íntimo estado de espírito do capitão-mor e aponta para a sua condenação.<sup>71</sup> No adjectivo, na ideia de desdobramento entre virtude exterior e vício esconso, e na substituição dos valores éticos e intelectuais dos heróis modelares por uma maneira indigna de superar os obstáculos, isto é, do microtexto ao macrotexto, passando pela *imitatio-aemulatio* intertextual, o autor deixa as marcas profundas da sua distância em relação ao enunciado e expõe o modo, processado pela mesma retórica, de subverter a voz narrativa e sentenciosa unilateral.

Como que a chamar a atenção do leitor, de novo, para o facto de que, apesar da *fides historiae*, o projecto de imitação da *Eneida* “odisseica” não terminou, Camões alude, na conclusão do Canto VIII, à descrição pela Sibila (a narradora dos infernos virgilianos) dos crimes ali castigados (VI: 574ss). Assim o concluíram Epifânio da Silva Dias e Afrânio Peixoto.<sup>72</sup> Dos vários tipos de crime de que a Sibila faz a relação, o poeta português escolheu o da cobiça do ouro (*Eneida*, VI: 621-22), isto é, o vício a que toda a narração da 2ª metade do

---

<sup>71</sup> Se «danado» for aqui um latinismo, poderá significar “condenado”.

<sup>72</sup> ED em comentário a VIII, 99; Peixoto 1981: 115.

Canto VIII diz respeito. As «peitas» dos mouros, o desejo do Samorim e as expectativas do catual ilustram o vício censurado nesta alusão virgiliana, são os *exempla* históricos, a que o narrador acrescenta alguns míticos também (VIII, 97), da sede imoderada de riqueza.<sup>73</sup> As *sententiae* finais, portanto, reportam-se, não a virtudes, mas a vícios, e dedicam-se a apenas um destes últimos. Ora o herói português, elevado nesta fase até ao ponto máximo da sua virtude, que faz para combater este vício, como seria sua obrigação epopeica? A resposta só pode ser uma: depois de exercitar o intelecto sobre a forma de superar o vício alheio (VIII, 86-88), o Gama «consente» (92: 7). Colabora na pouco digna transacção, deixando-se depois ficar no seu navio, «descansado» (95: 8). E prova de novo, enfim, a sua hipocrisia, pois acaba por fazer precisamente aquilo que tão terminantemente negou perante o Samorim, isto é, «descansar» no seio «da madre Tétis, qual pirata inico,/ dos trabalhos alheios feito rico» (74: 5-8).

A estrutura retórica da narração, concebida através do par contrastante exemplo-moralidade, denota a cumplicidade tácita do protagonista com comportamentos moralmente intoleráveis, no preciso momento em que Vasco da Gama, como émulo de Eneias, deveria dar mostras de poder competir com a elevação das virtudes deste.

5.6. As restantes acções envolvendo o Gama na Índia não são menos duvidosas ético-politicamente. As primeiras oitavas do Canto IX, ainda pertencentes ao sector da «crónica rimada», continuam a revelar, por sob os epítetos elogiosos que situam o protagonista ao mais alto nível da virtude — «o cauto Gama» (estrofe 7: 1), o «sábio Capitão» (9: 6) —, um comportamento

---

<sup>73</sup> O trecho combina na imitação os versos referidos da *Eneida* e, também da epopeia de Virgílio, III: 49-57.

nada heróico. Assim, se poderá considerar-se justificável a represália (IX, 9: 7-8), pois parecia que os feitores portugueses haviam sido impedidos de voltar às naus, o sequestro dos embaixadores do Samorim, já sem essa ou outras justificativas, destrói seguramente quaisquer tentativas de diplomacia e de paz internacional. O próprio ED observa a desonestidade do acto, pois o Gama

Leva alguns Malabares, que tomou  
Per força dos que o Samorim mandara  
Quando os presos feitores lhe tornou.<sup>74</sup>

As respectivas «mulheres e filhos que se matam/ daqueles que vão presos» (IX, 11: 5-6), mais aqueles familiares dos ricos mercadores que o Gama não libertou (10: 1-2 e 12: 7-8) ficarão para sempre inconsoláveis, o que não constitui, como é natural, um bom augúrio para as futuras relações luso-indianas.

É neste contexto que o capitão-mor prepara a saída do porto de Calecut, uma saída que possui todas as características duma fuga: o retorno dos homens em terra pretende ser feito às escondidas (IX, 8) e a preparação das naus para o regresso é feita o mais rapidamente possível — «ved la prissa del Capitán», escreveu FS.<sup>75</sup> Fuga a que não falta uma derradeira alusão à “diplomacia” gâmica:

Desculpas manda o Rei de seus enganos;  
Recebe o Capitão de melhor mente  
Os presos que as desculpas e, tornando/tomando  
Alguns negros, se parte...<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> IX, 14: 1-3; *vide* comentário de ED a IX, 12: 7-8, onde se qualifica de «pouco leal» a conduta do capitão.

<sup>75</sup> *Vide* comentários de Faria e Sousa a IX, 10 e 11 (Camões 1639).

<sup>76</sup> IX, 12: 5-8; ED, *loc. cit.*, prefere a solução textual da edição *d’Os Lusíadas* de 1663 ao propor «tomando» no verso 7º; todavia, creio ser possível que o verbo «tornando» esteja correcto, pois significaria que o Gama ficou com alguns dos mercadores que tinha raptado inicialmente, aos quais acrescentou depois os embaixadores (os «seys homens honrrados» de Castanheda). Em qualquer dos casos, Camões retoca os textos dos cronistas para acentuar a magnitude dos actos menos virtuosos do navegador...

Camões acrescenta então, como que a acentuar ironicamente o contraste entre a conduta do navegador e os seus pretensos intuitos (IX, 13: 1-4):

Parte-se costa abaxo porque entende  
Que em vão co Rei gentio trabalhava  
Em querer dele paz, a qual pretende  
Por firmar o comércio que tratava.

Sem considerar sequer o que já sabíamos acerca dos actos pretéritos de Vasco da Gama na viagem, das intenções de conquista e domínio do seu rei, ou dos desejos do Samorim, convenhamos que a conclusão da estada indiana através dum sequestro múltiplo não é a melhor forma de estabelecer boas relações comerciais e políticas. Nas crónicas o Gama procura explicar ao soberano de Calecut que tomou essas pessoas «pera el rey seu senhor per elles se poder jnformar de seu estado e das cousas de seu reyno, e elle Çamorij per o mesmo módo saber as de Portugal» quando os portugueses voltassem àquelas paragens;<sup>77</sup> n'*Os Lusíadas* parecem ser apenas os maus modos do capitão a conceber tal acto, jamais uma sua tentativa judiciosa de prosseguir o trato diplomático (IX, 12). Pois como poderia o Gama andar convencido de que a paz e comércio eram possíveis entre Portugal e Calecut se as intenções originais do Estado português, segundo Camões, tinham sempre sido as de preparar o assalto às redes asiáticas de (livre) intercâmbio marítimo, conseguir subjugá-las ao seu domínio e, por conseguinte, recorrer às armas?

5.7. JAM escreveu uma vez, sintetizando toda uma corrente clássica de interpretação da epopeia camoniana, que «os caracteres são a coiza mais ignorada nas *Lusíadas*».<sup>78</sup> Esta frase lapidar surpreende, na medida em que, a

---

<sup>77</sup> Barros, *Ásia*, I, iv, 11 (1552: 159).

<sup>78</sup> Macedo 1820, II: 23.

haver elementos que a épica quinhentista tinha particular interesse em proteger, esses seriam, acima de tudo, os *mores*.<sup>79</sup> E no entanto, a deficiente caracterização das figuras heróicas enquanto tais, reconhecida pelos melhores intérpretes recentes da epopeia camoniana, parece muito difícil de ser negada.<sup>80</sup> O ponto de vista aristotélico-tassiano, de que JAM foi um dos últimos sequazes, parece impossível não resultar, mais cedo ou mais tarde, na verificação de que o pretense edifício ético construído pel'*Os Lusíadas* para o protagonista do descobrimento deverá, mais cedo ou mais tarde, ruir fragorosamente. Por mais atento que esteja o leitor à demonstração das virtudes heróicas — cujos códigos Camões naturalmente conhecia pelo menos tão bem quanto os seus críticos —, ou acabará por reconhecer as desadequações e até as indignidades representadas (como fizeram principalmente os exegetas setecentistas), ou procurará evitá-las, atenuando as suas implicações (caso mais típico dos hermeneutas que viveram até ao fim da guerra da Restauração).<sup>81</sup>

A análise aqui elaborada dos passos significativos da presença ética e intelectual de Vasco da Gama no poema mostrou, contudo, que Camões imitou, rigorosa e deliberadamente, os modelos épicos e os textos cronísticos, de modo a “inventar” o *ethos* do capitão-mor. A conclusão a tirar das múltiplas *aemulationes* textuais é a de que o carácter do navegador português foi tratado com todo o cuidado, aliás em obediência aos requisitos da preceptiva contemporânea. De facto, ao contrário do que diziam os intérpretes

---

<sup>79</sup> Vide Parte I, capítulo 5 e *passim*.

<sup>80</sup> Escreve, por exemplo, M. Vitalina Leal de Matos (1981) que «Afonso Henriques (...) não deixa de ser um herói incómodo. O paralelismo com Egas Moniz acentua a sua revolta, o desrespeito da lei e da palavra» (p. 150); a mesma autora constata também a «fraqueza da figura de Vasco da Gama como protagonista (tantas vezes apontada)» (pp. 150-1).

<sup>81</sup> Os silêncios ou tortuosas argumentações de FS quando o texto revela comportamentos menos próprios de Vasco da Gama (e de outros heróis também) constituem talvez o caso mais notório deste tipo de abordagem do problema. Mas o mesmo é visível em Severim de Faria, Franco Barreto e até em Pires de Almeida.

neoclássicos, o poeta cumpriu com o princípio horaciano da conservação do carácter do Gama ao longo do poema,<sup>82</sup> e procurou conciliá-lo com o outro princípio canónico a seguir pelo modelo textual escolhido, derivado da *Eneida* “odisseica”: o da evolução desse carácter. Por um lado, os tipos de comportamento do herói repetem-se frequentemente duma para a outra metade de *Os Lusíadas*. Por outro lado, é visível a impositividade do código “odisseico” humanístico na mudança da óptica do narrador entre a primeira e a última partes da viagem, da *minutio* inicial do protagonista até à sua conquista de algum entendimento.

O modo como Camões procedeu nesta fidelidade de princípios ao código dos *ethe* literários torna-se, porém, desconcertante. Relegando para o locutor-narrador o trabalho de imitação com respeito à via purgativa que os humanistas atribuíram ao herói de Virgílio, o poeta português representou em todo o díptico, a propósito de Vasco da Gama, inversões ou degradações quase sistemáticas dos estados, processos e ideias expressos nos hipotextos. A tendência atenuou-se para o fim da «crónica rimada», por causa da necessidade de criar um percurso ascensional para o carácter do herói de tipo “odisseico” e pela mais difusa imitação do modelo virgiliano. Mas mesmo aí as marcas de desconstrução do *ethos* heróico não deixam de aparecer. Se há mais entendimento ou cuidado na Índia do que em África é apenas porque o narrador laudatório o afirma, já que na representação das acções ou *exempla*, como se viu, este Gama mais inteligente expõe, afinal, a sua participação com vícios em boa parte já detectados nos primeiros cinco Cantos. Os seus actos são práticas denunciadas na epopeia que adquirem significado pela sua repetição no macrotexto,

---

<sup>82</sup> Horácio, *Ars Poetica*, vv.125-7: «Si... audes/ personam formare novam, servetur ad inum/ qualis ab incepto processerit et sibi constet».

significado este intimamente ligado à intencionalidade dos seus contrastes em relação às crónicas e ao modelo virgiliano. Entendido desta forma, o carácter do protagonista mostra-se consistente e coerente, algo impossível de perceber quando se procura ler o Gama como *exemplum* de virtudes.

Alguma razão assiste, pois, a quem levanta a questão do «anti-heroísmo n'Os Lusíadas».<sup>83</sup> Para o poeta, não se trata de procurar tirar o melhor partido possível duma matéria histórica ingrata para quem deseja exaltar um herói comparado a Eneias ou Ulisses;<sup>84</sup> trata-se, isso sim, de vincar, por intermédio da autoridade dos textos históricos e do código épico, o estatuto coerentemente negativo que tem a personagem do navegador em relação aos modelos referenciais de virtude.<sup>85</sup> A representação de Vasco da Gama, até pelo confronto directo com os padrões éticos que o poema exalta, fornece a informação e a motivação necessárias para ser interpretada, no seu todo, como uma denúncia de falso heroísmo.

---

<sup>83</sup> Pavão 1984: 77-86.

<sup>84</sup> Cf., por exemplo, Le Gentil 1995: 65-66.

<sup>85</sup> O que não significa que Camões não se atenha à mensagem das crónicas quando isso lhe serve os interesses poético-argumentativos, o que é o caso, em especial, nas últimas fases da «crónica rimada». A respeito deste aparente *crescendo* na fidelidade às crónicas, vide Alves 1997: 304-05.

## 6. O velho do Restelo e outros velhos, ou a dialéctica do louvor

6.1. Quando estava já embarcado, «postos os navios em rastello, lugar de ancoragem antiga»,<sup>1</sup> prestes a partir para a Índia, Vasco da Gama ouve um velho anónimo «de aspeito venerando» proferir um estupendo discurso que há-de ressoar, não sem incómodo, pelos séculos seguintes da vida portuguesa.<sup>2</sup> A questão do significado desta fala no conjunto do poema épico de Camões tem retido a atenção de vários estudiosos, patenteando-se, desta forma, o problema que ela de facto oferece à exegese d'*Os Lusíadas*. Efectivamente, a respeitável tradição crítica que percepcionou no velho uma visão das coisas correspondente à do seu criador<sup>3</sup> cedo embateu contra o argumento, poderoso, que Mário de Albuquerque resumiu nas seguintes palavras:<sup>4</sup>

O velho do Restelo é um símbolo das resistências sociais que se levantaram contra a expedição do Gama, como se levantaram sempre contra todos os grandes empreendimentos (...) mas não é, não pode ser, a opinião de Camões. Como se compreenderia que o poeta fizesse com tanta paixão uma epopeia a celebrar o que julgava um erro?!

---

<sup>1</sup> *Ásia*, I, iv, 2 (Barros 1552: 125).

<sup>2</sup> Cidade 1985: 107.

<sup>3</sup> Marques (1954: 61-62) sintetiza estes argumentos e seus autores.

<sup>4</sup> Albuquerque 1930: 106-07.

Por outro lado, a extraordinária veemência do discurso, a abrangência totalizadora da mensagem, bem como a caracterização enobrecedora da personagem a quem ele se atribui,<sup>5</sup> para não falar do lugar estratégico em que o autor a coloca e, talvez acima de tudo, como afirma Cleonice Berardinelli, o facto de ninguém a contestar em todo o poema «e que tem a reforçá-la, a torná-la mais válida e tocante, o duplo lamento das mães e das esposas (...) acompanhadas de velhos e meninos nas lágrimas com que banham a areia»,<sup>6</sup> tem impedido a sua redução a mais um dos obstáculos enfrentados pelos navegadores,<sup>7</sup> ou a uma simples alternativa que o autor se obrigava a mencionar, rejeitando-a implicitamente.<sup>8</sup> Assim, constatada a impossibilidade de negar pertinência e actualidade às críticas do ancião<sup>9</sup> e, ao mesmo tempo, de aceitar a sua compatibilidade com a visão celebratória da viagem, com tudo o que esta significa para a história de Portugal feita história da Humanidade, a voz do velho do Restelo passou a entender-se como o contraponto negativo, como o veículo máximo da dissensão ideológica perante a exaltação épica, sem que tal signifique a opção do autor por um ou outro destes pólos. A epopeia de Camões expressar-se-ia então como permanente contradição, como indecidibilidade de que o discurso com que as naus se despedem seria o exemplo mais pleno, muito embora coerente, afinal, com outras expressões de desilusão e desengano encontráveis no texto.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> A respeito da caracterização da personagem em causa, parecem-me de importância decisiva as passagens de Virgílio e de Maquiavel citadas por Oliveira e Silva (1993: 72).

<sup>6</sup> Berardinelli 1973: 25.

<sup>7</sup> Cf. Rebelo Gonçalves 1937: 110.

<sup>8</sup> Mais recentes adeptos desta perspectiva, J. Borges de Macedo (1979) e G. Tavani (1980a).

<sup>9</sup> «Camões não podia deixar de entender que essas resistências sociais se estribavam em boas razões de prudência, apresentadas aqui pelo Velho do Restelo. As realidades do seu tempo eram demasiado fortes, para que o Poeta as não visse e sentisse» (Marques 1954: 62-63).

<sup>10</sup> Esta coerência, embora de ângulos diversos, foi observada, entre outros, por António Sérgio, J. Borges de Macedo e J. Prado Coelho, este em ensaio citado a seguir.

Todavia, tal contradição discursiva, ou contra-dicção, como prefere Jacinto do Prado Coelho, acaba por resolver-se também em favor da exaltação heróica, graças aos condicionalismos que o género literário supostamente deverá implicar. Como escreve o mencionado crítico em ensaios que abrem notáveis perspectivas de interpretação do discurso épico camoniano, «sendo *Os Lusíadas* uma epopeia», a intervenção do velho fica de certo modo bloqueada e atenuada no seu alcance.<sup>11</sup> A visão homeostática do género em causa terá pois impedido, até agora, uma compreensão mais justa da função duma fala como a do velho do Restelo no espectro do subsistema semiótico de que *Os Lusíadas* são a mais celebrada instância.<sup>12</sup> O discurso do ancião tem sido visto como uma expressão anti-épica que, no fim de contas, por maior que seja a contradição em face da mensagem glorificadora, acaba, se não por valorizar ainda mais a empresa das descobertas, ao menos por ser minorada pela expressão esmagadora das virtudes heróicas.

É consensual que o velho de Belém constitui uma voz condenatória. Mas condenatória de quê? As várias respostas dadas no século passado e no actual vão desde a oposição a uma política régia concreta até à expressão de desencanto por todo o progresso humano, passando naturalmente pelo tema ou temas histórico(s) de que Camões se tornou arauto.<sup>13</sup> Ora as aproximações fundamentais recentes de J. Prado Coelho e de Luís de Oliveira e Silva,<sup>14</sup> entre outras mais superficiais,<sup>15</sup> têm-se já aproximado do que, segundo creio, será a

---

<sup>11</sup> Coelho 1983: 78-9.

<sup>12</sup> O subsistema é aquele que foi delimitado, no código e na cronologia, no último capítulo da Parte I.

<sup>13</sup> As obras de F. Costa Marques (1954) e G. Tavani (1980<sub>a</sub>) passam em revista a história recente das interpretações do passo. O estudo do discurso do velho *qua* discurso, todavia, não parece ter sido sujeito a análises significativas antes dos estudos citados a seguir.

<sup>14</sup> “O velho do Restelo e as contra-dicções camonianas” e “Estruturas conceptuais e narrativas na poesia camoniana” in Coelho 1983; Oliveira e Silva 1993.

<sup>15</sup> Cf. M<sup>a</sup> do Perpétuo Socorro C. L. de Almeida 1979-80.

característica mais saliente e dominante no discurso do ancião, a saber: a questão onomasiológica, a obsessão pelos «nomes».

Ó glória de mandar, ó vã cobiça  
Desta vaidade, a quem chamamos Fama!  
Ó fraudulento gosto, que se atíça  
Cu[m]a aura popular, que honra se chama.  
(...)  
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,  
Sendo dina de infames vitupérios;  
Chamam-te Fama e Glória soberana,  
Nomes com quem se o povo néscio engana.

A que novos desastres determinas  
De levar estes reinos e esta gente?  
Que perigos, que mortes lhe destinas,  
Debaixo dalgum nome preminente?  
(...)  
Já que nesta gostosa vaidade  
Tanto enlevas a leve fantasia,  
Já que à bruta cruzeza e feridade  
Puseste nome esforço e valentia  
(...)  
Buscas o certo e incógnito perigo  
Por que a fama te exalte e te lisonje  
Chamando-te senhor, com larga cópia,  
Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia.

Esta acepção de «pôr nome» ou de «chamar», de modo a encarecer pessoas e acções, converte-se com naturalidade noutro significado, o de “memória ilustre”, com o qual acaba por se confundir:

Nunca juízo algum, alto e profundo,  
Nem cítara sonora ou vivo engenho,  
Te dê por isso fama nem memória  
Mas contigo se acabe o nome e glória.

Trouxe o filho de Jápeto do Céu  
O fogo que ajuntou ao peito humano,  
Fogo que o mundo em armas acendeu,  
Em mortes, em desonras (grande engano).  
(...)  
Não cometera o moço miserando  
O carro alto do pai, nem o ar vazio  
O grande arquitecto co filho, dando,  
Um, nome ao mar, e o outro, fama ao rio.

Quase não existe estrofe do discurso do anónimo ancião que não se relacione frontalmente com o problema dos qualificativos a conceder às personagens e

acções. O ponto onde incide o cerne da intervenção vituperadora do falante é pois muito mais o próprio discurso do que o referente extratextual. É certo que «o Velho do Restelo não se ocupa somente de nomes mas do que tem por autênticas realidades».<sup>16</sup> Mas a abordagem destas é feita por ele através das palavras com que são rotuladas, pois o facto essencial deste discurso vituperador é a demonstração de «que as posições logocêntricas contêm a sua própria anulação».<sup>17</sup> E é sobre este aspecto em particular que a crítica da personagem assume o seu sentido pleno no conjunto semiótico da epopeia. O ancião condena as acções, não somente em si mesmas, mas propriamente na medida em que elas são (na sua perspectiva) falsificadas pelo discurso laudatório.

Entramos assim no fulcro do problema interpretativo do episódio. No fim de contas, o velho do Restelo faz a denúncia do género discursivo predominante n' *Os Lusíadas*, o epidíctico ou demonstrativo. Os casos por ele enumerados a que a dominante discursiva aplica substantivos e epítetos pertencentes à maneira de louvar — «fama», «honra», «ilustre», «subida», «glória soberana», «esforço», «valentia», «senhor» de vastas possessões ou, enfim, «algum nome preminente» — deveriam definir-se, na sua óptica, por vocábulos semanticamente contrários: «cobiça», « vaidade», «desonras», «bruta crueza» e quaisquer qualificativos próprios dos «vitupérios». Mas esta inversão de valores não abandona o modo demonstrativo, pois expõe simplesmente o facto de que os mesmos acontecimentos, quando tratados sob o prisma daquele género retórico, vivem duma ambivalência a ele inerente. É assim que, por exemplo, os vitupérios característicos de toda a fala do ancião são por ele mesmo definidos como «infames» (IV, 96: 6), epíteto com o qual se condenam também as vozes

---

<sup>16</sup> Coelho 1983: 78.

<sup>17</sup> Oliveira e Silva 1993: 90.

condenatórias.<sup>18</sup> A primeira função da voz do «experto peito» é então a de evidenciar, não a precaridade do sistema discursivo epidíctico, mas, pelo contrário, o seu estatuto intransgredível. A natureza da *res* pode apenas ser perscrutada no íntimo da polaridade intrínseca a este género retórico.

Alguns textos clássicos coincidem com os termos em que o velho do Restelo teoriza acerca da incidência semântico-pragmática da retórica demonstrativa. Como a célebre personagem acaba por dizer, o louvor, contaminado pelos processos do género deliberativo ou político, obtém-se pela vizinhança contrastante em relação aos termos do vitupério, vizinhança essa que está na sua essência paradoxal denunciar. Platão aborda desta maneira os qualificativos laudatórios em mais do que uma instância.<sup>19</sup> Aristóteles mostra como no discurso epidíctico-deliberativo, o homem designado nele, por exemplo, de «animoso» ou «valente» é de facto arrogante ou temerário.<sup>20</sup> A relação directa estabelecida entre uma situação ético-política concreta, claramente repreensível, e a modulação dos epítetos exercida pelos responsáveis desta, aparece desde Tucídides, historiador retórico traduzido para o castelhano bem antes de Camões ter terminado *Os Lusíadas*.<sup>21</sup> Salústio praticamente repete

---

<sup>18</sup> Evanildo Bechara, ao estudar outro destes casos (o de «puro» em IX, 93: 5), propõe-no como *dilogia* (1979-80: 62), conceito que, em minha opinião, tem tudo a ver com a ambivalência epidíctica.

<sup>19</sup> «...os de “tez de mel” — com esse qualificativo, julgas que são criação de alguém que não fosse um amante que, com nomes meigos e lindos facilmente desculpava a palidez...?» (*República*, 474 e; 1980<sup>3</sup>: 254). *Vide* tb. *Rep.*, 560d-e, e *Menexeno* 246e (citado por Cicero, *De Officiis*, I, 63). Lucrécio (*De Rerum Natura*, IV: 1160) repete a ideia.

<sup>20</sup> *Retórica*, 1367a 33 - 1367b 7.

<sup>21</sup> «...todos los males que hazian [nas discórdias civis] excusavan nombrando los por nuevos vocablos y no acostumbrados, porque a la temeridad y osadia llamavan magnanimidad y esfuerzo, de manera que los temerarios y atrevidos eran tenidos por amigos, y defensores de los amigos, a la tardança y madurez llamavã temor honesto, y a la templança y modestia llamavan covardia y pusillanidad encubierta. A la yra e indignacion arrebatada llamavan osadia varonil, a la consultacion y maduracion con prudencia y consejo llamavan pereza y floxedad (...) El que llevaba a execucion sus tramasy asechanças era tenido y reputado por sabio y astuto (...) Finalmente que aquel que era mas presto y aparejado para hazer mal y daño a otro, era muy loado, y mucho mas aquel que para hazer esto induzia a otro que no lo pensava» (*História das Guerras do Peloponeso*, Livro III, cap.12; Tucídides 1564: fl.76v).

o autor grego.<sup>22</sup> Lucano, em síntese, também.<sup>23</sup> Não surpreende, por isso, que alguns dos principais tratados latinos de eloquência incluam a denúncia dos atributos de louvor no âmbito do género deliberativo. No caso em que os vocábulos elogiosos se vinculam a uma suasória de fins políticos, eles destinam-se a persuadir acerca da importância de praticar as virtudes nomeadas, mostrando implicitamente, pelo efeito de recomendação e conselho que assim adquirem, que elas exprimem uma realidade menos exaltante.<sup>24</sup> Já Plutarco tinha avisado acerca da necessidade de perceber que, no discurso laudatório, palavras como «liberalidade» e «segurança» designam respectivamente esbanjamento e medo, enquanto um epíteto como «valente» se refere a alguém colérico.<sup>25</sup>

Denúncias semelhantes fazem parte do discurso português quinhentista. Lourenço de Cáceres mostra como se adapta à monarquia mais ou menos absoluta a mudança da «verdadeira significação» dos vocábulos que Tucídides atribuíra às dissensões. «Uzurpando a vizinhança, e semelhança dos nomes», explica ele, o príncipe «soberbo e desprezador, louvam-no de livre, e inzento».<sup>26</sup> Por seu turno, Jerónimo Osório elabora uma longa lista das transformações semânticas operadas pelas vozes laudatórias sobre os substantivos e epítetos designadores de virtudes, de modo a prevenir o rei acerca do seu verdadeiro sentido.<sup>27</sup> Na poesia, Jorge Ferreira de Vasconcelos (?-1585) caracteriza a sociedade portuguesa do seu tempo a partir de idêntica dualidade:

Chamam indústria a maldade,  
Entendem Deus a seu jeito,  
(...)

<sup>22</sup> *De coniuratione Catilinae*, 52 (Salústio Crispo 1993<sup>4</sup>: 123).

<sup>23</sup> *De Bello Civili* (“Farsália”), I: 666-668.

<sup>24</sup> Cf. *Rhetorica ad Herennium*, III, iii, 6; Cícero, *De Inventione*, II, 165.

<sup>25</sup> *Quomodo adulator ab amico internoscatur*, XII, 56c (Plutarco 1985: 221).

<sup>26</sup> *Doutrina ao Infante D. Luís*, cap. X (Farinha 1786: 30).

<sup>27</sup> *De Regis institutione et disciplina*, Livro II (Osório 1571: fl.54v).

É virtude gravidade,  
É saber hipocrisia,  
Adquirir cavalaria,  
Saber ser falso bondade.<sup>28</sup>

António Ferreira, em várias das suas epístolas em verso, revela como «erra com cor de bem o povo vão»,<sup>29</sup> precisamente porque este faz uma falsa identificação dos nomes de louvor com as coisas a que se referem, identificação essa que, para os mais sabedores (como D. João de Lencastre e o poeta), constitui, na realidade, uma forma de vitupério:<sup>30</sup>

O bem sempre por mal, o mal por bem,  
Por virtude o mór vício, e por prudencia  
O que menos he, seguem, e crem.  
(...)  
O cego povo, que não sabe crer,  
Nem estimar se não o que he pior,  
Como te saberá nunca entender?  
(...)  
Á fama serve sempre, e a céga honra  
Com' ao indigno a dá, sem mais certeza;  
Assi lha tira, e deixa em vil deshonra.

Ferreira parafraseava assim os argumentos de Quintiliano, explicando as razões pelas quais os retores não eruditos são tidos comumente pelo vulgo como mais providos de talento,<sup>31</sup> ao ponto de aludir à ideia do autor latino de que um epíteto laudatório, desses empregues pelos homens que apenas querem agradar aos ouvidos do público, deve ser tido por ofensivo na voz dum orador de

---

<sup>28</sup> Vasconcelos 1997: 27; há outras passagens deste poema que vão no mesmo sentido.

<sup>29</sup> *Poemas Lusitanos*, epístola II, 9 (Ferreira 1829, II: 130).

<sup>30</sup> *Ibidem*, epístola I, 5 (Ferreira 1829, II: 23-24). *Vide* tb. a epístola II, 2 (citada na Parte I, cap. 6), onde é obrigação dos poetas, ao mesmo tempo, louvar a virtude e denunciar o emprego dos qualificativos desta; e a epístola II, 3, onde se escreve: «hu[m]a cousa he espantoso, outra he ser grande,/ e dê a cad' hum o nome, q mereça».

<sup>31</sup> *Institutio Oratoria*, II, xii, 1-11.

verdadeira eloquência.<sup>32</sup> Tudo por causa da proximidade semântica com a qual joga a oratória demonstrativa nos vocábulos qualificadores da *res*.<sup>33</sup>

A questão diz então respeito à escolha dos sinónimos, domínio principal da *color*, o conjunto de procedimentos empregues para “pintar” a matéria mais favorável ou mais desfavoravelmente, conforme as necessidades.<sup>34</sup> Faz parte integrante do discurso de índole epidíctico-deliberativa a conversão de vícios em virtudes (ou o inverso) por aplicação dos termos mais próximos. O objectivo é causar nos destinatários a impressão de que o emissor está de acordo com eles.<sup>35</sup> Chamar «forte» ao temerário e «liberal» ao perdulário destina-se, simultaneamente, a captar a benevolência do receptor e a apontar para o objecto ético (e político) específico da argumentação, de modo favorável para a causa.<sup>36</sup> A sinonímia exprime afinal uma antinomia semântica entre a *res* extensional e o *verbum* utilizado para a designar, dado que qualquer desvio duma virtude, por excesso ou por defeito, é sempre, no modelo ético dominante — o *in medio virtus* aristotélico-tomista —, um vício passível de correcção. Ao nível pragmático, é de esperar que se produza então um equívoco, pois qualquer um dos epítetos qualifica, ao mesmo tempo, uma virtude e um vício. O *verbum* torna-se *proprium* para referentes opostos, inseridos linguisticamente na mesma constelação sémica.<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, xii, 6-7.

<sup>33</sup> Quintiliano, no trecho citado, afirma que os indoutos chamam «fortíssimo» ao gladiador que se atira para o meio dum combate sem conhecer o uso das armas (xii, 2), chamam ao temerário corajoso, ao prolixo facundo e à violência virilidade (xii, 4 e 11), e definem os mais honrados com os epítetos mais ofensivos que encontram (xii, 11). Noutros passos da *Institutio Oratoria*, volta-se a chamar a atenção para a importância destas discriminações no género epidíctico (III, vii, 25) e na narração (IV, ii, 77).

<sup>34</sup> Lausberg 1966-69, I: 117.

<sup>35</sup> «Maxime favet iudex [a assistência de um discurso demonstrativo], qui sibi dicentem adstantari putat» (Quintiliano, *Inst. Orat.*, III, vii, 25).

<sup>36</sup> Aristóteles, *Ret.*, 1367a 32ss.; Quintiliano, *Inst. Orat.*, III, vii, 25.

<sup>37</sup> «Forte» poderá designar «temerário» mas não «perdulário»; «liberal» quererá eventualmente dizer «perdulário», mas não «violento» etc.

Assim, depois de censurar a *color* lexical típica do louvor, a segunda função da fala do velho do Restelo consiste na explanação da equivocidade dos atributos empregues em todo o poema, incluído o próprio discurso do venerável ancião. Aquelas estrofes do Canto quarto configuram o lugar mais privilegiado, se bem que não único, para o autor exhibir a duplicidade de que se serve em toda a epopeia quanto à aplicação dos qualificativos das personagens e acções. Estará o velho a considerar este processo imoral? Ao responder a esta pergunta, não podemos esquecer que a personagem se auto-inclui no número dos que atribuem certos vocábulos de poder celebratório a objectos deles indignos («chamamos» tais nomes); que os tratados retóricos recordam o interesse público (*utilitate communi*) para o emprego deste procedimento;<sup>38</sup> e que o contexto político pode situar-se decisivamente em favor da opção pela máscara laudatória.<sup>39</sup> Por outro lado, a voz do ancião repreende os temas louvados n’*Os Lusíadas*, mas não fere, nem alcança, o responsável último pela mensagem: o autor, a mesma entidade que o criou. Por conseguinte, na óptica do velho, o narrador-locutor, seja ele Vasco da Gama ou “Camões”, engana os receptores utilizando os significantes impróprios para os significados. Mas o autor que organiza o discurso épico, e portanto insere o velho do Restelo na estrutura textual, permite que os significantes deixem emergir os significados legítimos.

Daí que o episódio funcione como sintoma máximo duma plena realização do debate *in utramque partem* inerente à argumentação demonstrativa clássica. Ele não exerce a sua função, porém, simplesmente através da acumulação de *topoi* contra os apetites que induzem à procura da

---

<sup>38</sup> Os mesmo lugares de Aristóteles e Quintiliano citados *supra*.

<sup>39</sup> Deram-se alguns exemplos da importância da retórica epidíctica nos regimes de cariz absoluto e/ou repressivo na Parte I, capítulo 1.

posse, do risco e da guerra.<sup>40</sup> Estes são como que os acessórios temáticos que ilustram o escopo fulcral da célebre fala. Os alicerces desta encontram-se antes na abordagem do *status nominis* de toda a epopeia. Com efeito, no género laudativo previa-se a possibilidade de contestar uma parte, dizendo a parte oposta que certo acontecimento ou pessoa não devia ser provida do qualificativo elogioso.<sup>41</sup> Tratava-se da *paradiástole* ou *distinctio*, figura onomasiológica definida para o mundo latino por Quintiliano, Isidoro de Sevilha e alguns retores menores.<sup>42</sup> O ancião de Belém constitui, portanto, uma destas vozes contestatárias, integrada porém na globalidade necessária da argumentação de que toda a epopeia é o retrato, uma argumentação que, pela sua natureza epidíctico-deliberativa, circula em torno de dois pólos: o da classificação do(s) tema(s) como virtudes ou como vícios, o da escolha entre duas decisões sobre um assunto, o útil ou o prejudicial, o louvável ou o repreensível.

Por isso, o velho do Restelo não está só. A sua voz “negativa” é sintonizada constantemente ao longo do poema. A perspectiva do ancião é a mesma que lamenta o incumprimento das necessidades humanas com a guerra e o «engano» (I, 106: 3-4). É a mesma que, na figura do rei de Melinde, compara a aventura marítima dos portugueses com a soberba e vanidade do ataque dos Gigantes ao Olimpo, a ignorância de Perito e Teseu e o enganoso «desejo de um nome aventajado» (II, 112-13). Denúncias da inversão dos epítetos acham-se no episódio de Inês (III, 130: 6-8) ou na voz de Baco (VI, 33: 7-8). As intervenções moralistas dos narradores, que mais parecem provir do

---

<sup>40</sup> Excelentes colectâneas de textos e referências a este quase-género de tópicos, o último capítulo do ensaio fundamental de F. Rebelo Gonçalves sobre o velho do Restelo (1937: 151-173) e duas notas de José Adriano de Carvalho à sua notável edição da *Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo (1992: 143-44 e 154-55).

<sup>41</sup> Por exemplo, Cícero, *Topica*, 94.

<sup>42</sup> Cf. *Inst. Orat.*, IX, iii, 65 e IX, iii, 82; Lausberg 1966-69, II: 222.

autor ele próprio, chamam a atenção para a importância de discernir o sentido dos encómios em VII, 85: 3-4, em VIII, 54-55, em IX, 27-28 ou em X, 24, onde os vocábulos do louvor são designados de «doces sombras». Mas todos os exemplos aqui referidos são meras recordações pontuais e mais explícitas de um processo que percorre, como se viu nos capítulos sobre Vasco da Gama, pelo menos a maior parte da «crónica rimada» d'*Os Lusíadas*. Um processo que diz respeito, outrossim, à capacidade de expor os epítetos derramados sobre as personagens e acções à ambivalência da retórica *in utramque partem*.

De facto, o que temos vindo a verificar nas análises textuais da narrativa histórica do poema de Camões — e do *Segundo Cerco* de Corte-Real — é que os atributos épicos verberados pelo velho do Restelo resultam dum trabalho autoral, exterior aos textos das crónicas, que ajuda a subverter a significação esperada. Personagens como o Gama ou Mamude, e os actos em que se envolvem, estão mergulhados num caldo semântico bipolarizado. Cumprindo o requisito fundamental do retor que é o de escolher como premissas as teses dominantes entre os destinatários,<sup>43</sup> o poeta vai criando valências contrárias, de modo a que, mantendo a parcialidade aguardada pelo público e, portanto, causando a impressão de que está em sintonia com ele, consegue ir mostrando como essa opinião é questionável, e mesmo falsa, perante um critério ético que todas as instâncias da semiose têm por universal. O léxico tem um papel importante neste jogo epidíctico-deliberativo, pois é essencial, em muitos casos, que se exponha, quer a desadequação ética dos vocábulos às situações, quer a abrangência de significado que eles permitem. Epítetos como «forte» e «soberbo», valores como «ousadia», passam a constituir enantiossemias, isto é,

---

<sup>43</sup> Cf., por exemplo, Perelman 1993: 43.

vocábulos com significação dupla e autocontraditória.<sup>44</sup> Qualquer um deles pode referir a virtude da fortaleza, mas ao mesmo tempo pode apontar para um desvio vicioso dela.

O discurso do velho do Restelo é um momento privilegiado, não somente para a paradiástole onomasiológica, mas também para a explicitação dos alicerces enantiossémicos do discurso épico-epidíctico. Observando bem, apercebemo-nos de que, se umas vezes o ancião propõe termos alternativos aos que comumente “todos” praticam, outras prefere dar uma *color* negativa ao léxico já consagrado, frequentemente porque não encontra um contrário adequado. A palavra «fama», por exemplo, ou sofre a *distinctio* e transforma-se em « vaidade » (IV, 95: 1-2 e 99: 1), ou adquire um valor moral estritamente negativo, sem que apareça vocábulo a substituí-la (IV, 96: 7-8, 101: 6-8 e 104: 4). De facto, para detalhar a questão com o último trecho, não há alternativa para a « fama ao rio » Eridano que lhe deu Faetonte, o filho do Sol, ao cair e morrer nele. Ainda hoje teríamos provavelmente de utilizar um eufemismo como “tristemente célebre” para explicar o sentido da « fama » obtida em acções como aquela. Logo, o velho emprega a palavra na plena abrangência da sua enantiossemia: « fama » é um « nome preminente » (IV, 97: 4 e 7) capaz de semantizar um vitupério. A conotação, de que o *exemplum* é parte essencial, põe de manifesto o possível valor negativo do léxico.<sup>45</sup> O cometimento de Faetonte que lhe deu « fama » é pois « alto » mas também « nefando » (IV, 104: 5).

---

<sup>44</sup> Fenómeno descrito por Giulio Lepschy (*vide* Garavelli 1988: 170-71) e mencionado já no capítulo 1 desta Parte III.

<sup>45</sup> Recorde-se que Diogo de Teive e Francisco de Andrada utilizam o mito de Faetonte como *exemplum* dum príncipe «soberbo & descuidado/ que impetuosamente, & sem conselho/ sem ordem, sem razão governa a terra» (1565: fl.94r; *vide* Parte I, capítulo 6 deste estudo).

Tal simultaneidade na atribuição de louvores e censuras reflecte o que se passa ao nível macrotextual. Com efeito, a voz do velho do Restelo acha-se na continuidade duma prática épica que não se limita a Camões. Ela representa a denúncia do que se passa discursivamente ao longo da «crónica metrificada», a denúncia da própria linguagem com que sói dizer-se o louvor, pois a crítica das coisas feitas para «fama», «honra» e «glória soberana» só é permitida através dos termos pelos quais estas coisas podem ser ditas. A enunciação dos objectos, para o velho do Restelo, como para todas as instâncias envolvidas naquela semiose, depende do discurso literário demonstrativo. O vitupério aberto do que se tem por honroso não é possível, pois implica o ódio do público. Outras formas são impossíveis também, porque a *res* já preexiste à epopeia como objecto de glorificação.<sup>46</sup> A única alternativa real postulável é o silêncio (IV, 102: 5-8). Mas este, pela sua própria natureza, é inacessível ao discurso. Por conseguinte, o ancião é sublimado como «venerando», ao contrário do *epic malcontent* «feio, coxo, cambaio, corcunda, careca» que Tércites representa para a *Iliada* nas palavras de Oliveira e Silva.<sup>47</sup> Como diria Foucault, o velho do Restelo não é um monstro face à retórica que o possibilita; antes pertence plenamente ao discurso da epopeia em que se insere, encontrando-se, portanto, «no verdadeiro».<sup>48</sup>

6.2. Como é possível a existência de dialéctica no género em princípio unívoco por excelência que seria o epidictico? A resposta acha-se logo desde que, com Protágoras, se afirmou que «há sempre em cada experiência dois *lógoi*,

---

<sup>46</sup> É aqui que cabe, a meu ver, a tese da «ambiência lendária» de Fidelino de Figueiredo, referida já na Parte I, capítulo 6.

<sup>47</sup> A expressão *epic malcontent* é de Francis C. Blessington (*Paradise Lost and the Classical Epic*, Routledge, Boston e Londres, 1979) e foi recuperada, no contexto indicado, por Oliveira e Silva (1993: 76-77).

<sup>48</sup> Cf. Foucault 1997: 26-27.

em oposição um ao outro». <sup>49</sup> O mundo da opinião nasce historicamente enquanto oposição de «nomes» (*Iógoi*) obrigatoriamente conflitual. Na oratória demonstrativa, o princípio da antilogia ou oposição antinómica assume um sentido pragmático. A palavra dominante entre os destinatários, que o emissor reflecte, exprime também uma outra palavra. Assim, porque o acesso a um *logos* se faz através de outro, os dois entram em relação dialéctica na interioridade do discurso. Daí que a dialéctica epidíctica se manifeste por intermédio duma espécie de ironia: <sup>50</sup> um dos pólos permite a emergência do outro, de modo a que, por via do consenso, se abre a possibilidade suasória e, por derivação desta, se induz à acção correctiva.

No caso da epopeia, o *logos* do louvor é necessariamente aquele que aparece em primeiro plano, mediando a sua antítese. Este género literário é um dos veículos privilegiados, e o mais importante na abrangência temática que lhe serve de referente, para intervir com a crítica por sob um procedimento retórico aparentemente celebratório. Trata-se duma ironia cuja acutilância depende dum desfasamento entre o louvor e a constelação semântica na qual ele se insere: os co-textos, os contextos e os paradigmas. Talvez por isso Fontanier estude a ironia principalmente como ficção do louvor, ficção destinada a agudizar subtilmente a repreensão. <sup>51</sup> A tipologia da dialéctica irónica do louvor épico ilustra-se adequadamente pelos versos seguintes:

en dextra fidesque,  
quem secum patrios aiunt portare Penates,  
quem subiisse umeris confectum aetate parentem. <sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> *Apud* Sichirollo 1980: 33.

<sup>50</sup> Lausberg 1966-69, I: 111 e 214; II: 86.

<sup>51</sup> Fontanier 1977: 145-48.

<sup>52</sup> *Eneida*, IV: 597-99; citado por Fontanier, *loc. cit.*

Os mesmos factores que servem à dominante épica de Virgílio enquanto objectos de louvor — cumprir o dever de conservação dos penates e carregar o pai às costas, acções que a *Eneida* elogia enquanto representações de *pietas* e *fides* — servem para Dido exprimir a sua crítica. Os “factos” da história não são contestados; são-no, porém, no seu valor enquanto matéria de encómio. Sem enunciar uma só palavra de condenação, antes parecendo confirmar a dominante laudatória, Dido ataca a legitimidade do elogio. Para ela, a *pietas* e a *fides* com que Eneias é louvado não são mais do que antinomias da realidade. O mesmo tipo de subversão do encómio, com a presença ostensiva de conceitos éticos supostamente seguidos pelos heróis, encontra-se em versos de Corte-Real<sup>53</sup> e de Camões<sup>54</sup> em passagens já aqui estudadas, onde a expressão parece corroborar a versão encomiástica quando lida isoladamente, funcionando porém como elemento irónico na medida em que resulta duma escrita transfrástica e transtextual.

O trecho seguinte de João de Barros, poderá ajudar a esclarecer *mutatis mutandis* o processo seguido por esta forma de discursividade no século XVI português:

Onde se trata de pecados e vícios, necessário é reprender, pera provocar os culpados a penitência ou, ao menos, a vergonha, que é parte dela. E que a Razão, sendo este seu officio, o não faça sempre nesta prática, ela é tão casta que as mais baixas cousas leixou a seus próprios contendores; pois, louvando eles a si mesmo, reprimem por ela. Porque gabar-se o Intendimento de tanta cousa como sabe, per doutrina de Letras e per continuação do Paço, com quantas particularidades toca, não é mais que reprender a Razão os homens mui solícitos e previstos em as cousas do Mundo, e nas de sua alma serem tão rudos e ignorantes que não sabem se a têm mortal ou imortal; e, por este exemplo, julgue cada um os mais que achar.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Por exemplo, *Segundo Cerco*, Canto XVI; 1979: 289.

<sup>54</sup> Por exemplo, *Os Lusíadas*, I, 92 e VIII, 89.

<sup>55</sup> “Introduçam e argumento da obra”, *Ropica Pnema*, a/c I. S. Révah, volume II, pp.8-9.

Como o Entendimento e «os mais que» se acharem no colóquio de Barros, Vasco da Gama, ao entender a narração como maneira de «louvar os próprios» (III, 4: 3), cai numa prática elogiosa que significa o repúdio de si mesma.<sup>56</sup> Mais do que a personagem d'*Os Lusíadas*, o próprio locutor-narrador do poema, em passagem citada para introduzir este estudo,<sup>57</sup> admite a sua consonância com a opinião do navegador: «quão doce é o louvor e a justa glória/ dos próprios feitos, quando são soados» (V, 92: 1-2). Doce é, sem dúvida, este tipo de elogio, mas apenas para aqueles que se autoglorificam; para os restantes, é vitupério.<sup>58</sup> Assim o pensavam Quintiliano, Cervantes e Baltasar Gracián, para não falar do muito mais recente Fidelino de Figueiredo.<sup>59</sup> O louvor na primeira pessoa fora levado a um cume de sofisticação por Desidério Erasmo em 1511, numa prática de escrita destinada a censurar, criticar e corrigir orientações da sociedade cristã renascentista: o *Moriae encomium (Elogio da Loucura)*.<sup>60</sup> O encómio paradoxal, tantas vezes objecto de exercício escolar, atingia aí um ponto alto de utilidade para a cidadania.<sup>61</sup> Como escreveu Barros, os valores que se louvavam a si mesmos, como o entendimento, a loucura ou o heroísmo, eram deste modo apreendidos pela razão.<sup>62</sup>

---

<sup>56</sup> Vide, nesta Parte, 4.5.

<sup>57</sup> Cf. Parte I, cap. 1.

<sup>58</sup> Por isso talvez, o autor repete o qualificativo «alheio» na mesma estrofe (vv. 5 e 8), como que a estabelecer o contraste com o «próprios» do Gama e do narrador.

<sup>59</sup> Frases dos autores da Antiguidade e Renascimento citadas por Oliveira e Silva (1995: 225); Figueiredo (1987: 383) escreve proverbialmente que «elogio em boca própria é vitupério».

<sup>60</sup> Quem se auto-elogia é a Loucura, claro, mas também, e paradoxalmente, Tomás Moro (daí o trocadilho), simpaticíssimo a Desidério Erasmo. O estudo das teorias retóricas de Erasmo e da sua influência na Península Ibérica parece estar ainda nas suas fases iniciais (cf. López Grigera 1995: 61-68).

<sup>61</sup> Sobre o encómio paradoxal, vide Lausberg 1966-69, I, 214-215 e a Parte I deste estudo, *passim*. Claro que a *exercitatio in utramque partem* (cf. Parte I, cap. 1) significava, frequentemente, o elogio ou vitupério de temas em princípio não susceptíveis de tratamento através de um dos dois processos da retórica epidíctica.

<sup>62</sup> Passagem citada *supra*. J. S. Silva Dias associa a *Ropica Pnēfina* aos procedimentos retóricos erasmianos (1969: 258).

É nesta óptica que poderemos conceber a contradição aparente entre discursos como o do velho do Restelo e o do narrador laudatório no início do Canto VII, contradição essa lembrada pertinentemente por Hernâni Cidade.<sup>63</sup> Na verdade, a denominada “exortação aos povos cristãos” é, um pouco diversamente, uma exortação aos portugueses contemporâneos.<sup>64</sup> Por isso começa «a vós, ò geração de Luso, digo» (VII, 2: 1) e dispense duas estrofes com apóstrofes desta espécie. O também chamado “elogio do espírito de cruzada” é, pelo contrário, um vitupério do espírito das guerras intestinas.<sup>65</sup> Tal sucede na *narratio*, com a enumeração (VII, 4-8) e a síntese (VII, 9-10) dos casos de discórdia entre os cristãos. A estrutura sintáctica, demonstrativa e narrativa, é a que se espera de um discurso epidíctico em que, ao exórdio como elogio dos destinatários («vós, portugueses» etc.), se sucedem os *exempla* contrastantes das outras nações cristãs («vede...»). João de Barros havia já dito, em trecho seguido pelo nosso poeta, que este assunto se deveria tomar «nam como alheo mas próprio de cada hum de nós, se queremos ser do numero dos membros do estado da Christadade».<sup>66</sup> Camões, que imitou a respectiva passagem da *Ásia*, toma-a então como mais uma oportunidade de louvar as acções cristãs dos portugueses (louvar os «próprios»), enquanto narrativiza e colora o elogio com *exempla*

---

<sup>63</sup> Cidade escreve que «o problema não é a oposição de Camões a D. João III, é antes a oposição do Camões que escreve estas estrofes [do velho do Restelo] ao Camões que escreve a que começa: “Vós, Portugueses, poucos quanto fortes...”», e fala «na aparente contradição entre o discurso que condena a largada e o autor das oitavas que exaltam a dilatação, que a tornava necessária, da Fé e do Império» (1985: 108-09). O ensaísta alentejano, prudentemente, não tornou a «contradição» irresolúvel.

<sup>64</sup> Cf. Saraiva [1959]: 144.

<sup>65</sup> Cf. Camões 1980<sup>5</sup>: 56 (quadro sinóptico do poema).

<sup>66</sup> *Ásia*, I, ix, 2 (Barros 1552: 347). O historiador e o poeta situam-se no seguimento duma preocupação que percorre todo o Renascimento: Ariosto, tão fiel se não mesmo servilmente, imitado por Camões (Bismut 1974: 140-41), já tinha criado uma das suas digressões para abordar o problema (*Orlando Furioso*, XVII, 73-79). Sá de Miranda, aproveitando uma dedicatória ao infante D. Luís, também o faz (écloga *Celia*, estrofe 5). E muito antes de ambos, Petrarca havia-lhe dedicado uma extensa passagem do *De Vita Solitaria* (II, ix). Tudo autores que optaram por condenar a conduta dos governos da Cristandade.

viciosos<sup>67</sup> e denúncias de «nomes» lisonjeiros.<sup>68</sup> Afinal, o mesmo sistema discursivo que encontramos em múltiplos matizes ao longo da viagem épica de Vasco da Gama e na fala do velho do Restelo que a introduz: uma forma de admoestar celebrando, como já reparou Jorge de Sena.<sup>69</sup> Um sistema que se acha sintetizado e extremado na Peroração, quando os mesmos que vivem «no gosto da cobiça» são, para os propósitos pragmáticos do macrodiscurso camoniano, «vassalos excelentes» (X, 145-146). Uma *peroratio* que também resume o sentido correctivo (em X, 152: 1-4), para os receptores (portugueses), das tais estrofes do Canto sétimo.

O programa perlocutivo d'*Os Lusíadas* situa-se, portanto, entre a verificação da desadequação e até do eventual inêxito do louvor — bem visível, em resumo, na dita estrofe (X, 145) onde se aparenta concluir acerca da inutilidade de tentar influir sobre o espírito dos destinatários —, e a constatação simultânea de que só o discurso de louvor pode obter efeito (X, 146). O primeiro aspecto está bem representado pelo velho do Restelo, o qual chega a propor o silêncio como forma de censura; o segundo, pelas palavras do narrador-locutor no Canto VII, que tenta converter a energia gasta com «cizânias» em «justa guerra» contra os opressores muçulmanos de Jerusalém e

---

<sup>67</sup> Nenhum dos autores referidos na nota anterior inserem o lamento e a repreensão numa sub-estrutura de interpelação encomiástica, ao contrário do que faz Camões (a exceção seria Portugal), em obediência aparente ao texto de Barros.

<sup>68</sup> Vide VII, 5: 1-4; 6: 5-8; 7: 7-8 e 13: 5-8. Pode-se afirmar que todo o excursão, ao denunciar as guerras intestinas (8: 6-8, 10: 8 etc.), denuncia também a autocontradição dos vocábulos laudatórios com os quais elas se fazem. Num contexto idêntico ao trecho modelar de Tucídides supracitado.

<sup>69</sup> «O passo é muito ambíguo, pois que o poeta, ao increpar os cristãos pela “cobiça de grandes senhorios (que os) faz ir conquistar terras alheias” e que, fazendo-o, atacam inimigos de Cristo movidos de “riqueza tanta” (que ao menos assim sejam movidos...), não exclui do número os portugueses (...) note-se que Camões chasqueia de os poucos da Europa não se concentrarem na reconquista da Terra Santa (em que Portugal se não concentrou também). O passo abre realmente a chegada dos Portugueses à Índia — e é tanto o enaltecimento deste feito e dos feitos “futuros”, qual tem sido predominantemente visto, quanto um ominoso aviso contra a cobiça e as divisões entre cristãos (que não faltaram na Índia, com governadores recusando-se uns aos outros a posse e lutando pelo poder)» (Sena 1982: 416).

dos povos cristãos. O certo é que, dada a ineficácia do silêncio, o projecto suasório de Camões estava limitado ao campo da retórica do louvor, único com o qual podia intervir sobre o rei e a comunidade. Aquilo a que um estudioso recente chamou, com toda a pertinência, o «mecanismo de permanente retroacção dialéctica» d'*Os Lusíadas*,<sup>70</sup> é uma realidade inerente a todo o sistema discursivo com que a História e a contemporaneidade portuguesas foram, e provavelmente só podiam ser, abordadas na segunda metade de Quinhentos pela palavra política pública e pensante.

6.3. Uma das características da denúncia do discurso elogioso na poesia épica portuguesa de Quinhentos é a de comparecer na figura de um velho cheio de sabedoria. Já o *Segundo Cerco* de Corte-Real, fora de qualquer contágio com o ancião camoniano,<sup>71</sup> traz uma prosopopeia do Merecimento para celebrar os heróis portugueses, fazendo-o de modo a explicitar que a utilidade da descrição efrástica que o velho se propõe fazer, deriva da contemporânea generalização dos vícios prejudiciais à coisa pública.<sup>72</sup> Vícios centrados precisamente no encobrimento do mal pelas palavras do bem:

Hum anciano varão de aspecto grave,  
Mal tratado no traje, & diferente

---

<sup>70</sup> Almeida 1996: 126.

<sup>71</sup> Mas não com o Canto X d'*Os Lusíadas*, ao qual se assemelha na estrutura e, até, em certos *verba*. Compare-se, por exemplo, parte do trecho citado a seguir, com *Lus.*, X, 9: 5-6. Dada a cronologia reconstituída da composição dos dois poemas (*vide* Parte II, capítulos 4 e 7), é tentador pensar que Camões, depois do regresso a Portugal, terá conhecido o *Segundo Cerco* e decidido imitar a sua apoteose. «Talvez fosse de considerar a hipótese inversa [à de Faria e Sousa para a lírica, e, acrescento eu, de Teófilo Braga ou Fidelino de Figueiredo para a épica] de o grande poeta considerar como seu tudo o de que se apropriava reescrevendo-o», afirmou Jorge de Sena em nota a *Os Sonetos de Camões* (2ª edição, p.61). Mas o estudo comparativo rigoroso que tal hipótese exige, deve incluir também outros textos mais antigos que terão influído sobre as apoteoses dos dois poemas portugueses, como sejam o *Laberinto de Fortuna* quatrocentista de Juan de Mena e o Canto XLVII do *L'Amadigi* de Bernardo Tasso (1560).

<sup>72</sup> Note-se o «verás» da passagem citada *infra*, como que preparatório da *ecphrasis* laudatória que se irá suceder.

De tudo o mais que nelle se enxergava,  
 ...dezia [a D. João de Castro].  
 (...)
   
 Nam refuses a minha companhia,  
 Ainda que me ves tam maltratado,  
 Que da minha pobreza so tem culpa,  
 Os tempos pervertidos, & mudados.  
 Meu nome sempre foy Merecimento,  
 (...)
   
 Sou pouco conhecido, porque os home[n]s  
 Por hum baixo interesse me deixáram.  
 E aquelles que por my com justa causa  
 Apresentados sam, ja nam alcançam  
 Outra satisfaçam polos serviços  
 Continos, & leais, mais que hum desgosto  
 Que lhe vay consumindo as tristes vidas.  
 Outros muitos veras que alcançam rendas,  
 Estados, dignidades, & privanças,  
 Sem os eu conhecer: mas isto tudo  
 Por caminhos se adquire, & por hu[n]s modos  
 Illicitos, & vis, dissimulados.  
 Hu[n]s cos [sic] boas, & sanctas apparencias:  
 Outros per encubertas tyrantias.  
 Outros per mil maneiras de interesses,  
 Em seus proveitos proprios mais fundados,  
 Que nos universais be[n]s da Republica.  
 Este he o mundo que corre, este he o tempo  
 Que geralmente cursa em toda parte:  
 Valias, & aderencias se procuram  
 Alcançar, sem valer merecimento.

A incidência geral do trecho é a mesma de *Os Lusíadas* em, por exemplo, IX, 93. A realidade é um desconcerto entre o merecimento, que em vez de ser galardoado parece punido, e a ficção do bem, esta premiada. O velho de Corte-Real especifica a questão das “aderências” (o actual tráfico de influências), questão que se tornou particularmente aguda com a influência crescente dos jesuitas, em particular dos irmãos Câmara, sobre o rei D. Sebastião. Uma repreensão audaciosa, aliás repetida,<sup>73</sup> e muito semelhante às que se encontram na epopeia de Camões.<sup>74</sup> Mas o discurso do ancião também aborda um aspecto

<sup>73</sup> Mais adiante, ainda no Canto XX, Corte-Real, pela voz do Merecimento, chega a dizer, com indisfarçável frontalidade, que no seu tempo «reynão» estes corruptos (e não a regência...), pois «admitidos/ sam sempre seus conselhos» (1979: 366).

<sup>74</sup> Cf. Sérgio 1972: 93-110 *passim*. Notem-se também os versos de J. Ferreira de Vasconcelos: «Toda a vida é desesperança,/ mágoas o seu cabedal,/ merecimento não vale, respeito próprio este alcança:/ e quem põe a confiança/ no trabalho, e diligência,/ dá-lhe de rosto a aderência/ no esquecimento o lança» (1997: 23).

mais genérico, o das «boas, & sanctas apparencias» que enganam o Estado e em particular o monarca, com consequências desastrosas para o bem comum. O encobrimento de intenções e opiniões para desfrute de privilégios imerecidos, a hipocrisia fustigada pelo Merecimento, é fundamentalmente, para ele como para todos nós, o resultado de «modos» gestuais e linguísticos (semióticos).

Ambos os aspectos criticados pelo ancião perto do final do *Segundo Cerco* reflectem o carácter interventivo geral do poema e da épica contemporânea. De acordo com A. J. Saraiva, Camões e (acrescento eu) os restantes épicos portugueses tinham «de fazer de conta que o mundo é uma esfera perfeita (...) em que as nobres acções são premiadas».<sup>75</sup> Mas este “fazer de conta”, inerente ao sistema discursivo, é denunciado a cada passo. A julgar pela epopeia de Corte-Real, a verdadeira liberalidade tem faltado no reinado sebástico. Assim se explica o elogio daquela virtude, tomando como *exemplum* o sultanato de Cambaia.<sup>76</sup> Mais sinteticamente ainda, afirma Corte-Real que o Idalcão, outro monarca indiano tornado inimigo figadal dos portugueses, era «dos seus muito temido:/ mas muito mais amado», ideal que, na opinião do Merecimento, D. Sebastião deverá perseguir.<sup>77</sup> A importância da questão é tal que o poeta termina a Narração e o poema com uma alusão ambígua ao prémio que o rei terá concedido ao herói.<sup>78</sup> Em Camões, a intervenção faz-se de modo semelhante na forma e no mesmo sentido. Basta comparar os versos d’*Os Lusíadas*, IX, 17:

---

<sup>75</sup> Saraiva 1992: 70.

<sup>76</sup> Corte-Real 1979: 29; cf., nesta Parte, 1.4 e 1.5.

<sup>77</sup> Canto XVIII (1979: 335-36) sobre o Idalcão; Canto XXI («sera temido:/ mas muito mais amado») a propósito de D. Sebastião (1979: 467).

<sup>78</sup> «No aposento Real, onde esperando/ o gram Rey Lusitano está por elle:/ entra o bom Capitam, & ali tratado/ Foy como a hum tal varão selhe devia» (Canto XXI, últimos versos; Corte-Real 1979: 477).

planície da batalha.<sup>85</sup> Dos restantes três, um funciona como guia efrástico e crítico do protagonista, bem à maneira do Merecimento no *Segundo Cerco*.<sup>86</sup> Outro procura dissuadir o rei das suas determinações marroquinas, dissertando sobre o perigo, mas também sobre a necessidade, de falar verdade aos monarcas, com os desastres que aconteceram por estes não darem ouvidos aos bons conselhos.<sup>87</sup> Finalmente, cito em parte o último destes velhos, a título de exemplo do desengano que tais prosopopeias procuram instaurar:<sup>88</sup>

Assi hum velho antigo (...)  
Começa a descansar na voz cansada,  
A magoa que no peito tem encerrada.

Dizendo: Rey que culpa he a que te traz  
Tão cego antre danos ja presentes?  
Que bem te faz perturbar a propria paz  
Por meteres em paz alheas gentes?  
Se por ventura ousado assi te faz  
Quereres imitar a teus parentes,  
A errado caminho das o passo  
Pois não te lembra o temerario Crasso.

Ve como aos que seguem a Persia tuba  
De Cambises, não val manhoso estilo  
Que de bayxo de areas os derruba  
Soberba, com que buscam a fonte ao Nilo:  
(...)  
Oo vos que eleytos soys nos tribunaes  
Dos estados, porque mudos agora  
Com tanto arreceo vos mostraes,  
No que o vosso Rey sem culpa ignora?  
Olhay olhay que sobre vos tomaes  
Tudo o de que o povo geme & chora,  
(...)  
Não encolhaes a jurdição à lingoa,  
Que vos sera & he, desonra, & mingoa.  
(...)  
Olhay quam poucos rostos ha enxutos,  
E como gritos rompem os leves ares  
Dos pobres, que da pobre e[n]xada, ou roca  
Hão de pagar tirando o pão da boca.

<sup>85</sup> Canto XVI; sobre o papel exacto destas personagens, remete-se o leitor para o resumo da narração na Parte II, 8.4.

<sup>86</sup> Compare-se especialmente *Elegiada*, I, 26-27 (1588: fl.5v) com os excertos de Corte-Real supracitados.

<sup>87</sup> *Elegiada*, IX, 48-56 (Pereira 1588: fls.126r-127r).

<sup>88</sup> *Elegiada*, XI, 75-82 (Pereira 1588: fls.154r-155r). Note-se o tratamento semântico comparativo dos vocábulos «ousado», «temerário» e «soberba».

Estes e outros versos profere o velho anónimo, destinado, como o da praia camoniana de Belém, a não ser ouvido pelas personagens responsáveis pelas acções intratextuais, mas sem ser por isso menos verdadeiro para o seu criador ou menos eficaz para os seus receptores...<sup>89</sup>

Também outros poemas incluem velhos admoestadores em locais estratégicos da urdidura épica. A mais fantasmagórica de todas estas prosopopeias já de si algo irreais aparece no *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor* quando o percurso do Amor vai entre a casa da Determinação e os paços de Némesis.<sup>90</sup> Mas ao fazer a análise de tais anciães enquanto personagens, fugimos do âmbito da «crónica metrificada», entrando nos terrenos do maravilhoso. E este será objecto de estudo noutra lugar.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Rebelo Gonçalves (especialmente em 1937: 144ss.) foi o principal defensor da filiação do episódio do velho do Restelo aos coros das tragédias da Antiguidade, entre outras razões porque as mensagens destes, ao menos nas obras de Sófocles, Eurípides e Séneca, se destinavam a não ser atendidas.

<sup>90</sup> Canto III (Corte-Real 1979: 553-5).

<sup>91</sup> Na Parte IV *infra*.

Vir a lograr o prémio que ganhara,  
Por tão longos trabalhos e acidentes,  
Cada um [dos navegantes] tem por gosto tão perfeito,  
Que o coração para ele é vaso estreito

com os de X, 144:

Entraram pela foz do Tejo ameno,  
E a sua pátria e Rei temido e amado  
O prémio e glória dão por que mandou,  
E com títulos novos se ilustrou.

com que se conclui a Narração.<sup>79</sup> Ao cumprir o princípio ético do justo galardão atribuído aos merecedores dele, o rei suscita o amor dos súbditos. Di-lo claramente Jorge Ferreira de Vasconcelos

A palavra do senhor  
Que seja mui comedida,  
Mas a mercê sem medida,  
E desta se adquire o amor.<sup>80</sup>

e também Fr. Amador Arrais (c. 1527-1600):<sup>81</sup>

Os Reys para reger e fazer bem (...) convem que sejam de seus vassallos pays, e delles honrados e amados. O contrario usão os tyrannos, que como algozes e ladrões publicos sam dos seus temidos e avorrecidos. Arte he sua, serem liberaes com poucos do despojo de muytos, e tratarem os vassallos, nam como pays, mas como rigorosos senhores, e crueis verdugos.

Sonegando o prémio aos seus, como insinua Camões e Corte-Real, o rei poderá ser «temido» mas deixará de ser «amado». A gratificação do merecimento, com os seus correlativos da liberalidade e do amor, está, pois, no cerne da diferença entre o rei bom e o tirano, e é fundamental para a saúde moral e política da Na(rra)ção.

O outro aspecto concomitante focado pelo velho do *Segundo Cerco*, o da simulação de bondade, também não foi esquecido pela estrutura do poema, começando pelas queixas dos príncipes indostânicos acerca da «sem verdade»

<sup>79</sup> J. Prado Coelho (1983: 75) chamou a atenção para a inversão de papéis criada em X, 144.

<sup>80</sup> Vasconcelos 1997: 11.

<sup>81</sup> *Diálogos*, V, 2 (*apud* Albuquerque 1968: 231).

dos portugueses.<sup>82</sup> Mas se a épica censura os anúncios lisonjeiros públicos quando escondem objectivos opostos, incorporando-os naquilo que o Merecimento designa de «tyranias», não correrá o risco de praticar o mesmo vício no próprio discurso em que assenta? No fundo, tratar-se-ia do mesmo perigo moral a que alude o velho do Restelo: o da adulação falseadora da realidade. A verdade, porém, é que o louvor dos poetas se distingue da adulação precisamente na medida em que fomenta, no seu interior, a percepção do seu contrário. Enquanto a adulação é programada com vista a tornar impenetrável o seu encobrimento hipócrita, a retórica épico-demonstrativa destina-se a criar no leitor uma consciência crítica que o possa impelir à mudança. A existência dos velhos de Corte-Real e Camões no seio dos respectivos textos é uma das provas mais sonantes da moralização operada pelos autores sobre o acto de fala laudatório.

O recurso ao mesmo tipo de prosopopeia atinge um nível quase obsessivo na *Elegiada* de Luís Pereira, obra montada já sobre a efectividade do desastre nacional. Com efeito, contam-se neste poema seis velhos cujas vozes se assemelham aos denunciadores de Camões e Corte-Real.<sup>83</sup> Dois destes dão voz a opiniões divergentes acerca da empresa militar desejada por D. Sebastião, numa realização, tematicamente actualizada, da retórica *in utramque partem*. Como se exige, o rei, parte deliberante, conclui a partir dos argumentos expostos; infelizmente, claro, escolhendo a versão que o levará a Alcácer-Quibir.<sup>84</sup> Um outro velho poderá ser exceptuado, pois personifica um dos rios que ladeiam a

---

<sup>82</sup> Corte-Real 1979: 27, trecho citado em 1.4.

<sup>83</sup> Sem contar com outras vozes admoestadoras que não são retratadas como de muita idade, caso da tremenda apóstrofe do régulo africano na história de Sepúlveda (VI, 66-71; Pereira 1588: fls. 81v-82v).

<sup>84</sup> *Elegiada*, VII, 77-VIII, 16 (Pereira 1588: fls.108r-111r).

## 7. Conclusões: o sistema discursivo da epopeia portuguesa quinhentista

7.1. Toda a «crónica metrificada» da dupla fundadora das publicações de poesia épica portuguesa em vernáculo enquadra-se numa imitação estrutural e extensiva do modelo narrativo da *Eneida*.<sup>1</sup> Com efeito, o *Segundo Cerco* e *Os Lusíadas* estabelecem uma interrelação quase permanente com o poema de Virgílio enquanto texto e código narrativos, o que significa implicitamente uma idêntica interrelação com a instituição semiótica que aquele poema latino veio a criar por intermédio duma tradição exegética de que traçámos os vectores principais.<sup>2</sup> Assim, o primeiro poema épico composto e publicado por Corte-Real, que parece ser também cronologicamente a primeira das epopeias grandes em língua portuguesa a completar a sua estrutura discursiva,<sup>3</sup> molda a

---

<sup>1</sup> Utilizo o conceito de *modelo narrativo* na acepção de Cesare Segre, tendo em conta a crítica que lhe faz Aguiar e Silva (1986: 713-14), mas considerando operatorialmente vital o estatuto sistémico do conceito para um modelo adequado de leitura histórica (Segre 1986: 83-84) das narrativas épicas renascentistas.

<sup>2</sup> Cf. Parte I, capítulos 2 e 7.

<sup>3</sup> Sobre a probabilidade de Corte-Real ter apresentado publicamente uma versão do *Segundo Cerco de Diu*, tida então como completa, antes de Camões ter dado por terminado o texto d'*Os Lusíadas*, vide Parte II, capítulos 4, 7 e 12.

narrativa histórica com respeito a uma grelha formada, simultaneamente, pela “*Iliada*” de Virgílio (a segunda metade da *Eneida*) e pela reduplicação imitativa que a epopeia do mantuano, com a sua estrutura dual, assente na dupla herança épica de Homero, legou à tradição normativa do género durante o Renascimento. Por seu turno, na única epopeia que nos deixou — cujo discurso histórico, em proporcionalidade quantitativa, não é muito menor do que o do *Segundo Cerco de Diu* <sup>4</sup> —, Camões seguiu um procedimento semelhante com respeito aos primeiros seis Livros da *Eneida*, estabelecendo o texto assente nas crónicas, portanto, como uma nova *Odisseia* em díptico.<sup>5</sup> A imitação de modelos para o género épico preconizada desde Petrarca concretiza-se então, deste modo rigoroso, em textos vernáculos da segunda metade do século XVI.<sup>6</sup>

Mas se a narração dos dois poemas portugueses revela tão funda dependência do paradigma eneádico, o seu sistema discursivo em geral, englobando narração, descrição, *mores* e *sententiae*, sofre o influxo estrutural, ideológico, retórico e afectivo de modelos epo-narrativos de ruptura, entre os quais se destacam, acima de todos, o do *Orlando Furioso* de Ariosto e, embora reduzido ao caso de Corte-Real, o da *Farsália* de Lucano.<sup>7</sup> Estes modelos, quer

---

<sup>4</sup> Refiro-me, naturalmente, à proporção entre a «crónica metrificada» e o maravilhoso pagão. A respeito das correcções a fazer acerca das percentagens de inclusão do sobrenatural n’*Os Lusíadas*, a meu ver quase sempre inflacionadas, vide Parte II, 4.13 e 12.5.

<sup>5</sup> Não quero dizer que foi necessariamente só com a «crónica metrificada» que ambos os poetas conseguiram manter o modelo virgiliano; em alguns casos, a introdução de divindades do paganismo funcionou como signo da imitação estrutural poética e do quadro de interpretação que o texto pretendia solicitar (vide Parte IV). Mas mesmo nestes casos julgo ter ficado claro que as intervenções sobrenaturais funcionam geralmente como ancilares das acções históricas (p. ex. Alecto no c. XIII do *Segundo Cerco* ou Baco no c. I d’*Os Lusíadas*).

<sup>6</sup> Sobre a *imitatio* épica em Petrarca, Vida e no humanismo renascentista em geral (que nada tem a ver com a mimese aristotélica), vide Parte I, capítulo 2 e *passim*.

<sup>7</sup> Será bom notar, à margem, que as diferenças aparentes entre os dois maiores poetas épicos portugueses de Quinhentos no que diz respeito aos influxos matriciais de Ariosto e Lucano podem dever-se mais à opção individual por um dos modelos narrativos homérico-virgilianos do que às idiosincrasias de cada autor. Assim, a preferência de Corte-Real por Lucano mais do que pelo *romanzo* ariostesco (embora este não deixe de ser fundamental) é consequência, pelo menos parcial, da opção “iliádica” pela narração duma guerra concentrada num espaço e tempo bastante reduzidos. Por seu turno, a maior presença de Ariosto do que da *Farsália* em

porque constituem aquilo a que Hardie chama imitações «diabólicas» ou «contrastantes» da *Eneida*,<sup>8</sup> quer porque a sua recepção humanística acabou por os integrar no sistema, transformando-o interiormente,<sup>9</sup> provocam a acentuação da tendência para a subversão imitativa das fases e do padrão global do heroísmo apreendido na epopeia augustana. Com efeito, se o empenho narrativo sobre os protagonistas centrais de tipo homérico, filtrados por via virgiliana, leva os poetas portugueses a criar heróis que lhes são paralelos no discurso e na acção, o influxo, ao nível do código e do sistema, de paradigmas desconstrutivos como o de Ariosto, que os quinhentistas aceitaram como cristão, universalista e satírico,<sup>10</sup> ou o de Lucano, que podia substituir o *romanzo* em alguns sentidos, vincando nomeadamente a capacidade de repreensão (especialmente da injustiça monárquica e da crueldade da guerra),<sup>11</sup> transformaram os poemas em reflexos irónicos do texto e da *ratio* ético-política da *Eneida*. O emprego abundante mas paradoxal da *sententia*, de clara ascendência retórica, é apenas um dos sintomas mais evidentes de um potencial crítico da literatura clássica antiga que é reforçado pelo influxo ariostesco.<sup>12</sup>

---

Camões terá alguma coisa a ver com o facto de que os procedimentos narrativos da *Odisseia* foram algumas vezes equiparados aos do *Furioso* na concatenação dispersiva dos episódios (cf. Parte I, capítulo 3 sobre Fornari; Belloni [1910]: 127; Riley 1988: 204).

<sup>8</sup> Hardie 1993b: 75. O mesmo autor considera que este tipo de imitação foi «quase uma lei» da épica latina antiga, cujo exemplo mais vívido foi o texto de Lucano: «...the most striking example is Lucan's negative rewriting of the *Aeneid*» (1993b: 118).

<sup>9</sup> Cf. Parte I, capítulo 7. Sobre a imitação de Ariosto pel' *Os Lusíadas*, vide Parte II, 4.10 e parágrafos seguintes (sobre a Proposição e a Dedicatória) e 12.3 (sobre a Narração, as *sententiae* e a articulação épica do louvor). No caso de Vasco da Gama, personagem estabelecida em paralelo com Eneas, é precisamente uma alusão a Ariosto que serve para aquela que será talvez a condenação mais explícita do herói n' *Os Lusíadas* (vide nesta Parte III, o final do capítulo 4).

<sup>10</sup> Cf. Parte I, capítulos 3 e 7.

<sup>11</sup> A respeito da função da *Farsália* nos poemas renascentistas, vide nesta Parte III, 3.1.

<sup>12</sup> Este incremento no emprego das moralidades sentenciosas, tão evidente em Corte-Real e, ainda mais, em Camões, foi coarctado decisivamente com a publicação da epopeia de Torquato Tasso. Com elas, o poeta parecia-se demais com o orador. Daí as queixas da crítica neoclássica de que o autor d' *Os Lusíadas* “pregava” quase mais do que “pintava”.

Desta forma, os protagonistas das epopeias lusitanas, simulacros de pessoas históricas filtrados pela tradição épica, constituem preferencialmente veículos para uma crítica social, ética e política acerba, conquanto — ou mais exactamente porque — envolvida por uma apurada retórica da glorificação, segura na verdade dos factos (a “verdade” das crónicas e testemunhos) e na canonização exaltante de Virgílio. Quer ao nível do relato histórico de acontecimentos pretéritos, quer na transmutação desse relato — umas vezes aparentemente repentina, outras subliminar — para se fazer o comentário sobre a realidade contemporânea da escrita,<sup>13</sup> os textos vão subvertendo a exibida, senão mesmo exibicionista, campanha de exaltação heróica que eles mesmos acentuam, com uma intervenção cívica destinada, menos a salvaguardar a integridade de opinião dos autores, do que a provocar a adesão e a mudança comportamental dos destinatários. Os heróis, sem deixarem de o ser, ilustram vícios dignos de vilões: as virtualidades da *imitatio*, entendidas na conjuntura retórico-demonstrativa que lhes é própria, abrem caminho para esta polaridade. Por isso, os referentes hipotextuais que Camões e Corte-Real obrigam a lembrar servem ao mesmo tempo para associar o texto à opinião dominante e, pelo empenho mesmo nessa associação, para a subverter e condenar.

7.2. A julgar pelas instâncias fundadoras da epopeia de imitação cujo discurso cronístico aqui se estudou, a célebre tese de Bakhtin sobre a monofonia da epopeia não parece aceitável.<sup>14</sup> A quebra na uniformidade de perspectivas sobre uma mesma representação é sistemática nos textos estudados, atestando

---

<sup>13</sup> Entre esses comentários “repentinos” da realidade contemporânea encontram-se as célebre “anacronias” de Camões, como a do velho do Restelo (IV, 101: 7-8).

<sup>14</sup> Vide Bakhtin 1989: 460-63, onde, entre outros absolutos, se diz que a epopeia «não admite pontos de vista».

por isso a existência de poderosas desmultiplicações ideológicas que vão desde a ambiguidade latente até à ostensiva divergência. Concomitantemente, todavia, a recente afirmação de A. J. Boyle que declara pura e simplesmente errada a concepção bakhtiniana não será menos indevida.<sup>15</sup> É que a própria leitura que Boyle faz de Virgílio manifesta a inexactidão da sua tese: a *Eneida*, segundo o universitário norte-americano, possui de facto uma multiplicidade de vozes contrastantes, mas a interpretação com que o estudioso remata a sua análise é finalística e não-contraditória;<sup>16</sup> uma conclusão “negativa” acerca da significação da *Eneida* que é, em muitos aspectos, também a minha com respeito aos épicos portugueses. Logo, se a constatação das ambivalências da mensagem aponta para uma conclusão não-contraditória, a epopeia, não sendo «monofónica», nem por isso pode ser «polifónica» no sentido que Bakhtin atribui ao romance moderno. A tipologia dos discursos explicitada pelo ensaísta russo no último capítulo dos *Problemas da Poética de Dostoevski*, não obstante o seu ainda enorme interesse, parece desadequada para designar o que se passa nas epopeias retóricas de imitação.<sup>17</sup>

O modelo histórico proposto por Julia Kristeva na fase do seu trabalho de pendurar mais lógico-dialéctico e semiótico, pode responder, creio que de maneira particularmente profícua, à oposição Bakhtin-Boyle. Segundo *O Texto do Romance*, existe uma evolução diacrónica na comunicação literária que se

---

<sup>15</sup> «Bakhtin's view of the non-polyphonic nature of epic is simply false — and not only in the case of Virgil» (Boyle 1993: 3).

<sup>16</sup> Vale a pena citar este estudioso da literatura greco-latina quando afirma «the marked development of Virgil's position from scepticism (*Eclogues*) through ambivalence (*Georgics*) into certainty and pessimism (*Aeneid*)» e que «the claim that 'an ideal synthesis of the natural order and of Rome's historical order is something which [a *Eneida*] strives to establish as attainable' seems to me incapable of being sustained» (Boyle 1993: 102 e 104). Não parece haver lugar, aqui, para ambivalências...

<sup>17</sup> Bakhtin 1984: 181-269; o quadro classificativo dos modos de discurso (p.199), definidos através do tipo e número das vozes, prevê a possibilidade de um discurso poder pertencer em simultâneo a variedades diferentes das categorias indicadas.

caracteriza pela passagem do ideologema da não-conjunção de opostos, ou disjunção exclusiva, típico da épica no sentido modal que esta possui em Bakhtin, para o ideologema da não-disjunção, característico do romance moderno.<sup>18</sup> Buscando um exemplo que muito lembra o Camões do «pregão do ninho meu paterno» (I, 10: 4), os enunciados publicitários medievais designados em França por *blasons*, «pregões» de natureza tipicamente laudatória, teriam sido originalmente disjuntivos, unívocos na atribuição do bem e do mal. Contudo, «numa época mais tardia, os pregões perderam a univocidade e fizeram-se ambíguos, simultaneamente louvor e censura. No século XV, o pregão era já uma figura não-disjuntiva por excelência».<sup>19</sup> Encontra-se pois algures no Renascimento o eixo histórico que permite a transformação, em termos kristevianos, da serenidade do símbolo para a tensa ambivalência do signo, ideologemas que na narrativa se reportam respectivamente à épica e ao romance.<sup>20</sup> O pregão não-disjuntivo, equivalente à modalidade narrativa romanesca, constitui, nesta acepção, uma entidade discursiva de transgressão, de Carnaval (para ir buscar o conceito de Bakhtin a que Kristeva também alude), subversiva em relação ao discurso estável do símbolo.<sup>21</sup>

A poesia épica quinhentista, pelo menos nos exemplares fundadores do género em Portugal, incorpora-se decididamente já no padrão diádico não-disjuntivo que releva das práticas semióticas do signo romanesco. De facto, os

---

<sup>18</sup> Para o conceito de *ideologema*, assente numa definição de intertextualidade hoje ultrapassada, *vide* Kristeva 1984: 12-13 e *passim*.

<sup>19</sup> Kristeva 1984: 169.

<sup>20</sup> O trabalho de Kristeva (1984) pretende ser um explícito desenvolvimento correctivo de Bakhtin com recurso à semiótica, em especial a de Greimas. Daí que ela utilize os termos “épica” e “romance” em acepções generalistas tipicamente bakhtinianas.

<sup>21</sup> Cf. Kristeva 1984: 98. Referenciando-se com Bakhtin, a autora distingue esta forma de «transgressão» da «pseudo-transgressão testemunhada por certa literatura moderna erótica e paródica», a qual «nada tem a ver com a problemática revolucionária do dialogismo, que implica a ruptura com a norma e uma relação de termos oposicionais não exclusivos».

textos estudados impossibilitam a disjunção exclusiva dos valores: não existe univocidade nos atributos de louvor ou condenação, desde a macroestrutura até ao interior do próprio léxico. Ao potencial de dissídio que a norma virgiliana já revelava,<sup>22</sup> veio juntar-se a assimilação em clave “clássica” do sistema romanesco. A contaminação dos modelos de imitação contrastante contribuiu decisivamente para o estabelecimento duma semiose dividida em vozes que se combatem. Na epopeia retórica quinhentista despoletou-se uma libertação da *stasis* monofónica do louvor por intermédio de elementos incorporados no código épico-demonstrativo durante o século XVI.

Não obstante, ao mesmo tempo que substituíra a função clássica da não-conjunção pela não-disjunção, este segmento sincrónico da épica mantinha, na sua plenitude, o código retórico que o regravava e a respectiva modelização sobre o Virgílio “iliádico” (Corte-Real) e “odisseico” (Camões). Por outras palavras, a integração na modernidade que releva do heterovocalismo romanesco, codificado a jusante por Ariosto, Lucano e seus leitores quinhentistas, é compatibilizada com o fechamento dos ciclos épicos tradicionais. Assim, em ambos os poetas portugueses, o herói e o vilão, a bondade e a perfídia, o Mesmo e o Outro, perseguem-se numa hostilidade irredutível a quaisquer compromissos.<sup>23</sup> Os portugueses são sempre heróis e os «mouros» são sempre malévolos, a não ser quando ajudam os heróis. Nunca se questiona o estatuto de cada agente dentro da diegese e muito menos a missão da voz enunciativa e do objecto do seu louvor/vitupério.

---

<sup>22</sup> Sobre este potencial, *vide* Parte I, cap. 2. Recorde-se que as imitações “diabólicas” de Virgílio, não somente manifestam o desacordo em relação à ideologia do modelo, mas também expõem o carácter autodesconstrutivo já existente na *Eneida* (cf. Hardie 1993b: 75).

<sup>23</sup> Cf. Kristeva 1984: 60.

Por conseguinte, sendo igualmente verdadeiras as perspectivas monovocal e ambivalente para os textos em questão, pode afirmar-se que a poesia épica portuguesa de Quinhentos é um produto de transição, em que a abertura subversiva do signo atravessa o fechamento monossémico do símbolo. Já nos séculos XIII e XIV, a crer no quadro histórico-semiótico kristeviano, aparecia na epopeia dos trovadores a figura do duplo cujo estatuto na narrativa era incontestado mas que se representava pela negativa: os heróis eram vis, os reis ridículos, as virtudes penalizadas e os vícios recompensados.<sup>24</sup> A partir de Ariosto, esta articulação eticamente irónica passava provisoriamente para o âmbito erudito dos humanistas, autores que pretendiam actualizar o modelo virgiliano de acordo com os pressupostos da epopeia “séria”. Com a *imitatio*, os dispositivos da retórica epidíctico-deliberativa aprendidos nos *studia humanitatis* foram necessariamente accionados. Deste modo, a transição epistemológica da não-conjunção para a não-disjunção no corpus realizou-se através do sistema retórico consagrado para todo o discurso de índole heróica e monárquica. Isto significou, por inerência, não somente a maleabilização extrema dos recursos da retórica epidíctica, mas também a sua aplicação em terrenos de intervenção subversiva, grandemente facilitados pela própria *contaminatio* da teoria do discurso demonstrativo com a do deliberativo e, ao nível poético, dos procedimentos de louvor segundo a prática ariostesca.

Assim, o sistema retórico em causa apropriou-se do desfasamento entre a unívoca asserção épica e a abertura semiótica do romance (*romanzo*), moldando ambas sob as regras de funcionamento desse mesmo sistema. O cruzamento dos universos ideológicos do símbolo e do signo faz-se então para beneficiar uma

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp.60-61.

articulação discursiva que vai necessariamente privilegiar a componente pragmática. A alternância das duas focalizações ideológicas regimenta-se de acordo com o padrão de funcionamento do complexo retórico cujos vectores essenciais já aqui se apontaram.<sup>25</sup> O referente épico “clássico”, a equivalência entre as leis do género e a imitação de Homero e Virgílio, e o outro referente fundamental, a “verdade dos feitos” assente nas crónicas, possuem a função de alicerçar e legitimar uma prática semiótica destinada a impressionar os alocutários favoravelmente pelo cumprimento das suas expectativas. Por seu turno, os discursos de transgressão são projectados como que silenciosamente sobre os referentes, subvertendo as palavras das crónicas ou a identificação com Eneias, não como se fossem paródias herói-cómicas apontadas para a contestação do género épico, mas enquanto modos de intervir, como epopeias legítimas, sobre as atitudes e crenças do público leitor.

Nesse sentido, o efeito suasório que faz a retórica ultrapassar o mero exercício escolástico para entrar no domínio da persuasão efectiva, implica a observância do princípio da resolução. Representando com igual fervor os argumentos a favor e contra a caça,<sup>26</sup> pró e contra o ouro,<sup>27</sup> e assim por diante, o retor epidíctico humanista não estava a oferecer alternativas estéreis mas a desenvolver os meios para chegar à “verdade”.<sup>28</sup> Do mesmo modo, ao representar o herói como herói e também como vilão, ou o rei enquanto rei bom e, ao mesmo tempo, enquanto tirano, o texto não está a autocontradizer-se mas está antes a oferecer os argumentos heterovocalizados para poder chegar à

---

<sup>25</sup> Vide Parte I, capítulos 1 e 7; Parte III, 1.5 e 6.2; e *passim*.

<sup>26</sup> Caso de Lourenço de Cáceres escrevendo para o infante D. Luís (*loc. cit.* Parte I, capítulo 1).

<sup>27</sup> Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, Diálogo VII é um bom exemplo duma discussão *in utramque partem* em que se conclui (por terceira pessoa) que o mal (1º falante) ou o bem (2º falante) não estão no ouro mas nos modos de que se serve quem o possui ou deseja.

<sup>28</sup> Aristóteles, *Retórica* 1355a 30-32; Quintiliano, *Inst. Orat.*, XII, i, 35.

conclusão melhor fundamentada.<sup>29</sup> Daí que a virtude não possa estar em duas propostas antitéticas em simultâneo, ao contrário do que acontece no dialogismo de Bakhtin; a virtude é representada dualisticamente porque a pragmática da retórica epidíctica assim o requer. Como se vê nos postulados teóricos de João de Barros, Diogo de Teive e outros,<sup>30</sup> o louvor de certas virtudes identificadas com o monarca/nação é necessário por ser a única possibilidade de obter a adesão dos destinatários para a natureza ético-política da situação enunciada (num regime político de cariz absoluto, acrescido de censura política e eclesiástica) e, conseqüentemente, para abrir as portas ao desejado efeito suasório. A contradição onomasiológica para que chama a atenção o velho do Restelo tem de ser então uma contradição resolutive.<sup>31</sup>

Ora como o discurso *in utramque partem* conclui-se sempre com uma deliberação, ainda que esta possa permanecer implícita, o poeta-retor constrói sim uma polifonia, discursos contraditórios uns em relação aos outros, intra- e intertextuais, mas de tal modo que sirvam uma função heurística, a descoberta do «verdadeiro ou o mais próximo possível da verdade», como escreve Cícero.<sup>32</sup> O discurso não se esvazia em si mesmo enquanto *verbum*, mas coloca as alternativas de modo a fixar o que é justo na realidade efectiva. A épica retórica de Quinhentos exige uma resposta finalisticamente resolutive, sendo esta o limite da sua ambivalência enquanto género literário. Por outras palavras, voltando ao quadro analítico kristeviano, a não-disjunção adquirida através do

---

<sup>29</sup> Recordo o que foi dito a propósito da *exercitatio* na Parte I, capítulo 1.

<sup>30</sup> Reporto o leitor para as citações destes humanistas portugueses na Parte I (caps. 1 e 6) e Parte III, 6.2.

<sup>31</sup> O conceito de “contradição resolutive” foi desenvolvido principalmente pela dialéctica marxista (*vide* Della Volpe 1974: 17-62 e 1984). O conceito é aqui, evidentemente, adaptado à situação discursiva, retórica e literária, que nos ocupa.

<sup>32</sup> *Academica* II, iii, 7.

novo romanesco obriga-se à resolução ideológica por intermédio da disjunção exclusiva clássica.

7.3. A tese proposta acima, apesar de se situar em contraposição evidente em relação ao conjunto de interpretações d'*Os Lusíadas* que se tem dado por dominante ao longo da história literária, coaduna-se com as tendências críticas que, muito embora sujeitas a um significativo esforço de silenciamento,<sup>33</sup> mantiveram uma notável persistência enquanto a imagem romântica do Camões heróico e trágico se não sobrepôs à leitura integral do seu poema épico.<sup>34</sup> Efectivamente, as personagens e acções da «crónica rimada» camoniana, personalidades e condutas representadas como históricas, não deixaram de ser lidas e interpretadas consistentemente como objectos de vitupério, suscitando a perplexidade e a censura de muitos leitores. Concomitantemente, os melhores defensores d'*Os Lusíadas* compreenderam que a glorificação do poema — um dos maiores, senão o maior, dos veículos por que se exercia também a celebração de Portugal —, ou passava pela demonstração de que os heróis e reis portugueses apareciam na verdade como virtuosos, ou então, na impossibilidade de desmentir o indesmentível, fazia-se «*bolando*», como diz FS, por cima dos trechos e vícios mais incómodos.<sup>35</sup> Daí que, mesmo

---

<sup>33</sup> Maria Lucília Pires sintetiza o fenómeno quanto ao século XVII: «... a voz desses que ousaram censurar Camões foi silenciada nesta época: textos inéditos, manuscritos perdidos e até nomes de críticos conscientemente ocultados» (1982: 26-27). No século XVIII, parte dessas censuras parecem ter vindo ao de cima. Mas talvez não seja abusivo observar que os setecentistas que procuraram ser mais radicais na denúncia das incongruências da poesia camoniana em relação à exaltação do heroísmo, publicaram-se muitas vezes no estrangeiro ou deixaram os seus trabalhos manuscritos. JAM, no final deste período, faz uma lista destes: «... se eu olho para os Críticos Portuguezes, não vejo mais do que amargas censuras das Lusíadas. Ignacio Garcez Ferreira, Luiz Antonio Verney, Francisco da Silva Coelho, Pedro José da Fonseca, Jeronymo Soares Barbosa (...) todos censurão» (1820, I: 6-7). Cf. Castro 1987.

<sup>34</sup> Cf. Castelo Branco 1886: 170.

<sup>35</sup> Camões 1629, II, col. 242.

nestes últimos intérpretes, se preservem as marcas da condenação alheia, apesar de terem sido impressos de forma a exaltar o nome de Camões e da sua pátria, e a relegar para o esquecimento os autores contestatários.<sup>36</sup>

Já Manoel Correia, publicado póstumo em 1613 mas escrevendo certamente mais de uma década antes, afirma que a intenção do poeta «he dar o devido louvor aos heroicos feytos dos Portuguezes, pela obrigação q[ue] atrás tocámos de sere[m] seus naturaes, & não por elles o merecere[m]». <sup>37</sup> Não surpreende, assim, que a História portuguesa supostamente sujeita a celebração se veja diminuída aos olhos dum contemporâneo de Camões como foi MC. É o caso do rei D. Pedro que, associado eticamente ao seu homónimo castelhano, é representado como padecendo de um comportamento vergonhoso.<sup>38</sup>

Alguns anos mais tarde,<sup>39</sup> Manuel Severim de Faria recolheu, numa lista redigida à mão, *as cousas que se opoem a Camões* no seu tempo, entre as quais se incluíam as ofensas feitas pelo poeta às rainhas D. Tareja e D. Leonor e aos reis D. Fernando e D. Manuel, acrescidas duma censura a toda a «Nação Portuguesa dizendo que faltão com os premios». <sup>40</sup> O chantre da Sé de Évora dedicou boa parte do seu «juízo» de 1624 sobre *Os Lusíadas* a responder a tais objecções, formuladas em Lisboa por um crítico cujo nome se desconhece, como

---

<sup>36</sup> «Os textos de contestação da glorificação de Camões épico foram condenadas ao limbo das obras não impressas, com as consequências óbvias: divulgação muito restrita e vida bastante efémera» (Pires 1982: 22). A mesma estudiosa designa de «textos de apologia» aqueles que procuram refutar, sem os nomear, os críticos da epopeia camoniana (*ibidem*).

<sup>37</sup> Comentário de MC a *Lus.*, V, 100. Este acrisolado «amor da pátria» confunde-se com «o prosuposto/ das Tágides gentis», o canto dos «próprios», sendo portanto uma propriedade do narrador que o autor não se coíbe de reprender (na passagem citada, em VII, 81-82, em VIII, 39-41, entre outras menos evidentes).

<sup>38</sup> «cousa certo, vergonhosa, pois pesava mais (...) o desejo da vingança, que a obrigação de suas pessoas» (comentário de MC a III, 136). Compare-se o trecho camoniano com o panegírico a D. João III de João de Barros, pois neste os dois Pedros primam pela diferença (Barros 1943: 23).

<sup>39</sup> Segundo Aníbal Pinto de Castro, em 1623 (Castro 1987: 102).

<sup>40</sup> *Apud* Castro 1987: 101-02.

se vem a saber do texto em que, por sua vez, Pires de Almeida procurou rebater as opiniões do seu concidadão eborense.<sup>41</sup> Com efeito, à afirmação de SF que Camões

se nam deu este louvor a todos os que reynaram neste reyno, foi porque o poema heroico, quando se funda em historia verdadeira, que he maes perfeito, ainda que pode acrescentar a verdade do que passou, nam pode contrariar ao que passou na verdade, de maneira, que nem Virgilio pudera dizer que Aquilles fora morto por Heitor, nem Homero, que Aquilles matara a Paris, e assi referem ambos estes poetas muitos vicios dos seus principes, e rainhas (...),<sup>42</sup>

PA retorquiu do seguinte modo:

Desculpa o nosso escritor a Camões por nam louvar a todos os reys de Portugal; dos quaes, como ja em Lisboa notou outro censurador cens. 4. e cens. 5. fallou Camões com muita indecencia, contando as fraquezas, e mau governo del rey D. Fernando, e del Rey D. Manoel, da rainha Dona Tereja, e da Dona Leonor (...) Nem Homero, nem Virgilio referiram vicios de seus principes, e rainhas: deixando a Homero, de Virgilio sabemos, que tachando muitos historiadores a Eneas de traidor á patria elle lho encobrio (...) e assi o pudera fazer licitamente Camões, pondo em lembrança bens, e em esquecimento males; referindo virtudes, e nam fazendo caso de vicios havendo os, quanto maes que os que elle conta tem em contrario a fee de muitos nossos escritores...<sup>43</sup>

O licenciado eborense concorda neste ponto, consequentemente, com o censurador silenciado por Severim de Faria, fazendo notar aspectos de máxima importância para a caracterização do poema épico camoniano: a prática semiótica que contrasta, quer com o modelo virgiliano, quer com as versões dos cronistas mais benevolentes para figuras da nossa História. Quanto ao Estado português faltar com os merecidos galardões, a crítica feita em Lisboa parece não ter acusado oponentes, talvez porque o poema de Camões seja perturbantemente inequívoco a este respeito.

---

<sup>41</sup> Não parece ter sido notada esta correlação de textos que, no fundo, dá início à importante polémica camoniana centrada em Évora. Dir-se-ia até que o *particular juízo* de SF terá sido estimulado, senão mesmo provocado, pelo anónimo censor de Lisboa, a cujas críticas também PA teve acesso, como se verá.

<sup>42</sup> Cito da cópia de PA, segundo A. S. Amora (1955: 145-6).

<sup>43</sup> *Exame de M. P. d'A. sobre o particular juízo, que fes M. S. de F.*, manuscrito s.d., ANTT, Casa Cadaval nº1, fls. 210v, 211v e 212r (PA 1955: 147-8).

Da mesma maneira, se Camões, contrariamente a Virgílio e aos historiógrafos renascentistas, optou por «nos representar D.Affonso Henriques impio contra sua mãe; Sancho II, ocioso, descuidado e deshonesto; D.Pedro, rebelde e cruel; D.Fernando, remisso e descuidado»,<sup>44</sup> isto é, reis e rainhas vituperados no contexto laudatório de que Vasco da Gama fez alarde enquanto narrador do Canto III, com este mesmo herói, o mais extensamente tratado no poema, o discurso épico não foi mais generoso. Contrariando as apologias dum Severim e dum Faria e Sousa, que procuraram “corrigir” a imagem do navegador, afirmando-o «excelente modelo de prudente e heróico capitão» para emulação dos leitores,<sup>45</sup> Garcez Ferreira (talvez não acidentalmente publicado fora do país...) conclui que aquilo a que chama o abatimento das virtudes do herói no Canto VIII «lança por terra toda a fabrica do Poema Epico».<sup>46</sup>

Mas talvez o mais significativo testemunho da existência duma recepção sensível à negatividade do heroísmo camoniano aparece no meio do vastíssimo comentário de Faria e Sousa:<sup>47</sup>

Entran agora algunos grandes judiciosos desta edad, en que ay tan pocos, i dizem que este poema merece ser quemado, porque deviendo enseñar virtudes, publica vicios: i procurando exaltar los Principes, Heroes, i actos Portugueses, haze patentes sus defetos.

Algumas destas críticas seriam certamente as que o chantre da Sé eborense anotou, até porque FS trata a questão geral dos impropérios dos portugueses sobre a estrofe que vitupera a rainha D. Leonor, a qual corresponde à censura 5ª do discurso de Lisboa.<sup>48</sup> Escusado será mostrar nesta ocasião, como noutras,<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> J. S. Barbosa 1859: 64.

<sup>45</sup> Palavras de Severim de Faria (1624: fl.115r *alias* 114r) que FS procura confirmar *passim* no seu colossal comentário (Camões 1639).

<sup>46</sup> GF 1731-31, I: 49.

<sup>47</sup> A propósito da estrofe 4ª do Canto IV; Camões 1639, II, col. 240. Citado também em ED, I: xxi, Feixoto 1981: 27 e Marques 1954: 37-38.

<sup>48</sup> Já referida por PA, em trecho citado *supra*, certamente anterior ao de FS; cf. Castro 1987: 101.

a inanidade das réplicas de FS, apesar do engenho que as caracteriza. Os apologetas d'*Os Lusíadas* como obra de louvor unívoco quase nunca conseguiram responder, no âmbito a que — insistiam — a poesia épica de Camões devia pertencer, às recorrentes representações das grandes figuras da História portuguesa deformadas pelo vício.

7.4 Uma obra como o *Santa Isabel Rainha de Portugal* de Castelbranco mostra *in nuce* como o discurso histórico da épica portuguesa de Quinhentos, todo ele e não apenas o camoniano, contraria o entendimento do louvor limitado pelo paradigma aristotélico-tassiano dos intérpretes seiscentistas e neoclássicos. De facto, sem deixar de ser uma obra de encómio — «ei de cantar contentamentos» e fazer «memória» de «prazeres», escreve o poeta no exórdio<sup>50</sup> —, o *Santa Isabel* patenteia uma realidade francamente negativa onde, quer o heroísmo, quer tão-somente a virtude, constituem a excepção que mais faz realçar a vileza geral.<sup>51</sup> Os príncipes portugueses da primeira dinastia, paradoxalmente os que nada têm a ver, em princípio, com o desastre de Alcácer-Quibir e com a perda da independência, saem-se tão mal neste poema épico que é impossível entender o vitupério por antífrase do louvor. A verdade é que, tal como quando Camões revela que canta a gente «metida no gosto da cobiça e na rudeza/ duma austera, apagada e vil tristeza», Castelbranco manifesta que tudo quanto vê «são tormentos».<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Lembro, por exemplo, a tentativa deste comentador de explicar o facto de o Gama chamar ao Samorim «rei da torpe seita» (VIII, 65; *vide* nesta Parte 5.4), censura 14<sup>a</sup> do anónimo crítico de Lisboa.

<sup>50</sup> Cf. Parte II, 5.2.

<sup>51</sup> Em certo sentido, pode afirmar-se que apenas Isabel, uma estrangeira, oferece um modelo de virtude para os portugueses dentro e fora do poema.

<sup>52</sup> *Santa Isabel*, I, 13: 3.

Assim, depois de nos dizer que D. Afonso Henriques bastaria para um canto inteiro de louvor,<sup>53</sup> o *Santa Isabel Rainha de Portugal* classifica o fundador da nacionalidade de monstro disforme e de «parto feo», pessoa objecto dum amor absurdo («sem causa») por parte do aio Egas Moniz.<sup>54</sup> Convenhamos que não é propriamente esta a imagem que nos foi inculcada do primeiro rei de Portugal...<sup>55</sup> De D. Sancho I podemos dizer: «tal pai, tal filho».<sup>56</sup> De D. Afonso II a opinião parece um pouco melhor, mas lá se vai dizendo que aumentou o território nacional «apesar de mil mortes, e mil danos».<sup>57</sup> D. Sancho II foi tão prejudicial para Castelbranco quanto havia sido já para Camões.<sup>58</sup> Se não elide os louvores do Conde de Bolonha, renomeado D. Afonso III, não silencia, como já se apontou,<sup>59</sup> a «crueldade» com que tratou a amada enquanto procurava ganhar a coroa. O próprio D. Dinis, figura central do poema, não é poupado: o mais culto monarca da nossa História viveu «em passatempos de mancebo leve/ que não convêm a hu[m] Rey», foi dono de «hum perverso, e vão juizo», foi sujeito à «triste enveja» e sofre ainda outros impropérios.<sup>60</sup> Nada obsta a que o poeta narre as façanhas de cada monarca em modo laudatório; como se vê, porém, o discurso histórico, ou «crónica metrificada», da epopeia quinhentista portuguesa não é vituperador por excepção, é-o por regra. No caso de Castelbranco, a justificação teórica para tal procedimento encontra-se no

---

<sup>53</sup> «D'Afonso Rey primeiro discorrendo/ (Quem nos louvores seus ficar pudera)»; Proposição citada na Parte II, 5.3. Também Corte-Real pensava o mesmo daquele rei: «vejo que muy pouco se escrevia/ do que todo o louvor só merecia» (*Naufrágio e Perdição*, Canto XIII; 1979: 748).

<sup>54</sup> Canto I, 43-45; 1596: fl. 8.

<sup>55</sup> D. Afonso Henriques é também vituperado por Camões, pelo modo como tratou a mãe e pela conquista de Badajoz, e por Corte-Real (no *Naufrágio*), pela morte dum cardeal enviado pelo Vaticano.

<sup>56</sup> I, 66; 1596: fl. 12r.

<sup>57</sup> I, 68; *ibidem*.

<sup>58</sup> I, 69; 1596: fl. 12v. Este rei parece ter sido alvo do consenso vituperador dos épicos portugueses: também Corte-Real fala da «cível inclinação, & baixo espirito» de D. Sancho II (*Naufrágio e Perdição*, XIII; 1979: 749).

<sup>59</sup> Parte II, 5.4.

prólogo, onde a celebração é equiparada ao *delectare*, enquanto permite uma repreensão de vícios necessária para o *utile* do propósito correctivo.<sup>61</sup>

7.5. A semiose dos poemas épicos de Camões, Corte-Real, Castelbranco e demais poetas quinhentistas, não advém unicamente, é claro, da conjugação intrassistémica particular ocorrida em dado período da história literária. Ela frutificou também a partir daquilo que Sinfield designa de «condições de plausibilidade» locais,<sup>62</sup> necessárias para a força suasória requerida. O estatuto irónico de tanta representação épica de acontecimentos ou personagens históricos depende, sem dúvida e em particular, da auto-imagem dos portugueses no século XVI, acrescida da refiguração dominante do Outro (o maometano, o africano, o gentio, o herege).<sup>63</sup> Ainda por cima, num contexto de enorme vigilância sobre o livro e a leitura, os textos epo-narrativos tinham de constituir uma referência moral e política que lhes permitisse, não só aparecer em público, mas também exercer a sua pragmática. Ao mesmo tempo, era essa aparente cumplicidade com a norma ideológica, inclusive no paralelismo esperado entre os “feitos” coetâneos e as representações épicas da Antiguidade clássica, que permitia a inscrição do dissídio.

Em que conjuntura seria possível e desejável nessa época a publicação de textos que exprimiam o maior descontentamento pela situação ética e política vivida na corte, na sociedade portuguesa em geral e no projecto expansionista?

---

<sup>60</sup> V, 4-9; 1596: fls. 43-44r.

<sup>61</sup> Vide Parte II, 5.5.

<sup>62</sup> Sinfield 1992: 29-51.

<sup>63</sup> Como várias vezes se notou, o judeu praticamente não é objecto de censura em Camões (vide, porém, Dias 1981: 47-48). Todavia, longe de isso querer significar sangue cristão-novo no poeta, quer apenas dizer que não surgiu oportunidade de tratar a questão judaica no contexto heróico da epopeia. Corte-Real também não vitupera os judeus e, que eu saiba, ninguém se lembrou ainda de lhe atribuir origens hebraicas...

J. S. da Silva Dias, que parece aplicar à cultura lusitana quinhentista conceitos devedores de Gramsci e outros pensadores marxistas,<sup>64</sup> conclui em vários trabalhos por si elaborados, e afirma-o com particular clareza e capacidade de síntese em *Camões no Portugal de Quinhentos*, que existiam duas «hegemonias culturais» em Portugal no século XVI, «a escolástica e a humanística».<sup>65</sup> Porém, a partir de meados do século, concretamente desde 1542 — altura em que se iniciava precisamente a integração do *Orlando Furioso* nos cânones de leitura humanística do poema épico<sup>66</sup> —, começavam os combates entre ambas as tendências e o empenho da primeira em «ganhar posições no governo, na Inquisição e no ensino», de tal modo que, por volta de 1555, a falange escolástica, contra-reformista e tridentina se encontrava sozinha em campo.<sup>67</sup> A tese de Silva Dias é que o Estado «liquidou e fez desaparecer da face nacional nos anos cinquenta e sessenta do século XVI» a cultura e ideologia humanísticas. Que aconteceu então com todos os que se formaram na época em que «a corrente progressista» se encontrava em polémica aberta e frutificante com a escolástica? Na generalidade, sentiram-se intimidados pela perseguição às suas pessoas ou aos livros dissidentes, acomodaram-se com a ordem ideológica dominante, «quer fosse silenciando-se ou refugiando-se na arte pura, quer fosse adaptando-se e deixando-se ir ao sabor da corrente».<sup>68</sup>

O humanismo dissentia da escolástica, muito fundamentalmente, na questão do método de indagação. Para as mentalidades alheias à revivescência mais pura da retórica clássica, a opinião comum equivalia, para todos os efeitos

---

<sup>64</sup> Não parece haver alusão directa de Silva Dias à filiação gramsciana do seu conceito de *hegemonia*, mas é sabido que o estudioso português sofreu marcadamente a influência de teorias marxistas da cultura.

<sup>65</sup> Dias 1981: 14.

<sup>66</sup> Vide Parte I, capítulos 3 e 7.

<sup>67</sup> Dias 1981: 15-16.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 15 e 20.

práticos, a um *certum*. A escolástica almejava descortinar as crenças da maioria numérica, para daí eleger a presunção da verdade. Nada de mais contrário ao ideário do humanismo. Aqui prevaleciam as palavras de Quintiliano, aconselhando a análise racional, individual e autónoma *contra receptas persuasiones*, contra a turbamulta dos consensos.<sup>69</sup> O pressuposto gnoseológico da retórica humanística era o de que a opinião dominante tinha de ser perscrutada cuidadosamente e, se necessário, contestada veementemente pelo inquérito argumentativo dos sábios. O propósito dos humanistas não era, como para a escolástica, o de alcançar a semelhança da verdade; pelo contrário, tal objectivo chegava a constituir o equivalente do erro e da mentira. Só o confronto directo de ideias díspares sobre o mesmo assunto e a detalhada análise de cada uma poderiam, na óptica humanística, levar à descoberta das coisas como de facto são.<sup>70</sup>

A investigação a que se procedeu neste estudo, se aponta sem dúvida para a subalternização da cultura e ideologia do tipo de humanismo em tempos muito influente no país, parece demonstrar também que este não foi suprimido pelos aparelhos do Estado e da Contra-Reforma que o concílio de Trento consolidou. A análise do discurso épico elaborado por autores educados num ambiente consideravelmente mais livre do que aquele que Silva Dias caracteriza para os anos pós-1555,<sup>71</sup> embora realizado já neste período de hegemonia

---

<sup>69</sup> *Institutio Oratoria*, II, viii, 6.

<sup>70</sup> Sobre o tema deste parágrafo, há páginas particularmente valiosas por Nuno G. da Silva (1964: 62-73).

<sup>71</sup> Tudo o que se tem dito sobre a escolaridade de Camões carece de provas documentais; sobre Corte-Real sabe-se ainda menos, até porque se desconhece por completo a sua data de nascimento. Não será excessivo, porém, afirmar que, ao menos em termos periodológicos, a carreira de ambos os poetas maiores da poesia épica portuguesa se deve ter assemelhado à de António Ferreira (n. 1528). Este, um pouco mais novo do que Camões, formou-se na Universidade de Coimbra entre 1543 e 1555, tendo assistido, portanto, à ascensão e queda do ensino superior humanístico em Portugal (*vide* Roig 1970). Camões não parece ter estudado na

contra-reformista, sugere que o humanismo estava no centro das concepções ideológicas, culturais e especificamente poéticas de Camões e Corte-Real, mas que só se podia manifestar como que clandestinamente. O contexto político, a censura eclesiástica e secular, terão exigido aos autores portugueses uma intensa depuração prática dos processos retóricos que os humanistas, fundamentados na doutrina clássica, teorizaram para as monarquias suas contemporâneas. Servindo-se dum conjunto sofisticado de procedimentos epidícticos e genológicos, os poetas aparentaram defender a exclusão de toda a possibilidade de dissídio perante os estratos hegemónicos portugueses, tornando pública a sua adesão à ordem estabelecida.<sup>72</sup> A apropriação da dominante ideológico-discursiva fez-se, porém, de modo a miná-la interiormente. Apresentando-se como versões quasi-oficiais dum largo conjunto de temas de interesse nacional, os textos de Corte-Real e Camões subverteram a ideologia hegemónica, denunciando, não raro de forma contundente, o falso heroísmo, as imoralidades anti-cristãs, as políticas portuguesas para a expansão e dominação ultramarinas, e o estado perigosamente corrupto da sociedade sebástica.

A épica, como discurso sumo de louvor do *status quo*, tornou-se assim em sumo discurso de intervenção crítica. Naquelas circunstâncias terrivelmente repressivas, com a palavra de âmbito ético-político despida da liberdade de opção, só o louvor poderia exhibir-se em público, quer como repreensão, quer

---

Universidade mas, segundo se pensa, partiu para a Índia em 1553, o que lhe deve ter dado tempo para presenciar, quer numa escola, quer na corte, o humanismo português no seu auge.

<sup>72</sup> Sintomática, neste aspecto, a leitura da obra camoniana por Silva Dias (1981), onde os textos poéticos se entendem como documentos históricos de explícita manifestação ideológica e onde as «ambiguidades em que» Camões «incorre com frequência» (p.43) são postas de parte. Não surpreende, assim, que o historiador conclua acerca da perfeita conformidade do pensamento camoniano com as doutrinas hegemónicas da Contra-Reforma e do absolutismo do Estado, bem como o seu «silêncio perante a luta de morte travada pelo tridentinismo com o humanismo cristão e a cultura portuguesa subalterna» (p. 50), esta última representada superiormente no mesmo período, segundo Silva Dias, pela *Peregrinação* de Mendes Pinto (pp. 27-30).

como forma de apelo pragmático à mudança, para melhor, dum estado de coisas inaceitável para um humanista. Daí os paradoxos com que Camões fecha cada uma das faces do seu díptico, declarando imerecido o louvor, mas ao mesmo tempo classificando-o de intransgredível (V, 92-100 e X, 145-156).<sup>73</sup> É que se a nação portuguesa e os seus heróis não merecem o canto celebratório, permanece o valor pragmático, estimulante e correctivo do louvor e da correspondente *aemulatio*. O louvor das pessoas e actos tematizados é um erro, mas o erro só pode ser denunciado e corrigido pelo mesmo louvor.

---

<sup>73</sup> Notar especialmente o contraste entre V, 92, 93 e 100: 5-8, por um lado, e a amarga condenação de V, 97 a 100: 4; assim como o paradoxo de conjugar X, 145 e 146: 1-4 com a legitimação do louvor nos versos seguintes.



## PARTE IV

### O Maravilhoso: Forma e Significação

*Ciertamente, Naucrates, yo creo que aquellos hombres adoraron a Jupiter que quisieron tener en los dioses ejemplo de sus vicios con que se escusassen.*

Fernán Pérez de Oliva, *Comedia de Anfitrión*



## 1. Princípios e problemas fundamentais do maravilhoso épico renascentista

1.1. Naquele que é talvez o primeiro ensaio dos modernos estudos camonianos em que se procura compreender os problemas fundamentais enfrentados durante a formulação do projecto de composição d'*Os Lusíadas*, Salgado Júnior apercebe-se da necessidade renascentista de conciliar a dicotomia épica entre a «pureza da verdade» histórica e a imitação de Homero e Virgílio que obrigava à «sublimação mitológica».<sup>1</sup> Segundo aquele estudioso, a solução de Camões teria sido a de «evitar toda a colisão entre os dois planos», para que lhe fosse possível movimentar os deuses ficcionais e ao mesmo tempo respeitar as crónicas. Esta teoria dos planos distintos da narração, que A. J. Saraiva seguiu e desenvolveu, nasceu duma percepção então generalizada de que o Camões épico foi um «escritor realista» ou «objectivista» por «atitude estética».<sup>2</sup> A seguir esta perspectiva, dominante entre a crítica camoniana da

---

<sup>1</sup> A primeira expressão entre aspas foi buscada a João de Barros, *Décadas*; a segunda é do próprio ensaísta (*vide* Salgado Júnior 1939: 17-19).

<sup>2</sup> Salgado Júnior 1939: 15-16. A preferência pela expressão “lei da objectividade” é de Saraiva (1992: *passim*) e possui virtudes que, a meu ver, importa conservar.

presente centúria, o Adamastor e a ilha de Vénus, episódios fulcrais em que os planos entram em contacto directo, necessitavam de explicações individuais: o gigante constituiria uma «alucinação» dos navegadores<sup>3</sup> e a ilha, lugar de ficção mas também de abundante relato histórico, seria — em paradoxo absoluto com os pressupostos analíticos de ambos os críticos — «propositadamente irreal».<sup>4</sup> Por sua vez, Baco, o antagonista central do maravilhoso épico camoniano, embora nunca reconhecido pelas personagens humanas na identidade pagã que a literalidade narrativa lhe atribui, é visto, contactado por palavras e até abraçado fisicamente pelas mesmas personagens.<sup>5</sup> Sendo certo que Júpiter e Vénus nunca intervêm desta forma, forçoso é reconhecer que o princípio da estanqueidade dos dois planos não explica por completo os procedimentos do grande adversário dos heróis, o casamento de Tétis e restantes ninfas com estes, e o Gama a conversar com o Cabo da Boa Esperança enquanto o identifica e aceita com todo o respectivo historial mitológico. Mesmo a única entrada de Mercúrio no poema desafia a teoria “realista” sobre a indiferença do nível histórico perante o maravilhoso, a narrativa das acções dos heróis «como se [o mundo mitológico] não existisse».<sup>6</sup>

Não surpreende, assim, que o suposto plano de composição seguido pelo poeta, mais cedo ou mais tarde acabasse por ter de confessar-se incoerente. C. M. Bowra estava convencido de que a fantasia do poeta jamais se preocupou

---

<sup>3</sup> Saraiva 1992: 119.

<sup>4</sup> Salgado Júnior 1939: 43.

<sup>5</sup> O abraço acontece em I, 82 e as restantes ocasiões são: I, 104; II, 10-13 (cf. Saraiva 1992: 39-41) e VIII, 47-50. Por outro lado, na intervenção do Canto VI, Baco fala apenas com deuses.

<sup>6</sup> A citação é de Cidade 1985: 93. O Gama não identifica a personagem do seu sonho como Mercúrio mas, ao acordar, «vê» uma intervenção sobrenatural, e assim o diz «ao mestre seu»: «um mensageiro vi do claro Assento» (II, 64-65). O mundo, representado pelo narrador como mitológico, é percebido, embora doutra forma, pelas personagens humanas, afectando-lhes claramente a conduta.

com a articulação lógica do texto.<sup>7</sup> Hernâni Cidade escreveu que «neste conflito entre o mito e a verdade, triunfou esta, porque o Poeta a punha acima da coerência artística».<sup>8</sup> J. Van Den Besselaar admite que «there is, indeed, something disharmonious in Camões' mixture of the Christian and the pagan supermundane, a disharmony which detracts from the structural unity of his epic».<sup>9</sup> E mesmo A. J. Saraiva, o mais dedicado e exacto defensor da coerência interna d'*Os Lusíadas*, confessa a existência de incongruências notáveis no relacionamento entre os planos da narração.<sup>10</sup> À maravilha linguística e estilística d'*Os Lusíadas* não correspondia uma coerência estrutural condigna: por mais que se revelassem as articulações internas, sobrava sempre uma indevida «confusão cósmica».<sup>11</sup> Curiosamente, «coisa confusa» é também o que se chamou ao *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor*, o poema épico quinhentista português que chega a superar a epopeia de Camões no número e duração das intervenções do maravilhoso.<sup>12</sup> Censurado ao longo da sua moderna

---

<sup>7</sup> «For Camões antique mythology had a peculiar brightness which neither allegory nor the grand style had yet dulled. He felt drawn to use it when some sight touched his fancy, and certainly had no misgivings that it might be thought incongruous» (Bowra 1965: 104).

<sup>8</sup> Cidade 1985: 96. Mais abaixo, escreve que «o Poeta nem sempre é pensador, frequentemente se contentando de ser artista» (p. 100), em particular no maravilhoso. A opinião de que Camões seria artista “sem pensar muito”, como é evidente, só corrobora as teses da incoerência e falta de solidez estrutural da sua narração épica.

<sup>9</sup> Besselaar 1984: 69.

<sup>10</sup> Por um lado, o Canto V por inteiro (e não apenas o Adamastor) «desafia e ameaça todo o prodigioso artefacto» (Saraiva 1992: 28); por outro, certos versos «não são incongruentes se os considerarmos no contexto do canto X, embora neguem a lei estética da objectividade que comanda os cantos anteriores ao IX» (1992: 45). Esta última afirmação parece implicar que, além do décimo, também o Canto IX é incongruente, quer com o que o antecede, quer com aquilo que se lhe segue.

<sup>11</sup> Greene 1963: 225. A crítica estrangeira tem, em geral, sido mais severa para com este aspecto do que a portuguesa, relutante em denegrir o seu poeta maior. Mas é de ver que, desde Rapin e Voltaire até aos tempos de hoje, a tapeçaria da linguagem camoniana e o interesse histórico da narração nunca poderiam encobrir os aspectos que principalmente tornam internacional um cânone literário de outro modo circunscrito aos falantes da língua. E a verdade é que nunca foi possível explicar n'*Os Lusíadas* uma estrutura artisticamente coerente e poderosa como, por exemplo, se reconhece na *Divina Comédia* de Dante, na *Jerusalém Libertada* de Tasso, numa das obras-primas de Racine ou no *Paraíso Perdido* de Milton.

<sup>12</sup> «O maravilhoso, adorno obrigado nos poemas heróicos, fez do *Naufrágio de Sepúlveda* uma coisa híbrida e confusa» (Figueiredo 1987: 376). Fez-se um resumo comparativo do maravilhoso nos vários poemas épicos portugueses na Parte II, 12.5.

fortuna crítica pela inclusão da mitologia clássica,<sup>13</sup> também as «incongruências» na relação entre as intervenções dos deuses e as acções humanas lhe foram sumariamente assinaladas.<sup>14</sup> Na perspectiva dos intérpretes neoclássicos e românticos, as obras-primas de Camões e Corte-Real pecam pelo «absurdo» com que organizam a intrusão dos deuses greco-romanos, e não houve nos períodos posteriores um êxito real nas tentativas de refutar essas teses.<sup>15</sup>

1.2. Como se viu, o maravilhoso da poesia épica portuguesa do século XVI está quase completamente alheado da intervenção activa nos acontecimentos das figuras veneradas pelo Cristianismo. Com excepção de raras incursões pela magia e pelo milagroso romanesco cristianizado, o maravilhoso do corpus é constituído pela mitologia greco-romana e pelos processos de personificação utilizados pelos poetas antigos e medievais.<sup>16</sup> Este facto, por si só, acentuava a separação entre a poesia épica quinhentista e a posição teórica de Manuel de Faria e Sousa, Louis Duperron de Castera e respectivos contemporâneos. Na perspectiva destes autores, Camões, em palavras que introduzem o comentário propriamente dito de FS, «a lo Gentilico introduxo varios dioses» e «esto fue faltar al punto de la Religion: cosa essencialissima», o

---

<sup>13</sup> O primeiro terá sido Sismondi (1813: 467), ao escrever que Corte-Real «détruit» a beleza e a ilusão do tema oriental «par le mélange des fables grecques».

<sup>14</sup> A. J. Saraiva e Óscar Lopes 1992b: 379.

<sup>15</sup> Voltaire deu o mote no seu ensaio comparativo sobre a poesia épica (versão original inglesa de 1727; versão francesa, revista, de 1729) ao dizer que «un merveilleux si absurde défigure tout l'ouvrage» de Camões (*apud* Torrance 1965: 211). Garcês Ferreira, logo a seguir, chama ao maravilhoso do mesmo poeta «hum tão evidente absurdo» (Camões 1731-32, I: 94). Respostas precisas e poderosas a estas censuras não se encontram, talvez, antes da última colectânea de ensaios sobre *Os Lusíadas* por A. J. Saraiva (1992). Como se viu, porém, as explicações de Saraiva não evitam, a seus mesmos olhos, a permanência de algumas incoerências ou assistemáticas que “despedaçam” o poema.

<sup>16</sup> Detalhes na Parte II (12.5 e *passim*).

que seria «culpa» do poeta se correspondesse à verdade.<sup>17</sup> Os requisitos do maravilhoso não assentavam somente no puro cumprimento do «punto de Religion», mas também na concomitante necessidade de cristianismo no novo cânone do maravilhoso tassiano, o único a que se podiam reportar os defensores da ortodoxia contra-reformista na poesia heróica. Tasso havia escrito que nas epopeias cristãs onde os deuses dos gentios intervêm na fábula era impossível conjugar o maravilhoso com o verosímil.<sup>18</sup> Para muitos dos sucessores do poeta e teorizador italiano, estas palavras não sofriam discussão.

As razões poético-religiosas tiveram importância decisiva na orientação das exegeses pós-tassianas de Camões, já que, para defender *Os Lusíadas* da dupla acusação religiosa e poética, tornava-se quase imperioso convencer o público de que a epopeia era adequada às exigências coetâneas. Foi o que fizeram FS e DC ao interpretarem os deuses camonianos de tal maneira que Camões teria representado superiormente a verdadeira religião. Para esses hermeneutas, Júpiter representa Deus ou Cristo (FS), ou tão-só o Deus-Pai (DC), Baco o Demónio, Vénus a religião cristã ou a Igreja Católica, Marte seria Santiago (FS) ou Jesus Cristo (DC) e as Ninfas corresponderiam às várias virtudes.<sup>19</sup> Esta síntese não é completamente justa para com a prolixa exegese de FS, porque, a cada dificuldade, o comentador subtiliza a definição das divindades que intervêm na narração mais de uma vez. Contudo, como ele próprio escreve na *Información* redigida em defesa da alegoria que “descobriu”, «vencido esto», isto é, as equivalências de Júpiter e Vénus respectivamente com

---

<sup>17</sup> Camões 1639, I: col. 59 (primeiro parágrafo do “Juizio del Poema”).

<sup>18</sup> «... di questo modo di congiungere il verisimile col meraviglioso privi sono que' poemi ne' quali s'introducono le deità de' gentili» (*Discorsi del Poema Eroico*, II; Tasso 1977, I: 192).

<sup>19</sup> Camões 1639: *passim*; Camões 1735, I: 64 (Júpiter e Baco), 66-7 (Vénus), 70 (Marte) etc. DC conhecia o comentário de FS, mas não oferece razões para o facto de nem sempre estar de acordo com o seu predecessor.

Cristo e a Igreja, «lo queda todo essotro».<sup>20</sup> Com a franqueza e erudição que o caracterizavam, o exegeta minhoto estabelecia assim os limites dentro dos quais a sua tese deveria ser aprovada ou rebatida.

Nem todos os críticos seiscentistas de Camões, todavia, aceitaram sem discussão a eventual «culpa» que teria o poeta em dar preferência ao maravilhoso gentilico. Houve entre os contemporâneos de FS pelo menos dois intérpretes que compreenderam que a noção exacta do sistema de maravilhoso seguido pelos poetas lusos de Quinhentos dependia duma consciência da posição histórica concreta daquela prática e do modo como subentendia procedimentos poéticos diferentes dos que seriam de esperar mais tarde. Com efeito, segundo Severim de Faria, o poeta teria respeitado

o estilo de Poema heroico segundo os Latinos [quanto aos deuses e musas] & assi continuou a poesia com os termos até então costumados de poetas Catholicos, & gravissimos, como forão Senasaro no poema de *Partu Virginis*, o Bispo Hieronimo Vida em quasi todas as poesias maiores, Bautista Mátuano Religioso Carmelita nas suas vidas dos Sãtos, Iuviano Pontano, Angelo Policiano, Miguel Marulo, & outros que seria largo referir.<sup>21</sup>

A esta enumeração de textos novilatinos dos séculos XV e XVI, Pires de Almeida somou mais tarde a de poemas vernáculos anteriores ao camoniano:

Toda esta erudiçam conhecia L. de C. Valse della: porque se ajusta aa Religiam, nam a que professa, que he a Catholica Romana, mas a ethnica, e gentilica seguindo as pisadas de Homero, e de Virgilio, pagãos, aos quaes tambem seguiram na mesma conformidade em Italia Bolonheto no seu Constante, Trissino na sua Italia Liberata e em Espanha a Alonso Hernandes na sua historia Parthenopea, e a quem pode ver o nosso Poeta, poes usa, como elles das deidades Iuppiter, Venus ettc. e de Concilios.<sup>22</sup>

É decisiva nestas passagens a referência a variantes dum mesmo procedimento compositivo — nas palavras de SF, habitual «até» ao tempo de Camões —, como quem atesta a sua raridade e desencorajamento posteriores. A

---

<sup>20</sup> Faria e Sousa 1640, col. 6.

<sup>21</sup> SF 1624: fl.110.

<sup>22</sup> Almeida *s.d.*: fl.56v. A referência a Trissino não parece exacta, porém, pois a *Italia Liberata dai Goti* representa o «Padre Eterno» e anjos com nomes paganizantes como Palladio e Nettunio (cf. Aguzzi 1959: 271ss.).

posição de SF e PA é, portanto, de apologia, sim, mas montada, não sobre uma nova alegoria que pudesse legitimar a prática camoniana face aos requisitos coetâneos, mas sobre uma importante abordagem historicista. Infelizmente, porém, tanto quanto se sabe hoje acerca da recepção do poema camoniano, as pistas fornecidas por ambos os críticos de Évora nunca mais foram exploradas.

1.3. Verifica-se, efectivamente, que os poetas renascentistas mencionados por SF e PA, a que poderíamos agora acrescentar também um Francesco Filelfo, um Cataldo Sículo e um Pierre Ronsard — este rigorosamente contemporâneo de Camões — não pareciam entender os problemas religiosos e poéticos no mesmo contexto em que os críticos seis- e setecentistas se movimentavam. Filelfo incluiu tanto um consílio dos deuses, com Júpiter à cabeça, como um Santo Ambrósio admoestador, na estrutura incompleta do *Sphortias*. O homem que primeiro trouxe a Portugal o género épico em forma humanística representa Mercúrio na *Arcitinge* explicando a D. Afonso V que ele deve atacar os Mouros porque estes adoram «uma vã divindade»!<sup>23</sup> E o poeta francês, escrevendo no vernáculo dominante do seu reino, apoia-se nos deuses da mitologia virgiliana para publicar *La Franciade* incompleta no mesmo ano d'*Os Lusíadas*, tendo antes escrito outro poema dedicado a comparar Hércules com Jesus.<sup>24</sup> Como estes poetas, também Giraldi Cinzio, no *Dell'Hercole*, e Bolognetti, no *Costante* referido por PA, respeitaram a estrutura fundamental do maravilhoso da *Eneida*, entronizando Júpiter sobre o antagonismo entre Vénus e

---

<sup>23</sup> Sobre os poemas de Filelfo e de Cataldo, vide Parte I, capítulo 2.

<sup>24</sup> Trata-se do *Hercule Chrestien* de 1555. Cf. Sinfield 1992: 334, n37. Tentativas de comparação directa entre *La Franciade* e *Os Lusíadas* podiam levar-nos bem longe (para uma comparação programada mas inexistente, vide Cidade 1943a).

Juno, sem deixar de empregar concomitantemente uma parte da panóplia mágica e fantástica do *romanzo*.<sup>25</sup>

O próprio Ariosto, modelo vernáculo da poesia épica quinhentista, representou Orlando a destruir uma orca gigantesca e a pôr em fuga Proteu e outras divindades marinhas da mitologia greco-romana, para depois dizer, pela voz do narrador, que os habitantes salvos do monstro, receosos da ira assim provocada em Proteu, vêm a virar-se contra o herói «da vana religion rimorsi, / /cosí sant’opra riputâr profana» (XI, 44-46). As aventuras de Astolfo são também típicas do jogo poético com as religiões: o cavaleiro lida com as Harpias, entra nos infernos, conversa e viaja com S. João Evangelista até à Lua e observa aí as Parcas trabalhando (Cantos XXXIII e XXXIV). Prosopopeias como a Discórdia, o Silêncio e o Sono combinam-se com Deus ou o «Padre eterno», e com os anjos S. Miguel e S. Gabriel, todos “visualizados” e interventivos (Canto XIV). No *Orlando Furioso* é patente que o sobrenatural se concebia como servindo os interesses discursivos do poema e não o contrário.

As raízes desta mescla religiosa no maravilhoso épico acham-se desde logo na prática poética clássica. Efectivamente, nunca foi possível elucidar de modo convincente, nos termos duma qualquer ortodoxia, a utilização virgiliana de Júpiter e dos Fados.<sup>26</sup> É certo que a *Eneida* se serve do rei dos deuses como símbolo da providência divina — segundo padrões estóicos mais ou menos diluídos — e que tal concepção era então perfeitamente aceitável no género épico.<sup>27</sup> Todavia, o Júpiter da epopeia de Virgílio não se mantém nesse nível e

---

<sup>25</sup> Mais pormenores sobre os poemas de Girdali e Bolognetti na Parte I, capítulo 4.

<sup>26</sup> Feeney (1991: 153-4) fala de «many unresolved areas of vagueness around Jupiter, Fate, and Providence» na *Eneida*.

<sup>27</sup> Escreve Feeney (1991: 132-3): «... as Hardie’s powerful arguments have shown (...), Vergil is [na tempestade do Livro I] manipulating certain scholarly interpretations of Hesiod’s *Theogony*, which presented Hesiod’s picture of the Titans, imprisoned after their defeat by Zeus, as an

“desce” a condutas incompatíveis com uma representação da providência estoicista.<sup>28</sup> Já os comentadores medievais Sêrvio e Tibério Cláudio Donato partiam do princípio de que a *Eneida* punha em prática uma prerrogativa poética de ecletismo em matérias do foro religioso, o poeta adaptando os ensinamentos de várias escolas filosóficas às exigências da epopeia.<sup>29</sup> Tal prerrogativa tornava-se patente a partir duma análise dos conteúdos expostos em passagens como a lição de Anquises no Livro sexto.<sup>30</sup>

Os herdeiros renascentistas do corpus textual virgiliano evidentemente seguiram-lhe os passos, tão poderosamente se implantou e manteve o sistema de imitação dos modelos. Assim, como para os antigos, tratava-se, não de conservar uma pureza de religião no campo literário, mas de saber articular o maravilhoso, incluída a sua necessária componente sobrenatural e divina, com a temática heróica e celebratória. No período que nos interessa, a solução preferida foi a de fazer confluír, do modo mais coerente possível, as heranças do maravilhoso de Virgílio e de Ariosto, procurando recuperar-lhes os conteúdos compatíveis com os fins caucionados pelo respectivo código poético. Para tal, o

---

allegory of the destructive natural power of storm-winds, kept in precarious control by divine providence. It is certainly Jupiter's divine providence which curbs these titanic forces in Aeolus' cave (60-2), and Juno's attempt to disrupt the dispensations of that providence is the first act in a struggle which will persist until the end of the poem». Os escólios homéricos também transmitiram, embora de forma algo diluída, idênticas doutrinas estoicas que Virgílio terá aproveitado (*vide* Feeney 1991: 154, n108).

<sup>28</sup> «It was possible to write an epic Jupiter who represented the providence of the world, the sum total of its parts. Cicero, for one, did exactly that. The *Aeneid*, however, does not take this option. Instead, it concentrates insistently on the problem of evil and divine (in)justice, refusing to embrace the solution of referring these dilemmas to a Jupiter who can provide a framework where they make sense (...) The fact that Jupiter is in the narrative and reacts for his own reasons... means that even his perspective is unavailable as neutral, dispassionate vantage-point» (Feeney 1991: 154-55).

<sup>29</sup> «Certainly the ancient commentators on Vergil took it for granted that he exercised the poet's prerogative of eclecticism in matters of religion and philosophy, adapting what he said according to the demands of the poem», escreve Feeney, referenciando três passagens de Sêrvio e uma de T. C. Donato onde se comprova a afirmação (1991: 177; *vide* tb. *ibidem*, p. 154, n111). Deve dizer-se que é quase impossível Camões não ter conhecido o comentário de Sêrvio, canónico em quase todas as edições em latim da *Eneida* nos séculos XV e XVI.

<sup>30</sup> *Eneida*, VI: 724ss., trecho que constitui «a strange conflation of Platonic, Pythagorean, Stoic and Orphic doctrines» (Glaser 1976: 200-01).

maravilhoso devia colaborar com a dominante epidíctica, quer para desenfasiar o processo de leitura, quer para aprofundar a espessura semântica dos textos e criar as alegorias que a herança épica e suas exegeses impulsionavam.<sup>31</sup>

1.4. Tal como afirma Hardie, da mesma forma que Virgílio imitou Homero, também os comentadores de Virgílio imitaram os comentadores de Homero.<sup>32</sup> O maravilhoso teve, nesta continuidade exegética, o papel preponderante: a alegorese dos deuses homéricos, sujeita a muitas tentativas de interpretação conjunta, reflectiu-se nas exegeses mais ou menos detalhadas e coerentes dos escoliastas da *Eneida*. Os objectivos eram os mesmos: tratava-se de perscrutar nas máquinas mitológicas da poesia épica grega e romana os grandes princípios relativos ao Universo e ao lugar do Homem nele.<sup>33</sup> Cosmologia, Ética, História mítica, Medicina e todas as demais ciências achavam-se representadas, de alguma forma, na poesia de Virgílio, como antes os intérpretes as haviam encontrado nas epopeias homéricas. Tal como o seu predecessor grego, o poeta augustano tornou-se na fonte de toda a sabedoria e o maravilhoso era o lugar fundamental onde ela se revelava sob o véu da alegoria.

A partir da Idade Média, a *Eneida* é consensualmente tratada como mensagem dupla: à superfície, a letra, por debaixo, a alegoria. Como observa Murrin, a estrutura erigida pelo vate mantuano encorajava a leitura do poema como uma só peça alegórica. A continuidade das acções e presença de Júpiter, Vénus e Juno ao longo do poema indiciava a existência duma alegoria

---

<sup>31</sup> Cf. Parte I, *passim*.

<sup>32</sup> Hardie 1986: 23.

<sup>33</sup> Sobre a história geral da alegorese antiga das epopeias de Homero e Virgílio, são de particular utilidade as obras recentes de Murrin (1980), Hardie (1986) e Feeney (1991).

permanente.<sup>34</sup> Mas não era apenas a sintagmática evidente ao nível do maravilhoso que suscitava a atenção dos escoliastas: os trechos de natureza explicitamente filosófica achados na *Eneida* pareciam fornecer os melhores indicadores para a interpretação da narrativa. Efectivamente, o canto de Iopas<sup>35</sup> e, muito especialmente, o mais vasto discurso, ou aula, de Anquises nos Campos Elíseos foram tratados cada vez mais como pontos de partida para compreender o significado profundo da epopeia virgiliana. A *Eneida* possuía uma mensagem complexa e oculta de que as passagens mencionadas constituíam os veículos de acesso hermenêutico.

Com o Renascimento, a analogia entre a explanação filosófica do pai de Eneias e a macroestrutura da epopeia, latente já desde os comentários de Sérvio e dos textos “científicos” de Macróbio, chegou ao seu ponto de apuro máximo. Escoliastas humanistas como Cristoforo Landino pesquisaram em pormenor a *similitudo* entre a filosofia explícita no Livro VI da *Eneida* e o percurso verticalizante e purgativo do ser humano em geral e do herói épico em particular, tal como a narrativa o ocultaria alegoricamente.<sup>36</sup> A ideia da viagem épica, oriunda da *Odisseia* de Homero e, em particular, da viagem de Ulisses à morada de Hades, concretizava-se através de sentidos segundos, mais elevados ou profundos, que ajudavam a configurar a estrutura poemática global. A carreira do herói na epopeia reflectiria os princípios filosóficos que o autor, pela voz de Anquises, explicava no final da metade “odisseica” da *Eneida*.

---

<sup>34</sup> Cf. Murrin 1980: 23.

<sup>35</sup> *Eneida*, I: 740-46.

<sup>36</sup> Em particular sobre a exegese que Landino aplica ao discurso de Anquises e faz repercutir sobre toda a narração, *vide* Murrin 1980, especialmente pp. 29-34. Em geral sobre a exegese que o comentador renascentista fez da *Eneida*, *vide* Parte I, capítulo 2.

Em tais interpretações renascentistas partia-se das considerações de filosofia natural, que Iopas e a alma do pai do herói fizeram na presença deste, para daí tirar conclusões relativas à filosofia moral que presidiria ao poema. Se a meteorologia, astrologia e demais ciências detectáveis nos trechos filosóficos da *Eneida* garantiam a alegorização do restante discurso poético, as alegorias construídas a partir dos conhecimentos científicos contemporâneos possuíam, em última instância, os sentidos morais — e, por consequência, sócio-políticos — que concediam à epopeia o seu significado último e totalizante.<sup>37</sup> As imitações épicas, também elas formas de ler a *Eneida*, adoptaram rapidamente o mesmo princípio. No Livro IX da *Italia Liberata dai Goti*,<sup>38</sup> Trissino já reconfigurava para a língua vernácula o sistema explicativo da alegoria, primordialmente ética, convalidada para todo o texto. Como em Virgílio, o herói do poema italiano, Belisário, ouve uma aula de filosofia da alma do seu pai, seguida de um desfile de figuras históricas. A lição consiste, novamente como na *Eneida*, numa explicação do cosmos e da vida para quem e para além da morte. Mas estes sentidos revertem última e explicitamente, no poema de Trissino, para uma pedagogia ética acerca da vida sublunar, a preocupação pela escolha entre a virtude e o vício.<sup>39</sup> Num poema que já assimilava as inovações de Ariosto e do *romanzo* em geral, a imitação do discurso de Anquises contém *in nuce*, tanto o

---

<sup>37</sup> Já com Petrarca (seguido por Filelfo) se assiste a este tipo de interpretação física ou cosmológica da *Eneida* depois desenvolvida por Landino, interpretação sempre ao serviço duma ulterior e mais importante interpretação no campo da ética individual e social (*vide* Parte I, capítulo 2).

<sup>38</sup> Sobre este poema composto nas primeiras décadas do século XVI, *vide* Parte I, capítulo 3.

<sup>39</sup> D. Aguzzi resume assim a lição exposta por Trissino, pela boca do pai do herói: «The souls of the yet unborn in the *Italia Liberata* do not drink “securos latices et longa oblivia...” as in the Virgilian epic, but they eat out of two vases which contain respectively a very sweet and a very bitter substance. Their greed leads them into deceiving themselves because, after having fed of the sweet food, they avidly taste of the vase which has the bitter. This also happens in life, where bitterness is always more abundant than sweetness, as we are informed by the poet. After this experience the souls of the yet unborn are tempted by Error and Ignorance and by a large group of ladies, who represent human opinions and pleasures. Some of them lead their followers to a horrible precipice, others lead them in the right path» (1959: 329-30).

código paradigmático que a rege, ao nível primordial da alegoria moral, quanto a presumível estrutura sintagmática do poema épico enquanto enunciado narrativo, à imitação da narração eneádica, segundo a hermenêutica já tradicionalizada. Nos comentários quatrocentistas e nos poetas do século XVI a alegoria torna-se numa instituição, numa forma convencionada de traduzir a macroestrutura da obra épica por via de falas abertamente filosóficas.

1.5. Se o Renascimento epopeico foi consolidando o paradigma de alegorização em busca duma unidade conceptual que, por *translatio*, pudesse reflectir a lição virgiliana, tal não significa que a época pudesse olvidar de um golpe a mais antiga tradição da alegoria avulsa destituída de função macroestruturante. Efectivamente, a multiplicidade de acções épicas, já patente em Homero e Ovídio, viu-se fortemente reimpulsionada no século XVI pelo *romanzo*, designadamente pela canonização do *Orlando Furioso*. A forma como Ariosto dificultava uma exegese alegórica completa do seu poema, sem deixar de apontar para os sentidos mais profundos de passagens isoladas, facilitava aos poetas que o imitavam a inserção de episódios cujo sentido segundo não se harmonizava necessariamente, quer com outros, parciais, quer mesmo com um eventual sentido alegórico global. Se certos episódios fantásticos de Ariosto eram alegorias, e outros foram *malgré eux* alegorizados pelos comentadores, outros ainda não puderam ser ajustados a uma globalidade de sentido coerente e edificante. Como concluiu Giuseppe Bonomone, um exegeta dos finais do século XVI, «nel Furioso (...) vi sono inserte favole teatrali senza senso, cioè ad imitazione del vulgo per trattenere le orecchie de gli ascoltanti».<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> “Allegoria de Gioseffo Bonomone sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto” in Ariosto, *L’Orlando Furioso*, ed. Franceschi, 1584; *apud* Aguzzi 1959: 216.

A tendência para a inclusão de ficções aparentemente destituídas de sentido profundo, enquanto modo de incrementar o prazer e mesmo o interesse lúdico da obra, já se manifestava na *Eneida*. A cena entre Vénus e Vulcano no Livro oitavo, por exemplo, parecia até dever pouco à *gravitas* que muitos entendiam ser regra indeclinável do género heróico.<sup>41</sup> Se Virgílio não havia dissipado por completo os comportamentos menos elevados dos deuses de Homero,<sup>42</sup> com a epopeia cavaleiresca, uma vez canonizada, o maravilhoso disparava no sentido do fantástico inverosímil, suscitando a surpresa deleitável (*ecplexis* ou *admiratio*) e a renovação pragmática do prazer no usufruto do texto.<sup>43</sup> As ficções de fisionomia romanesca podiam potenciar interpretações tropológicas, mas também podiam valer simplesmente enquanto maneiras de “dourar a pílula” e incrementar o gosto estético pelo acto de leitura.

A questão que mais se levantava à medida que a consciência crítica do Renascimento se aprofundava era a da integração adequada do maravilhoso no discurso poemático. O Horácio da *Ars Poetica* e os guias de retórica postulavam que as ficções fossem compostas tendo em conta a verosimilhança, a ordem e o sentido das proporções.<sup>44</sup> A figura do *monstro* com que abre a epístola horaciana constituía um formidável dissuasor para as elucubrações mais imaginosas de “feitos” sobrenaturais.<sup>45</sup> Ao mesmo tempo, porém, reconhecia-se

---

<sup>41</sup> Cf. *Eneida*, VIII: 370-415.

<sup>42</sup> Recorde-se que uma das causas principais do nascimento da alegorese de Homero foi o comportamento pouco edificante dos deuses em vários momentos dos textos.

<sup>43</sup> Sobre a *ecplexis* como função do maravilhoso nas epopeias da Antiguidade, *vide* Feeney 1991, capítulo 1. Sobre a *admiratio* na teoria épica renascentista, *vide* Riley 1988 e, neste estudo, a Parte I, capítulo 5.

<sup>44</sup> Sobre estes aspectos, *vide* Parte I, especialmente os capítulos 5, 6 e 7 (*passim*).

<sup>45</sup> Ronsard, no seguimento de alguns críticos italianos, aplica as normas horacianas ao *Furioso* para o censurar: «...une poésie fantastique comme celle de l'Arioste, de laquelle les membres sont aucunement beaux mais le corps est tellement contrefaict et monstrueux qu'il ressemble mieux aux resveries d'un malade de fièvre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain» (Ronsard 1572: 219; trata-se do prólogo que o poeta francês escreveu para as edições de 1572 e 1574 de *La Franciade*, que veio a ser substituído em 1587 por outro mais extenso e mais consentâneo com a teoria poética aristotélico-tassiana). Cf. Horácio, *Ars Poetica*, vv. 6-9.

a necessidade de realizar na poesia aquilo que lhe era fundamental, a saber, a impregnação no discurso da necessária duplicidade semântica.<sup>46</sup> Se esse enriquecimento sémico se fazia através do maravilhoso sobrenatural — e vimos já que, na sequência do pensamento de Petrarca, dos humanistas e dos poetas, não tinha de ser necessariamente assim na ilocução épica do século XVI<sup>47</sup> —, este necessitava, simultaneamente, de conseguir equilíbrio formal na articulação poético-narrativa, de constituir o contributo principal para adensar a espessura semântica e, como requisito indispensável da retórica subjacente, de proporcionar o valor instrumental suasório, os *exempla* ético-políticos que davam corpo à respectiva operação protréptica enformada no texto.

Ora Virgílio e Ariosto, a epopeia clássica e a poesia romanesca, traziam contributos contraditórios para este, já de si, complicado conjunto de articulações normativas. Tratadística filosófica e “científica” una e congruente num caso, multiplicidade irreduzível de alegorias no outro, traziam problemas quase insuperáveis ao maravilhoso dos poetas da *imitatio* quinhentista. Não surpreende, no contexto, a relutância de tantas obras em ir além duma *amplificatio* ornamental do relato versificado. De facto, se o género épico constituía o mais elevado dos discursos retóricos político-demonstrativos, para certos poetas quinhentistas a função hortativa e moralizante conseguia-se, ainda que imitativamente, sem necessitar de conteúdos filosóficos alheios à Ética individual e social. Os insucessos com as tentativas de integrar os vários tipos de maravilhoso numa semântica narrativa coerente com as realidades religiosas e filosóficas coetâneas não encorajariam, certamente, repetições estereis dessas

---

<sup>46</sup> Sobre a ideia, central no Renascimento humanístico, de que o duplo significado é inerente à poesia em geral e à épica em particular, *vide* Parte I, capítulo 2 e ss., *passim*.

<sup>47</sup> Para além da Parte I, *passim*, *vide* Parte III sobre a duplicidade dos *verba* no discurso histórico de Corte-Real e Camões.

mesmas tentativas falhadas. Os poemas da confluência sistémica da teoria retórico-horaciana, prática virgiliana e novo *romanzo*, quer porque jamais completados, como os de Bolognetti e Ronsard — aliás no seguimento do que acontecera já com Petrarca e Filelfo, por exemplo —, quer porque notórios inêxitos na recepção por todos os estratos de público, como a referida *Italia Liberata dai Goti* — obra que, não obstante, em mãos de melhor artista, talvez trouxesse soluções menos desadequadas para o emprego do maravilhoso —, tornavam evidente a extraordinária dificuldade de conseguir o equilíbrio desses diversíssimos requisitos.

O sucesso editorial de alguns poemas parecia dar legitimidade aos esforços que se limitavam, quando a temática narrativa o sugeria, a um maravilhoso meramente episódico ou ornamental, carente de estrutura e significado autónomos e unos na textura narrativa. Os maiores êxitos europeus na área do género épico, depois do *Furioso* e antes, evidentemente, do marco refundacional que foi a *Gerusalemme Liberata*, são testemunho bastante de tal situação.

O êxito exemplar de *La Araucana* em Espanha conseguia-se sem importantes contributos no campo do maravilhoso. Para além de às vezes ilustrar o amanhecer ou o anoitecer, de servir como *verbum* para engrandecer (como “Marte” em vez de “guerra”), e de colorir uma ou outra acção com sonhos e magias pontuais, o vasto texto de Ercilla acha-se destituído de propósitos especiais ao nível do sobrenatural alegórico. A deusa Belona em sonhos, uma mulher misteriosa vestida de branco e a caverna do mago Fitón são aparições ocasionais destinadas a permitir prolepses e desvios da narração, a saída do tema araucano para batalhas europeias na Segunda Parte do poema

impressa em 1578. Na Primeira Parte de 1569, nem as referências à Fama,<sup>48</sup> nem sequer as que se fazem à divindade suprema dos oponentes, o demónio Eponamón,<sup>49</sup> pressupõem uma disposição equilibrada dos momentos do maravilhoso relativamente à *narratio* histórica, e muito menos a elaboração dum plano narrativo superestrutural. A motivação e influência do maravilhoso sobre a acção são ali nulas e voltam a sê-lo na terceira e última tranche da epopeia impressa em 1589. Como muitos outros poetas épicos atidos aos testemunhos da vista e da historiografia recente, Ercilla libertou-se assim dos terríveis constrangimentos que a máquina alegórica lhe traria nos condicionalismos intrassistémicos do tempo.

Por seu turno, uma obra como *L'Amadigi* de Bernardo Tasso, objecto de, pelo menos, cinco edições quinhentistas, pretendia constituir um vasto conjunto de alegorias morais, elevando toda a acção ao nível de maravilhoso. O poema transpira uma atmosfera ressumante de sobrenatural cavaleiresco, em que as acções são todas fontes de maravilha. A maga Urganda, herdada do *Amadis de Gaula* ibérico, e as próprias personagens e acções de Amadis, Alidoro e Floridante elevam-se a um plano de fantasia que, sem obstar à existência duma superestrutura mitológica, parece, pelo menos, torná-la desnecessária. Assim, a repetida aparição de gigantes e anões, monstros e fadas, cidades fabulosas e palácios de sonho no mesmo plano de existência dos heróis,<sup>50</sup> remete para o pontual e acessório, para pouco mais do que coloração ornamental, a ingerência

---

<sup>48</sup> Por exemplo, em IV, 80.

<sup>49</sup> Vide *La Araucana*, I, 41 e principalmente IX, 10 e ss.

<sup>50</sup> O prefaciador do poema de Bernardo Tasso, L. Dolce, chamou “Cosmografia” à geografia histórico-fantástica de *L'Amadigi*, desenvolvida do filão romanesco antigo e renascentista — que iremos reencontrar, adaptada, nos textos da poesia épica da expansão espanhola e portuguesa — e afirmou que o poeta lhe obedece «con tanta diligenza, che pare, che conduca il lettore senza niuna fatica di Città in Città, e di luogo in luogo, per mano» (“Ai Lettori *in* B. Tasso 1583).

dos deuses greco-latinos e de prosopopeias de virtudes. Neptuno e o seu cortejo servem de exemplo do primeiro caso, como entidades festejantes sem real repercussão nas acções;<sup>51</sup> as figuras da Vitória, da Honra, da Castidade e do Matrimónio exprimem o segundo.<sup>52</sup> A mensagem de natureza ética e demonstrativa transmitia-se através de permanente *meraviglia*, na qual a alegoria, em particular a macroestrutural, saía naturalmente facilitada. A compatibilidade entre *res gestae* e o encarecimento da *admiratio* solucionava-se então em sentido contrário ao de Ercilla, ou seja, através da concentração na sobrenaturalidade de toda a acção.

A variedade de soluções fornecidas em resposta ao desafio lançado pelas estruturas do *Orlando Furioso* indicia a abertura muito rica de perspectivas a que o subsistema épico humanista se via entregue. A resolução do Tasso mais novo na *Gerusalemme Liberata* é, a este respeito, sintomática: só através do estabelecimento duma nova concepção para o maravilhoso, reconfiguradora da questão em termos de cristianismo e de aristotelismo poético, se impunha um padrão sólido de articulação narrativa e se instaurava, conseqüentemente, uma nova homeostase semiótica no subsistema. Para isso, porém, era necessária a recolocação da teoria da epopeia noutros termos, a extracção definitiva dos elementos que não deveriam ser imitados do maravilhoso de Virgílio e de Ariosto, juntamente com a reformulação desses mesmos elementos à luz duma poética renovada.

1.6 Enquanto não se instituía a cristianização do maravilhoso e a aristotelização da epopeia, os poetas de Quinhentos que, procurando a

---

<sup>51</sup> Por exemplo nos Cantos XV (B. Tasso 1583: 103) e XLVI (1583: 334).

<sup>52</sup> Como nos Cantos III, XXX e XXXVI.

confluência mais adequada dos grandes modelos literários, ambicionavam incrementar o maravilhoso até o carregar de sentido macroestruturante, sem perder o delicadíssimo equilíbrio de todos os requisitos retórico-poéticos, dispunham de vários recursos consagrados na tradição genológica para o tentar fazer.

A subordinação dos heróis e vilões a poderes divinos conglomerados e impositivos foi a resposta mais frequente. Os deuses em consílio sobre o destino dos humanos era o padrão mais prestigiado, pois havia sido o da *Odisseia*, da *Eneida*, das *Metamorfoses* de Ovídio e da *Tebaida* de Estácio. No Renascimento encontramos consílios deste tipo na *Africa* de Petrarca, no *Sphortias* de Filelfo e na *Cristiada* de Girolamo Vida, entre os mais conhecidos poemas novilatinos, e, entre as epopeias em vulgar anteriores às portuguesas, nos *Cinque Canti* de Ariosto, escritos antes da edição definitiva do *Furioso* mas publicados pela primeira vez em 1545,<sup>53</sup> e no *Costante* de Bolognetti. Muitas vezes adoptou-se a bipartição entre forças favoráveis e desfavoráveis aos heróis, principalmente com base na estrutura actancial da *Eneida*; é o caso da epopeia incompleta de Bolognetti. Outras vezes, porém, o consílio faz-se para tomar decisões contra os heróis. Nas *Metamorfoses*, Júpiter assemelha-se ao deus castigador do Antigo Testamento, promovendo o dilúvio universal por causa das iniquidades dos homens (I: 167ss.). Na *Tebaida*, o Tonante impulsiona a punição da dupla de protagonistas, Polinices e Etéocles (I: 197-311). No poema de Vida, finalmente, é o próprio Inferno em «*concilium horrendum*» que define a acção a cometer contra Cristo (Livro I). É visível que a poesia épica recorre a esta solução com o valor ético mais variado, desde o das forças anti-heróicas que vêm legitimar o

---

<sup>53</sup> Caretti 1981: 59. Para os *Cinque Canti*, servi-me da versão incluída em Ariosto 1567.

estatuto virtuoso do protagonista (p. ex. Vida) até às mesmas forças como forma moralmente íntegra de punir os seres humanos culpados de vício (p. ex. Estácio).

Entre um e outro pólos, como que pêndulos de aparente neutralidade, acham-se os que são possivelmente os mais influentes casos de consílio maravilhoso na épica renascentista: os de Virgílio e Ariosto. Sobre a ambiguidade de Júpiter na *Eneida* já aqui se falou.<sup>54</sup> O caso dos *Cinque Canti* é demonstrativo da tendência classicizante e humanística de Ariosto, pela tentativa de dar forma unitária ao texto e pela modificação dos parâmetros romanescos em que se baseia. O consílio ariostesco incrementa a abertura semântica desta solução estrutural-narrativa, ao transformar o Demogórgon da mitografia romanesca de Boccaccio e Boiardo — um *deus terribilis*, com o seu quê de medonho e infernal —, num demiurgo celeste, sumo unificador das forças divinas.<sup>55</sup> Assim, se o Tonante de Virgílio acaba por favorecer, porque o destino a isso o move, a missão de Eneias, Demogórgon preside e acaba por dar o seu assentimento à conjura das fadas contra os cavaleiros, legitimando implicitamente a intenção punitiva (I, 30). A concatenação narrativa que pode ser conseguida por intermédio de um consistório de entidades mitológicas possui assim, na tradição epopeica, uma gama de rica variedade semântico-pragmática, de que apenas a voz unívoca das deidades em favor da acção virtuosa dos heróis parece, de facto, ausente.

---

<sup>54</sup> Vide, nesta Parte IV, 1.3.

<sup>55</sup> A este propósito, vide Saccone 1974: 121ss., onde se citam as interpretações diabólicas da figura de Demogórgon na *Genealogia dos Deuses* de Boccaccio e no *Orlando Innamorato* de Boiardo, e onde se lê, sobre o consílio de Demogórgon: «sembra evidente qui una contaminazione di mitologia classica e mitologia cristiana, o comunque, e meglio, lontana ogni pretesa di una demonologia sistematica da parte del poeta, una visione sincretistica del fenomeno, alla cui base opera l'intuizione o l'idea di una fondamentale unità. Atteggiamento che non stupisce, se si pon mente alla sua mancanza di eccezionalità in ambiente umanistico» (p.127).

Outra solução estruturante frequentemente encontrada foi a da ligação mítica do plano humano ao maravilhoso. Virgílio, mais uma vez, proporciona o padrão, quando celebra o filho de Anquises e da deusa Vénus enquanto fundador duma genealogia que terá em Ascânio e seus sucessores os reis de Alba Longa, os pais de Roma e, no auge destes, o imperador Augusto. Boiardo foi o primeiro a incluir, embora não desde o início do *Orlando Innamorato* (III, v, 18ss.), esta conexão etiológica da retórica humanística na poesia épica dedicada à dinastia de Ferrara, nobilitada por uma mítica genealogia ascendendo ao troiano Heitor, herói da *Iliada*, e seu filho Astianax. Ariosto já classifica o descendente de Astianax, Ruggiero, como *capostipite* do duque Hipólito d'Este logo desde a Proposição (I, 4). Assim, quer por via antiga, quer por estímulo do mais canónico dos *romanzi*, não somente se promove o *nobilitare* dos dedicatários pelos caminhos da etiologia, como se intensifica a continuidade narrativa entre o plano mitológico e a situação político-dinástica contemporânea. Em Espanha a nacionalização deste procedimento fez-se logo no início da história da epopeia culta, em textos como os de Espinosa<sup>56</sup> e Jiménez Ayllón,<sup>57</sup> recorrendo ambos às lendas do Cid e de Bernardo del Carpio como forma de reinstaurar o género literário, de reconfigurar a genealogia da realeza castelhana e, o que mais aqui nos interessa agora, como meio de ligar o nível mítico ao presente histórico na estrutura da narração.<sup>58</sup>

Seria possível conjugar estes diversos procedimentos, sem esquecer a unidade alegórica que o texto virgiliano manifestava aos renascentistas e

---

<sup>56</sup> Estudos deste aspecto de *La Segunda Parte de Orlando* (1555) por A. Prieto (1987) e J. L. Garrido (Barahona de Soto 1981: 25-7).

<sup>57</sup> Vide Parte I, capítulo 4.

<sup>58</sup> De recordar também Francus, personagem épica de *La Franciade*, suposto antepassado troiano da França corporizada na figura e dinastia do rei dedicatário.

impunha como modelo aos poetas? Seria sequer desejável fazê-lo? O maravilhoso, não obstante alguns consensos alargados acerca da sua forma de expressão que aqui se foram expondo, continuou a constituir um problema passível de várias soluções mais ou menos satisfatórias. Muitos poemas não exibem qualquer vontade de imitar a unidade alegórica da *Eneida* humanística; outros afastam-se da multiplicidade eclética do *Furioso*. Alguns poetas reduzem a mitologia a ornamento de superfície, elaborando «crónicas rimadas»; outros escrevem poemas que hoje nos parecem de pura evasão fantasiosa. Uns alegorizam explicitamente quase tudo; outros fazem o possível por evitar a alegoria. Entre as possibilidades que o código épico-demonstrativo renovado fornecia, a liberdade semiótica era grande e vivificante.<sup>59</sup>

1.7. Portugal não foi excepção. O maravilhoso épico da poesia quinhentista portuguesa possui um corpus teórico próprio e relativamente abundante, produzido pelos poetas e pelos receptores, que nos permite aceder, de modo bastante profundo, aos problemas supramencionados tal como foram abordados no espaço literário nacional. Como ficou dito,<sup>60</sup> o estudioso do maravilhoso pagão da poesia épica lusa de Quinhentos tem ao seu dispor dois textos poéticos, *Os Lusíadas* e o *Naufrágio e Perdição*, em que não somente se obriga o leitor a pensar nos deuses ao longo do texto em termos alegóricos, mas também se aponta para os sentidos específicos do maravilhoso na estrutura semântica do conjunto. Acresce à informação fornecida nas epopeias o facto de que os deuses camonianos provocaram reacções perceptíveis em textos quinhentistas e, mais tarde, exegeses alegóricas pormenorizadas com polémicas

---

<sup>59</sup> Sobre a dinâmica do sistema semiótico da epopeia quinhentista, *vide* Parte I, capítulo 7.

<sup>60</sup> Parte II, 12.5.

eruditas em seu redor. Os documentos envolvidos, juntamente com a qualidade dos poemas em causa, tornam a literatura portuguesa num dos campos de composição e hermenêutica do maravilhoso alegórico de maior vulto no espaço da poesia épica renascentista europeia.<sup>61</sup>

Entretanto, deve ressaltar-se que os dados disponíveis não autorizam a exegese alegórica do discurso histórico predominante. É certo que a intertextualidade de fundo ideológico humanístico requer uma interpretação das personagens e acções representadas que se aproxima da caracterização alegórica, moral e política, canonizada através da *Eneida*. Todavia, as indicações fornecidas, quer pelo *Segundo Cerco*, quer por *Os Lusíadas*, quer ainda por qualquer outro texto limitrofe que lhes pudéssemos associar, são demasiado inconsistentes para indiciar uma verdadeira alegorização das «crónicas metrificadas». Já MC referia os «entendimentos allegoricos» como prerrogativa das «fábulas» e ausente das «histórias verdadeiras», se bem entendemos o antigo comentador de Camões.<sup>62</sup> O domínio do discurso figurado relativo às acções humanas permanece, em princípio, ao nível do código intertextual, da *similitudo*, da *translatio*, da metalepse, da analogia, dos tropos argumentativos e estilísticos, sem indiciar qualquer produção de alegoria nova. Tal não é o caso do maravilhoso, cuja intenção alegórica é evidente ou até quase explícita em

---

<sup>61</sup> Felizmente, já não é hoje possível dizer, sem ironia, que «the main tradition» em poesia ou teoria poética «truly goes from Italy to England», como a crítica anglo-americana, durante muito tempo, quis impôr, não sem algum êxito (cf. Giamatti 1966: 226). À parte o caso de Edmund Spenser, cujo projecto de epopeia alegórica (*The Faerie Queene*) se ficou por pouco mais da metade, e foi publicado, de qualquer modo, depois das mortes de Camões e Corte-Real, a numerosa prole de epopeias inglesas do Renascimento nada possui de comparável, em qualidade artística e inteireza argumentativa, aos sistemas alegóricos macroestruturais dos dois poemas portugueses (cf. Nearing 1945; Burrow 1988 e 1993). Outrossim a vasta discussão que o maravilhoso épico suscitou na França dos séculos XVI e XVII não correspondeu a uma qualidade poética que lhe fizesse justiça, apesar do volume de estudos que têm sido dedicados ao tema (cf. Hagiwara 1972; Maskell 1973; Himmelsbach 1988; Bosco 1991).

<sup>62</sup> Em comentário a *Lus.*, I, 4: 2 citado já na Parte II (4.15) deste estudo, MC escreve que são as «fabulas» ou «imitações» (e não o discurso histórico) que abrem caminho para os «entendimentos allegoricos».

certos episódios de grande amplitude dentro de cada texto, como é o caso do longo sonho de D. João de Castro nos últimos dois Cantos do *Segundo Cerco*, da ilha de Vénus nos últimos dois Cantos d'*Os Lusíadas* e do fantasma do filho de Manuel de Sousa Sepúlveda no penúltimo Canto do poema que leva o seu nome.

Se o maravilhoso é o campo exclusivo da alegoria como procedimento compositivo, podemos dividir as alegorias presentes nos textos épicos portugueses do período aqui estudado em dois tipos principais, classificados de acordo com critérios formais: (1) a “alegoria episódica”, definida pelo vínculo sintáctico-semântico pontual ou inexistente com o resto do maravilhoso, e (2) a alegorização destinada a explicar o complexo travejamento do maravilhoso e a articulação deste com o resto do poema, ou “alegoria contínua”.<sup>63</sup> Sejam quais forem as espécies de sentido para que o maravilhoso aponta nesses casos, significados únicos, duplos ou polivalentes, o modo como o texto declara o âmbito de cada intervenção é suficiente para destringer, com alguma clareza, aquelas duas categorias formais de alegoria.

Deste modo, incluem-se no primeiro tipo todos os casos em que as personagens mitológicas, aparições fantasmáticas, sonhos e personificações de conceitos, sentimentos ou virtudes se referem apenas ao episódio em que se inserem. Tanto quanto pude discernir, os trechos que envolvem Zéfiro, Éolo e Neptuno n'*O Primeiro Cerco* de Andrada, o percurso pseudo-sintrense de D. Sebastião na *Elegiada* de Pereira, Tesifone no *Santa Isabel* de Castelbranco, Adamastor em *Os Lusíadas* de Camões e os templos da Verdade e da Mentira no

---

<sup>63</sup> Adopto mas modifico as categorias de quantificação e estruturação da alegoria épica referidas por Murrin (1980). Aquilo a que chamo “alegoria contínua” refere-se à alegorização de todo o maravilhoso e não, como em Murrin, à alegoria de todo o texto, à maneira do que faz Tasso na “Allegoria del Poema”. Este último tipo não aparece, explícito, no corpus objecto deste estudo.

*Naufrágio e Perdição* de Corte-Real, acham-se entre as múltiplas alegorias episódicas que a poesia épica portuguesa de Quinhentos tem para oferecer.<sup>64</sup> Casos há, inclusive, em que a mesma deidade aparece no poema com uma correlação diegética muito ténue ou inexistente entre as suas várias aparições, chegando a ser caracterizada diferentemente em cada momento e reforçando, por isso, quer o carácter episódico do poema,<sup>65</sup> quer a natureza alegórica do respectivo maravilhoso. Anfitrite na epopeia póstuma de Corte-Real é um exemplo, comparecendo num contexto (o Canto XIV) sem recordação do anterior (os Cantos VI e VII);<sup>66</sup> a Tétis camoniana é outro caso, sendo introduzida no Canto IX como se não nos fosse conhecida do VI.<sup>67</sup>

Dentre tais textos, certos há, porém, em que o maravilhoso alegórico, sem prejuízo do respectivo carácter episódico, se deve a uma estratégia que supera a autonomia discursiva e entronca na argumentação retórica e mesmo numa euritmia de grande amplitude. Alguns poetas procuram o sentido estrutural da sintagmática epo-narrativa, em que os deuses buscados ao panteão clássico assumem o papel de instrumentos duma orgânica global do discurso. É o caso dos epílogos apoteóticos, dos episódios que contrabalançam estrategicamente outros, das intervenções divinas que, não obstante a sua descontinuidade na narração, são indispensáveis para a macroestrutura retórica

---

<sup>64</sup> Sobre estes episódios, *vide* na Parte II o resumo da narração de cada poema.

<sup>65</sup> Recorde-se que, na perspectiva aristotélica, todos os poemas do corpus são episódicos.

<sup>66</sup> Cf. Corte-Real 1979: 810-12 e 604ss. No *Naufrágio e Perdição* não existe um episódio extraordinário que explique a reaparição da deusa em novos termos. Anfitrite mantém os sentimentos de pena em relação a Proteu mas não há referência aos seus ciúmes de Leonor, anteriormente tão vinculados.

<sup>67</sup> Cf. *Os Lusíadas* VI, 21 e IX, 85. Em Camões, é Cupido (IX, 48: 3-4) que explica a mudança emocional de Tétis. Todavia, explicar a narração desta forma é procurar resolver uma manifestação episódica (a de Tétis) através de outra (a de Cupido), ainda por cima em manifesto desrespeito pela doutrina enunciada pelo sábio Nestor: «o espírito dos deuses sempiternos não se muda de repente» (*Odisseia III*; Homero 1994: 30). Apesar das conexões mitológicas e outras, mantém-se a descontinuidade absoluta entre as duas comparências das deusas de Camões e Corte-Real.

desta. Nesses casos, a distribuição e caracterização do sobrenatural aparecem como meios de dar forma estética e argumentativamente válida ao poema no seu conjunto, aspecto que estará na base da focagem, privilegiada neste estudo, sobre algumas alegorias episódicas de Corte-Real, de Camões e do luso-brasileiro Bento Teixeira, os autores que, a meu ver, realizam com maior ou menor plenitude aquele género de trabalho.<sup>68</sup>

Na classe da alegoria contínua, por seu turno, inserem-se os poemas em que o maravilhoso pretende ser lido como alegoria consistente e válida em mais do que um episódio da narração ou mesmo em toda ela.<sup>69</sup> Os deuses mitológicos e outras intervenções sobrenaturais aparecem declarados nos textos como alegorias contínuas em apenas dois poemas do corpus: *Os Lusíadas* e o *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor*. Se muita tinta correu a propósito do maravilhoso do primeiro poema, as alegorias do segundo parecem ter sido completamente ignoradas, inclusive pelo mesmo censor da Inquisição que teve de ler a epopeia camoniana.<sup>70</sup> Talvez o facto de ter sido impresso póstumo e já no final do século XVI — quando a *Poética* de Aristóteles, carente de qualquer tratamento da alegoria, se elevava por sobre todas as autoridades na matéria — tenha desviado a atenção dos leitores do poema de Corte-Real.<sup>71</sup> Por outro lado,

---

<sup>68</sup> Abordaram-se já alguns destes casos na Parte III, quando se constatou o papel nevrálgico das duas intervenções de Aleto no *Segundo Cerco*, sem relação de causalidade entre si, e quando se verificou a importância do paralelo Baco-Juno e dos consílios divinos para a estrutura imitativa d'*Os Lusíadas*. De notar também a *Elegiada* de Luís Pereira e a sua aparente tentativa — inconclusa — de estruturar o maravilhoso em torno dum consílio dos demónios (*vide* Parte II, 8.6 a 8.8).

<sup>69</sup> Por isso, nos poemas com alegoria contínua do maravilhoso, as alegorias episódicas podem também incluir-se naquela, dependendo, naturalmente, da coerência do sistema alegórico geral de cada epopeia.

<sup>70</sup> «Vi este livro por mandado de S. A. & tirado o que vay, não tem nada contra nossa sancta Fé...» (transcrito em Corte-Real 1979: 483). O contraste entre os textos de Frei Bartolomeu Ferreira sobre os poemas publicados nos anos '70 (*vide* Parte II, 12. 7) e este parecer sobre o *Naufrágio* dá que pensar.

<sup>71</sup> A ausência duma tradução castelhana (a sua suposta publicação em 1624 é um erro, como afirmei em Alves 1998: xxii-xxiii, n.32) poderia ter sido outro dos factores determinantes,

o abandono relativo da prática épica em Portugal na década de 1590 levou a que o reaparecimento do género se fizesse já sob a autoridade de Torquato Tasso, cuja arte da narração e da alegoria marcou o início duma nova era também no nosso país.<sup>72</sup> Seja como for, a epopeia dos Sepúlvedas fornece duas explicações complementares para o seu maravilhoso: uma alegoria física, no sentido antigo de “relativa às ciências naturais”, e uma alegoria psicológica, em que os deuses e o seu comportamento estão intimamente ligados aos estados de espírito das personagens. Já *Os Lusíadas* declaravam anteriormente também duas explicações, estas tidas pela crítica como incompatíveis entre si:<sup>73</sup> uma cosmológica, respeitante a conceitos da teologia e astronomia, e outra evemerista, em que os deuses se devem entender enquanto seres humanos glorificados. O objectivo primordial a perseguir será a avaliação da pertinência dos sistemas alegóricos declarados nos textos para a caracterização do maravilhoso e da sua eficácia na construção narrativa e ideológica do discurso épico.

Como únicas alusões explícitas aos critérios de composição e ao significado episódico ou contínuo do maravilhoso, os próprios poemas constituem as melhores chaves de que dispomos para a decodificação deles

---

embora um Lope de Vega, mesmo lendo em português, sentisse a maior admiração pelo poema de Corte-Real.

<sup>72</sup> *La Iffanta Coronada* de João Soares de Alarcão, *O Condestabre* de Rodrigues Lobo e o *Afonso Africano* de Vasco Mouzinho (o mesmo poeta que havia composto o nada aristotélico *Santa Isabel*), os primeiros poemas épicos publicados em Portugal no século XVII, são testemunho do influxo preponderante de Tasso na epopeia portuguesa a partir do fim do século XVI. São disto prova insofismável a Proposição (citada na Parte I, capítulo 4, em nota), a falta do maravilhoso mitológico e a perfeição heróica de Nuno Álvares no poema de Lobo, bem como a preocupação pelos conceitos de mimese e fábula, e a elaboração duma alegoria universal em prosa, prefaciando o poema do *Afonso Africano* (vide Lobo 1610 e 1958, e Quebedo 1844). Quanto ao texto de Alarcão, já Jorge de Sena escreveu que «a quase ausência de maravilhoso pagão não o insere na tradição estrutural dos *Lusíadas* mas no exemplo codificado por Tasso na *Jerusalém Libertada* e nos seus discursos sobre a poesia épica» (1968: 99).

<sup>73</sup> Bowra 1965: 118-19; Saraiva 1992: 103-05. A opinião de J. M. Rodrigues (1979: 234) é uma variante curiosa. Por seu turno, J. S. Silva Dias (1981: 71) crê na «impermeabilidade de Camões ao evemerismo».

mesmos. Tendo os textos poéticos sempre como pontos de partida e chegada, o estudo do maravilhoso episódico e contínuo será feito também com recurso às polémicas implícitas que se podem depreender de textos literários coetâneos, quer na forma do comentário, quer em forma poética (frequentemente no mesmo género épico), às alegoreses dos escoliastas camonianos e respectivas controvérsias, e às opiniões, em regra desfavoráveis, que o maravilhoso do corpus engendrou à medida que a alegoria como sistema de composição e exegese da mitologia antiga se ia dissolvendo.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Este gradual desaparecimento da alegoria como sistema de composição e interpretação é traçado historicamente por Michael Murrin na obra referida *supra*.

## 2. As alegorias episódicas e a macroestrutura do discurso épico

2.1. O *Segundo Cerco de Diu*, não obstante o carácter aparentemente exaustivo e absolutamente predominante da sua narrativa histórica, parece constituir o primeiro poema épico a concluir uma disposição estratégica e integrada do maravilhoso na história literária portuguesa. A própria noção errada, mas dominante durante muito tempo, de que o texto de Corte-Real seria uma narração histórica com uma ficção no início e outra no fim,<sup>1</sup> apontava para o carácter não fortuito da inserção do maravilhoso. A correcção deste erro revela bem mais ocasiões para a presença do sobrenatural e expõe, por conseguinte, um pequeno conjunto esquecido de alegorias episódicas. Ao mesmo tempo, porém, estas não retiram ao poema a feição estrutural que de há muito os leitores pareciam ter adivinhado, antes a tornam bastante menos rudimentar do que tem sido costume crer-se.

---

<sup>1</sup> Vide Parte II, 7.7.

Pela ordem em que aparecem no poema, apresentam-se a seguir os episódios do maravilhoso mitológico em forma de quadro-síntese, com a indicação dos textos imitados que me foi possível determinar:

<i>Cantos</i>	<i>Episódios</i>	<i>Hipotextos</i>
I	Inquietação nocturna e primeiro sonho do sultão Mamude, com entrada da Discórdia e de Alecto.	Virgílio, <i>Eneida</i> , sonho de Turno (livro VII), ambiente preparatório do sonho de Eneias (livro VIII) e inquietação de Turno (livro XII). <sup>2</sup> <i>Vide infra s/</i> o Canto VI.
II	Vôo da Fama	Virgílio, <i>Eneida</i> , vôo da Fama (livro IV). <i>Vide infra s/</i> o Canto XIV (e no Canto XXI).
VI	Imaginação inquieta e segundo sonho do sultão Mamude, com aparição de Marte e Belona.	Virgílio, <i>Eneida</i> , inquietação de Eneias (livro VIII), descrição do escudo de Eneias (também do livro VIII) e estado de espírito e fuga de Turno (final do livro IX). <i>Vide supra s/</i> o Canto I.
XIII	Intervenção de Plutão e Alecto, descrição dos infernos e viagem da Fúria até Diu, onde deixa o «veneno infernal».	Virgílio, <i>Eneida</i> , Juno e Alecto (livro VII); <sup>3</sup> a elaborada geografia poderá ter sido sugerida pelas coplas de Juan de Mena <sup>4</sup> e por Ariosto (p. ex. X, 70-71).
	Tesífone paira sobre D. Francisco de Almeida.	<i>vide infra</i> sobre o Canto XVIII.
XIV	Vôo da Fama	<i>vide supra</i> sobre o Canto II.
XV	Cortejo dos deuses do mar em torno da armada de D. João de Castro e D. Manuel de Lima.	Virgílio, <i>Eneida</i> , cortejo marinho (livro V); alusões avulsas à <i>Eneida</i> , livros I e IX. <sup>5</sup> <i>Vide infra s/</i> o Canto XXI.
XVIII	Tesífone paira sobre o Rumecão.	Virgílio, <i>Eneida</i> , Tesífone paira sobre Turno (livro XII). <i>Vide supra s/</i> o Canto XIII.
XX-XXI	Sono e sonho do governador D. João de Castro (inclui nova representação da Fama).	Juan de Mena, <i>Laberinto de Fortuna</i> ; Bernardo Tasso, <i>L'Amadigi</i> (c. XLVII) etc. Para a representação da Fama, <i>vide supra s/</i> os Cantos II e XIV.
XXI	Cortejo dos deuses do mar em torno da nau de D. João de Mascarenhas.	<i>vide supra</i> sobre o Canto XV.

A visão do governador do Estado português da Índia, nos dois últimos Cantos da epopeia, constitui o conjunto alegórico mais complexo do poema e merece, por isso, uma descrição à parte. Depois das intervenções das divindades

<sup>2</sup> Pormenores sobre esta imitação na Parte III, 1.3.

<sup>3</sup> Mais detalhes na Parte III, 3.2.

<sup>4</sup> Cf. Peixoto 1981: 125-127.

<sup>5</sup> Estas apontadas por Segurado e Campos 1992: 563. O estudioso classifica a ocasião, porém, como «uma terrível tempestade», quando é antes uma *feira comemorativa* organizada pelos deuses marinhos.

do Sono e Morfeu, D. João de Castro acha-se junto a uma fonte, circundada dos elementos naturais típicos dum *locus amoenus*, onde mata a sede e «se desaffronta». É então que se aproxima um velho, o Merecimento, que depois de fazer a já citada análise pessimista do estado ético-político das coisas,<sup>6</sup> guia o herói por um caminho áspero e difícil até ao templo da Vitória. Ai, o protagonista recebe uma coroa de louros e vê debuxadas as pinturas representando ilustres façanhas do passado, e dos anos entre o fim do cerco de Diu e o tempo da escrita, culminando com a visão de um «florido campo» e a imagem que o próprio Corte-Real pintou na iluminura para o Canto XXI: D. Sebastião num trono, com o condestável D. Duarte e outros capitães não identificados em redor, três «Gigantas» simbolizando os continentes onde será divulgada a fama do rei (África, Europa e Ásia) e a própria Fama, representada de acordo com os parâmetros virgilianos. Depois de lhe ser dada ainda a oportunidade de ver uma imagem do cerco de Mazagão, o governador acorda, pensa no que sonhou e resolve «tudo o que em sonhos vio, ter em segredo».

O vasto episódio diz respeito à tradição epo-epidictica do triunfo alegórico do herói. Escrevia um dos anotadores anónimos da edição d'*Os Lusíadas* de 1584, em palavras relativas ao texto que lhe coube comentar:

... usou o Camões do artificio que os Poetas costumão quando querem cantar louvores de algum famoso Capitão pintando seus feitos Heroicos: & fingem que os levão as nimphas, que sam dedicadas a aquella materia de que se trata por montes & caminhos asperos, & arduos, que sam os meios porque se alcanção as cousas grandes & famosas: & depois de passado por estas asperezas, & trabalhos, com animo constante, em premio, & como triumpho, lhe representão o templo da Fama, ou de Marte, em lugares mui deleitosos, & nelles lhe mostra o premio q tem os valerosos capitães, na perpetua fama que deixão de suas obras, que he bastante deleitação & premio dellas.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Na Parte III, 6.3.

<sup>7</sup> Camões 1584: fl. 267v-268r.

Se substituirmos as ninfas por um velho sábio, verifica-se que Corte-Real cumpriu com a convenção, aliás de maneira muito semelhante à do seu contemporâneo Jiménez Ayllón no *Cid*: o herói bebe água cristalina, quedando assim aliviado e purificado para receber a mensagem, e aparece-lhe o sábio, orientando-o no caminho árduo da virtude e descrevendo-lhe as pinturas (estátuas, no caso do poema espanhol).<sup>8</sup>

Porém, dum modo que Ayllón ignorou, o triunfo imaginário coloca-se praticamente no final do poema, o que coloca o *Segundo Cerco* metodologicamente muito próximo da estrutura epo-narrativa mais vigorosa no código clássico, instruída em textos como o livro suplementar de Maffeo Vegio à *Eneida*<sup>9</sup> ou o último Canto do *Orlando Furioso* (que justapõe a *ecphrasis* glorificadora com a imitação da morte de Turno), e reflectida na Península Ibérica, antes de Corte-Real e Camões, num poema épico como o de Baltasar del Hierro.<sup>10</sup> Não será coincidência a este respeito, porventura, a semelhança entre as últimas palavras de D. João de Castro sobre o jovem rei português e as exclamações de Ariosto a propósito de Hipólito de Este, no sistema de louvor em que ambos os poetas embarcam:

<i>Orlando Furioso</i> <sup>11</sup>	<i>Segundo Cerco</i> <sup>12</sup>
Qual fia dunque costui d'età perfetto? (parean con maraviglia dir tra loro). Oh se di Pietro mai gli tocca il manto, che fortunata età! che secol santo!	Dizia suspirando, quem pudera Chegar a ver hum tempo tam ditoso? O se os ceos permitiram que os meus olhos, Ao gram SEBASTIAM ver alcançaram.

<sup>8</sup> Cf. Jiménez Ayllón 1568, Cantos XI e XII. Segundo Prieto (1987: 812-13), a influência principal neste trecho do *Cid* é a do *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Sobre o poema de Ayllón, *vide* Parte I, capítulo 4.

<sup>9</sup> Cf. Parte I, capítulo 2.

<sup>10</sup> O Canto VI e último da epopeia de Hierro é o do triunfo alegórico do herói (*vide* Parte I, capítulo 4).

<sup>11</sup> Canto XLVI e último, est. 90, vv.5-8.

<sup>12</sup> Canto XXI; Corte-Real 1979: 473.

Talvez até viesse ao espírito de Corte-Real que as palavras do poeta ferrarês se referiam ao manto cardinalício obtido pelo seu dedicatário aos catorze anos, a mesma idade com que D. Sebastião assumia o trono em Janeiro de 1568.<sup>13</sup> Seja como for, as características do episódio tornam perceptível a existência dumamente desejosa de atribuir um término à narração, primeiro indício dum intenção de configurar o discurso em conformidade com uma ideia de enunciação épica entendida macroestrutural e teleologicamente.

O maravilhoso do *Segundo Cerco*, na sua exiguidade, parece funcionar como veículo de atribuição de proporcionalidade quantitativa à narração. O quadro da intervenção dos deuses exposto *supra* revela uma busca de núcleos de intervenção de entes sobrenaturais para marcar o desenvolvimento da diegese. Os dois sonhos de Mamude, as duas intervenções de Tesífone, os dois cortejos de deuses marinhos, as duas entradas de Alecto, o sonho triunfal e profético a rematar o poema, tudo sugere uma mão que pesa e mede a volumetria do texto. Mais do que isso, tais episódios induzem a pensar numa estrutura formada como que especularmente, em que cada intervenção sobrenatural faz *pendant* com uma outra. É assim que Alecto e Tesífone, duas das três Fúrias do panteão infernal clássico, são introduzidas alternada e proporcionalmente, influenciando sobre os heróis e os vilões; é assim que os deuses do mar celebram primeiro D. João de Castro e D. Manuel de Lima na ida destes para Diu e louvam depois D. João de Mascarenhas quando este parte da mesma fortaleza para Lisboa; e também é assim que se contrabalançam os dois sonhos de Mamude, na primeira fase da narração, com o do governador português, no fim. As três aparições da

---

<sup>13</sup> O duque Hipólito d'Este, o destinatário primeiro de Ariosto, é louvado no trecho citado a propósito do momento em que foi nomeado Cardeal com 14 anos de idade. É possível que Corte-Real tivesse acabado o manuscrito do poema depois de D. Sebastião perfazer os mesmos 14 anos que o colocaram no trono.

Fama, no começo, a meio e no final do texto, são o mais claro exemplo duma aparente euritmia da estrutura poética medida através do maravilhoso: a narração histórica dividida essencialmente num díptico que, como se viu, possui bases de sustentação numa estratégia alusiva dependente da *Eneida*,<sup>14</sup> e num epílogo em que a mesma Fama aparece agora, junto ao resto dos quadros históricos descritos pelo Merecimento, na imobilidade duma *ecphrasis*. Daí o aspecto desarticulado do sonho de D. João de Castro em relação ao todo narrativo mas, simultaneamente, o efeito de unidade retórica que a sua introdução traz ao maravilhoso.

Qualquer coisa como uma simetria da narração épica manifesta-se então no conjunto textual e poético formado pelo *Segundo Cerco*.<sup>15</sup> E se não deixa de ser certo que esta calibragem estrutural do maravilhoso, esta forma de pontuar as acções apresentadas como históricas, é incipiente e perde-se em grande parte pela vastidão e detalhe da «crónica metrificada», é de notar que ela não possui antecedentes peninsulares dentro do género literário, pois os textos espanhóis dão mostras de introduzir o maravilhoso tão-somente para intuitos episódicos simples, e não para formar uma estrutura que também seja, em si mesma, harmónica na sua autonomia e “geometria”.<sup>16</sup> A função axial dos poucos momentos de representação literária da mitologia pagã ou de abstracções prosopopeicas, tidas em mútua relação temática e de quantidade ou número, abria caminho para ulteriores progressos técnicos na cooperação do

---

<sup>14</sup> Parte III, capítulos 1, 3 e 7.

<sup>15</sup> Bastante para além do «uso meramente decorativo e acessório dos símbolos mitológicos clássicos» que A. J. Saraiva e Óscar Lopes descortinam no *Segundo Cerco* (1992: 378).

<sup>16</sup> Quando chegam a introduzir os deuses, acto que é evitado por Sempere e na Primeira Parte de *La Araucana* de Ercilla mas que não é infrequente em Hierro e Zapata. Sobre o maravilhoso de *La Araucana*, vide nesta Parte IV, 1.5.

maravilhoso com as acções humanas e no aprofundamento da espessura alegórica da epopeia.

2.2. Camões, quando recorre ao maravilhoso episódico, almeja outrossim equilibrá-lo numérica e semanticamente, alargando-o muito para além do que o *Segundo Cerco* permitia na quantidade e variedade dos elementos da mitologia herdados da poesia clássica e renascentista. Em nenhum lugar mais do que nos quadros dos deuses marinhos e da «ilha namorada» é patente o carácter episódico do maravilhoso camoniano. Simultaneamente, porém, não se encontram outras passagens d'*Os Lusíadas* em que mais se manifeste a procura duma adequada inteireza e volumetria na imitação narrativa.

Já Roger Bismut apontou para o facto de que certas passagens do catálogo dos deuses do mar em Camões, não obstante o fulgor do estilo, são inúteis do ponto de vista narrativo e parecem satisfazer apenas o gosto do autor pelo recontar dos mitos pagãos.<sup>17</sup> A relevância de Anfitrite ou de Ino para a acção que resulta na grande tempestade é, de facto, nula. Mas a dificuldade em compreender o papel das várias divindades que, de modo algo avulso, comparecem no Canto VI, remonta à interpretação de Faria e Sousa. O maior dos alegoristas camonianos concluiu que os deuses do mar e do vento representam os ministros do Demónio, interpretação que, sem dúvida, comporta a multiplicidade de divindades que se nos apresentam naquele Canto.<sup>18</sup> No entanto, quando se achou confrontado com a representação camoniana de Proteu, outro deus do mar, a tese geral tornava-se, aos olhos do próprio FS, insustentável. Para explicar esta criatura marinha, o intérprete entra numa

---

<sup>17</sup> Bismut 1974: 175-78.

<sup>18</sup> Camões 1639, tomo I, col. 235 e tomo III, cols. 80 e 182.

espécie de delírio alegórico, dizendo que o deus das metamorfoses — que não é, porém, representado como tal no poema de Camões — significa sucessivamente Jonas, Adão, o rio Ganges, o bom zelo, a matéria e a providência divina<sup>19</sup> Não surpreende, pois, que DC — o primeiro editor francês d’*Os Lusíadas*, conhecedor do escólio de FS ao ponto de repetir a maior parte das teses daquele exegeta sobre o maravilhoso camoniano, — não tenha seguido o seu predecessor na alegoria dos deuses do mar: «les Divinités ne renferment ici aucun sens mystique: elles forment seulement une riche peinture de plusieurs causes naturelles».<sup>20</sup>

Mas já no século XVI se encontram, segundo creio, elucidativos comentários metalinguísticos às cortes do mar e ao comportamento dos ventos neste poema épico. A primeira epopeia portuguesa em oitavas depois d’*Os Lusíadas* é também a primeira a imitar criticamente alguns aspectos do episódio camoniano do consílio no mar. Antes de tudo o mais, é a verosimilhança retórica da representação dos deuses marinhos n’*Os Lusíadas* que o narrador da *Elegiada* parece rejeitar:

<i>Os Lusíadas</i> <sup>21</sup>	<i>Elegiada</i> <sup>22</sup>
Vinha o padre Oceano, acompanhado Dos filhos e das filhas que gèrara; Vem Nereu, que com Dóris foi casado, Que todo o mar de Ninfas povoara. (...) Já finalmente todos assentados Na grande sala, nobre e divinal, As deusas em riquíssimos estrados, Os deuses em cadeiras de cristal, Foram todos do Padre agasalhados, Que co Tebano tinha assento igual.	Ve o padre Oceano, ve Nereo, Hum de filhos cercado, outro de filhas:  E mais acima o Rei do mar no meo: De perolas ornado, de manilhas De coral (a seu modo) todo cheo, Metido dentro està nu[m] vicira Que não tem forma não para cadeira.

<sup>19</sup> Camões 1639, III, cols. 82-85; IV, cols. 309-10. Este “delírio” é, porém, legítimo tendo em conta o método de alegorese que FS seguiu (cf. Glaser 1976).

<sup>20</sup> Camões 1735, II: 237.

<sup>21</sup> Canto VI, 20: 1-4 e 25: 1-6.

<sup>22</sup> Canto IV, 48 (1588: fl. 51r).

O ideário que subjaz a esta interpretação dos deuses marinhos reporta-se a um princípio literário bastante concreto: a representação dum corte marítima sentada, sem hierarquia, em lugares com forma de cadeira, desafiava a propriedade exigida pela verosimilhança retórico-horaciana.<sup>23</sup> É que o manual de oratória *ad Herennium* postulava explicitamente que os princípios do verosímil narrativo devem ser conservados ainda com maior zelo quando as acções representadas são fictícias.<sup>24</sup> Luís Pereira deve ter concluído acerca da inverosimilhança do trecho de Camões, raciocinando mais ou menos como se segue: se falamos de deuses, devemos situar o seu rei em nível superior ao dos súbditos; se falamos de criaturas marinhas, os seus lugares não poderão ser cadeiras humanas, mas conchas ou vieiras. Mais do que a sua duvidosa eficácia enquanto crítica, a imitação de Pereira permite o levantamento de questões, porventura desatendidas até agora, em relação aos porquês da representação camoniana dos deuses marinhos e de Baco em posição de nivelamento igualitário na hierarquia, e da opção por assentos feitos para o corpo humano (estrados e cadeiras) naquele contexto.<sup>25</sup>

Mas onde a *Elegiada* toca mais fundo no comentário metatextual é no tratamento do episódio em que as ninfas aplacam a fúria dos ventos. Recordemos o quadro camoniano: Oritia seduz e repreende Bóreas, o frio vento norte; o mesmo faz Galateia com Noto, o vento sul que traz as chuvas;<sup>26</sup> e «desta

---

<sup>23</sup> Saliente-se, mais uma vez, que a verosimilhança retórica que importa aos épicos portugueses de Quinhentos (tal como aparece na expressão «*veri similis*» na *Rhetorica ad Herennium*, I, ix, 16 e em Cícero, *De Inventione*, I, xxi, 29) nada tem a ver com o conceito de verosimilhança imbricado na concepção sintáctica, aristotélica, de “fábula”.

<sup>24</sup> «...sin [res] erunt ficta, eo magis erunt conservanda» (*Rhetorica ad Herennium*, I, ix, 16). Este princípio reforçava-se com o início da *Ars Poetica* de Horácio, com a atenção prestada às propriedades e adereços que devem participar em cada representação ficcional literária.

<sup>25</sup> Ambos os aspectos encontram respostas muito interessantes no comentário de FS. Todavia, creio que o próprio texto fornece os elementos para explicar as opções camonianas (*vide* 3.8 *infra*).

<sup>26</sup> Caracterização dos ventos por FS (Camões 1639, III, col.155).

maneira as outras amansavam/ subitamente os outros amadores» (VI, 88-91). À guerreira Atena que, na *Odisseia*, dera ordens para que os ventos sossegassem e fossem dormir,<sup>27</sup> e ao Neptuno que os repreendeu em idêntico episódio da *Eneida*,<sup>28</sup> Camões pospõe uma rendição destes ao amor-paixão. Ora na tempestade que assolou a frota de D. Sebastião ancorada em Belém, Pereira denuncia, com malicioso humor, o seu imitado predecessor:

Bem cuidou eu que a tímida Oritia,  
Do furioso Boreas pouco ouvida,  
Medrosa & arrufada se escondia  
Onde não tinha por segura a vida:  
E que a Noto gostos prometia  
Galatea, dalgum tronco escondida,  
Porque a furia abrandasse, pois certeza  
De desamor mais clara, he aspereza.

Ja Filis, Amarilida, & Nerea,  
Não cuidou que terião o rosto enxuto,  
Que a qual dellas de mais agravos chea,  
De seus rogos choravão o pouco fruto:  
Mas furia, que a taes rogos não se enfrea,  
E intento a taes magoas resolutu,  
Não devia de ser senão de gente  
Que vento era, & vento o mal que sente.<sup>29</sup>

Nenhuma ninfa delicada teria o poder de refrear os ventos duma procela, para mais quando o objecto dos rogos dela — e reside aqui, a meu ver, o contributo crucial da crítica de Pereira — não é mais, afinal, do que uma criatura de ficção, vã como o vento que é. Fundado sobre uma acepção de «vento» como coisa fugaz e vazia, muito comum na época,<sup>30</sup> o trecho da *Elegiada* retira ao esplêndido episódio camoniano a faculdade de significar por alegoria, enfatizando a inutilidade (em sentido horaciano) do quadro das ninfas e ventos

<sup>27</sup> Já se observou como Camões imita Homero aqui (*vide* Parte III, 4.1).

<sup>28</sup> A célebre tempestade do livro I, onde Neptuno é comparado a um comandante autoritário, mas experiente e afável.

<sup>29</sup> *Elegiada*, IV, 71-72 (1588: fl. 55r).

<sup>30</sup> Dos muitos exemplos que se poderiam trazer, fiquem dois “petrarquistas”: o poema CCLXIV do *Canzoniere*, v.69 («Parlare di me dopo la morte, è un vento») e o comentário quincentista português aos *Triumphs*: «... querendo inferir o Poeta que todas estas cousas foram fumo e sombra e vento, porque nenhum proveito lhe podiam fazer na outra vida, e nesta nam dam mais que dobrado trabalho e algumas vezes nojo e afronta» (*Commentario* 1976: 170).

n'Os *Lusíadas* e afirmando a incapacidade de se perceber em cenas como estas mais do que uma forma de *delectare*.

Idênticas preocupações relativamente aos deuses marinhos d'Os *Lusíadas* encontram-se reflectidas na descrição de Tritão elaborada na *Prosopopeia*, o poema breve de Bento Teixeira.<sup>31</sup> Com efeito, o retrato do arauto dos deuses marinhos é, neste poemeto, desenhado sobre a negação do modelo camoniano:

Do Mar cortando a prateada vea,  
Vinha Tritão em colla duplicada,  
Não lhe vi na cabeça casca posta  
(Como Camões descreve) de Lagosta.<sup>32</sup>

Como argumentei desenvolvidamente noutro lugar,<sup>33</sup> Teixeira manifesta aqui um certo receio da opacidade enigmática que a sua leitura do trecho d'Os *Lusíadas* lhe comunica. A casca com que o deus cobre a cabeça, a infinidade de outras cascas de marisco que lhe cobrem o corpo, acrescidas do aspecto geral da criatura, suja e escura, são refutadas por este émulo de Camões, sendo substituídas por indicadores de polidez e luminosidade:

<i>Os Lusíadas</i>	<i>Prosopopeia</i>
<p>Tritão (...) Era mancebo grande, negro e feio... Os cabellos da barba e os que decem Da cabeça nos ombros, todos eram Uns limos prenhes de água, e bem parecem Que nunca brando pentem conhecerão; Nas pontas pendurados não falecem Os negros missilhões que ali se gerão (...) O corpo nu e os membros genitais ...de pequenos animais Do mar todos cobertos, cento e cento; Camarões e cangrejos e outros mais Que recebem de Febe crescimento. Ostras e briguigões, do musco sujos, Às costas co a casca os caramujos.</p>	<p>Tritão (...) ... hu[m]ja Concha lisa, &amp; bem lavrada, De rica Madre Perola trazia, De fino Coral crespo marchetada, Cujo lavor o natural vencía. Estava nella ao vivo debuxada, A cruel, &amp; espantosa bataria, Que deu a temeraria, &amp; cega gente, Aos Deoses do Ceo, puro, &amp; reluzente. Hum Buzio... trazia... De Perolas, &amp; Aljofar guarnecido... ... com as mãos limpando a cabelleyra, Da tortuosa colla fez cadeyra.</p>

<sup>31</sup> Sobre esta mini-epopeia, *vide* Parte II, 10.4 e, nesta Parte IV, 2.8.

<sup>32</sup> Teixeira 1601: fl. s/n (estrofe 10).

<sup>33</sup> "A casca de Tritão. Teoria poética na crítica quinhentista a Os *Lusíadas* — a leitura 'brasileira' de Bento Teixeira", VI Reunião Internacional de Camonistas (16 a 19 de Abril de 1996), Universidade de Coimbra (Actas no prelo).

A ostensiva substituição dos termos com que Camões constrói a coerência do retrato parece não se dever exclusivamente a uma vontade de superação, antes revertendo para uma recusa da «casca» alegorizante que se adivinha impenetrável pelos decifradores.

Tomadas em conjunto, as abordagens contemporâneas das representações camonianas dos deuses do mar e do vento vêm nelas, quer um enigma indecifrável em concreto enquanto alegoria, quer um meio de estimular o prazer da leitura. Em qualquer caso, portanto, tais representações pareciam inúteis a esses poetas do ponto de vista pedagógico e protréptico fundamental na epopeia.<sup>34</sup> Afinal de contas, Camões havia escrito que os deuses eram «pintura que varia,/ agora deleitando, ora ensinando» (X, 84: 1-2), expressão que pode ser entendida como referente a passagens alternadas do texto. Conclui-se então que existia uma tendência lúdica na utilização do maravilhoso épico, tendência esta que, embora já potenciada pelo modelo virgiliano, saía muito reforçada pelo exemplo canônico do *Orlando Furioso*.<sup>35</sup>

2.3. Talvez por isso, se os indicadores encontrados nos poemas quinhentistas, e até, pela negativa, na versatilidade hermenêutica de FS, apontam para que Proteu, Tritão e os ajuntamentos dos deuses do mar e dos ventos dependem de propósitos de entreter o leitor, não é menos certo que a concepção do maravilhoso do Canto VI resulta também duma evidente intenção formal. Viu-se já como Camões criou uma reduplicação invertida do início do

---

<sup>34</sup> De modo completamente diverso, Cervantes parece confirmar o valor exclusivamente lúdico de tais descrições quando imita o Tritão camoniano no retrato de Neptuno da sua sátira *Viaje del Parnaso* (1614), capítulo V, vv. 70-75.

<sup>35</sup> Sobre esta tendência, *vide*, nesta Parte IV, 1.5.

poema a meio deste, e como a estrutura narrativa se constrói n’*Os Lusíadas* através da imitação do modelo virgiliano.<sup>36</sup> Ora o maravilhoso mitológico tem uma função primordial no alçar de tal estrutura, já que, de forma muitas vezes idêntica à da *Eneida*, as deidades ajudam a impôr à narração uma configuração épica, poética e não cronística. Desde modo, os deuses do mar e do vento tornam-se essenciais, mesmo na qualidade episódica das suas intervenções, como meios para fornecer, também no âmbito do deleite artístico, equilíbrio formal e beleza arquitectónica ao complexo textual.

É principalmente o carácter especular da epopeia de Virgílio que não escapou a Camões. Os versos com que se reintroduz Baco na narração (VI, 6-7), dando os motivos para o consílio dos deuses marinhos que se vai seguir, são imitados do retorno de Juno no Livro VII da *Eneida*. O poeta português imita os próprios momentos culminantes de entrada, quer da “*Odisseia*”, quer da “*Ilíada*” virgilianas, pois Baco ecoa Juno aí, como havia já repercutido, no Canto I, a Juno do Livro I da *Eneida*:<sup>37</sup>

<i>Virgílio (tr. H. Velasco)</i>	<i>Camões</i>
<p>... la cruel Juno...  vio cómo estaba muy alegre Eneas,  y vio a toda la troyana flota  en la ribera ausonia ya surgida,  y vio que, confiados y seguros,  ya las naos en el puerto habían dejado...  «... si el Cielo y sus dioses no moviere,  al duro Infierno tornaré benigno,  y, si del todo punto no pudiere  quitar a Eneas el reino de Latino,  si el fijo y firme Hado manda y quiere  que su mujer sea reina de Lavino,  poner podré a lo menos dilaciones...»</p>	<p>Mas o mau do Tioneu, que na alma sente  As venturas que então se aparelhavam  À gente Lusitana...  Via estar todo o Céu determinado  De fazer de Lisboa nova Roma;</p> <p>Não no pode estorvar, que destinado  Está doutro Poder que tudo doma.</p>

<sup>36</sup> Verificou-se esta característica d’*Os Lusíadas*, nisto semelhante ao *Segundo Cerco*, na Parte III, 4.1 e 5.1.

<sup>37</sup> A comparação directa das primeiras aparições de Baco e de Juno nos respectivos poemas foi já feita na Parte III, 4.1.

Dijo, y al punto con semblante horrendo a la tierra se abate... <sup>38</sup>	Do Olimpo dece, enfim, desesperado, Novo remédio em terra busca e toma...
--	--

Há aqui uma obrigação de equilíbrio formal, constatada por Camões no texto virgiliano, que faz com que Baco actue tal como Juno na *Eneida*, isto é, instaurando relações de identidade entre as duas metades do poema. Assim como a deusa do ar em Virgílio, Baco impulsiona a abertura de cada uma das faces do díptico.<sup>39</sup> Por arrastamento do modo especular de configurar a narração, Camões cria dois consílios imediatamente ligados à conduta antagónica de Baco e, como o deus, também tornados eco um do outro.

Destarte, se o consílio dos deuses do mar é um evidente *pendant* do consílio dos deuses do Olimpo, para mais estando ambos associados à revolta de Baco, ulteriores aspectos desta simetria de construção discursiva explicam, em boa medida, a episodicidade de certas figuras do maravilhoso. É o caso do gigante Adamastor, cuja colocação no centro d'*Os Lusíadas* e a meio da viagem de Vasco da Gama, e cujo estatuto de personagem situada ontologicamente entre os deuses e os homens, denotam uma função de charneira, axial, na arquitectura do poema, função de algum modo equiparada à da descida de Eneias aos infernos na epopeia de Virgílio.<sup>40</sup> É o caso, outrossim, do velho do

---

<sup>38</sup> Virgílio 1996: 242-44; corresponde a *Eneida*, VII: 286-90, 312-15 e 323; cito a tradução quinhentista castelhana apenas para facilitar a percepção de que Camões, em certos momentos, simplesmente traduz o poema latino.

<sup>39</sup> «Juno's entry into the second half of the *Aeneid* takes the reader back to her entry into book I (...) The contrast in that first book between the joy of the Trojans, hoisting full sail for the open sea, and Juno, 'nursing in her heart eternal pain', her brooding hatred about to shatter their new-found optimism, is precisely paralleled in VII» (Gransden 1984: 70-71).

<sup>40</sup> Poderíamos relacionar com este fenómeno do centro axial do poema, não somente a psicanálise do ponto médio da narração, segundo vimos já teorizada por Peter Brooks e aplicada à poesia épica por David Quint (*vide* Parte III, 5.1), mas também a tese específica sobre *Os Lusíadas* de A. J. Saraiva, na qual o Canto V (cujo centro é ocupado pelo Adamastor) constitui a excepção ao sistema compositivo do poema de Camões, com a mudança, operada apenas naquele Canto, do estatuto da realidade (Saraiva 1992: 22-28, 98-101 e 119). Por esta razão, o mesmo estudioso chega a aproximar do Canto V camoniano os infernos das epopeias antigas (Saraiva 1992: 108-09).

Restelo, prosopopeia situada no ponto de partida da viagem, que configura, juntamente com as outras vozes anónimas da praia de Belém, a sua contrapartida alusiva de modo muito mais pessimista e em alguns casos invertido: as cenas que antecedem a saída de Tróia na *Eneida II*.<sup>41</sup> Outro exemplo poderá ser a contraposição entre os retratos de Vénus e de Mercúrio no Canto II, e o retrato de Tritão no sexto, pólos de luz e sombra que se espelham mutuamente,<sup>42</sup> mais uma vez com base em equivalências virgilianas.<sup>43</sup>

Este sistema de estruturação do texto, tal como no *Segundo Cerco* de Corte-Real, mas aqui de forma muito mais abastada, deriva do processo de composição por *imitatio* e *similitudo* intra e intertextuais que identifica para os contemporâneos o género poético em causa.<sup>44</sup> Neste aspecto, o consenso acerca do que esperar da macroestrutura narrativa dum poema épico parece muito grande, a julgar pelos elementos postos à disposição pelos poemas fundadores de Corte-Real e Camões.

2.4. O consenso estende-se ao próprio fecho da Narração no que esta se obriga a ter de maravilhoso e alegórico, já que se o *Segundo Cerco* destaca

---

<sup>41</sup> Creio que, para além da posição do episódio no Canto, derivada do uso das *sententiae* em Ariosto (cf. Parte II, 12. 3), os lamentos das pessoas na praia e o vitupério declamado pelo velho do Restelo deverão ser comparados, e contrastados, com os lamentos dos troianos e a fala do fantasma de Creúsa no final do Livro II da *Eneida*.

<sup>42</sup> Aproximações sugestivas de V. G. Moura (1980: 101-114).

<sup>43</sup> Refiro-me, em especial, às entrevistas de Vénus e ao Mercúrio da *Eneida*, Livros I e VIII (para as referidas cenas do Canto II d'*Os Lusíadas*), à descrição de Atlante no Livro IV (para explicar, juntamente com o retrato de Alecto no Livro VII, o Tritão camoniano), e ao vôo de Mercúrio no Livro IV como ponto de contacto intermédio entre os dois «pólos de luz e sombra». O olhar de Camões desvenda a fundo os fundamentos estruturais da *Eneida*.

<sup>44</sup> V. G. Moura (1980: 74ss.) fez algumas outras sugestões do que chama «semântica do reflexo», avisando entretanto que «é duvidoso que alguma vez possa fazer-se» o seu levantamento exaustivo n'*Os Lusíadas*. Em atenção a este facto, não incluí, como fiz para o *Segundo Cerco*, um quadro de ocorrências. A «unidade de construção especular» (Moura 1980: 114) da narração camoniana aparece dependente, em minha opinião, do modelo épico virgiliano, e é a partir deste fenómeno de imitação, a partir dum pormenorizado conhecimento da *Eneida*, que se terá de começar a estudar a verdadeira estrutura d'*Os Lusíadas*.

um espaço fantástico para a rematar, o mesmo fazem *Os Lusíadas* no macro-episódio da ilha de Vénus. Se tais quadros estão inegavelmente na sequência lógica do código épico tal como foi assimilado então,<sup>45</sup> de igual modo a sua existência enquanto pontos culminantes das respectivas narrações resulta em inêxitos semelhantes do ponto de vista das estruturas narrativas. Por isso, escreve Maria Vitalina Leal de Matos que a ilha de Vénus «arruína (embora de forma belíssima) a coerência do poema, e se torna, em parte, responsável por um certo fracasso narrativo que temos de constatar no texto».<sup>46</sup> Este fenómeno de clivagem da apoteose em relação ao conjunto da diegese manifesta-se, portanto, como inerente ao sistema épico, pelo menos na forma como este foi entendido em Portugal inicialmente.<sup>47</sup>

É muito duvidoso, porém, que, na conjuntura literária vivida pelos autores, tais macro-episódios fossem trabalhados, pensando na forma como respeitavam a unidade poética da narração. O estudo das teorias poéticas, da práxis compositiva e dos objectivos inerentes ao género entre os séculos XIV e XVI revela que a unidade e a integridade da acção, no sentido em que Aristóteles as definiu e Torquato Tasso trouxe para a poesia épica da Idade Moderna, não preocuparia grandemente os poetas épicos portugueses das décadas de '60 e '70 de Quinhentos.<sup>48</sup> O interesse deles residia antes na formulação duma unidade

---

<sup>45</sup> Sobre a codificação do final "idílico" e maravilhoso na epopeia renascentista, *vide* Parte I, capítulos 2, 4 e 7. Razão assiste a Luis de Sousa Rebelo quando escreve que «contrariamente ao que se tem suposto ou supõe», a presença de elementos pastoris «não infringe afinal o código genealógico da epopeia». Assim, n' *Os Lusíadas*, «a inclusão do modo bucólico no discurso épico (...) encontra-se perfeitamente integrada na grande tradição clássica da epopeia» (Rebelo 1995: 73 e 77), que é reforçada ainda, posso acrescentar, pelo influxo da poesia épica cavaleiresca.

<sup>46</sup> Matos 1992: 30.

<sup>47</sup> Excluindo naturalmente a hipótese de imitação directa de um poeta pelo outro, a qual, a existir, como se viu (Parte II), seria de Camões tendo à frente o texto de Corte-Real, e não o contrário.

<sup>48</sup> Quando afirmo que Tasso trouxe a unidade de acção para a poesia épica, não quero dizer que foi o primeiro a preocupar-se com esse aspecto teórico no género épico (pois o *Costante* de Bolognetti, por exemplo, claramente visava cumprir com o preceito aristotélico; *vide* Parte I, capítulo 4), mas sim que foi o primeiro a conseguir levar a teoria à prática na épica

de concepção discursiva que fosse válida nos termos da retórica e da imitação dos modelos do género.<sup>49</sup> Neste sentido, o sonho de D. João de Castro por Corte-Real e a «ilha namorada» de Camões constituem as apoteoses necessárias ao código, com a sua semântica do sobrenatural, o seu contexto bucolizante, os seus conteúdos de censura ética e política e o seu idealismo para o futuro histórico, no caso, da nação portuguesa.

Por isso também, embora dificilmente seja justificável em termos de desenlace narrativo,<sup>50</sup> a ilha dos últimos dois Cantos d'*Os Lusíadas*, enquanto apoteose fictícia dos heróis, vai de encontro às fórmulas previstas pelo sistema historicamente considerado. A ilha de Vénus é uma alegoria declarada, mas uma alegoria que se integra perfeitamente no horizonte previsto pelo código, ao ponto de ser quase banal. Neste sentido, Camões não faz mais do que reforçar o sistema, ao tornar explícito aquilo que já estava implícito, quer na fala de Vénus a Cupido (IX, 39):

...quero que sejam repousados,  
Tomando aquele prémio e doce glória  
Do trabalho que faz clara a memória;

quer na complexa *sententia* com que o narrador termina o Canto IX:

Porque dos feitos grandes, da ousadia  
Forte e famosa, o mundo está guardando  
O prémio lá no fim, bem merecido,  
Com fama grande e nome alto e subido.

Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,  
Tethys e a ilha angélica pintada,  
Outra coisa não é que as deleitosas  
Honras que a vida fazem sublimada.  
Aquelas preminencias gloriosas,  
Os triunfos, a fronte coroada

---

renascentista de um modo que foi reconhecido pela maioria dominante dos receptores ao fim de alguns anos. *Vide* tb. Parte II, 12.2, para a importância do modelo épico tassiano entre os críticos portugueses de Seiscentos.

<sup>49</sup> Sobre o modo como a retórica epidíctica se encontrava intimamente ligada à imitação de modelos, *vide* Parte I, capítulo 1.

<sup>50</sup> JAM, por exemplo, chama-lhe «hum estranho additamento ao seu Poema, que vem a ser huma nova acção de Vasco da Gama depois que descobriu a India» (Macedo 1820, II: 185).

De palma e louro, a glória e maravilha,  
Estes são os deleites desta ilha;

quer ainda pela voz duma dessas mesmas ninfas, aquela que profetiza os feitos dos vice-reis da Índia (X, 73):

Estes e outros barões (...)  
Virão lograr os gostos desta ilha (...)  
E acharão estas Ninfas e estas mesas,  
Que glórias e honras são de árduas empresas.

A tradição épica do Renascimento previa que, no fim das suas canseiras, por esta ou por formas muito semelhantes, os heróis obtivessem o prémio simbólico da sua glorificação, se não mesmo divinização.<sup>51</sup>

Comum é também a concretização, paralela ao triunfo heróico, do himeneu, convencionado, tanto no *romanzo*, quanto na épica clássica em leitura humanística. O facto de Vasco da Gama vir a casar com uma deusa nada tem de excepcional: soluções semelhantes foram encontradas na prática compositiva renascentista, todas elas anteriores a Camões.<sup>52</sup> Para mais, o casamento das ninfas n' *Os Lusíadas* está, de certo modo, no seguimento da promessa feita na Dedicatória de tornar D. Sebastião genro de Tétis.<sup>53</sup> De maneira algo oblíqua, é certo, pode dizer-se que a proposta de que o rei case com o mar se realiza ideal e fictivamente na ilha, o que acrescenta mais um elemento de integração discursiva ou oratória da apoteose na macroestrutura do poema.

2.5. Ainda assim, apesar de todo o respeito do episódio pelo código épico, não faltou quem lhe encontrasse aspectos a repreender. Ninguém punha em dúvida a coerência retórica da apoteose e das bodas dos heróis,

---

<sup>51</sup> Vide citação do comentário a *Os Lusíadas* de 1584 em 2.1.

<sup>52</sup> Sobre estes elementos da tradição épica, vide Parte I, *passim*.

<sup>53</sup> *Lus.*, I, 16: 5-8.

representando simbolicamente o galardão merecido pelos seus esforços. Todavia, apesar de o autor ter reiterado a explicação da alegoria, a maneira específica como ela foi representada n'Os Lusíadas não deixou de causar reacções de repúdio que mesmo os mais sofisticados esforços de reorientação hermenêutica jamais conseguiram elidir.

Um dos mais antigos documentos em que a ilha amorosa é objecto de crítica é a epístola em oitavas «da jornada que fez Pero de Alcáçova Carneiro» escrita por Diogo Bernardes quase de certeza em 1576.<sup>54</sup> O poeta cuja obra lírica mais contaminada foi com a de Camões começa por aludir de raiz aos jardins maravilhosos da épica cavaleiresca italiana. Assim parece, se confrontarmos as passagens pertinentes:

<i>Boiardo</i> <sup>55</sup>	<i>Ariosto</i> <sup>56</sup>	<i>Bernardes</i>
Era alla sua man destra una fontana/ Spargendo intorno a sé molta acqua viva (...) Per infrescarsè se ne andava il conte/ Le man e 'l viso a quella chiara fonte/Avea da ciascun lato uno arboscello/ Quel fonte che era in mezo alla verdura/ E facea da se stesso un fiumicello/ De una acqua troppo cristallina e pura (...) Conigli e caprioli e cervi isnelli,/ Piacevoli a guardare e mansueti,/ Lepore e daini correndo d'intorno (...) Orlando... Vide un palagio a marmori intagliato;/ ma non potea veder ben quel che gli era,/ Perché de arbori intorno è circondato.	Vaghi boschetti... facean riparo ai fervidi calori/ de' giorni estivi con lor spesse ombrelle;/ e tra quei rami con sicuri voli/ cantando se ne giano i rosignuoli (...) sicuri si vedean lepri e conigli,/ e cervi con la fronte alta e superba,/ senza temer ch' alcun gli uccida o pigli,/ pascano o stiansi rominando l' erba;/ saltano i daini e i capri isnelli e destri (...) Ruggier con fretta... si ritrova in su l'erboseo smalto (...) E quivi appresso ove surgea una fonte/ cinta di cedri e di feconde palme (...) Bagna talor ne la chiara onda e fresca/ l' asciutte labra...	Hum bosque taõ guardado, e taõ sôbrio/ que nelle de continuo está seguro/ O verde pasto do calmoso Estio... As fontes delle, vaõ criando hum rio/ Onde no transparente crystal puro (...) O Gamo á fresca sombra ali rumia./ Outr' hora ao raso sae da espessura,/ A sede vai matar na fonte fria (...) O medroso coelho, e a innocente/ Lebre, que de seus pés faz seu escudo;/ Alli saltaõ, e brincaõ, sem temor/ Das manchas do astuto caçador (...) No meio deste bosque, situados/ Estaõ huns bellos paços, bellos certo/ Das arvores sombrias taõ cercados/ Que naõ se deixaõ ver senaõ de perto.

<sup>54</sup> Foi publicada só vinte anos mais tarde sob a epígrafe «Carta XXXII» (vide Bernardes 1596).

<sup>55</sup> *Orlando Innamorato*, II, iv, 20-24.

<sup>56</sup> *Orlando Furioso*, VI, 21-25.

Interferindo na imitação do “cânone de Ferrara”, porém, aparecem alguns elementos soltos a alvejar parte da descrição da ilha camoniana, como mostrou já Américo da Costa Ramalho:<sup>57</sup>

<i>Camões</i> <sup>58</sup>	<i>Bernardes</i>
<p>... se as aves no ar cantando voam,  Alegres animais o chão povoam.  A longo da água o níveo cisne canta,  Responde-lhe do ramo Filomela;  Da sombra de seus cornos não se espanta  Actéon, na água cristalina e bela;  Aqui a fugace lebre se levanta  Da espessa mata, ou tímida gazela;  Ali no bico traz ao caro ninho  O mantimento ò leve passarinho.</p>	<p>... no transparente crystal puro  Mil Anteôis a sua sombra vem  Sem espanto de si, nem de ninguém (...)  Alli o branco Cisne logra, e ama  Do cristalino lago a segurança,  Geme sem medo a rolla em verde rama  A pomba do voar alli descança:  Seu canto Fillomella alli derrama,  E a Perdiz que da queda tem lembrança.  Inda qu’ engeita a faya, o freixo, e o pinho  No chaõ seguro tem seu caro ninho.</p>

Em alguns versos de Bernardes faz-se a *contaminatio* de Camões com Ariosto, já que certas aves parecem evocar principalmente o épico português (embora o *Furioso* também refira o rouxinol = Filomela), enquanto a lista de animais pertence à tradição cavaleiresca em geral, e a insistência na «segurança» e «sem temor» destes deriva particularmente de Ariosto.<sup>59</sup> Por isso, torna-se difícil perceber qual seria concretamente o objecto da crítica de Bernardes. Talvez a passagem citada, como quer A. C. Ramalho, não testemunhe «disposições muito amigáveis para com o poeta de *Os Lusíadas*, quatro anos depois da publicação do poema».<sup>60</sup> Mas se o objecto de censura ultrapassa o nível pessoal e se dirige

<sup>57</sup> Ramalho 1992: 40-43 cita e explica a proximidade paródica entre alguns versos de ambos os poetas.

<sup>58</sup> *Os Lusíadas*, IX, 62-63.

<sup>59</sup> O catálogo da fauna europeia, no contexto de episódios de ficção cavaleiresca, aparece já no *Teseida* de Boccaccio, VII, 52. É preciso que se diga, portanto, que, ao contrário do que muitas vezes se afirma, nada tem de extraordinária a descrição das plantas e animais “portugueses” na ilha de Vénus. Este é mais um elemento que Camões trabalhou a partir da épica romanesca.

<sup>60</sup> De facto, parece haver mesmo «algo de malicioso na recordação da metamorfose ovidiana do ciclo de Dédalo e Ícaro» na alusão bernardiana à perdiz através das *Metamorfoses* de Ovidio (Ramalho 1992: 43).

ao episódio da ilha divina, nenhum aspecto concreto da prática retórico-poética camonianiana, por ora, se pode declarar fustigado na epístola.<sup>61</sup>

Bem mais explícita do que a farpa de Diogo Bernardes é a censura de Manoel Correia no comentário à epopeia que elaborou provavelmente pelos últimos anos do século XVI. Toda a vontade de defender o poeta não evita a denúncia das «torpezas» daqueles que fazem «seus deoses homens, & estes perdidos & dissolutos em todo o genero de vicios. O que fazião pera encubrir suas maldades, & viverem a redea solta». Citando esta nota relativa à representação de Vénus no Canto II, Edward Glaser escreve: «Needless to say, such harsh words reflect also on the poet who divulges these obscenities».<sup>62</sup> Apesar disto, MC é o primeiro dos comentadores a procurar na alegoria a defesa da ilha de Vénus. O conteúdo erótico da oitava IX, 71 leva-o a explicar, com razoável empenho descodificador, que as ninfas estão ali em lugar das ribeiras encontradas à chegada dos navegantes. Assim, «neste sentido ficção ellas sem nenhuma especie de deshonestidade, que alguns lhe quizerão attribuir: entendendoas contra a intenção do Poeta, como me consta que elle o dizia». Tal interpretação, porém, não evita a justificação da actividade censória sobre o episódio:

E se o Poeta se não alargara em algumas oytavas, em palavras, que pudera escusar o fingimento, este he poetico, & excellente, como são todas suas cousas. Por isto se lhe emendarão,

---

<sup>61</sup> Em minha opinião, o poema de Bernardes serve-se dum tom subtilmente satirico em toda a composição que está muito longe de ter Camões como alvo principal. Por exemplo nos versos «se não ponho seus nomes por escrito/ não me devem culpar» pois «não sofre o meu espirito/ aventurarme a que hum desconfiado/ diga que sua honra lhe tirei,/ se no fim da estancia o nomeei» parece aludir ironicamente a escusas como a de Corte-Real no prólogo ao *Segundo Cerco* quando aí se diz que «se não nomear todos os fidalgos, & soldados que neste cerco de achárão, não he a culpa minha». Mais do que um documento para a recepção d'*Os Lusíadas*, a epístola de Bernardes documenta, à sua maneira, certa atitude de poetas quinhentistas quanto à prática da epopeia, o que constitui, por si só, um interessante rumo para investigação futura.

<sup>62</sup> Glaser 1976: 153.

& declararão algumas oytavas deste canto, & com rezão, porque nenhuma cousa faz na vida mayor mal, nem prejudica mais à consciencia, que a lição de Autores depravados, & torpes.<sup>63</sup>

Mais uma vez, MC parece acusar Camões de ser um dos poetas que representam imoralidades e torpezas, não obstante o seu esforço de alegorizar as lúbricas ninfas.

Foi em boa parte para responder a este tipo bastante generalizado de acusação que Faria e Sousa elaborou a sua alegorese. Assim, muito embora FS responda a todas as objecções, propondo uma leitura «en el oculto» e afirmando nomeadamente que as ninfas da ilha representam as virtudes celestes,<sup>64</sup> não se atreve a negar as evidências do texto, fazendo apenas com que estas constituam o «superficial» semântico onde pára a perspicácia dos leitores menos doutos. Assim, as dúvidas, não sobre o sistema hermenêutico do qual se serve,<sup>65</sup> mas sobre a utilidade pragmática das representações de luxúria, emergem de quando em vez no texto do erudito, abundante e impenitente comentador. Camões «pintò las Ninfas en alguna lascivia (quãto a lo superficial) con los soldados»,<sup>66</sup> aferição que respeita conclusões mais antigas do mesmo autor: «el Camoens en aquellos lugares obedeciò lo mejor, y mas reportado que pudo al amor lascivo, de quien quiso expressar los efectos, y los poderes». <sup>67</sup> Por isso, «confessamos,

---

<sup>63</sup> Camões 1720, comentário a IX, 89. A referência à emenda e supressão de oitavas deve reportar-se às edições de 1584 e 1591, as mais profundamente censuradas do século XVI (cf. Willis 1992: 133-4).

<sup>64</sup> Cf. Camões 1639, III, col. 176. DC repete FS sinteticamente (ninfas=virtudes) de cada vez que as ninfas têm acção preponderante n'Os Lusíadas: vide Camões 1735, I: 138, II: 237 e no tomo III quando se refere à ilha.

<sup>65</sup> Este sistema de alegorese foi eruditamente defendido por E. Glaser (1976) e revela FS, na opinião deste estudioso, como o maior *scholar* da Península Ibérica no século XVII. Tal não significa, porém, que o sistema que é válido para o comentador seja válido para a epopeia comentada.

<sup>66</sup> Camões 1639, IV: col. 260.

<sup>67</sup> Faria e Sousa, *Noches Claras* (1624); *apud* Glaser 1976: 137. O estudioso norte-americano comenta que esta frase revela bem o desalento de FS com respeito aos versos sensuais d'Os Lusíadas.

que el Poeta mezcló (pero con inimitable destreza) alguna cosa de los humanos para inclinar al gusto de los que leen», escreve ele nas *Lusiadas comentadas*.<sup>68</sup>

Estas conclusões sobre o *delectare* («gusto») como frente para a passagem dos sentidos profundos não consegue encobrir, de modo nenhum, o incómodo dos moralistas em relação ao erotismo frontal com que são descritas a ilha e as acções nela cometidas. O assentimento de MC em relação ao corte de algumas estrofes camonianas espelha-se na forma pudica com que DC, apesar de todas as justificações baseadas na exegese de FS, traduz os passos mais sensíveis d'*Os Lusíadas* sob aquele ponto de vista.<sup>69</sup> Se nem mesmo o primeiro importante alegorista não português de Camões, ao aceitar a tese hermenêutica de FS, se permite deixar à vista toda a pujança erótica do texto; se W. J. Mickle, no seu comentário continuador de FS e DC, chega a defender que a acção na ilha de Vénus é «casta»;<sup>70</sup> não surpreenderá a reacção concisa dum autor do mesmo século das Luzes:

C'est par une allégorie également absurde qu'ils [os defensores de Camões] veulent expliquer cette île enchantée et plus voluptueuse que le palais d'Armide, où se fait l'union des Portugais avec les Néréides. On ne peint point la vertu sous les couleurs du vice.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Camões 1639, I: 431; *apud* Pierce 1957: 113 e Glaser 1976: 153. Estou de acordo com Pierce quando afirma, *loc. cit.*, que «Faria begins to show a certain uneasiness (...) a slight doubt remains concerning the propriety in "un poeta circumspecto y Catholico" of such frank detail».

<sup>69</sup> Veja-se, por exemplo, como DC traduz II, 42-43: «Jupiter l'arrête: il la voit plongée dans une affliction qui attendriroit les monstres d'Hircanie, son coeur en est émû, il essuie ses larmes, il l'embrasse; ensuite jettant sur elle un de ces regards sereins, dont il se sert pour dissiper les nuages & pour calmer les tempêtes, il lui parle en ces termes» (Camões 1735, I: 101). As explicações de FS, bem como as suas próprias, obviamente não foram julgadas suficientes para permitir uma tradução correcta do passo camoniano, na tradução francesa muito mais parecido com o trecho modelar de Virgílio.

<sup>70</sup> *Apud* Pierce 1954: 103 e Torrance 1965: 211. Frank Pierce considera o aparato com que Mickle apresentou a sua tradução d'*Os Lusíadas* em 1776 como «still the most comprehensive and serious piece of Camões scholarship after the commentary of the preceding century», referindo-se ao de Faria e Sousa (1954: 102). No que diz respeito à interpretação do poema, todavia, Mickle quase nada tem a oferecer de significativo, depois de FS, DC e restantes comentadores que o antecederam.

<sup>71</sup> Louis Racine, *Réflexions sur la poésie*, chez Desaint & Saillant, Paris, 1747, tomo III, pp. 18-19; *apud* AAVV 1972b: 128.

Foi precisamente o «absurdo» de representar o vício com as cores da virtude (para inverter os termos do crítico francês) que provocou a alegorese de FS e, provavelmente, também a de DC.<sup>72</sup> Pois se não fosse bem orientada a interpretação do maravilhoso da ilha camoniana elaborada por esses comentadores, ter-se-ia de aceitar logicamente que as apoiantes dos heróis portugueses em todo o poema, Vénus e as ninfas, representavam o triunfo do amor luxurioso. Di-lo FS em mais do que um lugar e particularmente, com sarcasmo, na defesa que teve de fazer perante os seus acusadores à Inquisição: se Vénus e as suas aliadas não constituem alegoria religiosa e pia, «quedará igualmente clarissimo el aver quien tenga por más honesto, que los Portugueses Catolicos fuessen a hazer celebrar en la India, antes la torpeza infame, que la Fè Christiana».<sup>73</sup> Pois a tanto montaria a estrutura das intervenções divinas em favor dos heróis, desde I, 34: 2-4 (e IX, 38), onde se profetiza que os portugueses irão venerar Vénus aonde estenderem o império, até às práticas libidinosas na ilha. Colocada deste modo, a questão resumir-se-ia à opção entre aceitar através da alegoria, ou rejeitar por escrúpulo moral, a representação das virtudes de modo a inclinar o texto «ao gosto dos que lêem».

2.6. No entanto, para além da simples equação alegórica entre as ninfas e os prémios devidos aos heróis, o poema camoniano proporciona, ele mesmo, índices dos propósitos de concepção da ilha e do seu conteúdo ostensivamente erótico, em particular no trecho seguinte onde Vénus tem a palavra (IX, 40-42):

... queria que, feridas

---

<sup>72</sup> Nisto encontrava-se no seguimento duma tradição que via no absurdo o signo duma alegoria cristã (*vide* Glaser 1976: 151).

<sup>73</sup> Faria e Sousa 1640: col. 6.

As filhas de Nereu no ponto fundo,  
De amor dos Lusitanos encendidas,  
Que vem de descobrir o novo mundo,  
Todas nu[m]ja ilha juntas e subidas  
(...)  
Os esperem as Ninfas amorosas  
De amor feridas, pera lhe entregarem  
Quanto delas os olhos cobiçarem.

Quero que haja no reino Neptunino  
Onde eu nasci, progénie forte e bela,  
E tome exemplo o mundo vil, malino  
Que contra tua [*i. e.* de Cupido] potência se revela  
Por que entendam que muro adamantino  
Nem triste hypocresia val contra ela.  
Mal haverá na terra quem se guarde,  
Se teu fogo imortal nas águas arde.

O objectivo da deusa, e, por inerência, da ilha enquanto local de representação da entrega total de homens e ninfas ao amor sexual, está pois determinado nos termos da Ética correctiva, em si mesmos aqueles que seriam de esperar duma epopeia renascentista. Os seres humanos que constroem um «muro adamantino» e vivem da «triste hipocrisia», quer porque excessivamente empenhados na guerra (como aparentemente pretende MC), quer porque defendem o celibato clerical (como quer ED), quer por outros motivos ainda, deverão “tomar exemplo” de tudo o que se passa na ilha e aceitar que nada resiste, ou deve resistir, à «potência» de Cupido.<sup>74</sup> Sintetizando: Vénus entende que o poder do seu filho mitológico tem valor moral positivo.

Neste como em outros aspectos, a deusa concorda com o narrador. Antes de a mãe o convencer a mudar de estratégia, Cupido andava envolvido na preparação duma missão punitiva «contra o mundo revelde, por que emende/ /erros grandes que há dias nele estão» (IX, 25), erros esses subsequentemente catalogados na famosa alegoria de Actéon que FS bem descodificou.<sup>75</sup> A intenção

<sup>74</sup> Vide comentários dos exegetas citados a IX, 42.

<sup>75</sup> Sobre a alegoria de Actéon n.º *Os Lusíadas*, vide, além do comentário de FS, Sérgio 1972: 95-99; Reali 1980; Ramalho 1980: 45-72; Coelho 1983: 82-83 e Aguiar e Silva 1987.

primeira do Amor era castigar a contemporaneidade, tendo Vénus levado o filho a suspender, ou pelo menos a adiar *sine die*, o ataque contra a «mal regida gente» (IX, 29: 7), para o juntar a si na criação, não da guerra desejada por Cupido, mas do prémio repousado na figura duma ilha. Numa e noutra instância, Amor e Vénus exercem uma acção moralizante declarada e instituída contra males que poluem a sociedade humana. A diferença entre a missão preparada por Cupido e a vontade da deusa anadiómena reside no método pedagógico de intervenção: o menino frecheiro queria «o castigo que duro e justo seja» (IX, 29: 4), Vénus o «exemplo» que, pela positiva, viesse a obter efeitos pragmáticos também transformadores.

A dicotomia entre os dois métodos correctivos reforça-se com as alianças que, em cada um dos momentos, são requisitadas pelos respectivos comandantes. Assim, no projecto de punição, Cupido «seus ministros ajunta» (IX, 29: 5) que andavam «exercitando a mão» (32: 1) com «tiros assi desordenados» (34: 1). Os meninos são «mal destros» (34: 2) e as suas setas levam, por isso, a resultados francamente censuráveis: paixões incestuosas (34: 5-8), adúlteras (35: 3-4), social e moralmente impróprias (35: 1-2 e 5-6), resumidas pelo narrador na expressão «amor indino» (35: 7). Toda a passagem referente à actividade dos múltiplos Cupidos induz a pensar que a expedição punitiva com «exércitos» (29: 6) deste calibre poderia, mais provavelmente, conduzir a efeitos negativos do ponto de vista ético-social do que vir a punir os erros detectados. Por outras palavras, a emenda procurada por Eros acabaria por criar amores viciosos, porque «desconcertados» (34: 3), em vez de corrigir adequadamente um mundo onde «ninguém ama o que deve/ senão o que somente mal deseja» (29: 1-2). Cupido acerta na percepção das realidades duma

prática viciosa disseminada na humanidade, mas as obras dos «seus ministros», tal como o narrador as descreve, em vez de regenerarem a sociedade, acrescentariam nova confusão e discórdia, semeando apetites concupiscíveis e não verdadeiro amor e afecto.<sup>76</sup> A repreensão e o castigo não serviriam o propósito correctivo devidamente medido social, ética e — tendo em conta a conhecida alusão à corte sebástica em IX, 26-28 — também politicamente.

Por seu turno, Vénus consegue para o seu projecto de recompensa a ajuda, não só do seu filho, dispensando os pouco adestrados soldados do exército deste,<sup>77</sup> mas também a das prosopopeias da Fama e da Credulidade. De facto, «diz Cupido que era necessária» (IX, 44: 1), para cumprir com as intenções de sua mãe — antes de se suscitar a colaboração das ninfas e de se providenciar o aparato agradável da ilha —, a deusa que apregoa «os louvores da gente navegante» (45: 3). A Fama, acompanhada da ovidiana Credulidade,<sup>78</sup> confunde-se com o próprio acto discursivo laudatório, de tal modo que os termos «Fama», «louvor» e «rumor» são intercambiáveis no texto.<sup>79</sup> O objectivo era tornar os deuses do mar — e principalmente as deusas — favoráveis aos portugueses, de contrários que tinham sido até aí (IX, 46), de modo a que Eros, disparando as setas sobre as nereidas, prosseguisse e acentuasse um procedimento suasório iniciado pela Fama (47: 1). Por este processo, Vénus e

---

<sup>76</sup> As explicações mais antigas de IX, 35: 7-8 («mas eu creio que deste amor indino/ é mais culpa a da mãe que a do minino») parecem-me ainda as melhores. Escreve o anotador de 1584 (fl.218r): «quer dizer que he mais por cumprir o appetito, que por amor, porque o verdadeiro namorado, limpa & synceramente ha de amar»; e MC: «quer dizer aqui o Poeta que esta desordem do mundo, he mais causada por propria torpeza dos homens, que de amor, & affeyção, porque se não movem a isto, se não por serem puramente torpes, & sensuaes».

<sup>77</sup> É somente Cupido-Eros, sem os seus «moços mal destros», aquele que lança as setas sobre as ninfas (*vide Lus.*, IX, 43, 47 e 48).

<sup>78</sup> A descrição da Fama ou Rumor por Camões (aqui e em II, 58) deriva fundamentalmente de Virgílio (*Eneida*, IV), tal como as três descrições da mesma deusa no *Segundo Cerco* de Corte-Real. A Credulidade como habitante da casa da Fama, porém, é apanágio de Ovidio, *Metamorfoses*, XII: 59 (ED).

<sup>79</sup> Segundo ED em comentário a IX, 46: 1, *fama* e *rumor* possuem idêntico valor na generalidade da literatura latina.

Cupido oferecem uma alternativa, de idênticos propósitos hortativos, à punição programada inicialmente por Amor. Uma alternativa concebida em termos epidícticos: preferível ao «castigo» (29: 4) como forma de corrigir os destinatários, são os louvores da Fama expressos com a «tuba clara» da epopeia (45: 2),<sup>80</sup> ainda que esta seja «jactante, mentirosa e verdadeira», tudo ao mesmo tempo (44: 6).<sup>81</sup>

A acção subsequente ao encontro sexual entre os navegadores e as ninfas, além de ser figurado como galardão tópico, consiste pois, de modo perfeitamente explícito, numa representação de carácter laudatório, permeada dos intentos pragmáticos — destinados a provocar decisões sobre a melhoria de condutas repreensíveis — típicos da retórica deliberativa.<sup>82</sup> A função da ilha, mais especificamente ainda do que a do poema em geral, é protréptica, constituindo uma manifestação de discurso demonstrativo que alegoricamente postula uma celebração de acções para que «tome exemplo o mundo vil, maligno» (42: 3). Um louvor para que o erro e o vício, patentes na realidade visada, se transformem no bem.

2.7. A perturbar seriamente toda esta concepção, como notaram desde logo os comentadores, está o facto de os instrumentos que exercem a função correctiva serem Vénus e Cupido. Escreve FS a justificar a sua interpretação

---

<sup>80</sup> Cf. *Lus.*, I, 5: 3.

<sup>81</sup> Recorrer à tradição da Fama tal como Virgílio e Ovídio a conceberam, como faz Camões, significa recorrer ao que de mais negativo possui a tradição clássica na referência a este conceito (cf. Lida de Malkiel 1983). Implicitamente, também o louvor como sistema discursivo, aqui confundido com a própria acção da Fama e Credulidade juntas, funciona misturando a verdade com a mentira, sendo esta (por efeito da credulidade) «havida por verdade» (IX, 45: 7).

<sup>82</sup> Sobre a osmose entre os dois géneros retóricos, o epidíctico e o político, *vide* Parte I, capítulo 1.

destes deuses do amor sensual nos termos dos seus equivalentes espiritualizados:<sup>83</sup>

Quien es tan fuera de juicio que crea, que nuestro Poeta entendido, erudito, judicioso, i de ingenio raro, huviesses de introducir por reformadores del mundo vicioso, i premiadores de acciones virtuosas, a Venus, i a Cupido lascivos, i adversarios dellas?

O problema não existia só para o prolixo exegeta. Toda a cultura épica renascentista havia lançado aos olhos dos leitores retratos dos prazeres do corpo que, ou se situavam dentro dos parâmetros da moral pública, ou acabavam por ser denunciados como enganos, ratoeiras colocadas à virtude dos heróis. E não eram apenas os poetas que escreviam sob o manto moralista da Contra-Reforma e a tradição virgiliana da paixão desastrosa de Dido que o caucionavam. O próprio Ariosto — não obstante o elaborado descritivismo que um Tasso, por razões simultaneamente éticas e poéticas, condenou<sup>84</sup> — manteve o seu principal episódio erótico, o da ilha de Alcina, na área da alegoria do vício, contrastando-o, para mais, com o casto paraíso terreal de Logistilla, este verdadeiramente virtuoso.<sup>85</sup> Os prazeres luxuriosos jamais aparecem na epopeia vernácula enquanto forma de premiar o herói; antes o aprisionam, iludem e acabam por desgostar.

Há, porém, uma exceção evidente. Vénus promovia o acto sexual, entre o herói e a mulher ou deusa eleita, em coordenação com Himeneu, deus das bodas. O matrimónio consagrava-se como parte intrínseca da poesia épica,

---

<sup>83</sup> Camões 1639, IV, col. 50 (a propósito de IX, 49).

<sup>84</sup> «... gli onesti piaceri sono contrari a' dionesti. Laonde non meritano lode alcuna coloro che hanno descritti gli abbracciamenti amorosi in quella guisa che l'Ariosto descrisse quel di Ruggiero con Alcina o di Ricciardetto con Fiordispina» (*Discorsi del Poema Eroico*, I; Tasso 1977, I: 154).

<sup>85</sup> As aberturas dos Cantos VII e VIII do *Furioso* justificam, entre outras passagens, o entendimento alegórico de Alcina, da sua ilha e dos seus conteúdos, bem como a conotação imediata entre o reino de Logistilla e a meta do caminho das virtudes (VIII, 18-21 e X, 35-68).

desde o *Teseida* de Boccaccio até aos poemas do século XVI, assumindo a forma dum epitalâmio mais ou menos desenvolvido, as mais das vezes muito perto do final de cada obra. Alguma impressão do desejo luxurioso entre os nubentes era permitida nestes casos, desde que contextualizado como retrato propriamente epitalâmico duma antecipação ardente da noite de núpcias.<sup>86</sup> No restante, a convenção determinava uma discreta e velada alusão ao acto venéreo, sem pormenores, e apenas em caso de casamento considerado adequado ao herói, adequado porque recompensava, de facto, a sua conduta, e porque resultaria em progénie benéfica para a dinastia, comunidade ou Estado referenciados.

Para FS, a maior parte do Canto IX da epopeia camoniana inseria-se tão naturalmente no género epitalâmico que não era necessário fazer menção do facto. Só por acidente o fundamental comentador seiscentista chega a dizê-lo de modo explícito.<sup>87</sup> Nada de extraordinário havia em seguir as convenções deste subgénero, tão poético e epidíctico quanto a epopeia no seu conjunto, para coroar de louros os esforços dos heróis épicos.<sup>88</sup> Apoteose e matrimónio coadunavam-se, já que as nereidas, «conformes»

...cos seus amados navegantes,  
Os ornam de capelas deleitosas  
De louro e de ouro e flores abundantes.  
As mãos alvas lhe davam como esposas;  
Com palavras formais e estipulantes  
Se prometem eterna companhia,  
Em vida e morte, de honra e alegria.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Já o epitalâmio de Catulo (LXI, vv. 176-8) descrevia a luxúria dos noivos. Segundo o tratadista Júlio César Escaligero, *Poetices libri septem* (1ª ed. póst. 1561), nestes casos «... quarti lascivia lususque est totius» (Escaligero 1581, III, ci, 150).

<sup>87</sup> «...el P. imitó en esto Epitalamio...» (Camões 1639, IV, col. 143).

<sup>88</sup> O epitalâmio é considerado um subgénero da retórica epidíctica em tratados muito completos como os de Menandro de Laodiceia (1996: 194-213) e de Escaligero (cf. DeNeeff 1973). A inclusão de epitalâmios noutros géneros era também comum: *vide*, por exemplo, as obras bucólicas de Sá de Miranda (Epitalâmio pastoril) e Garcilaso de la Vega (Écloga II). Não se tratando, muitas vezes, de epitalâmios no sentido de composições no seu conjunto exclusivamente convencionadas pelo género, tais momentos poéticos devem ser lidos de acordo com os códigos do epitalâmio.

<sup>89</sup> *Os Lusíadas*, IX, 84.

Vasco da Gama, como superior a todos os heróis da viagem, une-se à maior delas, Tétis, e depois das cerimónias, aliás muito pouco oficiadas, eles e elas, num palácio de conto de fadas e de romance cavaleiresco, logram os amores nupciais (IX, 87). Estas uniões representam, como o narrador afirma explicitamente logo a seguir, «o prémio lá no fim» dos trabalhos e façanhas (IX, 88). Epitalâmio e apoteose fundem-se, portanto, sempre dentro das expectativas duma epopeia fortemente devedora do sistema epo-narrativo então canónico.

Tudo isto não obsta a que, no interior das convenções do triunfo do herói e dos códigos retórico-éticos do epitalâmio, a ilha de Vénus continue a transgredir. Pois filiando-se ostensivamente na íntima associação dos dois filões literários quanto ao carácter teleológico que possuem dentro do sistema épico, associação essa também legitimada pela prática épica renascentista,<sup>90</sup> Camões (1) detém-se muito mais do que seria de esperar, como dizia MC, no processo de sedução e consumação amorosas; (2) este processo é anterior aos sponsais, quais relações inadvertidas pelos laços dominantes da legitimidade e moralidade; (3) todo ele, por sua vez, faz-se ilustração directa das intenções correctivas declaradas por Vénus, a qual, finalmente, (4) parece uma das figuras menos indicadas do panteão helénico-romano para encher o mundo de virtudes.<sup>91</sup> Em resposta à objecção de FS, porventura lógica na situação cultural de então, é sabido que a ideia de Amor ser o reformador do mundo faz parte do

---

<sup>90</sup> Muitos poemas não casam os seus heróis para o triunfo (o *Segundo Cerco de Diu* é um deles), mas tal não significa uma transgressão do código; trata-se apenas de variantes dentro do mesmo sistema épico.

<sup>91</sup> Se não for identificada com a Afrodite Urânia, como quer Faria e Sousa. Faço uma avaliação da tese de FS sobre a Vénus de Camões no capítulo seguinte.

ideário camoniano<sup>92</sup> e terá fundamentos filosóficos em certas correntes, principalmente neoplatónicas, do pensamento renascentista.<sup>93</sup> Mas a carnalidade dos amores descritos, a sua impropriedade face ao consentimento “legal” do himeneu, a ausência duma denúncia do seu carácter vicioso — ao contrário de toda a poesia épica canonizada pelos humanistas, de Virgílio a Ariosto e a Tasso — e, para cúmulo, a correlação entre toda esta actividade libidinosa e os intuitos moralistas e glorificadores de Vénus, Cupido e do próprio narrador, convivem muito mal com a articulação teórica dos neoplatonismos.<sup>94</sup> Todos estes aspectos, ou exigem uma alegoria não explicitada no texto, como as que tentam MC, FS e DC, ou impõem a adopção pelo subgénero epitalâmico de elementos da literatura de tipo fescenino.

Efectivamente, apontam neste último sentido, não somente as estrofes em que se descrevem as acções perpetradas por marinheiros e ninfas, bem como a descrição da ilha, merecedora da designação, que Yara F. Vieira lhe deu já, de «pornotopia»,<sup>95</sup> mas também as coordenadas estipuladas pelo narrador quanto

---

<sup>92</sup> Os versos mais explícitos serão os da chamada Écloga dos Faunos, onde acerca do Amor se diz que «as cousas ele as ata e as conforma/ com o mundo reforma/ a matéria. Quem há que não o veja?» (vv. 241-243).

<sup>93</sup> ED sugere trechos de Platão, Eurípedes e dos *Asolani* de Bembo para «a ideia que teve Cam., de fazer do filho de Venus o restaurador da ordem na sociedade» (comentário a IX, 29). FS tinha já citado um poema em oitavas de B. Guarino ao mesmo propósito (Camões 1639, IV, cols. 270-71). Outros põe em foco as relações com os neoplatonismos de Marsilio Ficino (boa introdução em Panofsky 1995: 119ss.) e de Leão Hebreu.

<sup>94</sup> Esta é evidentemente a tese, geralmente aplicada apenas à lírica camoniana, que António Sérgio e A. J. Saraiva defenderam com perspicácia. Outros, fiéis à concepção da ilha amorosa como espelho de neoplatonismo, poderiam defender-se com frases como a seguinte de Leão Hebreu: «os poetas, debaixo do véu desta Vénus terrena, disseram muitas coisas feitas que são simulacro de natureza, compleição e efeitos da Vénus celeste» (1968-72, I: 215); porém, com a nobre excepção de FS — que foi até onde era possível ir-se na interpretação da deusa camoniana como representação do amor sublime —, tem-se procedido neste âmbito com carência de rigor. Voltarei à questão no próximo capítulo.

<sup>95</sup> Vieira 1980: 198; o termo foi definido pela autora segundo a paráfrase de Guido Almansi, *L'Estetica dell'Osceno* (1974), Einaudi, Turim, pp. 192-3: «Nel capitolo finale del suo saggio: *The Other Victorians, A study of sexuality and pornography in mid-nineteenth century England*, Stephen Marcus describe una forma di fantasia erotica da lui denominata con brillante neologismo *pornotopia*, l'universo pansessualizzato dei pornografi che conosce soltanto una dimensione: la dimensione del sesso». Nestes casos, «l'immensa forma femminile supina sarebbe così una opzione interpretativa del paesaggio», o que Yara F. Vieira encontra na ilha de Camões,

ao modo como as personagens se explanam na narração. As instruções dadas por Vénus às ninfas dificilmente escapam, nem mesmo pelo supremo virtuosismo da alegorese de FS, a conotações com aquilo que Voltaire designou de «musicos d'Amsterdam».<sup>96</sup> Versos como os seguintes,

...quer que as aquáticas donzelas  
Esperem os fortísimos barões (...)  
Com danças e coreias, porque nelas  
Influirá secretas afeições,  
Pera com mais vontade trabalharem  
De contentar a quem se afeioarem.

\*

Pera que tu recíproco respondas,  
Ardente Amor, à flama feminina,  
É forçado que a pudicícia honesta  
Faça quanto lhe Vénus amoesta.

Já todo o belo coro se aparelha  
Das Nereidas, e junto caminhava  
Em coreias gentis, usança velha,  
Pera a ilha a que Vénus as guiava.  
Ali a fermosa Deusa lhe aconselha  
O que ela fez mil vezes, quando amava.  
Elas, que vão do doce amor vencidas,  
Estão a seu conselho oferecidas.

\*

Assi lho aconselhara a mestra experta:  
Que andassem pelos campos espalhadas;  
Que vistas dos barões a presa incerta,  
Se fizessem primeiro desejadas.  
Algu[m]as, que na forma descoberta  
Do belo corpo estavam confiadas,  
Posta a artificiosa fermosura,  
Nuas lavar se deixam na água pura,

nem correspondem a atitudes comportáveis num epitalâmio, nem muito menos haveriam de propor-se como prémio para a virtude heróica.<sup>97</sup> Decerto que uma exegese alegórica sublimante torna sempre ariscas passagens como estas.<sup>98</sup> Por

---

«metáfora de um grande corpo feminino, deitado de costas, com o horizonte ao nível dos olhos de quem vê; o retrato não é completo, mas selecciona as zonas erógenas do tronco».

<sup>96</sup> Voltaire, "Essai sur la poésie épique"; *apud* Torrance 1965: 211.

<sup>97</sup> *Os Lusíadas*, IX, 22; IX, 49: 5-8 e 50; IX, 65.

<sup>98</sup> Um dos mais extraordinários esforços de FS, certamente devedores da imensa erudição do comentador, encontra-se na glosa de IX, 49: «Entra una duda, i es si conforma bien esta accion

consequente, depois de apresentar a alternativa que a retórica epidíctico-deliberativa lhe oferecia (instituída ao nível do maravilhoso como correcção da sociedade humana coetânea), isto é, entre a expedição punitiva e vituperadora de Cupido, por um lado, e o *exemplum* concebido por Vénus e exaltado pelos louvores da Fama, por outro,<sup>99</sup> o poeta desenvolve uma apoteose e divinização dos principais protagonistas da narração em que a dúvida acerca da legitimidade dos actos descritos como virtuosos infunde-se e permanece para lá de qualquer tentativa de “polimento” moral — pelo menos, para lá das tentativas exegéticas que historicamente se conhecem.<sup>100</sup>

2.8. Uma outra forma de conceder valor macroestrutural ao maravilhoso episódico aparece na *Prosopopeia* de Bento Teixeira. Neste breve «rascunho» publicado póstumo em 1601,<sup>101</sup> os deuses do mar funcionam, quer como obstáculos aos heróis, tal como n’*Os Lusíadas*, quer como narradores das façanhas dos irmãos Jorge e Duarte de Albuquerque. Se, no primeiro caso, o maravilhoso mitológico possui carácter estritamente accidental, justificando o mau tempo enfrentado pelo herói com a ira de Vulcano que persuade Neptuno a convocar os ventos tempestuosos — em nítida imitação do Canto VI do poema épico de Camões —, no segundo, o mesmo Neptuno, outras divindades marinhas

---

de Venus en licenciar las Ninfas para el acto venereo, con la representacion que ella haze de la Iglesia, i Religion Catolica en todo este Poema? Respondese, que bonissimamente porque el officio de Venus en la fabula es quitar a las Virgines la cinta de la pureza, quando se entran pela primera vez en el talamo: i a esso corresponde en la Iglesia Catolica el ir a ella los novios a darse las manos, tomando licencia para juntarse» (Camões 1639, IV, col. 123). Será necessário comentar que a preparação coordenada por Vénus na ilha não é (ainda) para o tálamo nupcial, e que as nereidas não são propriamente virgens, nem nos mitos, nem muito particularmente n’ *Os Lusíadas* (vide VI, 21-24)?

<sup>99</sup> Analisaram-se esses trechos em 1.5. imediatamente *supra*.

<sup>100</sup> Sobre a ilha de Vénus como parte da alegoria continua de *Os Lusíadas*, vide capítulo seguinte.

<sup>101</sup> Para uma apresentação geral da obra de Bento Teixeira, vide Parte II, 10.4.

e, principalmente, Proteu, afirmam-se numa esfera de acção própria que inicia e conclui o núcleo da narração, sem confundir-se jamais com a primeira pessoa do texto. Por outras palavras, o poeta serve-se aqui dum expediente curioso, aparentemente desnecessário, para emprestar voz a deuses e assim dar forma especial ao poema.

O próprio título de *Prosopopeia* depende deste recurso estruturante, atribuindo às águas defronte da cidade de Pernambuco o perfil e voz de gente que conta uma história e louva os protagonistas desta. Depois da Proposição, Invocação e Dedicatória, a Narração começa com a chamada a consílio dos deuses do mar, através da passagem referente a Tritão já aqui mencionada.<sup>102</sup> Depois de todos os deuses e nereidas estarem reunidos à entrada da barra de Pernambuco, Neptuno dá ordens para que Proteu comece o seu canto (estrofe 21). Este situa-se, pois, no interior da fala na primeira pessoa, sendo todo o discurso histórico do poema, incluídas as intervenções de Vulcano e Neptuno sobre a acção dos heróis, incorporado no canto de Proteu. A estrutura por encaixe dos emissores uns nos outros reforça-se na conclusão do texto: Proteu elabora a sua peroração, Neptuno exprime a decisão de imortalizar um dos Albuquerque, indo-se embora com a sua corte logo a seguir, e o texto retorna ao «Eu» que iniciara, e agora conclui, o conjunto do poema.

Um diagrama de círculos concêntricos facilmente ilustraria esta estrutura em que a alegoria, através do maravilhoso, detém um papel fulcral. Da esfera do enunciador do discurso — o sujeito que reivindica o estatuto de testemunha da reunião marinha («eu, que a tal espectáculo presente/ estive»; última oitava) —, passa-se, no dealbar da Narração, para a esfera de Proteu e

---

<sup>102</sup> Vide *supra* sobre o comentário implícito da *Prosopopeia* ao Tritão de Camões.

das restantes deidades marítimas, esfera esta que, por sua vez, circunscribe o núcleo da diegese constituído pelos «feitos» dos Albuquerque, acompanhados das intervenções antagónicas de Vulcano (então aliado aos deuses do mar) e da «sorte» (estrofes 35 e 78) ou «fado» (88). O facto de, tanto o primeiro narrador, como o segundo (Proteu), obedecerem a uma *dispositio* retórico-épica muito semelhante das partes do discurso, com exórdios, narrações e perorações claramente delimitados nos dois casos, reforça em simultâneo a autonomia e a auto-semelhança estabelecidas entre os enunciados de cada um. Também aqui o exemplo de Camões deve ter sido determinante para Teixeira, pois a alegoria geral d'*Os Lusíadas* tende a conceder ao próprio texto a forma do encaixe. Contrariamente à epopeia camoniana, a *Prosopopeia* jamais ultrapassa o nível da alegoria episódica. Mas o poemeto de Teixeira oferece bons indícios de que o maravilhoso d'*Os Lusíadas* foi entendido na época de acordo com uma perspectiva macroestrutural fundada na alegoria das esferas concêntricas.

### 3. As esferas da alegoria: uma interpretação cronotópica do maravilhoso d' *Os Lusíadas*

*Si el Poeta no entendiera por Iupiter a Christo, i por Venus a la Iglesia, de quien el demonio es capital adversario, representado agora aqui en Baco, huviere cometido un absurdo desatinado.*

Manuel de Faria e Sousa

3.1. Cedo se procuraram os alicerces para a leitura e estudo do maravilhoso mitológico d' *Os Lusíadas*. No escrito que em 1624 inaugurava para as tipografias as importantes movimentações de crítica camoniana centradas em Évora, Severim de Faria dizia simplesmente o seguinte:

Luis de Câmões não fez estas ficções dos Deoses a caso, senão com muita consideração, introduzindo debaixo destas fabulas hu[m]a excellente Alegoria, (a q[ue] os Poetas chãmão a alma da fabula) & assi entendeo debaxo do nome de Iupiter, & Deoses, a divina providencia, & os espiritos Angelicos, per que governa o mundo (...) Alegoria que o Poeta nellas ente[n]deo como imitando Virgilio no fim do sexto da Eneida, explicou nestas Oitavas em que introduz a Tetis declarando a Esphera a Dom Vasco da Gama, onde fallando do Ceo Impirio, diz assi [e cita do Canto X, estrofes 82 a 84].<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Severim de Faria 1624: fl.111v-112r.

Esta despreziosa chamada de atenção não foi preservada nos exames críticos do poema épico de Camões que chegariam mais tarde. Em data ainda indeterminada,<sup>2</sup> PA decidiu não excluir a interpretação daquele trecho épico da geral refutação a que sujeitou o ensaio de SF, errando o alvo, porém, quase completamente.<sup>3</sup> E se a questão da alegoria voltou a suscitar a atenção do licenciado pela Universidade eborense, muito particularmente em resposta ao autor de quem falamos a seguir, a importância da *imitatio* nas oitavas de Tétis parece ter-se-lhe escapado.<sup>4</sup> Entretanto, no mar de fontes coligidas por Faria e Sousa com o propósito de tornar Camões, como escreveu este crítico minhoto, na quinta-essência da Poesia, se uma alegoria “teológica” estranha à do texto poético se tornava no eixo condutor de toda a exegese,<sup>5</sup> o modelo narrativo e de imitação estrutural a que Severim aludira passava despercebido. A crítica neoclássica e romântica não recuperou o trilho deixado aberto pelo chantre da Sé de Évora, tendo-se perdido até ao presente século, segundo parece, o sentido da integridade de construção da alegoria.

---

<sup>2</sup> A. Soares Amora atribui a réplica de PA a Severim ao ano de 1638, sem jamais aduzir as razões para tal datação (Amora 1955: 6 e 67). M. Lucília Pires refere-o como «não datado» mas «pouco posterior à publicação da obra de Severim de Faria que refuta (1624)» (Pires 1982: 90, n23). Como se viu já (Parte III, 7.3), tanto o texto de SF como o de PA devem ser entendidos conjuntamente com os problemas levantados por um discurso feito em Lisboa, com data e orador desconhecidos, ao qual se referem umas anotações feitas em manuscrito por SF — que A. Pinto de Castro (1987: 102) data, também sem dizer porquê, de 1623 — e a própria refutação de PA.

<sup>3</sup> Não sabemos se deliberada, se ingenuamente, PA nem encontrou o trecho da *Eneida* imitado de facto por Camões, nem mostrou estar familiarizado com os exegetas virgilianos (cf. *Exame sobre o particular juízo que fês M. S. de F.*, fl.204; Amora 1955: 140). Recorde-se, contudo, que se tratava de um dos primeiros textos de crítica e comentário escritos pelo licenciado da Universidade de Évora, com opiniões que em muitos aspectos ele irá conscientemente modificar mais tarde.

<sup>4</sup> Esta frase está sujeita a caução, pois a obra crítica de PA ainda não foi sujeita a um estudo completo nem a publicação sistemática. Além disso, não sobreviveu (se é que chegou a ser escrito) o comentário de PA aos últimos Cantos d’*Os Lusíadas*. Veremos *infra*, porém, que PA foi mais longe do que qualquer outro exegeta na aplicação da alegoria do Canto X ao resto do maravilhoso de Camões.

<sup>5</sup> Edward Glaser escreve, com justeza, que Faria e Sousa dispensa a ajuda do poeta e avança a sua alegorese como se nenhuma explicação do maravilhoso tivesse sido fornecida pelo poema (1976: 142).

Tal como SF dava a entender, a passagem em que se descreve a máquina do mundo corresponde ao trecho da lição de Anquises em que a tradição comentarística da *Eneida* viu uma sinopse da própria estrutura alegórica da epopeia de Virgílio.<sup>6</sup> De facto, como já se disse,<sup>7</sup> a ascensão de Vasco da Gama e demais navegantes para a revelação das esferas insere-se num processo de alusão estrutural rigorosamente concebido. Depois da subida do herói ao topo dum monte (*Eneida* VI: 675-8; *Os Lusíadas*, X, 76-77), Camões, suprimindo naturalmente o encontro entre o herói e a alma do pai, imita a sequência dos episódios e, em alguns aspectos, dos conteúdos também, da epopeia virgiliana: a máquina do mundo, onde Deus faz as vezes do «Espírito» (*spiritus*) de Virgílio (VI: 724-29; *Lus.*, X, 77-81 e 85-90); a explicação filosófica que aqui nos interessa particularmente (VI: 730-751; *Lus.*, X, 82-85), e a linhagem dos heróis futuros de Roma (VI: 756-888) correspondente a uma geografia de heróis e mártires do Oriente (*Lus.*, X, 91-141). Ao imitar a ascense da “*Odisseia*” virgiliana no respeito quase estrito pela respectiva *dispositio*, em coerência com o sistema alusivo que havia empregue ao longo d’*Os Lusíadas*, Camões transformou a descrição da sua máquina do mundo — com raízes na própria letra da dita passagem de Virgílio<sup>8</sup> — num trecho deliberadamente decodificador da estrutura do poema português.

Compreendendo a íntima conexão entre a alegoria interna e a imitação do modelo literário, poderemos aceder aos elementos que permitem interpretar o trecho do último Canto d’*Os Lusíadas* enquanto concentração da estrutura

---

<sup>6</sup> Vide nesta Parte IV, capítulo 1.

<sup>7</sup> Vide Parte II, 12.5.

<sup>8</sup> De notar, talvez mais do que como simples curiosidade, que Hernández de Velasco, o tradutor castelhano da *Eneida* (1ª edição 1555), traduz a «*moles*» do verso 727 por «*la mundial máquina*» (Virgílio 1996: 219).

semântica do poema. Efectivamente, ao pormenorizar e explorar os dados cosmogónicos fornecidos pela alocução de Anquises a seu filho, Camões «entendeu» a sua alegoria «como imitando Virgílio no fim do sexto da Eneida», ao mesmo tempo que substituiu o conteúdo doutrinário exposto pelo modelo, por outro naturalmente diferente. Os poucos versos do mantuano especificamente sobre a forma do Universo resultam em 1572 numa desenvolvida exposição ptolomaica. Assim, a descrição do globo por Tétis assume a função explicadora do corpo textual camoniano, tal como a explicação doutrinária do percurso da vida humana por Anquises funcionou no Renascimento como chave decodificadora do poema de Virgílio. Estes procedimentos da *imitatio* contribuem, portanto, para conceder maior consistência à sugestão expressa por A. J. Saraiva de que existiria uma auto-semelhança formal entre o «trasunto» da máquina do mundo e a macroestrutura do poema.<sup>9</sup> O poeta imitador da *Eneida* torna-se equivalente a um novo arquitecto do Universo. E dentro desta cosmografia das esferas da experiência e especulação humanas, o céu Empíreo é o lugar do poema onde se situam os mesmos deuses da mitologia greco-latina que Camões colocou em acção ao longo da narrativa principal.

3.2. O globo que mostra «reduzido/ em pequeno volume» (X, 79: 5-6) a estrutura do Universo tal como o poema a concebe e procura recriar, é descrito primeiro, na generalidade, pelo narrador principal, e depois, na

---

<sup>9</sup> «... não é arriscado supor que este mesmo globo (...) é (...) o próprio arquétipo d'*Os Lusíadas*. Camões está mostrando a D. Sebastião o que se vê numa esfera em que tudo está igualmente visível, o passado, como o presente e o futuro (...) Todo o movimento do Poema gira em volta de um centro imóvel, e as intrigas dos deuses, com as suas alterações (*sic*), não são mais do que o movimento do globo que na Terra traz a sucessão dos dias e das noites, da tempestade e da bonança» (Saraiva 1992: 21).

especialidade, por Tétis. A passagem referente ao maravilhoso mitológico ouve-  
-se através da voz desta deusa:

Vês aqui a grande máquina do mundo,  
Etérea e elemental, que fabricada  
Assi foi do saber, alto e profundo,  
Que é sem princípio e meta limitada.  
Quem cerca em derredor este rotundo  
Globo e sua superfície tão limada  
É Deus; mas o que é Deus ninguém o entende,  
Que a tanto o engenho humano não se estende.

Este orbe que primeiro vai cercando  
Os outros mais pequenos que em si tem,  
Que está com luz tão clara radiando  
Que a vista cega e a mente vil também,  
Empíreo se nomeia, onde logrando  
Puras almas estão daquele bem  
Tamanho, que ele só se entende e alcança  
De quem não há no mundo semelhança.

Aqui, só verdadeiros, gloriosos  
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,  
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,  
Fingidos de mortal e cego engano.  
Só pera fazer versos deleitosos  
Servimos; e se mais o trato humano  
Nos pode dar, é só que o nome nosso  
Nestas estrelas pôs o engenho vosso.

E também porque a santa providência,  
Que em Júpiter aqui se representa,  
Por espíritos mil, que tem prudência,  
Governa o mundo todo que sustenta  
— Insina-lo a profética ciência,  
Em muitos dos exemplos que apresenta —  
Os que são bons, guiando, favorecem,  
Os maus, em quanto podem, nos empecem,

Quer logo aqui a pintura que varia,  
Agora deleitando, ora insinando,  
Dar-lhe nomes que a antiga Poesia  
A seus Deuses já dera, fabulando;  
Que os Anjos da celeste companhia  
Deuses o sacro verso está chamando,  
Nem nega que esse nome preminente  
Também aos maus se dá, mas falsamente.

Em fim que o sumo Deus, que por segundas  
Causas obra no mundo, tudo manda.  
E tornando a contar-te das profundas  
Obras da mão divina veneranda,  
Debaxo deste círculo, onde as mundas  
Almas divinas gozam, que não anda,  
Outro corre...

O modelo esférico apresentado a Vasco da Gama exclui deliberadamente o Criador. Deus é o Saber «sem princípio e meta limitada» que «cerca em derredor este rotundo/ globo» (X, 80). Sendo o produtor incognoscível («o que é Deus, ninguém o entende» e d'Ele «não há no mundo semelhança») de todos os orbes, Deus situa-se de facto para além, para aquém e no interior de todos eles («sem princípio e meta»). Como afirma S. Tomás de Aquino, não há céu onde Cristo se situe, antes Ele é superior a todos os céus.<sup>10</sup> O Empíreo, sem prejuízo do seu estatuto de orbe supremo onde os anjos e os santos gozam a plena beatitude eterna, não é a morada do «sumo Deus», entidade desejante, causa das causas, mas sim o lugar das que Camões designa, com preocupação teológica, por «causas segundas» (X, 85: 1-2), instrumentos do mesmo Deus. Estas só entram em acção depois da *intentio* original e suprema do acto de vontade e desejo da causa primeira. Ora é «aqui» (X, 82: 1), no Empíreo, que o poeta situa o nível hierárquico das causas segundas alegorizadas por intermédio de deuses da mitologia greco-latina, incluindo o superior deles todos, Júpiter, metáfora da «santa providência».<sup>11</sup>

Uma dificuldade poética e teológica reside, por conseguinte, na colocação da Providência numa esfera distinta da causa primeira, no mesmo Empíreo onde habitam os «espíritos» que, causas segundas, constituem os meios através dos quais a Providência «governa o mundo» (X, 83). Não obstante, não pode haver dúvida de que a estrutura descrita por Tétis distingue Deus da

---

<sup>10</sup> *Suma Teológica*, III, q.57, a.4 ad 1.

<sup>11</sup> O assunto tem sido muito pouco estudado pelos camonistas. A perspectiva de A. J. Saraiva parece-me, apesar disso, irrefutável se tivermos em atenção o texto poético: «... os deuses pagãos n'Os Lusíadas... são... os medianeiros do Deus *absconditus*, que o “engenho humano não entende”», são os «intermediários entre o Deus *absconditus* e infável e os homens» (1992: 106-07). Este estudioso, porém, nunca confronta directamente o problema da posição de Júpiter se este é, como creio, de todos o mais delicado. Interessantes sugestões, para explorar historicamente a questão teológica subjacente, em Moura 1980: 126-7.

Providência, distinção porventura tolerável pelos doutrinadores escolásticos.<sup>12</sup> Assim, Júpiter representaria na perfeição o duplo estatuto da Providência (X, 83: 1-2), na medida em que esta é, ao mesmo tempo, a ordenação suprema das coisas criadas — sendo Júpiter, por isso, o rei dos deuses pagãos — e o veículo primeiro da vontade ou pensamento de Deus, situando-se, por esta última razão, dentro do globo. Em qualquer caso, a Providência é um intermediário da vontade ou *intentio* divina, um meio supremo e anterior a todos os outros — pois segundo o Doutor Angélico,<sup>13</sup> Deus governa imediatamente através dela e só mediadamente através das causas segundas —, mas ainda assim uma entidade perfeitamente distinta, porque localizada nas esferas, d'Aquele Ser que tudo «cerca em derredor» (X, 80: 5). Os «anjos da celeste companhia» (X, 84: 5) são os instrumentos através dos quais a Providência exerce o governo «da humana gente» (I, 20: 2) e estão, portanto, subordinados a Júpiter e a um «poder mais alto» ainda (I, 21) a que o próprio rei dos deuses pagãos, enquanto alegoria, também se subordina: Deus. Até aqui uma primeira conciliação teórica entre as divindades pagãs de Camões e o dogma teológico do seu tempo.<sup>14</sup> Falta estudar a sua aplicabilidade à interpretação do texto.

---

<sup>12</sup> É o caso da distinção tomista entre providência e a sua execução ou governo divino (*Suma Teológica*, I, q. 22, a.3; q.23, a.2 e q.103, a.1) e da distinção entre a providência e a sua condição prévia (Deus), sobre o qual escreve Frei Francisco Muñiz, interpretando S. Tomás: «la providencia supone, como condición previa, un acto de la voluntad, la *intentio* (...) Después que hemos propuesto y resuelto conseguir un fin, es cuando entra en juego la providencia. Exactamente lo mismo acontece en Dios. Dios comienza deseando, queriendo el logro de un fin; esto supuesto, determina por medio de su providencia los medios más aptos y convenientes para conseguirlo» (Aquino 1957-60, I: 557-8).

<sup>13</sup> Aquino 1957-60, I: 569-571.

<sup>14</sup> A interpretação de Bowra, fora o erro de chamar Vénus a Tétis, é talvez a mais exacta na sua síntese: «Jupiter is Divine Providence, not God Himself, but an attribute of Him, and, as Venus goes on to say, this power is called God because it belongs to Him, just as the angels are sometimes called gods (...) If Jupiter is Divine Providence and God works through second causes, Camões' gods and goddesses are (...) celestial powers who in their several spheres carry out the commands and will of the Supreme Being. They are even aspects of Him, and their powers are His» (1965: 119).

3.3. A mais pormenorizada exegese conhecida d'*Os Lusíadas* feita sob o prisma exclusivo do «trasunto» formal da estrutura do poema nas oitavas do Canto X pertence ao eborense Manuel Pires de Almeida. No manuscrito em que faz o comentário da epopeia camoniana, este crítico literário de formação também teológica<sup>15</sup> estuda o episódio do consílio dos deuses, procurando ser o mais fiel possível à letra da alegoria cosmográfica de Camões.<sup>16</sup> Assim, depois de afirmar que as divindades gentílicas representam no poema as «causas segundas, dependentes da primeira, que he Deos»,<sup>17</sup> PA escreve:

Este Concilio a que vam estas Deidades não he ordenado, como prima causa, por Iuppiter, mas por o verdadeiro Deos, de que ellas sam ministros, e causas segundas, e por isso dis L. de C. que Deos he quem lhe deo comissão para governarem cada hu[m]a seu Ceo; e assi por Perifrase nomea a Deos summo, e trino fazendo forca nelle cõ repetiçam.

Deixam dos sete Ceos o regimento,  
Que do Poder mais alto lhe foi dado,  
Alto Poder, que só co pensamento  
Governa o Ceo, e a terra, e o mar irado.

Tacitamente daa L. de C. poder as Deidades nomeadas, mas para que logo se conheçam serem causas segundas, e subordinadas ao verdadeiro Deos, (...) e desta mesma Perifrase usa L. de C. 4, 86 (...) e 6, 7 por boca de Baco...<sup>18</sup>

Desta concepção, criada com os olhos postos na alegorese camoniana do Canto décimo, nascem algumas dificuldades, começando pelas alusões a «Fados» ou «Fado». Na busca duma rigorosa fidelidade ao texto poético, PA não tem aqui outro remédio senão justificar a superioridade dos fados, em relação a um Júpiter que representa a Providência, como uma metáfora de Deus:

... nessa conformidade entende o nosso L. de C. debaixo da palavra Fados, ou Fado, hum decreto de Deos (...) e com maior rigor Poetico, entende ao mesmo Deos, que em si tem o passado, o presente, e o futuro. Conhecese bem entendello o Poeta assi, poes aqui 21. deixa Iuppiter o seu sexto Ceo para se achar nésta junta, e com toda a clareza ao intento todas as deidades sogeita o Poeta a Senhor tam grande, que he o do Ceo, e da terra 21. e aqui onde estamos [I, 24]

<sup>15</sup> Pormenores biográficos sobre PA em Amora 1955: 5ss. Não entro no debate sobre qual dos dois mais prolixos críticos camonianos de Seiscentos possuía melhor formação teológica (cf. Glaser 1976: 154-5).

<sup>16</sup> O comentário de PA (Almeida *s.d.*) ficou-se pelos primeiros cinco Cantos, ou porque o crítico eborense nunca avançou para além desse ponto, ou porque o resto se perdeu. Daí que o acompanhamento aqui feito da sua exegese se fique pelo consílio dos deuses do Canto I.

<sup>17</sup> PA *s. d.*: fl.57v.

<sup>18</sup> PA *s.d.*: fl.60 (sublinhado do original).

suppoemse o mesmo Iupiter deidade inferior, e como subdito relata seu Decreto, e logo 28. faz mais prova sogeitandose aa mesma Deidade Superior, que he o verdadeiro Deos.

Mas esta concepção é inaceitável pela ortodoxia (como a formação teológica de PA não deixaria de notar), pois o Fado em sentido escolástico situa-se em posição de inferioridade em relação à Providência.<sup>19</sup> Por isso, o crítico de Évora recorre, não somente à tradição poética e propriamente épica,<sup>20</sup> mas também a outras autoridades na filosofia, nomeadamente as de proveniência estoica,<sup>21</sup> para acentuar o valor metafórico dos Fados n' *Os Lusíadas*. Do mesmo modo, quando o poeta alude às Parcas em I, 34, o exegeta é obrigado a torná-las equivalentes dos Fados, mais uma vez com a autoridade de pensadores não cristãos. Camões servir-se-ia de conceitos tomados em acepções pagãs para significar Deus como primeira causa.<sup>22</sup> PA conseguia assim respeitar a estrutura alegórica definida no Canto X, tornando compatível a noção de providência divina, representada por Júpiter, com a de causa segunda, e afirmando expressamente o vínculo hierárquico.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> «... el hado o destino en sentido cristiano es algo distinto de la providencia divina. Esta, en sentido estricto, es la ordenación de las cosas creadas, pero tal como se encuentra en la mente divina; mientras que el hado, esencialmente considerado, es la misma ordenación hecha y existente en las cosas; por eso la providencia es eterna, y el hado en este sentido es temporal» (Aquino 1957-60, III: 1009-1010).

<sup>20</sup> «[Camões] Vio que Homero deo por auxiliadora ao seu Ulisses a Pallas, e por inimigo capital do mesmo a Neptuno; e vio que Virgilio deo ao seu Eneas por protectora a Venus, e por contraria a Iuno, ficando sempre nas acções destes dous Heróis, e Principes Iuppiter por superior, sogeito ao Fado. (como largamente tratamos no juizo deste Poema) constituiu com este mesmo intento a obra dos seus Lusiadas» (PA *s.d.*: fl.57r). «... com Homero, e com Virgilio, os quaes tinhã para si, (como adverte Lipsio l.1. c.10 [...]) que humilde se sometia, e sogeitava Iuppiter ao Fado eterno» (*ibidem*, fl.68v).

<sup>21</sup> Cita Panécio de Rodes («Panecio disse que Deos era o mesmo Fado»), filósofo estoico cujo influxo sobre Cícero é conhecido; Séneca «no Edippo, Fatis agimur»; e um «dito commum entre os Estoicos», tudo autoridades para justificar a superioridade dos Fados sobre Júpiter (PA *s.d.*: fls.64r e 68v).

<sup>22</sup> «... o nosso Poeta, ajustandose com a doutrina de Aristoteles, de Cicero, e de outros, entende por Parcas (...) o que os Christãos entendem por causa das causas que he Deos (...) e que a este Fado, e a estas Parcas (tudo he hum) se somete, e sogeita Venus...» (PA, *s.d.*: fl.77r).

<sup>23</sup> «Como L. de C. o toma por Providencia, causa segunda (10, 83) a Iuppiter lhe guarda o decoro, não como a deidade gentilica, mas como ministro do verdadeiro Deos (PA *s.d.*: fl.82r à margem). «No Concilio celeste em que assistio Baco, se decretou por Iuppiter como causa segunda, subordinado ao Fado, i, Deos» (*ibidem*, fl.108v).

Uma dificuldade deparava-se, porém. Em I, 38, Marte dirige-se a uma autoridade superior à de uma causa segunda:

...Ó Padre, a cujo império  
Tudo aquilo obedece que criaste,  
Se esta gente que busca outro hemisfério,  
Cuja valia e obras tanto amaste,  
Não queres que padeçam vitupério,  
Como há já tanto tempo que ordenaste  
Não ouças mais...

Entre todos os indícios de alusão a Deus, sobressai a definição do alocutário de Marte como entidade que criou o Universo. Por isso, PA faz uma distinção entre a estrofe citada e a quadragésima do mesmo Canto, dizendo que naquela o deus da guerra fala com a causa primeira e que posteriormente se reporta a Júpiter, causa segunda.<sup>24</sup> A aceitarmos a proposta de leitura do licenciado seiscentista da Universidade de Évora, Marte dirige-se durante duas oitavas ao Deus da Criação, passando depois a dirigir-se a Júpiter, alegoria da Providência. E, de facto, a repetição dos vocativos de endereçamento corrobora a tese de que o deus da guerra se dirige a dois ouvintes distintos.<sup>25</sup>

Porém, se a estrutura do discurso de Marte, bem como a cosmografia do Canto X, apontam para duas entidades destinatárias, PA sentia o obstáculo do silêncio do narrador a respeito da presença de Deus na assembleia, lançando mesmo a hipótese de que uma estrofe tivesse desaparecido do texto.<sup>26</sup> Não viu o

---

<sup>24</sup> «Ora Marte ao verdadeiro Deos, de quem elle [é] Planeta, ministro, e segunda causa, introduzido neste Poema como as mais deidades só para ornato, e deleite da Poesia (10, 82) e logo ora a Iuppiter (...) para que ponha em effeito o que tem proposto, sem contemporizar com Baco (...) E este Poetico modo occulto procede de L. de C. não se querer introduzir ao verdadeiro D's fallando e dar por bastante a introduçam de suas causas segu[n]das, se mostra mais Poeta que os que usam da intervençam do mesmo Deos, da Virgem, e de seus santos (como ja advertio o Severim no juizo a este Poema)» (PA *s.d.*: fl.80).

<sup>25</sup> Também a mim parece que esta será a única maneira de coadunar a alegoria cosmológica com o texto, mas deve-se notar, porém, o facto de Camões estar aqui igualmente a imitar Virgílio quando este representa Júpiter como pai omnipotente, senhor de tudo e «criador do mundo e dos homens» (*Eneida*, X: 100 e XII: 829).

<sup>26</sup> «Desta cautela não foi o nosso Poeta o primeiro author, porque no anno de 1517. imprimio em Roma Alonso Hernandez, sacerdote sevillhano, a historia Partenopea, em que trata dos feitos do grande Capitão Gonçalo Fernandez, e nella finge mandarlhe Iuppiter a Mercurio de aviso

meticuloso hermeneuta que Camões não só não pretendia «introduzir ao verdadeiro Deus falando»,<sup>27</sup> mas outrossim quis evitar qualquer forma de representar Alguém que o poeta situou ao nível da pura abstracção. Como se vê do trecho decodificador da alegoria, Deus está em toda a parte ao mesmo tempo, «ninguém o entende», d'Ele «não há no mundo semelhança». Logo, seria incoerente insinuar qualquer tipo de presença poética, antropomorfa ou outra, que pretendesse definir, descrever ou até insinuar qualquer representação do sumamente irrepresentável. Como escreve A. J. Saraiva, para Camões Deus «é o que conhece, e portanto está para além de todo o conhecimento».<sup>28</sup> O que não impede que se possa falar dele ou com ele, nomeando-o, como talvez faça Marte no consílio e faz sem dúvida o crente quando reza.

3.4. O rigor cosmográfico d'*Os Lusíadas* é apreciável, ao limitar Júpiter a uma esfera que não pode comportar a incomensurabilidade de Deus, ao estabelecer uma relação cuidadosa entre as personagens humanas e o narrador com Deus, e ao vincar a diferença entre o mundo possível das personagens humanas e o dos deuses pagãos. O reconhecimento, criticamente vital, desta «execução rigorosa de uma planificação estética»<sup>29</sup> não impede, todavia, que Camões, tal como outros poetas épicos seus antecessores e contemporâneos, pise o risco algumas vezes.

---

para que lhe revele as traicões, que lhe estão armadas, afim que as evite. E que este aviso fez Iuppiter a Mercurio estando diante do trono do omnipotente, junto de quem estava Santiago. E tem este Poeta só maes que o nosso esta ultima regra, a qual o nosso suprio (se de industria nam tirou, ou se perdeo, ou lhe tiraram aqui algu[m]a estancia) com o silencio, figura que os Rhetoricos chamam Sciopemenon, i, Reticencia, que he fallar de repente em hu[m]a cousa de que se nam tem atras feita mençam algu[m]a, como em Homero l. 4 Ilíada; e continua com mais exx.]» (PA *s.d.*: fls. 80v e 81r).

<sup>27</sup> Palavras de PA, citadas em nota *supra*.

<sup>28</sup> Saraiva 1992: 45.

<sup>29</sup> Saraiva 1992: 116.

A conexão estabelecida entre os deuses da mitologia e as pretensões cristãs do Deus abstracto da cosmogonia explicada no Canto X é uma das mais dificilmente articuladas d'*Os Lusíadas*. Torquato Tasso, na sua rejeição da máquina gentílica, censurou o *Costante* de Bolognetti, publicado poucos anos antes da epopeia camoniana, da seguinte forma:<sup>30</sup>

...né senza molta sconvenevolezza, mi pare, introducea il Bolognetto Giove, iddio de le genti, a predire, come amico e benevolo, la grandezza de' pontefici romani, perché prediceva per conseguenza la destruzione de gl'idoli suoi e de' tempii e de gli altari e de' molti sacrificii; e, quel che é peggio, la predizione è fatta a Venere, non s'accorgendo il poeta che niun aspetto e niuna congiunzione di Giove con Venere, niuna genealogia de gli dei, niuna favola, niuna istoria faceva tollerabili queste cose nel suo poema: le quali in Virgilio sono maravigliose per l'opinione avuta da' Romani d'esser discesi da Enea figliuolo di Venere e d'Anchise, e particolarmente da Giulio Cesare e da la gente Iulia, de la quale Iulo figliuolo di Enea era stato progenitore.

Como escreveu PA em comentário à correspondente passagem d'*Os Lusíadas*, «a mesma Censura tem L. de C. pois em termos tem o mesmo que o Bolonheto».<sup>31</sup> De facto, não somente a segunda crítica é válida, já que tanto o autor do *Costante* como Camões quiseram imitar a *Eneida* aparentemente sem a adaptar aos seus temas cristãos, como o discurso do Júpiter camoniano é também «amigo e benévolo», nas palavras de Tasso, para com façanhas de destruição dos «gentios idólatras».<sup>32</sup> Mais ostensiva ainda é a conduta da Ninfa e de Tétis que no Canto X profetizam repetidamente os triunfos do Deus cristão em termos que cabem perfeitamente apenas no dogma da Igreja Católica.<sup>33</sup> Não obstante a defesa do rigor cosmográfico feita por A. J. Saraiva, a incongruência não pode ser senão gritante.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> *Discorsi del Poema Eroico*, II; Tasso 1977, I: 192-3.

<sup>31</sup> PA *s.d.*: fl. 156r.

<sup>32</sup> *Vide* especialmente II, 51: 6-7 e 54: 4.

<sup>33</sup> Pelo menos nas instâncias seguintes sugere-se ou é manifestamente explícita a referência ao Deus-Cristo da Igreja Católica: Canto X, estrofes 29, 38, 40, 58, 69, 85 e todo o episódio de S. Tomé (108-119).

<sup>34</sup> Apesar da «lei estética da objectividade» que regularia o poema, Saraiva acaba por confessar que a fala de Tétis no Canto X e todo o Canto V (este por outras razões) negam tal lei (*vide* 1992: 45 e 28).

Todavia, a alegoria do globo vem ao encontro de tais dificuldades. Com efeito, se, em vez de olharmos para o desfazer do véu que convencia acerca do estatuto ficcional puramente artístico dos deuses,<sup>35</sup> ou como resultado das imposições da Inquisição para salvar o ludismo da máquina mitológica,<sup>36</sup> considerarmos a narração do maravilhoso à luz da alegoria cosmológica, as afirmações dos deuses pagãos acerca da superioridade de Deus, do catolicismo e do combate contra a idolatria adquirem todo o sentido. Se Júpiter é a Providência do pensamento escolástico, ele pode ser amigo da destruição da idolatria. Se Tétis e a outra Ninfa narradora são segundas causas duma teologia contra-reformista, nada obsta a que apontem, com gáudio, os triunfos dos portugueses em nome do Deus que podem nomear como seu superior.

Do mesmo modo, a nomeação das segundas causas como anjos e depois como deuses, permitida pelas Escrituras e, no seguimento destas, pela epopeia (X, 84-85), permite também o tratamento vocabular idêntico das deidades clássicas e do «sumo Deus» que «tudo manda». De facto, «Padre» é Júpiter, é Baco e é Neptuno, n' *Os Lusíadas* como na épica e na religião romanas,<sup>37</sup> assim como pode ser também o Deus abstracto ou cristão.<sup>38</sup> Se os instrumentos de Deus podem ser igualmente tratados por «deus» («Deos» na primeira edição), como o poema defende em X, 84, tanto Aquele que se encontra fora das esferas, como os habitantes do Empíreo, merecem a mesma designação de «Padre». Apesar dos «nomes» idênticos, a distinção mantém-se sempre, tal como a

---

<sup>35</sup> Cf. Almeida 1948: 22-29 e Saraiva *ibidem*.

<sup>36</sup> Rodrigues 1979: 234 e Cidade 1985: 98-99 manifestam esta opinião e passam em revista as de outros críticos.

<sup>37</sup> «Júpiter, Saturno, Jano, Liber e todos os demais são designados de “padres” pelos seus fiéis» (Lactâncio Firmiano, *Divinae Institutiones*, IV, iii, 12). Por isso, não só Júpiter e Baco (*Pater Liber*), mas também Neptuno (cf. Valério Flaco, *Argonáutica*, I: 651) aparecem com tal título na poesia épica latina, três deuses que são «Padre» também n' *Os Lusíadas* (I, 30; II, 33; VI, 25 etc.).

<sup>38</sup> Pelo menos em IX, 18 («Padre eterno», termo que Ariosto também usa para significar Deus no *Furioso*, XIV, 82); X, 90 e X, 114 («Padre omnipotente»).

descrição da máquina do mundo o indica. A alegoria de Camões é pois imprescindível para a articulação coerente dos deuses pagãos a este nível.

A mesma alegoria cosmográfica é importante também na ressalva de outra censura frequente contra *Os Lusíadas*: os apelos de Vasco da Gama a entidades da religião cristã e Vénus respondendo à chamada. Também aqui Camões retirara ilações da *Eneida*, pois um e outro planos desta são mantidos perfeitamente a distância: Turno, por exemplo, atribui sequencialmente a Júpiter e a Vénus um acontecimento provocado, segundo o narrador, por Juno;<sup>39</sup> e mesmo Eneias, cuja relação com a mãe divina lhe concedia um privilégio excepcional, movimentava-se num plano em que Vénus não se manifesta ou lhe aparece sob outra identidade.<sup>40</sup> A intervenção dos deuses pagãos sem alegoria teológica cristianizada tornaria vácuas e inatendidas todas as preces do Gama ao «santo coro dos Anjos», à «Divina Guarda», a Deus.<sup>41</sup> Com a mesma alegoria, Camões podia manter a coerência sem desautorizar as crenças religiosas do Gama, tema que, aliás, não estava no carácter do poema analisar.<sup>42</sup> A orgânica da relação entre as personagens humanas e os deuses pagãos, e entre aquelas e a sua religião própria (cristã ou muçulmana), protegia-se também através duma

---

<sup>39</sup> *Eneida*, X: 668-9 e XII: 52-3. O exemplo do poeta romano é decisivo para Camões, pois aquilo que é um acontecimento miraculoso para um nível da narração, é o resultado da actividade dos deuses em outro nível: compare-se, por exemplo, o modo como Ilioneu fala da tempestade (I: 535ss.) e o modo como esta fora representada no início da Narração, para se ver como Camões aprendeu a lição de Virgílio (cf. *Lus*, II, 18-32 etc.). Claro que esta “ignorância” das personagens humanas tem raízes em Homero: Telémaco, por exemplo, mostra não saber qual a divindade que o ajuda («...clamou assim a Atena: — Escuta-me, ó deus que ontem vieste...»); *Odisseia II*; Homero 1994: 21).

<sup>40</sup> A angústia da célebre cena em que Vénus se revela ao filho só para lhe fugir (Livro I: 400ss.) confirma mais do que desmente a rigorosa separação de planos executada por Virgílio.

<sup>41</sup> Vacuidade que acontece, aliás, no *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda* de Corte-Real (preces inatendidas de Manuel de Sousa e de Leonor), não agora por incoerência ou incompreensão do método seguido por Camões, mas para outro tipo, mais trágico, de eficácia retórica com o maravilhoso (*vide* capítulo seguinte).

<sup>42</sup> Sobre a irrelevância dos problemas estritamente religiosos no sistema épico, *vide* Partes I e III, *passim*.

alegoria em que a mitologia clássica faz as vezes de espíritos angélicos subordinados a Deus.

3.5. Se tudo isto é coerente com a cosmografia do globo, se a alegoria do Empíreo permite articular retoricamente os vários planos narrativos uns com os outros — os Fados e os deuses com Deus, os humanos com os deuses e com a respectiva religião, cristã e islâmica — escapa àquela decodificação o essencial, dir-se-ia, do carácter do maravilhoso tal como se representa na epopeia. Com efeito, deve reconhecer-se que a caracterização e o comportamento dos deuses resistem mesmo ao sofisticado viés interpretativo com que FS trata a alegoria cosmográfica de Camões.

A conduta de Marte não é a dum anjo ou santo celestial, as únicas causas segundas que podem habitar o Empíreo. «Grande desacato!», exclamou GF, pensando, ainda assim, que o deus guerreiro, com a sua pancada arrogante sobre o «sólio puro», se dirigia somente a Júpiter: «Se isto fizesse Bacco poderia ter escusa; mas Marte! quem o pôde livrar do *crimen laesae*?»<sup>43</sup> A caracterização do deus poderá adequar-se aos mitos, mas será que é compatível com uma alegorese teológica cristã? FS achou que sim, evidentemente, e sugeriu que Marte representa o «zelo Católico», S. Pedro e principalmente Santiago, porque é o santo patrono da guerra dos militares espanhóis contra a moirama.<sup>44</sup> Difícil é imaginar, porém, que qualquer dos anjos ou santos pudesse, teológica e moralmente falando, fazer tal desacato perante Deus e a Providência.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Camões 1731-2, comentário a I, 37: 6.

<sup>44</sup> Camões 1639, I, col. 279.

<sup>45</sup> A interpretação de DC é ainda mais absurda, pois crê que Marte representa Jesus Cristo... Claro que, como aponta Glaser (1976), FS transforma o absurdo («*inconsistency*») na própria essência e justificação coerente da sua hermenêutica.

De forma idêntica, custa admitir que Camões represente em Vénus uma criatura celeste do catolicismo. A exegese de FS é notável de engenho e erudição,<sup>46</sup> mas infelizmente depende duma identificação — a da Vénus camoniana com a Afrodite Urânia — que requer malabarismos desmedidos para se ajustar ao texto de Camões<sup>47</sup> e leva o exegeta a adulterar significativamente as fontes.<sup>48</sup> Além disso, como escreve GF, as indicações do narrador e dos outros deuses são as de que «essa Venus he a filha de Iupiter, a mulher de Vulcano, a amiga de Marte, e a mãe de Eneas», características incompatíveis com a Afrodite celeste que FS procurou.<sup>49</sup> Desvalidada a associação entre a Vénus do texto e a Urânia de Platão e Pausânias, ficaria gratuita a identificação da deusa com a religião ou a Igreja católica.<sup>50</sup> E se assim fosse, como interpretar Vénus ao nível teológico que a alegoria camoniana promete?

As duas divindades, acima destacadas porque o foram pelos exegetas mais meticolosos da história da recepção d'*Os Lusíadas* (FS e PA), poderão juntar-se a outras cuja representação poética se coaduna mal com a alegoria “teológica”. Júpiter, à semelhança do seu homónimo na *Eneida*, nem sempre se comporta como a providência (cristã ou estóica) e resiste, em parte pelas razões

---

<sup>46</sup> Particularmente quando lê a descrição do corpo de Vénus à luz das interpretações alegóricas do Cântico dos Cânticos (cf. Glaser 1976: 151-4).

<sup>47</sup> É muito curioso que, não obstante o método exegético de FS ser, nas palavras de Edward Glaser, «unassailable precisely because it requires scant support from the text» (1976: 145), o comentador tenha estado tão preocupado em identificar a Vénus de Camões com a Afrodite espiritual.

<sup>48</sup> A questão é tratada no que é certamente um dos mais interessantes debates da primeira crítica camoniana, ainda por estudar. Na *Informacion* onde defende a sua alegorese (1640, col. 16), FS baseou-se numa série de textos clássicos e renascentistas para substanciar ainda mais a sua tese de que a Vénus camoniana é a Afrodite Urânia de Platão (*Banquete*, 180e) ou a Afrodite assíria de Pausânias (*Descrição da Grécia*, I, i, 3; I, xiv, 6-7; I, xl, 6). PA criticou-o acerrimamente por adulterar os textos-fonte (s.d.: fls. 74v-75r) e tinha razão. De facto, FS tudo fez para suprimir, nas autoridades invocadas, as conotações eróticas de Vénus, ao ponto de, por exemplo, transformar o primeiro verso do *De Rerum Natura* de Lucrecio, substituindo *voluptas* por *potestas*...

<sup>49</sup> Camões 1731-2, I: 89.

<sup>50</sup> Regressarei ocasionalmente à tese de FS, para a comentar em mais pormenor.

já apontadas, a uma identificação com Deus ou Cristo.<sup>51</sup> Para causas segundas demoníacas, a variedade e a mutabilidade dos deuses do mar são desconcertantes.<sup>52</sup> E até o Deus incognoscível, que É fora do globo alegórico, parece-se muito mais com uma abstracção achada no «*spiritus*» mencionado por Anquises (*Eneida*, VI: 726) do que com o Deus da teologia cristã a Quem hão-de orar os heróis d'*Os Lusíadas*.<sup>53</sup> Sendo certo que a alegoria cosmológica resolve alguns problemas fundamentais de relacionamento diegético e ontológico entre os deuses do paganismo e os níveis de manifestação da religião cristã, outras questões de representação e articulação narrativas ficam por solucionar,<sup>54</sup> enquanto nascem novas dificuldades.

Todavia, tais dificuldades explicam também a ausência de alternativas à tese de FS para o entendimento de Vénus como segunda causa angélica — já que Camões não foi mais concreto na especificação do significado duma personagem tão importante no poema — e a inexistência, até hoje, de outras elucidacões que confirmassem o explicitado no cosmorama. É certo que GF identificou as causas segundas com os planetas e constelações, dizendo «que não se offerece questionar», por passagens como I, 21: 1 e várias outras, que Camões pretendia implementar essa alegoria. «Porém entrando Bacco naquelle Concilio, e não sendo este algum dos Planetas, necessariamente devemos suppor que aqui represente outra cousa» para a qual o poema não fornece indicações.<sup>55</sup> Por esta e

---

<sup>51</sup> Sobre a heterodoxia de Júpiter na *Eneida*, vide nesta Parte, 1.3.

<sup>52</sup> Vide, nesta Parte, 2.2.

<sup>53</sup> Recordo a importância da *imitatio* virgiliana na descrição do globo e respectiva alegoria. Notou já Saraiva (1992: 20-1 e 72) a abstracção filosófico-religiosa do Deus mencionado por Tétis. Deus especificamente cristão em *Os Lusíadas* (Trindade, Cristo etc.) só o referido às orações das personagens cristãs ou muçulmanas do poema, como o Gama, Monçaide, os reis e os vice-reis.

<sup>54</sup> Compare-se a cosmografia alegórica, segundo Tétis, com o que foi dito no capítulo 2 desta Parte IV sobre os deuses do mar (Proteu em especial) e sobre Vénus e as ninfas da «ilha namorada».

<sup>55</sup> Camões 1731-2, I: 93-94.

outras razões, o exegeta publicado em Itália cedo inferiu que o conteúdo astrológico das personagens divinas andava confundido ou desfigurado.<sup>56</sup>

Deve concluir-se então que, se a máquina do mundo pretende ser o arquétipo de toda a estrutura discursiva, funcionando como alegoria indicadora dum modo de ler o poema, a parte desta respeitante aos deuses pagãos fica longe de resolver o problema de interpretação da máquina mitológica. Por outras palavras, ou aceitamos as teses de FS, ou estamos obrigados a conceber outra explicação do maravilhoso, coerente para com o próprio texto poético. Se assim não for, devemos concordar, ainda que relutantemente, que a mitologia d'*Os Lusíadas* é, nas palavras sensatas do escoliasta minhoto, «um absurdo desatinado».<sup>57</sup>

3.6. Mas a alegoria cosmográfica, nem é a única que o poema oferece, nem é talvez a mais sonora. Existe uma outra explicação alegórica, colocada, não tanto no seio da máquina do mundo-poema,<sup>58</sup> mas fundamentalmente no fim do Canto IX, quando se expõe o significado alegórico da ilha de Vénus. Depois de chamar a atenção para o facto de ser esta a mais enfática e explícita alegorização dos deuses n'*Os Lusíadas*, Bowra considerava que, se fosse levada a sério, ela destruiria o poema quase por completo.<sup>59</sup> Porém, é evidente que o

---

<sup>56</sup> «...tendo proposto tal ideia, em vez de a prosseguir com o manejo dos costumes próprios, e adequados ao sogetto [da alegoria], a confundio, ou desfigurou, dandolhe outras cores; de modo que não parece fallar dos Planetas, aos quais se derão os nomes das Deidades Gentilicas, como Jupiter, Marte, Venus, mas dessas mesmas Deidades em sentido proprio, circunscrevendoas sempre com as acções fabulosas, e com as frases do Paganismo» (Camões 1731-2, I. 94).

<sup>57</sup> É o que tem feito implicitamente a pouca crítica moderna que tem abordado directamente estes problemas (*vide*, nesta Parte, 1.1). O ensaio de Manuel Ferrer (1971), não obstante o muito de bom que contém, parece-me o melhor exemplo do desespero hermenêutico a que levou a mitologia desta epopeia.

<sup>58</sup> *Vide* ED (Camões 1916-18, II: 255-56), onde as «estrelas» são entendidas evermeristicamente.

<sup>59</sup> «The most emphatic and explicit [das explicações dos deuses] is that which probably meant least to him. In Canto IX (...) the explanation is worse than an anticlimax; if we treat it seriously, it spoils much of the poem» (Bowra 1965: 117).

processo de divinização dos heróis através do contacto directo com nereidas na ilha coaduna-se perfeitamente com a visão evemerista dos deuses e torna-se virtualmente impossível de explicar nos termos únicos da «máquina do mundo». Os heróis são divinizados e as deusas, sendo de «fraca carne humana», podem ser os corpos que faltam aos espíritos do Empíreo, permitindo, assim, um conúbio “lógico” na ilha:

Que as imortalidades que fingia  
A antiguidade, que os ilustres ama,  
Lá no estelante Olimpo, a quem subia  
Sobre as asas ínclitas da Fama,  
Por obras valerosas que fazia,  
Pelo trabalho imenso que se chama  
Caminho da virtude, alto e fragoso,  
Mas, no fim, doce, alegre e deleitoso,

Não eram senão prémios que reparte,  
Por feitos imortais e soberanos,  
O mundo cos varões que esforço e arte  
Divinos os fizeram, sendo humanos.  
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,  
Eneias e Quirino e os dous Tebanos,  
Ceres, Palas e Juno com Diana,  
Todos foram de fraca carne humana.

Mas a Fama, trombeta de obras tais,  
Lhe deu no mundo nomes tão estranhos  
De Deuses, Semideuses imortais,  
Indígetes, Heróicos e de Magnos.<sup>60</sup>

Os fundamentos da cultura evemerista romana nascem com o que Cícero chamou «a tradução e imitação» de Énio.<sup>61</sup> O *Euhemerus* do pai da epopeia latina, de que nos restam alguns fragmentos, e a construção do mito de Alexandre Magno, fizeram alastrar, não sem contestação, a tese evemerista de que os deuses eram apenas seres humanos divinizados pela adulação e sentido de gratidão da gente comum. Bem conhecido na cultura antiga, o evemerismo ganhou vida nova nos primórdios da era cristã como forma de desmistificar os

---

<sup>60</sup> *Lus.*, IX, 90-92: 1-4.

<sup>61</sup> *De Natura Deorum*, I, xlii, 119.

deuses pagãos. Os próprios comentadores medievais de Virgílio reforçaram a influência da doutrina,<sup>62</sup> o que, em conjunto com os dados provenientes de Ênio, não pode ter deixado de ser decisivo para a interpretação da *Eneida* e para a renovação dos códigos do poema épico no Renascimento. Elevar homens a divindades, dando-lhes os nomes de planetas, estrelas e constelações, tornando-os patronos das partes do Universo e dos quatro Elementos deste, ou ainda concedendo-lhes uma função etiológica na história de povos, nações e dinastias, era forma de manifestar um evemerismo militante. Claro que tal concepção podia servir na perfeição os ideais laudatórios do discurso epo-epidíctico, não só devido à origem do evemerismo ser geralmente atribuída aos panegíricos dos poetas,<sup>63</sup> mas também porque os objectos de louvor eram frequentemente os seres humanos que teriam obtido a imortalidade.<sup>64</sup>

O narrador de Camões, por confissão própria, é evemerista.<sup>65</sup> Está profundamente arreigada na prática discursiva da épica camoniana o recurso aos processos de divinização, quer como consequência natural das grandes virtudes de certos seres humanos especiais, quer por motivos menos nobres que os cristãos, no seu combate ideológico contra o paganismo, tinham todo o interesse em explorar. Além disso, havia outras vantagens na alegorização

---

<sup>62</sup> Dados retirados de Seznec 1953: 11-13. Este estudioso menciona Sêrvio como principal difusor do evemerismo em relação à obra de Virgílio. Tratava-se, porém, duma característica geral: o comentário atribuído a Bernardus Silvestris, por exemplo, prevê que as ficções poéticas virgilianas sejam também interpretadas *historialiter*, isto é, em termos de origem “histórica” (evemerista) dos deuses (*vide* Morros Mestres 1990: 31 e aqui a Parte I, capítulo 2).

<sup>63</sup> Lactâncio Firmiano, numa obra muito reeditada no século XVI — bem conhecida de D. João de Castro, por exemplo (*Tratado da Sphaera*, Lisboa, 1940, pp.39-40; *apud* Dias 1988: 60) —, possui a mais completa formulação da teoria acerca de como os poetas intervieram na criação dos mitos pagãos (*Divinae Institutiones*, I, xi, 17ss).

<sup>64</sup> Quintiliano, *Inst. Orat.*, III, vii, 9: «Laudandum (...) quibusdam quod immortalitatem virtute sint consecuti». Sobre a forma como história, mitologia e retórica panegírica convergiam, através do evemerismo, sobre a questão da etiologia, *vide* Veyne 1987: 89ss.

<sup>65</sup> Ao trecho citado do Canto IX, junta-se outro da lírica, das oitavas “Como nos vossos ombros” dirigidas laudatoriamente a D. Constantino de Bragança (estrofes 5 e 6). É evidente que o evemerismo é, pelo menos, um recurso retórico-literário simpático a Camões.

evemerista. Ela servia os intuitos de defesa de vocábulos como «Deos» perante a Inquisição e retirava poderes de efectiva divindade às figuras do paganismo, como era objectivo da censura portuguesa de então.<sup>66</sup> Acresce que, em comum com a geometria do globo, o evemerismo possuía também a componente astronómica, pois como é dito em X, 82, «se mais o trato humano» pode dar aos deuses mitológicos, é ter elevado o seu nome às estrelas, processo aliás inserido na prática normal da interpretação humanística da *Eneida*.<sup>67</sup> Os nomes dos corpos celestes coadunam-se com o «mortal e cego engano» que foi a divinização praticada pelos antigos. Camões consegue assim, ao mesmo tempo que denuncia os deuses como resultantes duma atitude religiosamente errada (no que agradou certamente aos censores), precisar que o poema, e particularmente o maravilhoso, depende do universo conceptual do evemerismo.<sup>68</sup>

Para além destes aspectos, o evemerismo estabelecia, contudo, diferenças fundamentais em relação à teologia do Canto X. Em primeiro lugar, enquanto a alegoria “teológica” requer uma exegese para se identificarem concretamente os «espíritos» correspondentes a cada deidade — estimulando as alegoreses de FS e outros, sempre insatisfatórias —, os sentidos históricos de cada deus do paganismo não deixam lugar a grande especulação, pois muitas das figuras

---

<sup>66</sup> Cf. Parte II, 12.7.

<sup>67</sup> Cf. o final do suplemento, ou Livro XIII, de Maffeo Vegio descrito na Parte I, capítulo 2.

<sup>68</sup> Não esqueço os esforços feitos ao longo da história da recepção d'*Os Lusíadas*, aliás contraditórios, para identificar aquilo a que se costuma chamar evemerismo com a escatologia do sonho de Cipião, fragmento d'*A República* de Cícero: MC a propósito de X, 73; Rebelo Gonçalves quanto ao sonho de D. Manuel (1937: 79-80); Leonor Buescu relativamente a IX, 88-91 (Buescu 1986: 60-61). A influência do texto de Cícero, de facto, existe, mas Camões é-lhe estranho em muitos pontos: a visão do globo pelos «olhos corporais» (X, 76: 2); a falta duma tópica do sonho na ilha de Vénus; a ausência duma explicação da origem humana dos deuses pagãos, reduzidos no sonho de Cipião a planetas, etc. Suspeito que tais esforços exegéticos façam parte do conjunto de tentativas de identificação do pensamento camoniano com o (neo)platonismo (coadunável com o cristianismo com relativa facilidade), tese esta que corresponde, no fundo, à de Faria e Sousa, segundo a qual o poeta canta o amor celestial.

principais andavam definidas numa tradição que, partindo do desaparecido romance de Evémero, chegou aos mitógrafos quinhentistas. A opção por uma alegoria evemerista implica, na verdade, a concreta caracterização dos deuses a que a alegoria da máquina do mundo sempre resistiu. Por outro lado, como já aqui se lembrou, estando colocado onde está na epopeia de Camões, o racionalismo evemerista pretende explicar uma dada articulação narrativa que permite a violação do macrocosmos ptolomaico, ordenado e luminoso que Tétis descreveu, ou seja, o contacto entre as esferas humana (histórica) e divina (as «causas segundas») ocorrida na ilha de Vénus.

Resta saber então até que ponto a caracterização das personagens divinas e a articulação macroestrutural dos planos narrativos se faz no resto d'*Os Lusíadas* de acordo com o evemerismo anunciado. A declaração citada do Canto IX tem um carácter episódico, porque advém directamente da ilha como *exemplum* do momento em que os heróis atingem a divinização. Sem prejuízo deste facto, porém, importa determinar se a alegoria evemerista transcende a ilha, como está implícito no trecho. Para esse efeito, necessário é sujeitar a explicação fornecida pelo próprio narrador principal ao teste de aplicação a todo o poema, teste que, algo estranhamente, parece não ter ainda sido levado a cabo.<sup>69</sup>

3.7. Júpiter, enquanto primeira divindade a entrar na narração, constitui também o primeiro caso duma recordação doutrinária do evemerismo,

---

<sup>69</sup> Oferecem-se-me à mente as seguintes razões para se não ter trabalhado ainda neste sentido: 1) crença de que a alegoria foi imposta por Fr. Bartolomeu Ferreira; 2) crença de que se destina apenas a completar a moralidade com que termina o Canto IX; 3) descrença geral sobre o valor da alegoria como método de composição ou interpretação e 4) inutilidade do evemerismo n'*Os Lusíadas*, ou até o seu perigo, para a apologia do poema em certos contextos políticos e literários.

já que, no consílio do Olimpo, «do rosto respirava um ar divino/ que divino tornara um corpo humano» (I, 22: 5-6). O próprio hipérbato acentua a reciprocidade entre os qualificativos. Trata-se dum corpo humano a que uma certa aparência transcendental concedeu a divindade e não o contrário.<sup>70</sup> A estrofe em que se introduz o rei dos deuses, com coroa, ceptro e «gesto alto, severo e soberano» (I, 22), marca assim o início da aplicação à máquina mitológica do programa narrativo evemerista.

Das três pessoas registadas pelos mitógrafos com o nome de Júpiter,<sup>71</sup> só o terceiro é o pai de Vénus, relacionamento de família explícito n'*Os Lusíadas* (em II, 44: 1, 55: 1 etc.). Segundo o tratado seminal de Boccaccio, quase certamente conhecido, directa ou indirectamente, por Camões,<sup>72</sup> o primeiro Júpiter, filho do Éter, merece ser confundido com o próprio Deus cristão.<sup>73</sup> Tal identificação, porém, já na mesma *Genealogia dos Deuses* se afigura histórica e moralmente inaceitável quando referente ao terceiro Júpiter, o filho de Saturno.<sup>74</sup> Efectivamente, este terceiro Júpiter começa por ter tido vários filhos

---

<sup>70</sup> Segundo Faria e Sousa, a quem não podia atrair a interpretação evemerista d'*Os Lusíadas*, estes versos são mais um sinal de que Júpiter representa Cristo, «porque aviendo el hombre perdido la gracia por sus culpas, se la restituyó Christo, tomãdo cuerpo humano» (I, col.216). Parece-me que isto é bem o contrário do que dizem os versos: o texto não afirma que Júpiter se tornou num corpo humano mas sim que, de humano, se tornou em divino, processo que não se pode aplicar a Cristo sem propôr uma heresia.

<sup>71</sup> A fonte original para os três Júpiter é, quase sempre, Cícero, *De Natura Deorum*, III, xxi, 53.

<sup>72</sup> «Como é de supôr, não se pode, por vezes, ajuizar com segurança se certos elementos mitológicos, comuns aos *Lusíadas* e às *Genealogiae*, foram extraídos destas ou derivam de diferente procedência. Outras vezes, porém, não é difícil concluir que o poeta tinha presente o conteúdo da obra de Boccaccio» (Rodrigues 1979: 60).

<sup>73</sup> «Et tanto s' è inalzato; che da piu prudenti è stato ascritto al sommo, e vero Iddio; e ciò non immeritamente. Perche à lui solo si conviene cosi degno nome; il che non rifiutera il christiano, considerata la significatione del nome, se cio non fosse stato inventione de' Gentili» (Boccaccio 1553: fl. 26v).

<sup>74</sup> «...molte cose, che s' appartengono al solo vero Iddio, vero signore d' i dei, sotto il velo di simile fittione riposte, e racconciate furono de gli ignoranti tenute proprie, e appartenenti alla potentia, e finta deità di quest'huomo: Et tanto crebbe questa ignoranza; che non solamente furono credute le cose, che sono di Iddio essere di Giove; ma quelle di Giove essere del vero Iddio» (Boccaccio 1553: fl. 176r).

concebidos adúltera ou incestuosamente, um dos quais seria talvez Baco.<sup>75</sup> A libidinagem é parte essencial da versão do mito de Júpiter referente às suas acções enquanto homem.<sup>76</sup> Por isso, é através do sentido histórico do mito que melhor se compreendem os célebres versos em que Camões, recorrendo à imitação dum conhecido episódio da *Eneida*, leva os afectos um passo além de Virgílio:

... [Júpiter] acendido,  
Na face a beija, e abraça o colo puro,  
De modo que dali, se só se achara,  
Outro novo Cupido se gèrara.

A lubricidade do deus denuncia o facto de Júpiter ser concebido n' *Os Lusíadas* a partir das características que lhe eram atribuídas enquanto homem, tese que, em última instância, é evemerista.<sup>77</sup>

Não há dúvida de que foram em boa parte as virtudes de Júpiter que o fizeram honrado e, após a morte, divinizado: acabou com a prática da antropofagia, ensinou a justiça e fez leis, promoveu a concórdia entre os homens e patrocinou invenções úteis à vida. Todavia, muito pouco disto tudo passou para *Os Lusíadas*: a «alta lei» de que ele fala (I, 28: 2) não é da sua autoria mas dos Fados que lhe são superiores,<sup>78</sup> e não se pode dizer que a sua atitude, no consílio e fora dele, seja imparcial ou conduzida de modo a apaziguar

<sup>75</sup> Cf. Boccaccio, *op. cit.*, Livro XI. Não há acordo, porém: Cícero, *loc. cit.* diz que Baco (*Liber*) é filho do primeiro Júpiter e Pérez de Moya atribui-o ao segundo Júpiter (II, xxviii; 1995: 305).

<sup>76</sup> Lactâncio Firmiano, *Divinae Institutiones*, I, x, 10-12. Boccaccio chama-o «molto libidinoso» (1553: fl.175v). Pérez de Moya escreve que este terceiro Júpiter era «tan desordenado en el vicio sensual que aun a su hermana no perdonaba, y así, no veía mujer de buen rostro que della no gozasse» (I, vi, 2; 1995: 132).

<sup>77</sup> Acrescente-se que Júpiter, nos mitos, chegou mesmo a vias de facto com Vénus, tendo daí resultado, Cupido (como entende Camões em II, 42) ou Priapo. O primeiro caso é relativamente marginal: Camões não poderia tê-lo encontrado em Cícero ou na mitografia mais generalizada, onde Cupido é geralmente filho de Marte, Mercúrio ou de Vulcano. Mas obras adversárias do paganismo e defensoras do evemerismo como a de Lactâncio dão-no como filho do incesto entre Vénus e Júpiter (*Divinae Institutiones*, I, xvii, 9).

<sup>78</sup> Para uma opinião contrária, vide FS (Camões 1639, coments. a I, 28 e X, 38).

conflitos.<sup>79</sup> Para além do desejo sexual que tão frequentemente o assalta nos mitos, no Canto I (22-29 e 41) e no Canto II (42-56) da epopeia lusa Júpiter manifesta o seu entusiasmo pelas façanhas bélicas dos portugueses e pela forma como estes conseguiram «sempre (...) fama e glória» (I, 25: 7), elementos que, numa acepção evemerista, coincidem com o fervor guerreiro mostrado por ele contra os Titãs e contra o próprio pai,<sup>80</sup> sem falar na ambição de glória que o fez buscar sempre louvores doutros príncipes e promover a construção de templos dedicados a divinizá-lo.<sup>81</sup> De facto, se alguns dos traços característicos do Tonante n'*Os Lusíadas* não se coadunam com as virtudes assinaladas pela historiografia mitológica, alguns dos vícios que lhe são atribuídos pelos evemeristas explicam boa parte das atitudes do Júpiter camoniano.<sup>82</sup>

3.8. Depois de Júpiter, Baco é o primeiro deus pagão a ser introduzido na narração. Numa leitura estritamente evemerista, o combate entre o filho de Júpiter e os portugueses possui uma componente genealógica fundamental, muito semelhante àquela que Júpiter bem conhecia dos combates contra seu pai Saturno. Baco foi «o primeiro homem, se queremos dar fé às fábulas antigas», que «conquistou» Portugal.<sup>83</sup> Foi também «o primeiro estrangeiro que por armas» se tornou «senhor da Índia».<sup>84</sup> Um e outro são os aspectos do mito

---

<sup>79</sup> O contraste com a *Eneida* é, por isso, notório: lá Júpiter serve de árbitro na contenda e não opta por nenhum dos lados (X: 100ss.), aqui favorece Marte (e, por conseguinte, Vénus também), sem se dignar fazer sequer um aceno a Baco.

<sup>80</sup> Lactâncio Firmiano, o principal transmissor do evemerismo para a Idade Média cristã, escreve que Júpiter se apoderou por força e armas do trono paterno (*Divinae Institutiones*, I, x, 10). A ideia é repetida na generalidade dos autores.

<sup>81</sup> Já Ênio havia chocado os seus contemporâneos com esta teoria proveniente de Evémero. Cf. I. Vahlen (ed.), *Ennianae Poesia Reliquiae*, Leipzig, 1903, var. 123-5; *apud* Feeney 1991: 122.

<sup>82</sup> Boccaccio menciona, como síntese dos vícios do terceiro Júpiter, «gli adulteri, i tradimenti, le guerre», isto é, o imoderado e ilegítimo desejo sexual, e as guerras contra os Titãs e contra o pai Saturno (1553: fl. 176r).

<sup>83</sup> João de Barros, *Panegírico de D. João III* (Barros 1943: 34). *Vide tb. Lus.*, VIII, 3.

<sup>84</sup> Diogo do Couto, *O Soldado Prático*, Parte II, cena V (1980<sup>s</sup>: 164).

dionisíaco que Camões escolhe e sublinha. Segundo os próprios Vasco e Paulo da Gama, Baco é, através de Luso, o antepassado dos heróis d'*Os Lusíadas* (III, 21 e VIII, 2-4).<sup>85</sup> Mas é igualmente o conquistador da Índia, receoso de ficar diminuído nessa qualidade pelas façanhas dos descendentes (I, 30-32; I, 74-75; VI, 32). O que fica da sua mais conhecida função de deus do vinho é insignificante:<sup>86</sup> mesmo a ira que lhe confere o estatuto de oponente jamais é associada à embriaguez. Tal como afirmam os vários narradores, todas (e são muitas) as «qualidades generosas» de que Baco é possuidor nos mitos desvanecem-se, na mentalidade que lhe é atribuída n'*Os Lusíadas*, perante a importância da glória militar.

Ora é precisamente esta última faceta que o evemerismo torna primordial: além de Júpiter, Baco foi o único dos homens deificados que triunfou pelas armas, usando por isso da coroa de louros.<sup>87</sup> «Aquele que sempre a mocidade/ tem no rosto perpétua» (II, 10) será em *Os Lusíadas* um efebo já decaído da sua original grandeza, a criatura efeminada em que se tornou depois de conquistada a Índia?<sup>88</sup> JAM nota, com razão, que Baco actua no poema como alguém excessivamente débil, incapaz de usar da força com que dominou o Oriente.<sup>89</sup> Ao mesmo tempo, o deus encontra-se n'*Os Lusíadas* despidido da autoridade que as suas opiniões deveriam ter no consistório dos deuses.<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> J. M. Rodrigues (1979: 14-17) estuda esta questão e cita André de Resende quando este escreve, à margem do *Vincentius* (II, 84), o seguinte: «Lusum Liberi patris filium, non autem socium, ut quidam contra loquendi usum interpretantur».

<sup>86</sup> Uma alusão anedótica (VI, 14: 6-8) e nada mais. Mesmo a referência ao «verde tirso» (VII, 52 e 77-8; VIII, 4) não implica necessariamente a representação do ramo de videira (cf. Panofsky 1982: 55 e 67, n71).

<sup>87</sup> Lactâncio (I, x, 8); Boccaccio (V, 25); Pérez de Moya (II, xxviii, 3).

<sup>88</sup> Cf. os detalhes de Evémero e Ênio preservados por Lactâncio (*Divinae Institutiones*, I, x, 8).

<sup>89</sup> Macedo 1820, II: 35 etc.

<sup>90</sup> Lactâncio explica que os outros deuses devem respeito a Baco pelo facto de ser o único militar triunfador entre eles, à excepção do próprio Júpiter (*Divinae Institutiones*, I, x, 8). O que é facto é que Júpiter segue Marte e não presta a Baco nenhuma atenção. O próprio *pater Liber* está consciente do repúdio extraordinário que lhe é votado no Olimpo (VI, 33-34).

Todavia, não se pode dizer que Camões explora vícios inerentes ao mito evemerista do *pater Liber*; não o retrata embriagado, nem sujeito a prazeres efeminados, nem casado com uma criminosa para se mostrar viril.<sup>91</sup> Pelo contrário, o deus ocupa no poema um lugar digno e primordial no panteão dos conquistadores (VII, 52) e faz parte da “verdade” etiológica de Portugal que se pretende glorificar (Cantos III e VIII).

O poeta parece inventar um novo *ethos* para este deus, um carácter concebido especificamente para *Os Lusíadas*, com base na versão evemerista do mito. Marte explica-lhe a fúria com a «inveja» e o «temor demasiado» que obnubilam a «razão» (I, 39), e o próprio Baco, embora «irado» (I, 77; VI, 6), serve-se do «engano» astuto para se opôr aos navegadores.<sup>92</sup> Todos estes factores podem convir à retórica epidíctica para o diminuir face aos heróis. Mas Lieu pensa que pode perder a fama, a glória e, portanto, a imortalidade se os portugueses lhe conquistarem a Índia. E isto reflecte a construção literária duma mentalidade evemerista: o receio de Baco é o de ver-se substituído na própria divindade. Dentro da teoria em que a personagem acredita, tanto se pode elevar um homem ao estatuto de deidade como o inverso: tudo depende da preservação ou não do «nome» e «fama».<sup>93</sup> Assim, ainda que o carácter de que dá mostras possa permitir as censuras do narrador e demais deuses, dentro da estratégia evemerista que o poema explana no Canto IX o antagonismo de Baco acha-se plenamente justificado.

---

<sup>91</sup> Pormenores evemeristas conhecidos através de Lactâncio, *op. cit.*, I, x, 9.

<sup>92</sup> Mais um pormenor que afasta o Baco camoniano das conotações clássicas com as práticas dionisiacas, o vinho e a embriaguez. Volto ao assunto *infra*.

<sup>93</sup> Cf. I, 74: 5-8; I, 75: 5-8 e VI, 29: 5-8. A função da poesia epidíctica nesta inversão evemerista é bem patente em I, 32 (curiosamente, uma estrofe que não existe em FS-1 e LFC).

Em apoio da sua actuação intratextual, o filho de Sémele consegue, durante algum tempo, Neptuno e as demais divindades marinhas. Uma destas, Glauco, é «Deos que foi num tempo corpo humano», o qual, por ter acidentalmente caído na água, «foi convertido em peixe, e deste dano/ lhe resultou deidade gloriosa» (VI, 24). A descrição dos outros deuses acentua-lhes o antropomorfismo e humanidade — os corpos de Tritão (VI, 17-19) e de Tétis (VI, 21), o retrato enternecedor do filho de Ino (VI, 23) e a descrição dos assentos que suscitou a crítica do poeta Luís Pereira (VI, 25).<sup>94</sup> A acção antagonística de Neptuno é instigada pelo argumento de que os portugueses estão a transpor os «limites» da licitude universal, desafiando o estatuto de senhores do mar que só deuses podem adquirir,

...que temo  
Que do Mar e do Céu, em poucos anos,  
Venham Deuses a ser, e nós, humanos.

A denúncia de Baco não encontra eco, porém, no «Olimpo onnipotente» (I, 42: 2), surdo aos seus argumentos e prolepticamente regozijado com o futuro.

3.9. Viu-se já que a Vénus camoniana, ainda mais do que Júpiter, desafia o estatuto que a alegorese de FS se obrigou a dar-lhe. Não soube ou não quis o crítico seiscentista recordar a tradição evemerista ligada à deusa do amor. E tal não é de surpreender, pois o sentido “histórico” do mito tornava incomportável a interpretação do poema segundo os moldes contra-reformistas e aristotélico-tassianos que regiam a actividade exegética, não somente de FS, mas de toda a crítica camoniana do Barroco.

---

<sup>94</sup> *Vide*, nesta Parte, 2.2. O evemerismo explica a estrofe e responde à crítica de Pereira sobre a verosimilhança das cadeiras e estrados.

Das quatro diferentes Vénus referidas por Cícero,<sup>95</sup> a de Camões, como se viu já em 3.5, é incontestavelmente a “terceira”, pois é filha de Júpiter (II, 44 etc.), teve Dione como mãe (II, 2; IX, 36), é a mulher de Vulcano (II, 37), foi amante de Marte (I, 36) e gerou Eneias para origem da gente romana (III, 106; I, 33 etc.). Entretanto, Camões sobrepõe-na à “segunda” Vénus nascida da espuma do mar (II, 19; IX, 42), confusão que é usual entre os poetas.<sup>96</sup>

No *Euhemerus* do poeta épico Ênio, Vénus era uma rameira que criou a arte da prostituição para que não fosse a única mulher a parecer luxuriosa.<sup>97</sup> Com a ajuda de fragmentos d’*A Cidade de Deus* de S.<sup>to</sup> Agostinho e outras fontes, os mitógrafos conseguem pormenorizar a tradição, com desacordos apenas ligeiros. Assim, se Boccaccio escreve que a filha de Júpiter era uma mulher tão libidinosa que persuadiu as cipriotas, inclusive as virgens, a procurar os dotes necessários ao matrimónio, prostituindo-se aos visitantes estrangeiros,<sup>98</sup> Alonso Tostado, provavelmente o primeiro mitógrafo renascentista ibérico, escreve que, embora o bispo de Hipona atribua à terceira Vénus «las ganancias que sus hijas fazian en el bordel ante que las casassen», esta história pertence à Vénus de Chipre, a que casou com Adónis, isto é, a quarta das Vénus nomeadas por Cícero.<sup>99</sup> Por seu turno, Natale Conti (publicado antes d’*Os Lusíadas* em 1551,

---

<sup>95</sup> *De Natura Deorum*, III, xxiii, 59.

<sup>96</sup> «... hablaremos agora de Venus como si una sola hubiese sido (...) aunque los poetas, todo lo que de Venus se dice, atribuyen a la segunda, nacida de la espuma del mar, y a la tercera, mujer de Vulcano» (Pérez de Moya, *Philosofía Secreta*, III, v; 1995. 381).

<sup>97</sup> I. Vahlen, *Ennianae Poesis Reliquiae*, var. 142-5 (*apud* Feeney 1991: 122); Lactâncio, *Divinae Institutiones*, I, xvii, 10.

<sup>98</sup> *Genealogia Deorum*, Livro XI; Boccaccio 1553: fl.178v.

<sup>99</sup> «Algunos piensan ser una misma venus la de chipre y la hija de jupiter mas la razon las demuestra ser dos. venus hija de jupiter es muger de Vulcano y amada de mars y no tiene que fazer cõ chipre venus la de chipre es fija de un varon de siria y de dion a esta hazen todas las fiestas los de chipre (...) esta fue muger de adon y no de vulcano. Esta es la que començo fazer mugeres publicas en chipre seyendo ella aun moça virgen de alto linaje y estado tan ardiente tuvo el desseo que no solo a algunos mas a todos se dio y por encobrir su desonestad por comun costumbre traro a los de chipre a esto mismo usar. es a saber que a sus hijas seyendo virgines pusiessen a ser publicas y dende hiziessen ganancias con que se casassen y ansi primero usassen la publica torpedad que començassen a guardar la matrimonial castidad. y de los

1567 e 1568) e Juan Pérez de Moya, que nisto segue o autor italiano, identificam o meretriciado com a Vénus nascida do mar.<sup>100</sup>

Seja como for, o sentido evemerista do mito de Vénus é só um. E este confirma certos passos do Canto IX que resistiam aos mais talentosos esforços de alegoria cosmográfica, nomeadamente quando a deusa se comporta como «mestra experta» (IX, 65: 1) na forma como as nereidas se devem entregar aos portugueses.<sup>101</sup> Outros trechos caracterizadores de Vénus no poema camoniano adquirem, deste modo, um significado mais próprio. A estrofe 24 do mesmo Canto é paradigmática:

No carro [Vénus] ajunta as aves que na vida  
Vão da morte as exéquias celebrando,  
E aquelas em que já foi convertida  
Perístera, as boninas apanhando.  
Em derredor da Deusa, já partida,  
No ar lascivos beijos se vão dando.

É um caso típico dos paradoxos de Faria e Sousa. Como o exegeta seiscentista aposta na Afrodite platónica e celeste, «en pintar el P. a Venus rodeada de palomas nos acuerda que no es la Venus lasciva, sino la divina esta de q vá usando (...) porque ella no camina, sino guiada del Espiritu santo, figurado en la Paloma».<sup>102</sup> As pombas estarão no mito da Afrodite Urânia contado por Pausânias,<sup>103</sup> mas em nenhum lugar dos estudos venusinos deste autor antigo FS

---

ayuntamientos con los estrangeros ganassen riquezas con las quales despues se casassen con sus naturales...» (Tostado 1545: fl. 92r). Cícero, *loc. cit.*, diz que esta quarta Vénus, cipriota, «quam Adonidi nupsisse proditum est». A confusão era, no entanto, corrente: «A Vénus humana foi uma só, filha de Júpiter e de Dione, mas fingem ter sido casada com Vulcano, mas na realidade foi casada com Adónis. Mas há outros que julgam que ela se tivesse casado, em primeiro lugar, com Vulcano e, depois, com Adónis. Vénus foi rainha em Chipre e tão dada ao amor concupiscível, que ensinou e tornou coisa lícita que as mulheres fossem públicas» (Leão Hebreu 1968-72, I: 214).

<sup>100</sup> *Natalis Comitis Mythologiae*, 4, 13; *apud* Pérez de Moya 1995: 378-79n.

<sup>101</sup> *Vide*, nesta Parte, 2.6.

<sup>102</sup> Camões 1639, IV, cols. 42-43.

<sup>103</sup> Pelo menos, na versão de Pausânias recontada no comentário de FS.

encontra a história de Perístera. Pelo contrário: quando comenta outra oitava (IX, 89), o empenhado exegeta acaba por identificar, com uma citação de Lope de Vega (*Isidro*, Canto VI), Perístera com a *Venus vulgaris*. Ora o mito de Perístera andava codificado como representação do excesso de luxúria que estaria na origem da prostituição.<sup>104</sup> A pomba da qual a ninfa é simultaneamente metáfora e sinédoque é acompanhante própria da Vénus pandémica porque é ave tão libidinosa que se multiplica mesmo fora de estação.<sup>105</sup> Assim, o adjectivo «lascivos», aplicado aos «beijos» das aves que esvoaçam em torno do carro de Vénus, aproxima-se muito mais do sentido previsível de X, 47: 4 do que ao de III, 134: 3, ou seja, menos “amigo de brincar” (ED) do que o sentido vernáculo e moderno da palavra. O Paráclito parece então inatingível por esta parte da alegoria.

Mas mais do que tudo isto, as próprias concepções estruturais do retrato e actividades de Vénus e do seu “exército” feminino parecem regidas pela alegoria evemerista. A sedução de estrangeiros recém-chegados a uma ilha venusina e os encontros sexuais situados como proeminente prelúdio de matrimónios, não cabendo na amplitude permissível da norma épica,<sup>106</sup> ajustam-se ao sentido histórico do mito de Vénus transmitido pelos mitógrafos.<sup>107</sup> Identicamente, o modo como as ninfas são ensinadas a preparar os actos venéreos, na ilha e na acalmia da tempestade (VI, 86-91), sugerem a alcovitaria própria da Vénus evemerista.

---

<sup>104</sup> *Genealogia Deorum*, Livro III; Boccaccio 1553: fls. 53v e 54r.

<sup>105</sup> Leão Hebreu 1968-72, I: 214; Pérez de Moya, III, v; 1995: 382.

<sup>106</sup> *Vide*, nesta Parte, 2.7.

<sup>107</sup> Claro que as nereidas aqui não procuram dinheiro para depois casarem com os naturais da ilha (Tostado 1545, Boccaccio 1553 e Pérez de Moya 1995 *loc. cit.*), já que estes, na ficção camoniana, nem sequer existem. Mas se a alegoria (como é sua obrigação) vela um aspecto proeminente da mensagem, os demais aspectos estão presentes, embora, como é evidente, submetidos à *color* favorável da retórica epidíctica.

Outros indicadores importantes apoiam a mesma interpretação. Cunha Gonçalves, na mais convincente argumentação a meu ver até hoje formulada para concluir acerca do paralelismo entre a ilha de Camões e um lugar da realidade efectiva, a ilha de Bombaim, admite que os marinheiros portugueses que lá aportavam por meados de Quinhentos «encontrariam bailadeiras e outras profissionais, sacerdotisas da Vénus indiana, cuja indumentária nunca foi severa e excessiva».<sup>108</sup> Acresce que o vocabulário de Camões tende, por vezes, para o velamento fescenino: a palavra «ninfa», muito mais frequente nos Cantos IX e X d'*Os Lusíadas* do que o termo mais exacto de «nereida»,<sup>109</sup> significava comumente, no século XVI peninsular, o mesmo que prostituta;<sup>110</sup> e o «choro» de IX, 83: 2, adjectivado por lexema predominantemente ligado a Vénus no texto («mimoso»),<sup>111</sup> podia ter na literatura erótica de então o sentido de ejaculação espermática.<sup>112</sup> Cupido, figura destituída de sentido evemerista<sup>113</sup> mas, em qualquer caso, acompanhante indefectível da mãe «mestra» e arregimentador das suas nereidas, acha-se identificado, pelo próprio

<sup>108</sup> (Cunha) Gonçalves 1947: 41. Para aferir da verosimilhança da argumentação deste autor, *vide* principalmente as pp.37-48; no mesmo trabalho escreve: «todo o episódio é, sem dúvida, pura ficção poética (...) mas, a ficção desse episódio de nenhum modo podia obstar a que, ao fazer a descrição daquela ilha *pintada*, Camões tivesse ante os olhos da sua memória determinada ilha real, ainda que ignorada pelos navegantes portugueses de 1497, mas bem conhecida e apreciada por ele, Camões, e outros em meados do séc. XVI» (pp. 20-21).

<sup>109</sup> Cf. *Índice Analítico* de A. G. Cunha (1980). As nereidas andavam conotadas já de si mesmas com o desejo sexual, o que Camões evidentemente aproveitou: «De las nimphas nereydas ya dirimos qu'en son: sobre estas tiene poder cupido: ca ama y son amadas: como los poetas pogã ellas ser d'esas fembras y para significar el grande encendimiento que cupido levanta: dizese que aun que esten en el mar: arden y todas las aguas del mar no pueden amatar aquel ardor: y no es maravilla ca no es ardor d' fuego mas de desseo» (Tostado 1545: fl. 122r). Compare-se esta mitografia com *Lus*, IX, 42: 7-8.

<sup>110</sup> José Luis Alonso Hernández, *Léxico de marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1976, p. 555; *apud* Navarrete 1997: 134.

<sup>111</sup> «Mimoso» e seus derivados aparecem cinco vezes no poema, das quais duas para qualificar Vénus na entrevista com Júpiter (Canto II) e uma (VI, 96) relativa aos apetites que desviam da virtude heróica.

<sup>112</sup> Pierre Alzieu *et alii* (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Editorial Crítica, Barcelona, 1984, p. 343; *apud* Navarrete 1997: 134.

<sup>113</sup> De facto, Cupido é fornecido apenas de sentidos alegóricos morais ou físicos pela unanimidade dos mitógrafos.

«desbragado frequentador de bordéis» que Camões assumiu ser,<sup>114</sup> com os proxenetas que exploram as casas de «damas».<sup>115</sup> Até a Ninfa rival de Iopas e Demodoco (X, 8), à qual Camões opta deliberadamente por dar a designação de «Sirena» (X, 5 e 45), deveria ser conhecida da tratadística mitológica de Boccaccio e doutras fontes como significante evemerista da sedução hipócrita associada à prostituição.<sup>116</sup> Não lhe falta, nem a capacidade de fazer «adormecer» quem a escuta (X, 6: 8),<sup>117</sup> nem muito menos o dom de conhecer e saber cantar as façanhas dos heróis (X, 7),<sup>118</sup> como filha que é da musa Caliope (X, 8).<sup>119</sup>

Quanto ao retrato de Vénus no Canto II, a sábia demonstração do uso sedutor do corpo e do corpo ele mesmo, o soluçar, as «lágrimas, o «choro» daquela que é «mais mimosa que triste», tudo isto com efeitos sexuais evidentes sobre um Júpiter libidinoso, vai além da imitação de Virgílio e de Ariosto para

---

<sup>114</sup> Macedo 1980: 22.

<sup>115</sup> «...digo que há cá dama tão dama que, pelo ser de muitos, se a um mostra bom rosto, porque lhe quer bem, aos outros não mostra ruim, porque não lhe quer mal. Em comparação desta, digo que criou Nosso Senhor o camaleão na arte (...) Nestas casas [de «damas»] acharão continuamente muito Cupidos valentes dos quais (...) dir-vos-ão que “sus arreos son las armas/ su descanso es pelear”, palavras duma carta de Camões a um amigo redigida em Lisboa (transcrita e comentada em Filgueira Valverde 1981: 320-24). Também n’*Os Lusíadas* o autor explora a ambiguidade da palavra «dama» (cf. IV, 26: 3, VI, 44: 7-8), inclusivé atribuindo-a às ninfas quando se entregam aos prazeres de Vénus (VI, 90-91; X, 3). Ainda hoje, em certos espaços da lusofonia, utiliza-se «dama» no sentido de prostituta.

<sup>116</sup> «Prima de gli altri Palefatto nel libro delle cose incredibili scrive queste [sereias] esser state meretrici avezze ingannare i naviganti, & Leontio afferma antichissima fama essere appresso gli Etoli i primi atti meretrici de i Greci essersi usati da quello, & tanto benissimo haver adoprato il ruffianesimo, che quasi tutta la Grecia da loro fu ridotta à sue voglie, onde per ciò istima da tali operationi la favola delle Sirene haver havuto principio» (*Genealogia dos Deuses*, Livro VII; Boccaccio 1553: fl. 123r). A associação semântica entre Vénus e as sereias ao nível da alegoria histórico-evemerista torna-se, assim, clara o bastante.

<sup>117</sup> Cf. Boiardo, *Orlando Innamorato*, II, iv, 36-7, onde uma “sirena” perversa faz também adormecer as próprias feras.

<sup>118</sup> As sereias da *Odisseia XII*, que destruiriam Ulisses se ele as houvesse escutado, também receberam dos deuses a capacidade de celebrar os feitos dos heróis (*vide* Homero 1994: 172).

<sup>119</sup> As sereias são filhas de Aqueloo e Caliope, e Boccaccio interpreta a relação mãe-filhas da seguinte forma: «...& la concupiscenza delle meretrici, allequali [intendiamo] per la piacevole facondia di quasi tutte, Calliope, cioè la buona sonora armonia viene ascritta per madre» (1553: fl. 123r).

sugerir o nível alegórico impresso no final do Canto IX.<sup>120</sup> Também naquele quadro de sedução é manifesto que, não sendo possível fazer uma leitura coerente do maravilhoso épico camoniano a partir da escatologia rigorosa do amor neoplatónico, se torna igualmente desnecessário invocar qualquer articulação filosófica original dum erotismo transposto para a sublimidade espiritual. Nesta cena, se é lembrada a qualidade sobrenatural ou angélica de Vénus, porque voa facilmente através das esferas da alegoria cosmográfica (II, 33), muito mais se recorda a sua condição de mestre do sexo como via de persuasão (II, 34-43). Camões efectivamente subverte a dominante platónico-petrarquista, mas através do sistema epidíctico de representação narrativa, o duma *color* favorável que, como o «cendal» que «nem esconde nem descobre» o corpo da deusa, não deixa expôr demasiado, mas também não permite que se encubra, o conteúdo da alegoria evemerista em que *Os Lusíadas* declaradamente assentam.<sup>121</sup>

Por outro lado, a Vénus do consílio olímpico não sugere, pelo menos abertamente, a deusa-mãe das meretrizes. Ela favorece os portugueses pelo valor por eles mostrado em África e pela semelhança da sua língua com o latim (I, 33), e, mais enfaticamente, porque imitam os romanos e porque hão-de venerá-la onde quer que vivam (I, 33-4 e IX, 38). Todos estes motivos são várias vezes enumerados pela crítica; mas se os primeiros não suscitaram grande controvérsia, o último tem permanecido um enigma. Curiosamente, a exegese de FS é aqui eficaz, pois se Vénus representa a Religião Católica, esta seria por

---

<sup>120</sup> De facto, no retrato erótico de Vénus do Canto II, a imitação da *Eneida* (I: 223ss.) junta-se às referências a Olímpia no *Orlando Furioso* (XI, 55-72).

<sup>121</sup> Sobre o retrato de Vénus no Canto II como refiguração do encobrir/descobrir da alegoria camoniana, *vide* o comentário de FS sobre as estrofes respectivas e Alves 1996.

natureza o objecto de glorificação lusa. Outra interpretação plausível é a de ED:<sup>122</sup>

Venus tinha entre outros predicados o de deosa protectora dos que andam sobre as agoas do mar (d'ahi o nome de «Porto de Venus» de algumas povoações marítimas, como Port-Vendres no Russilhão, Porto Venere na Liguria). Com toda a naturalidade, pois, nesta ordem de ficções poéticas, Cam. representa um povo de navegadores como propagador do culto d'esta divindade marítima.

Contudo, a celebração de Vénus é efectivamente levada a cabo, no poema, durante o conúbio da ilha, o que dificulta, senão impossibilita mesmo, a aceitação lógica de ambas as interpretações.<sup>123</sup> Camões parece libertar propositadamente a leitura do passo, ajudando simultaneamente a desvelar e a encobrir-lhe o sentido.<sup>124</sup>

3.10. Um dos argumentos-chave que serviram a FS para alegorizar os deuses foi o da incompatibilidade narrativa entre eles ao nível literal. Como é que Baco poderia ser adversário de Vénus, se os mitos implicam uma associação íntima entre os dois? Segundo FS, Vénus era filha de Baco e «siendo su hija era imposible ser su contraria»;<sup>125</sup> por seu turno, se ela fosse a Afrodite vulgar ou pandémia, seria uma demonstração de crassa ignorância por parte do poeta «fingirla enemiga de Baco, o del vino; porque èl, i la lascivia son compañeros que jamàs se desavieñen».<sup>126</sup> O escoliasta português é falacioso mais uma vez,

---

<sup>122</sup> Camões 1916-18, I: 26.

<sup>123</sup> Uma fraqueza da tese de ED é o facto de os portugueses já navegarem e fundearem em novos portos muito antes da viagem do Gama, o que torna o tempo futuro das asserções («há-de ser celebrada a clara Deia»; «me hão-de venerar e ter em preço») cronologicamente desadequado.

<sup>124</sup> Note-se, por exemplo, como em IX, 91 o narrador retira o nome de Vénus da lista dos deuses evemerizados. FS notou «la industria con que el P. dexo de nõbrar a Venus entre estas Diosas, poniendo a Ceres en el lugar que tocava a Venus» (Camões 1639, IV, cols. 275-6). Com isto, terá querido enobrecê-la, diz o escoliasta do século XVII. Mas se essa era a intenção, porquê deixar ficar o nome de Júpiter, adepto máximo da saga expansionista de Portugal, deixar o de Marte também, e ocultar o de Baco sob uma perífrase?

<sup>125</sup> Camões 1639, I, col. 250.

<sup>126</sup> Faria e Sousa 1640, col. 19.

porque embora exista uma tradição que atribui a Dioniso a paternidade de Vénus,<sup>127</sup> a verdade é que a dominante mitográfica e, o que é mais importante, a epopeia de Camões, como já se viu, a fazem filha de Júpiter ou da espuma do mar. E se é certo que Baco e Vénus estão associados quanto a práticas consideradas viciosas, e portanto entrariam facilmente em conluio para perder os heróis, não menos certo é que o Baco camoniano não se revela um deus orgiástico. Ele é «odioso» a Vénus (IX, 39) e à corrente celebratória da narração (I, 97; VIII, 47 etc.) definitivamente pelo facto de antagonizar os favoritos da deusa do amor.

O evemerismo que permite os receios báquicos é o veículo privilegiado por Camões para configurar toda a sintagmática discursiva nos termos da retórica demonstrativa. Camões exalta o «esforço mais que humano» (II, 55: 2), a viagem feita «por onde nunca veio gente humana» (VII, 25: 6), «aqueles que se vão da lei da morte libertando» (I, 2), enfim, as qualidades que invertem a relação entre os deuses e os homens: «eu canto o peito ilustre Lusitano/ a quem Neptuno e Marte obedeceram» (I, 3). A compatibilidade e coerência que articulam narrativamente os planos humano e mitológico encontram-se no evemerismo. Não apenas Baco e Neptuno, antagonistas, mas também Marte adjuvante (II, 50; IV, 25; X, 42), sentem inveja dos portugueses e serão por estes superados. Em termos de lógica retórico-narrativa, os últimos dois Cantos são de uma grande coerência: os heróis e deuses comungam do mesmo nível existencial na ilha-galardão e só aí o narrador e Tétis expõem (em IX, 89-95 e X, 80ss.) os estatutos ficcional e alegórico da existência dos deuses enquanto

---

<sup>127</sup> Pérez de Moya, III, v: «algunos le dan a Venus por padres a Saturno; otros a Bacho» (1995: 379).

mitos e também enquanto personagens de arte literária.<sup>128</sup> As divindades pagãs não foram aniquiladas,<sup>129</sup> mas ficou esclarecido que o maravilhoso se rege por considerandos primordialmente alegóricos.

3.11. Simultaneamente, porém, Camões serve-se da hipérbole evemerista de modo totalmente subversivo.

Os portugueses farão a inveja de Marte naquilo que este mesmo deus possui como prerrogativa: a guerra na sua faceta mais puramente colérica e brutal.<sup>130</sup> Segundo a tradição evemerista, parece que Marte teria sido um homicida, absolvido da pena capital por uma assembleia ateniense (o futuro Areópago — de Ares, nome grego do deus) para que não se causasse a impressão de ser ele feroz e cruel.<sup>131</sup> *Os Lusíadas* mostram que Marte, tal como nos mitos,<sup>132</sup> não possui a autoridade intelectual para atribuir a Baco falta de sensatez, pois o comportamento do deus da guerra no consílio é precisamente descrito para expor, veladamente embora, o seu irracionalismo. Assim, Camões retrata um carácter «merencório», «medonho», «irado», «forte», «duro» como o diamante do seu elmo (I, 36) e, numa atitude que pareceu a GF lesiva da autoridade de Júpiter, mas que este acatou perfeitamente (I, 41),

...dando hu[m]a pancada penetrante  
Co conto do bastão, no sólio puro,  
O Céu tremeu, e Apolo, de torvado,  
Um pouco a luz perdeu, como infiado.

---

<sup>128</sup> Curiosamente, Tétis é um dos deuses que, mesmo para o evemerista Pérez de Moya, «no pertence nada a sentido histórico; mas fue ordenado para algún sentido alegórico» (*Philosophía Secreta*, II, x; 1995: 173).

<sup>129</sup> Para uma opinião contrária, vide Ferrer 1971.

<sup>130</sup> Grimal 1992: 40-41. De notar que Camões como que substitui a Atena dos consílios da *Odisseia* pelo seu irmão Marte (Vénus vem de Virgílio). A imitação é patente em *Lus.*, I, 40 (*Odisseia*, I). Em termos alegóricos, tal substituição equivale simbolicamente a revesar o aspecto mais intelectual e sábio da arte militar pela simples e impulsiva força bruta (vide Pérez de Moya, III, viii, 8; 1995: 404).

<sup>131</sup> Lactâncio, *Divinae Institutiones*, I, x, 4.

<sup>132</sup> Cf. Grimal 1992, verbete “Ares”.

A fraqueza e medo de Apolo perante a conduta do deus guerreiro reportam-se à tradição épica através da *Tebaida* de Estácio,<sup>133</sup> em versos que Boccaccio glosou, com base nos escoliastas medievais do poema romano, dizendo que alegorizam o espírito do homem irado quando a este lhe falta a luz da razão.<sup>134</sup> Marte acusa Baco de ter perdido a «razão» pelo excesso de «temor», mas esta é tão-somente a reacção certa de alguém que sofre do vício contrário, isto é, a sem-razão por impulsividade e excesso de confiança.<sup>135</sup> O deus que é «pátrio» para os portugueses louvados (em IV, 15, em VI, 58 e noutros lugares) não perfaz a virtude heróica.

Por seu turno, se a exploração das versões evemeristas de Júpiter e Vénus resulta, como é fácil de prever, nas mais insidiosas consequências ao nível ético da alegoria e do significado linear da narrativa, Baco, «odioso» na perspectiva dos outros deuses do Olimpo e do narrador laudatório, impotente perante a inexorabilidade do Fado (VI, 33), é investido de propriedades que esquecem as partes menos nobres do mito, evemerista ou não. A expedição de Baco à Índia ficou famosa, entre outros aspectos, pela crueldade praticada (antropofagia etc.). Camões omite este facto por completo, tornando o deus no «padre» da etiologia portuguesa. Dioniso acha-se «irado e quase insano» (I, 77: 1), mas também Vénus é «tocada... de ira» (VI, 85: 8). E enquanto Baco em nada simpatiza com o tipo de feitos em armas que os portugueses já na costa ocidental de África haviam praticado, guerras traiçoeiras destinadas à pilhagem e

---

<sup>133</sup> *Tebaida*, VII: 45-46 sobre a morada de Marte: «laeditur adversum Phoebi iubar, ipsaque sedem/ lux timet, et durus contristat sidera fulgor».

<sup>134</sup> Nos comentários que Boccaccio redigiu para o próprio *Teseida* (VII, 30), poema épico que, como se viu (Parte I, capítulo 3), imita estruturalmente a epopeia de Estácio e apoia-se nos seus escoliastas: «...casa di Marte...riverberando caccia da sé la luce del sole... cioè il sano consiglio della ragione nella mente dell'adirato» (Boccaccio 1992: 213).

<sup>135</sup> Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, III, vii, 7-12.

obtenção de escravos (I, 78-79), a Vénus evemerizada é grande admiradora da conduta «beligera» da gente lusa (I, 33: 5-6 e 34: 4). A atracção da deusa por Marte, constante do mito apesar da contrariedade intrínseca aos respectivos planetas e âmbitos de influência zodiacal, não se explica n'Os Lusíadas em termos físicos, como uma alegorese neoplatónica indicaria.<sup>136</sup> O amor das armas e as armas do amor, ou a tríade Vénus-Marte-Cupido, submete-se a uma perspectiva de evemerização, benevolente apenas para os actos menos virtuosos da humanidade favorecida pelos três.<sup>137</sup>

Quanto a Baco, o deus à margem da conspiração favorável aos heróis, não o acompanha o cortejo que o levou ao senhorio da Índia, cheio de efeminados, amazonas e outros semi-deuses de dúbia moralidade. É ainda o deus do vinho, mas só de nome (VI, 14: 8), pois nada possui do arrebatamento extático que o caracteriza na mitologia. Talvez os vícios de conduta fossem motivo suficiente para o desapareço de Baco no Olimpo. No entanto, o comportamento de Marte mostrou-nos que o juízo acerca da insensatez do antagonista dos portugueses não é fiável. Antes pelo contrário, o «verde tirso» que lhe serve de arma é a vera insignia etiológica da nação portuguesa: se as conquistas de Alexandre são o termo de comparação (I, 3 etc.), o macedónio que se exalta como descendente de Júpiter (VII, 54: 8) ver-se-á ultrapassado pelos descendentes de Baco (VIII, 4: 1-4). Enfim, Baco nada fez para merecer o castigo que os próprios filhos lhe preparam e não pratica vícios no poema que possam justificar a condenação a que é repetidamente sujeito.

---

<sup>136</sup> Os *Diálogos de Amor* explicam em termos de filosofia natural a atracção contraditória de Vénus e Marte (*vide* Hebreu 1968-72, I: 219-220 e 243).

<sup>137</sup> Recorde-se mais uma vez a visão camoniana do prostíbulo na carta de Lisboa, onde os «muitos Cupidos» são também Martes, pois «suas alcunhas são *Matadores, Matistas, Matarines, Matantes* e outros nomes derivados destes, porque sempre os achareis com cascos e rodelas — *cum gladiis et fustibus*» (*apud* Filgueira Valverde 1981: 323).

É certo que muita da malevolência que lhe é atribuída se deve ao sistemático antagonismo por vias tidas por indignas. Todavia, as suas táticas de fingimento, em Moçambique (I, 80), em Mombaça (II, 10-12) e noutras ocasiões, são lúcidas, meditadas e astutas. Nada possuem do desvairamento dos sentidos com que Baco é tantas vezes identificado nos mitos. Se o emprego da astúcia enganosa pode ser censurado em determinadas correntes da filosofia moral, a tradição “odisseica” seguida por Camões e outros textos de autoridade asseveram, pelo contrário, a sua nobreza em contexto heróico.<sup>138</sup> Como que servindo-se do exemplo homérico, o próprio locutor sentencioso d’*Os Lusíadas* exalta o «engano» enquanto manifestação da virtude ligada à *sapientia* militar (VIII, 89). E Baco acha-se justificado, à partida, no emprego de ardis e astúcias, na medida em que os seus adversários lhe são incomparavelmente superiores em poder executivo.<sup>139</sup> Se é manifestamente pouco o que Lieu consegue fazer contra os heróis, se a sua debilidade enquanto oponente é por demais notória, isso deve-se ao facto de lhe ser impossível, por maior que seja a sua perícia e *consilium*, «estorvar» sequer a onipotência de Júpiter e dos Fados, toda dirigida em favor dos portugueses (VI, 7: 3-4).

Por conseguinte, conclui-se que os epítetos degradantes com que Baco é brindado pelo enunciado (odioso, malévol, invejoso etc.) são esvaziados de conteúdo por opção representacional do autor. Com efeito, o narrador encomiástico que às vezes se alia a Vénus e Marte no vitupério do senhor da

---

<sup>138</sup> Cf. Tucídides, V, 2 (1564: fl.116); Cícero, *De Officiis*, I, xxiii, 81-83. O Ulisses dos poemas homéricos é o símbolo da *métis*, a solércia virtuosa que falta ao seu imitador Vasco da Gama (vide Parte III, 5.5).

<sup>139</sup> O *locus classicus* será talvez o das palavras de Nestor quando, ao julgar os cavalos dos adversários de seu filho mais velozes do que os dele, lhe aconselha que use um expediente astucioso para que os seus cavalos inferiores possam vencer (*Iliada*, XXIII: 309-25).

Índia, é nitidamente contrariado pela esfera da enunciação.<sup>140</sup> Tanto assim é, que jamais se prevê que Baco venha a depôr a sua ira e reconciliar-se com o triunfo dos heróis, como fizeram a Juno virgílica e humanística, e o Posídon homérico.<sup>141</sup> Baco «de seus ódios inda se não dece» (VIII, 47: 8) e jamais descera. Ficará para sempre contra os próprios descendentes, inclusive sonogando-lhes o estatuto de seus, fórmula decididamente radical no contexto da tradição épica.<sup>142</sup> Será o denunciante, como nota V. G. Moura, do discurso hipócrita de Vasco da Gama.<sup>143</sup> Fará tudo o que está ao seu alcance para avisar e preparar os africanos (Cantos I e II), os indianos (VIII) e os habitantes dos mares (VI) para o «mal que toca a todos» (VI, 15: 8). Será o único dos deuses intervenientes na narração que, vindo a ser destituído da fingida imortalidade, jamais se conforma com o que o «alto Poder» tem decidido. A própria destruição, que seria a alternativa retórica à reconciliação com Júpiter, não ocorre: Baco, como há muito se reparou, não sucumbe a nenhum desfecho.<sup>144</sup> O inêxito relativo da missão do Gama ao nível histórico é mais um testemunho de que a mensagem de

---

<sup>140</sup> Recordo evidentemente a minha tese exposta nas Partes anteriores, em particular na Terceira.

<sup>141</sup> Zeus prevê a rendição de Posídon (*Odisseia*, I; Homero 1994: 3). A *Eneida* tem uma última conversa entre Júpiter e Juno em que esta acede a deixar de apoiar Turno e embarçar o destino de Eneias (*vide* especialmente XII: 818-842). Maffeo Vegio, no suplemento que redigiu ao poema de Virgílio, coloca Juno a par dos outros deuses no louvor do herói (*vide supra* Parte I, capítulo 2).

<sup>142</sup> A interpretação de J. M. Rodrigues parece viável: «No canto VI, 30, Baco, em hostilidade aberta contra os Lusitanos, faz de Luso apenas um *vassalo* seu» (1979: 15), enquanto «Paulo da Gama, para dar ao seu hóspede uma ideia elevada da origem do povo lusitano [ao escol da sociedade de Calecut] (...) refere-se somente a Luso e apresenta-o como *filho e companheiro* de Baco, como seu *companheiro e filho amado*» (*ibidem*, p.16). Em quantos poemas épicos aparecerá o antepassado mítico dos heróis irreconciliável com as acções dos descendentes?!

<sup>143</sup> «Baco... é fundamentalmente a voz que desfia o requisitório das populações do oriente atingidas por quase um século de expansão cobiçosa e de não muito fundos escrupulos. Ostensivamente, o Gama vai apenas propor tratados de comércio (...) Mas é Baco quem sabe, de um saber premonitório e que aliás pouco lhe vale, uma coisa bem diferente. É que Baco não ignora “como eram gentes roubadoras/ estas que ora de novo são chegadas” (I, 78)» (Moura 1980: 37). Sobre a hipocrisia do discurso do Gama, *vide* em especial a Parte III, 5.3 a 5.5.

<sup>144</sup> *Vide* as exposições de críticos do século XVIII recolhidas na Parte II, 4. 13.

resistência comandada pelo seu antepassado mítico obteve resultados positivos.<sup>145</sup>

3.12. Significa isto que a alegoria evemerista cancela a cosmografia teológica, tornando-se na única forma, legitimada pelo poema, de lhe interpretar o maravilhoso mitológico? O sistema compositivo alegórico consubstanciado na tradição epopeica não se fecha desse modo. Ao nível da alegoria não existe a contradição que se acha ao nível literal. Um deus pode estar impregnado de mais do que um significado simultaneamente. Assim foi com os deuses de Virgílio,<sup>146</sup> assim há-de ser com os deuses da poesia épica renascentista. Júpiter pode ser um ser humano divinizado em todo o poema, ser também representação da Providência e representar, ainda, o planeta que lhe deve o nome. A epopeia é um género enciclopédico.<sup>147</sup> Não há, pois, incompatibilidade prática entre a alegoria evemerista e a alegoria cosmológica. Pelo contrário: Camões declara a existência de ambas, para assim poder exhibir a configuração, não apenas da narrativa, mas de todo o discurso semioticamente considerado.

Efectivamente, cada alegoria estruturante, declarada e enxertada no texto, permite superar as limitações da outra: a evemerista retira valor divino aos deuses, enquanto a cosmográfica lhes concede esse mesmo valor. Se uma e outra alegorias não podem compatibilizar-se logicamente, ambas são

---

<sup>145</sup> «Ordena como em tudo se resista» é a última mensagem de Baco no poema (VIII, 50). O insucesso do plano suasório do Gama é confessado pela própria omnisciência do narrador em IX, 8 e 13 (*vide* Parte III, capítulo 5).

<sup>146</sup> *Vide*, nesta Parte, 1.3.

<sup>147</sup> Jean Seznec constata a sobreposição de explicações dos deuses pagãos na Idade Média e Renascimento e não vê outra razão para este fenómeno de “enciclopedismo” senão apenas a seguinte: «Logic would doubtless have demanded the adoption of one to the exclusion of the rest, but men felt that three keys were better than one» (1953: 122).

perfeitamente necessárias na concepção do poema, a última para justificar a função sobrenatural que os deuses de facto possuem no texto, a primeira para justificar, simultaneamente, a humanidade e conseqüente ilegitimidade do estatuto divino, a divinização dos heróis e a respectiva subversão desta. Por outro lado, cada uma das alegorias explica a estrutura do discurso: a cosmológica, tratando-o verticalmente, desde Deus (X, 80) à «pousada» das personagens humanas (X, 91), ou do autor até aos menores portadores da palavra; a evemerista, tratando-o como diegese temporal e teleologicamente determinada. Se o cosmos ptolomaico corresponde à estrutura do acto enunciativo, uma prelecção ao rei sobre um mostruário em forma de globo,<sup>148</sup> o evemerismo coordena o discurso na horizontalidade da evolução temporal fictiva, constituindo o princípio coordenador da sublimação subvertida da *res*.

A alegoria, através da sua dupla vertente cósmica e evemerista, fornece então o fio condutor da explanação epidíctica e também os limites ontológicos dentro dos quais se move cada voz do enunciado. As duas “esferas” semânticas em que o maravilhoso de Camões se movimenta declaradamente ao nível alegórico constituem a figura dos eixos paradigmático e sintagmático em redor dos quais se movimenta todo o poema e toda a retórica que o impregna. Os «espíritos bons» da máquina mitológica participam das acções dos heróis na dupla incidência já bem nossa conhecida, como demónios tingindo-se com as *cores angelicais*.

---

<sup>148</sup> Cf. Saraiva 1992: *passim*.

#### 4. As sombras da alegoria: trilhos para a exegese do poema de Leonor e Sepúlveda

*Au milieu d'admirables détails, la bizarrerie de ces interventions mythologiques qui viennent toujours gêner les plus belles situations.*

Ferdinand Denis

*Tudo rodeado vê de sombra escura*  
«Naufrágio e Perdição», Canto II

4.1. A arte épica de Corte-Real evoluiu no sentido duma cada vez maior presença do maravilhoso na narração. O *Segundo Cerco*, antes de qualquer outra experiência ibérica do género, já indiciava, através duma busca de equilíbrio entre as episódicas inserções de mitologia, um futuro complexo de alegorias capaz de constituir uma estrutura integrada.<sup>1</sup> A celebração da *Vitória de Lepanto* trouxe grandes avanços nesta área, em boa parte encorajados — é

---

<sup>1</sup> *Vide*, nesta Parte, 2.1. Recorde-se, mais uma vez, que quando falo duma qualquer forma de unidade macroestrutural, não se trata da unidade de acção definida por Aristóteles, inexistente no corpus, mas tão-somente de euritmia ou de articulação retórica coerente (neste caso) do maravilhoso, quer como um todo, quer na relação estabelecida com o relato histórico.

lícito presumi-lo — pela fidelidade ao modelo mitológico virgiliano conseguida por Camões, pouco antes, num contexto narrativo também muito exigente quanto à dependência perante as crónicas. Corte-Real variou o maravilhoso com novas imitações, adensou a erudição alegórica, aumentou substancialmente a proporção dos momentos sobrenaturais na estrutura narrativa.

Ainda assim, o poeta não pôde ou não quis levar até às últimas consequências a intertextualidade com o padrão épico romano na *Vitória de Lepanto*. Vénus é diligente no apoio a D. João de Áustria, buscando sempre, tal como na *Eneida*, persuadir outros deuses para que a ajudem: Vulcano, Neptuno, Éolo e Marte são sucessivamente atraídos para o lado dos heróis. Todavia, não existe um contraponto alegórico único, equivalente a Juno na epopeia latina ou a Baco n' *Os Lusíadas*, nem se insinua a presença duma divindade superior, providencial, que, como Júpiter, paire sobre toda a estrutura. Os antagonistas encontram-se divididos entre personificações (a Guerra) e outras aparições de tipo virgiliano, mas constantes já do *Segundo Cerco* (Alecto, Tesífone, Belona e a Discórdia). Nem os oponentes se circunscrevem a nenhum plano articulado de antagonismo, ao actuarem tão-só pontualmente, nem as várias intervenções de Vénus possuem um eixo que explique os motivos ou a interligação das suas acções. A natureza episódica do maravilhoso da *Vitória de Lepanto* é evidente e a ausência de qualquer indicação em contrário, dentro do poema ou nos paratextos, vem apenas confirmá-lo.

Poder-se-ia pensar que Corte-Real chegava assim a um estágio intermédio na evolução da sua poesia épica, que teria no maravilhoso do terceiro e último poema, o *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor*, o seu corolário de imitação virgiliana. A sugestão duma alegoria contínua polarizada

entre deuses adjuvantes e oponentes, eventualmente com a figura superior duma força arbitral, podia agora, depois da estrutura parcial da *Vitória de Lepanto*, atingir o seu ponto de apuro máximo. Uns novos *Lusíadas*, no maravilhoso, na configuração estrutural (se não no talento poético), poderiam aparecer, talvez com o risco de parecerem imitações servis de Virgílio e de Camões. Vários caminhos prestigiados se abriam no sentido de completar a estrutura actancial do maravilhoso encontrável na *Eneida*, restituída e adaptada tentativamente por homens como Petrarca, Filelfo, Vida, Ariosto (nos *Cinque Canti*), Giraldi Cinzio, Bolognetti ou Camões.

E no entanto, a arte do poeta não progrediu dessa maneira. Embora continuando a avolumar-se o interesse pelo maravilhoso mitológico, Corte-Real guardou para póstuma publicação uma solução diferente. Em vez de evoluir na direcção talvez mais previsível — contemporaneamente refeita e apurada, com grande êxito, no projecto épico da *Gerusalemme Liberata/Conquistata* —, o poeta de Évora achou a continuidade e integridade requeridas, numa macroestrutura alegórica em que os deuses não se dividem pela posição que ocupam relativamente aos protagonistas humanos. Vénus continua a assumir uma função central, só que, desta vez, praticamente despojada das vestes épicas virgilianas. Dissociada de Júpiter, Neptuno ou Marte, e ainda sem a oposição, quer de Juno ou Baco, quer de Fúrias ou outras criaturas infernais,<sup>2</sup> Vénus cinge-se ao papel de padroeira de toda a complexa acção do seu Cupido, desdobrado em Eros e Ânteros. Com Proteu, Pã, Febo e vários conjuntos de ninfas e nereidas — as outras figuras sobrenaturais decisivas na narração que são atingidas pela contradição inerente ao amor tal como o *Naufrágio* o

---

<sup>2</sup> A aparição de Megera sobre o leito nupcial não causa a oposição de Vénus, aí também presente, mas apenas os lamentos tristes da deusa do amor (Canto IV; 1979: 571-2).

representa —, Vénus e Cupido formam uma conjura não premeditada e como que involuntária contra os heróis, absolutamente essencial ao conteúdo admonitório e trágico que a narração encerra.<sup>3</sup>

Deste modo, os consórcios divinos do *Naufrágio e Perdição* — embora determinantes para o impulsionamento das acções, sem direito à designação e categoria de “consílios” —, nem são conluios infernais contra os protagonistas, nem se aprestam a decidir sobre o modo de os favorecer. Nos Cantos II e III, a reunião que Vénus recomenda entre Amor, Ânteros e as personificações de sentimentos no paço de Némesis, tem por intuito libertar os heróis das cadeias do noivado que a cobiça de Garcia de Sá impôs a Leonor.<sup>4</sup> A acção desse conjunto de figuras sobrenaturais traz, a longo prazo, consequências terrivelmente negativas para os protagonistas, sendo embora a intenção dos deuses bem contrária. Nos Cantos VI e VII, a reunião de Proteu com as divindades do mar e a entrevista de Anfitrite com Éolo são momentos ideologicamente antitéticos, o primeiro, testemunhando amor pela heroína, o segundo, ressentimento contra ela. Contudo, a ideia do naufrágio contenta ambas as partes, pois tanto convém à vingança de Anfitrite, quanto à paixão avassaladora do «Carpátio vate», que Leonor caia no mar.

No seguimento dos parâmetros inculcados pelo *romanzo* de Ariosto e pelos seus predecessores e seguidores, é de facto o amor-paixão que põe os deuses de Corte-Real em movimento. O discorrer narrativo do *Naufrágio* possui evidentes afinidades com o modelo lírico-narrativo dos cancioneiros petrarquistas, de que os *Orlandos* são, em parte, recuperações de feição

---

<sup>3</sup> Sobre os conteúdos da narração do *Naufrágio*, vide Parte II, 6.4.

<sup>4</sup> «Tratase o grande dote, desejado/ do pay, que busca sò bens da fortuna,/ sò riquezas pretende, mas a esposa/ ao Sousa está do ceo ja prometida» (Canto I; Corte-Real 1979: 508-09).

heróica.<sup>5</sup> Leonor constitui uma recriação transformada da Angélica do *Furioso*, a donzela desprezadora do amor de grandes cavaleiros (Orlando, Rinaldo, Ferrau e muitos outros) que acaba por ser punida com a união, pelas mãos de Cupido, com um homem de categoria inferior, Medoro.<sup>6</sup> Descrita como orgulhosa, indiferente ou mesmo áspera e cruel para com aqueles que a amam, na sequência de um dos filões mais produtivos do lirismo de amor cortês,<sup>7</sup> Angélica tornou-se património dos imitadores de Ariosto, desde o moralismo do *Sacripante* de Dolce em 1536 até à paródia irrisória de Quevedo, publicada póstuma em 1670 (*Las necedades y locuras de Orlando el Enamorado*). A relação da heroína ariostesca com Medoro, tal como a de Leonor com Sepúlveda, é sancionada por um matrimónio eticamente infeliz, já insinuado como tal pelo *Furioso* (XIX, 33-34) e acentuado em alguns dos continuadores.<sup>8</sup> Ariosto deixou em branco o final da história (XXX, 16-17), mas os imitadores quinhentistas concordaram na necessidade dum castigo devido a ambas as faltas do casal protagonista: a frieza (dela) perante a paixão sincera dos amantes mais nobres e a conjuntura viciosa que presidiu ao sacramento matrimonial. Os esposais como galardão dos protagonistas passavam a signos da némesis que sobre eles se abateria; a perfeita formosura efectuava as rupturas mais flageladoras sobre os protagonistas humanos e divinos, todos eles sujeitos à potência destrutiva do amor. O percurso desde o nascimento de Leonor, objecto da atenção das

---

<sup>5</sup> A propósito do petrarquismo e da codificação *courtois* na épica cavaleiresca italiana e espanhola, há páginas importantes no capítulo introdutório de J. L. Garrido, “El amor y sus posibles lecturas (del canon de Ferrara al sentido contrarreformista)” inserido (pp. 35-50) na introdução deste estudioso a Barahona de Soto 1981.

<sup>6</sup> *Orlando Furioso*, XIX, 19ss. e XXIII, 119ss.

<sup>7</sup> Sobre o motivo da amada indiferente e mesmo desdenhosa e a sua repercussão no lirismo português quinhentista, deve ler-se a dissertação de Rita Marnoto (1994: *passim*). No *Naufrágio*, Corte-Real executa uma enorme *recreatio* sobre este tópico, transferindo-o epo-narrativamente para personagens terceiras, amplificando-o e mesmo radicalizando-o.

<sup>8</sup> Por exemplo, Vincenzo Brusantini (*L'Angelica Innamorata* de 1550) e Luis Barahona de Soto (*Las Lagrimas de Angelica* de 1586).

primeiras e ambivalentes aparições maravilhosas, passando pelo crime passionai que justifica o castigo de Sepúlveda, até toda a analítica amorosa que vai acompanhando a viagem na mente das divindades (Proteu, Pã e Febo) sucessivamente apanhadas pelas emaranhadas redes do amor-paixão e alienadas pela heroína até à morte desta, sugerem a reconfiguração original, assente desta vez sobre fundamentos históricos recentes, da casuística amorosa reimplantada por Ariosto e explorada posteriormente em alguns poemas de Itália e Espanha.

Parte da extraordinária felicidade do projecto de Corte-Real reside em que esse modelo ariostesco, tornado veio do moralismo contra-reformista, com a repetida caracterização do amor como «tirano» que subjuga os amantes humanos e divinos,<sup>9</sup> reduzindo-os a um estado de inconsistência e infantilismo,<sup>10</sup> se coaduna com a trágica diegese e, talvez acima de tudo, com a instauração duma superestrutura mitológica que, sem o litígio inerente à acção épica clássica, desde o de Posidon contra Ulisses, Juno contra Eneias, Carlos Magno contra Agramante e tantos outros, e sem a variedade que coloca a tónica do fantástico aventuroso no centro do interesse romanesco, consegue um grau de equilíbrio e integridade dos planos humano e maravilhoso muito superior ao da *Vitória de Lepanto*. A confluência da epopeia de Virgílio, mais o manancial de imitações e comentários a ela relativa, com as potencialidades da narrativa amorosa renascentista resulta, assim, numa proposta nova de real intensidade lírica e trágica, “pintada” sobre um complexo desenho de epopeia.

---

<sup>9</sup> Lactâncio recorda uma representação alegórica em que Júpiter vai acorrentado com os outros deuses perante um Cupido vencedor (*Divinae Institutiones*, I, xi, 1-2). Corte-Real caracteriza constantemente o Amor como «tirano».

<sup>10</sup> Cf. Panofsky 1995: 95-7 e 104-06.

4.2. Com efeito, não se trata apenas da dominante narrativa, nem tão-somente da ressalva heróica a que é sujeito Pantaleão de Sá, «le véritable héros pour le lecteur»,<sup>11</sup> nem sequer os momentos bélicos que, apesar da temática predominante, não deixam de se fazer sentir, principalmente nos Cantos IX<sup>12</sup> e XII,<sup>13</sup> para não falar das narrações históricas que o desastre de Alcácer-Quibir coroa — relato mimetizado através do misterioso velho, de impressionante paralelo microcósmico com a narração alargada do desastre dos Sepúlveda —,<sup>14</sup> nem tudo isto em conjunto, dizia, abarca todo o múnus épico do *Naufrágio e Perdição*. Por detrás dum maravilhoso que acompanha quase todas as peripécias humanas, está uma macroestrutura ainda e sempre relativa ao código épico que tem na *Eneida* o seu primeiro alicerce de sustentação. Tratando-se maioritariamente duma viagem, ainda que com um *telos* opositivo e uma configuração alterada em relação à *ordo* eneádica, é principalmente a metade do poema de Virgílio constituída em metáfora da *Odisseia* homérica a servir de modelo narrativo ao poema português.

Como Camões antes dele (outro imitador da *Eneida* “odisseica”), Corte-Real enxerta no clímax da sua epopeia o respectivo mapa de leitura, no seguimento do *exemplum* da aula de Anquises nos Campos Elíseos. Tudo é, evidentemente, invertido: em vez do cume deleitoso a que chegam os heróis de Virgílio e Camões, supostamente preparados para receber as lições de filosofia

---

<sup>11</sup> Denis 1839: 119.

<sup>12</sup> Trecho nas pp. 652-661 da edição de 1979 com toda a *panache* que Corte-Real notoriamente concede a este tipo de cenas. Como na maior parte dos casos, porém, acaba por prevalecer o sentido elegíaco (inspirado tantas vezes em Virgílio) das mortes e ritos fúnebres, de que os extraordinários últimos versos são singela expressão: «O Capitão se vai onde a fermosa/ /Companheira, por elle está esperando./ Recebeo com amor brando, & suave/ Do perigo passado inda tímida./ O rosto alli afrontado lhe refresca/ Com a larga, & branca manga da camisa,/ Não se farta de o ver porque inda os golpes/ E os vivos alaridos tem presentes.»

<sup>13</sup> Corte-Real 1979: 734-38.

<sup>14</sup> Recorde-se que já Camões havia eleito o célebre naufrágio como símbolo da Némesis caída sobre as ambições talassocráticas portuguesas (*Os Lusíadas*, V, 46-48).

do consorte de Vénus e da deusa Tétis, é concedido a Manuel de Sousa Sepúlveda ouvir uma descrição do universo assim que a morte do casal se torna iminente.<sup>15</sup> Por dentro do virtuosismo retórico-poético de que Corte-Real dá sobradas mostras nesta concepção, está a natureza da alegoria, estranhadamente apropriada ao conteúdo trágico de toda a obra. Lembrando o leitor de que o filho, falecido «por descuido» de Manuel de Sousa,<sup>16</sup> é uma «figura ascânica, incorpórea, de ar formada», isto é, um fantasma derivado do momento, quase traduzido pelo autor português, em que Ulisses e Eneias procuram, sem êxito, abraçar as almas dos respectivos progenitores,<sup>17</sup> Corte-Real põe-lhe na boca a seguinte lição:

...não presumas, ó pay charo  
 Nos braços apertar corpo fingido.  
 Bem podes enganarte como muitos  
 Se enganarão com falsas apparencias  
 De varões ja defunctos que passarão,  
 Da vida temporal, à que he infinita  
 Cuidando ser os mesmos, que outro te[m]po  
 Ca no mundo entre vivos residião.  
 Enganosa ficção he pay, que a muitos  
 Assombrados deixou, & em risco as vidas.  
 Sabe Señor que as formas incorporeas  
 Caducas, vaãs, aereas, & sulphureas,  
 Que de noite apparecem com sembrantes  
 Horrendos, & espantosas, tristes sombras,  
 Comummente se julga serem almas,  
 Que divinos suffragios pretendendo,  
 A mortal vida tornão, mas he falso  
 O credito, que a isto ca da o vulgo.  
 Não podem ca tornar perdidas almas  
 Nem as que temporaes penas padecem,  
 Nem as que a gloria gozão, senão quando  
 A divina vontade isto permite.  
 Que as funestas visoe[n]s, que em varias partes  
 Se mostrão na sombria, & muda noite,  
 Obras occultas são da natureza,  
 Segredos seus que a poucos communica.  
 E quando algu[m] mortal acaba o termo,

<sup>15</sup> Outro factor que intensifica a comoção dos momentos finais é o facto de a última prece ser a única em todo poema que é atendida: «Poderoso Señor, tão duros males/ Remedio tenham ja co a morte minha» (Canto XVI; 1979: 858).

<sup>16</sup> Canto IX; 1979: 652. O relato da morte deste filho é feito na página anterior.

<sup>17</sup> «...cuidando abraçar o filho abraça/ a sombra que entre os braços vaã lhe fica./ Três veses procurou satisfazerse./ todas tres lhe ficou o intento inutil./ e como sonho vão ou leve vento/ /foge a sombra mortal, falsa, & vazia» (1979: 859; cf. *Encida*, VI: 699-702, II: 792-4 e *Odisseia*, XI).

Que da potente mão foy limitado,  
 Quando ja desfaz co a triste morte  
 A humana & admiravel compostura  
 A natureza mãy, & sabia experta  
 Da criação que fez neste saudosa,  
 O filho que acha menos forma & finge  
 D'exallações, terrestres, & vapores.  
 Com athomos, com pô sutil ligados,  
 Hu[m]ja forma incorporea delles cria,  
 Que aqui & alli se move dalhe o effecto  
 Disposto, & accommodado ao seu inte[n]to.  
 E ja restituído, ja formado  
 Desta leve materia o leva & guia,  
 Ao seu desejo antigo, proprio em rosto,  
 Proprio na proporção, & e[m] geitos proprio.  
 Dalhe os usados trajos dalhe os mesmos  
 Officios, que antes tinham, muitos tocão  
 Diversos instrumentos porem disto  
 Não lhes concede mais que o movime[n]to.  
 Os antigos vendo estes, affirmarão  
 Ser Satyros, ser Phaunos, & Amadryedes,  
 Ser Dryades, ser Nymphas, todos Deoses  
 Dos montes, bosques, fontes, & dos rios.  
 Como a mestra engenhosa acha materia  
 Disposta a effectuar o que pretende,  
 E na conservação das cousas sempre  
 Com grande vigilancia está occupada.  
 Vendo faltarlhe algum dos que sustenta  
 E cria, como mãy, alli reforma  
 O filho fallecido & leva gosto  
 Em ver aquelle vão falso retrato.  
 Mas tal astucia tem nisto que a poucos  
 A ficção fabulosa ver concede.  
 Causandolhe hum temor fero & terribel,  
 Guardando com tal manha tal secreto.  
 Presagios são tambem aos que se acabão  
 Da vida temporal, o breve termo,  
 Vulgar opinião he que estes morrem  
 Por que tal sombra virão, mas he falso.  
 Que a certeza & verdade, (inda que escura)  
 Te contarei Señor com que te espantes.  
 A natureza ja sentindo ausencia  
 De algu[n]s que o final termo tem vizinho,  
 O prodigio infilice faz que vejão  
 Em pallidas visões, & sombras frias,  
 De pays defunctos ja ou mortos filhos,  
 E aquella sombra vaã seu fim lhe mostre.  
 As taes formas no mar polla mor parte  
 Animadas & vivas ficão sempre,  
 Polla disposição que a natureza,  
 Na glotinosa & grossa materia acha.  
 Assaz bastante, & fertil acremento  
 Das amargas, salgadas grossas aguas,  
 Disto a mestra engenhosa cria feros,  
 Espantosos, marinhos feos monstros.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> *Naufrágio*, Canto XVI; Corte-Real 1979: 859-62.

Não creio que seja profícuo o exame do trecho como se uma dogmática filosófica e religiosa aí estivesse transposta. É claro que certos signos remetem para doutrinas concretas cuja relação com o pensamento renascentista em geral, e de Corte-Real em particular, será de todo o interesse analisar um dia. Exemplificando: um vocábulo como «átomos» indicia imediatamente influxos da física dum Epicuro. Mas é evidente, também, que a inclusão duma divindade todo-poderosa superior à Natureza (a «divina vontade»), mesmo que não referenciada às crenças íntimas do poeta, coaduna-se com o dogma contra-reformista e rompe decididamente com o materialismo epicurista. Como na generalidade da prática epopeica, a começar pela do próprio Virgílio, a doutrina aqui explicitamente declarada há-de ser eclética.

Os textos de que Corte-Real faz a imitação e combinação apontam no sentido indicado. A *Eneida*, com a sua riqueza de doutrinas filosóficas, fornece, não só o momento formal do enunciado desta fala, mas também frases pontuais em que as escolas de pensamento da Antiguidade se vão exprimindo. Assim, por exemplo, o princípio de “tomar a nuvem por Juno” é aproveitado e reconvertido pelo épico português:

<i>Naufrágio e Perdição</i>	<i>Eneida (tr. H. Velasco)<sup>19</sup></i>
(A natureza mãe)... O filho.. forma e finge (...) Uma forma incorpórea...cria Que aqui e ali se move; dá-lhe o efeito Disposto e acomodado ao seu intento (...) Dá-lhe os usados trajos, dá-lhe os mesmos Ofícios que antes tinham...	(Juno)... forja una imagen y un retrato vano de Eneas al natural, sin cuerpo (...) dale su voz y su sonido y habla; dale el meneo, el ademán y el paso; hácela finalmente tal cual dicen que las almas salidas de los cuerpos andan volando por el reino oscuro, o cual fantasma de las que, entre sueños, engañan los sentidos religados.

<sup>19</sup> *Eneida*, X: 636ss; Virgílio 1996: 372.

A exposição alegórica de conceitos físicos e meteorológicos consagrados por escolas da filosofia antiga é uma componente tão importante do maravilhoso na epopeia virgiliana como o evemerismo ou a cosmografia.<sup>20</sup> Assim, da mesma forma como Camões havia amplificado estes últimos níveis da alegoria n'Os *Lusíadas*, o fantasma de Corte-Real sugere que o *Naufração e Perdição* recorre alternativamente às “ciências” da Natureza como matriz explicativa do seu maravilhoso.

Outro texto fundamental, que já o havia sido para Virgílio mas que — tudo o indica — Corte-Real terá conhecido em primeira mão, é o *De Rerum Natura* de Tito Lucrécio Caro. O grande poema didático é fonte de vários versos e conceitos de filosofia natural imbricados na alegoria declarada no *Naufração*. Curiosamente, a própria transladação dos fenómenos naturais nos termos pagãos que a poesia de Corte-Real escolheu, sendo como é uma forma de despromover estes *daemones* em face de princípios tridentinos, conjuga-se com a denúncia epicurista das crenças vulgares derivadas de fenómenos naturais e mentais, achada nos versos de Lucrécio:

<p>Os antigos vendo estes, afirmaram  Ser Sáticos, ser Faunos e Amadriades,  Ser Driades, ser Ninfas, todos Deuses  Dos montes, bosques, fontes e dos rios.</p>	<p>Haec loca capripedes Satiros Nymphasque tenere  finitimi fingunt et Faunos esse loquantur  (...)  Centaurus itaque et Scyllarum membra videmus  Cerberasque canum facies simulacraque eorum  Quorum morte obita tellus amplectitur ossa.<sup>21</sup></p>
---	--

A prática da imitação, através da tradução de *verba ipsa*, torna inevitável a analogia de conteúdos filosóficos entre o poema “científico” latino e a epopeia trágica portuguesa. Assim, não surpreenderá, por exemplo, que a ideia de que a

<sup>20</sup> Vide Murrin 1980, Hardie 1986 e, nesta Parte, 3.1 e 3.6.

<sup>21</sup> *De Rerum Natura*, IV: 580-81 e 732-4.

visão dos mortos, provocada pela Natureza, causa o «temor fero e terrível» dos vivos, encontra o seu mais óbvio referente também no poema de Lucrecio.<sup>22</sup>

Para além da alegoria física, é outrossim o *De Rerum Natura* que abre as portas à alegoria psicológica em vários lugares onde se refere às impressões causadas pelos fenómenos na mente humana. A epopeia didascálica latina é toda ela a expressão duma dependência psíquica do ser humano perante as forças da Natureza, de que o caminho sintagmático do discurso propõe a superação e libertação através do correcto (científico e a-religioso) conhecimento do universo. Concretamente, a fraseologia de Corte-Real recorda certos trechos de Lucrecio onde se denunciam os vínculos específicos entre as duas perspectivas alegóricas do *Naufrágio e Perdição*. O seguinte é um deles:

Anne voluntatem nostram simulacra tuentur  
et simul ac volumus nobis occurrit imago,  
si mare, si terram cordist, si denique caelum?  
(...)  
An magis illud erit verum.<sup>23</sup>

Depois de transformar essas *imagines* em fenómenos da natureza, Lucrecio explica que quem decide por quais optar e que significado lhes atribuir é o *animus* de cada pessoa, de acordo com as emoções que nele predominam (IV: 802-06).<sup>24</sup> O desejo, a paixão, a loucura, o medo misturado com sentimentos de culpa,<sup>25</sup> e demais estados de hipersensibilidade psíquica, permitem «a poucos» as percepções distorcidas ou falseadas de fenómenos da constituição natural das

---

<sup>22</sup> *De Rerum Natura*, IV: 32-35.

<sup>23</sup> Lucrecio, IV: 781-3 e 794. Compare-se o estilo da passagem latina com a sucessiva apresentação de superstições, seguida da sua refutação e substituição explicativa, no discurso do fantasma de Corte-Real.

<sup>24</sup> Lucrecio distingue o *animus* (princípio intelectual situado no centro do peito) da *anima* (princípio vital difundido por todo o corpo) no Livro III, principalmente a partir do v.136. O *animus* guia a *anima*, inclusive nas manifestações de distúrbios psíquicos.

<sup>25</sup> Cf. *De Rerum Natura*, V: 1136 e ss. para estes sentimentos como derivados de situações políticas de ruptura: morte de monarcas, honra nacional perdida etc.

coisas. Efectivamente, algumas maravilhas da propagação sonora são por Lucrecio identificadas com crenças populares em habitantes sobrenaturais dos bosques,<sup>26</sup> sobretudo o grande Pã soprando nas canas e percutindo os ramos, particularidade que o fantasma de Corte-Real não deixa de incluir quando alude às formas incorpóreas que «tocam diversos instrumentos».<sup>27</sup> As ilusões visuais encontram igualmente um amplo campo de exploração no *De Rerum Natura*, as quais, para além de constituírem fenómenos explicáveis através de processos naturais relativos à mistura de elementos como a luz, o calor, o ar e a humidade, enganam os observadores, não por defeito dos órgãos da vista, mas por *animi vitium*.<sup>28</sup> Tudo isto contribuiu — segundo Lucrecio, entre o vulgo ignaro; no texto de Corte-Real, entre os pagãos — para o nascimento e evolução da mitologia.<sup>29</sup>

A íntima relação da morte com estas formações perceptíveis aos sentidos aparece já no *De Rerum Natura*, em trecho supracitado (IV: 734), e desenvolve-se noutras fontes do pensamento antigo: já Heráclito dizia que «nós vivemos a morte das almas e elas vivem a nossa morte».<sup>30</sup> A equivalência entre tais aparições e as almas dos mortos é explicitamente excluída por Corte-Real, autor que parece quase transcrever passagens de Cícero no mesmo sentido.<sup>31</sup> Mas embora a ideia de reencarnação seja posta de parte, desta vez de uma

---

<sup>26</sup> Claro que isto era parte da cultura geral antiga: também Cícero põe uma personagem a falar, dizendo que os sons da floresta fizeram crer na existência de deuses (*De Natura Deorum*, II, ii, 6).

<sup>27</sup> Para além das referências a Ninfas, Sátiros e Faunos, a “música” de Pã é referida no *De Rerum Natura* (IV: 586ss.) e tem lugar importante no maravilhoso do *Naufrágio*.

<sup>28</sup> Lucrecio, *De Rerum Natura*, IV: 386.

<sup>29</sup> A síntese do argumento sobre a origem da mitologia acha-se no *De Rerum Natura*, V: 1161-1240.

<sup>30</sup> Heráclito (o dos fragmentos oraculares) é citado na alegorese da *Gruta das Ninfas da Odisseia* por Porfírio (10; 1989: 228).

<sup>31</sup> Dois desses momentos de negação na fala do fantasma são particularmente afins de afirmações das *Tusculanae Disputationes*, I, xiii, 29.

perspectiva cristã, o *Naufrágio* preserva o conceito do valor oracular ou divinatório de certas visões fantasmáticas, nomeadamente as de familiares como «presságios» de morte próxima. Os deuses são signos do porvir, segundo uma doutrina estóica divulgada por Cícero.<sup>32</sup> Corte-Real desenvolve uma alegoria em que os deuses, ninfas e fantasmas são recriações da natureza «saudosa» de cada filho seu já morto, e são igualmente prenúncios «de alguns que o final termo têm vizinho».

Para a articulação desenvolvida pelo *Naufrágio* entre as ilusões dos sentidos e a morte física, psicológica ou moral, outros textos traziam, porém, mais e melhor doutrinação para os poetas renascentistas. Alguns ensinamentos, em particular de S.<sup>to</sup> Agostinho, reaproveitados por Petrarca, forneciam uma sistematização desenvolvida relativa ao significado fatal de certas aparições fantasmáticas. No *Secretum* do grande aretino, a personagem do bispo de Hipona refere especificamente o efeito «mortífero» das *imagines* que perturbam a mente humana e a desviam da verdadeira estrada da vida, em palavras que podiam servir de epígrafe à narração da viagem, também vivencial, de Sepúlveda.<sup>33</sup> Corte-Real amplifica este fatalismo através da moralização e cristianização agustinianas e petrarquianas, e correlaciona-o com os referidos aspectos da filosofia natural poetizada por Lucrécio e Virgílio. Na concepção do

---

<sup>32</sup> «Signa ostenduntur a dis rerum futurarum», palavras do estóico Lucilius Balbus em Cícero, *De Natura Deorum*, II, iv, 12.

<sup>33</sup> «Conglobantur siquidem specis innumere et imagines rerum visibilium, que corporeis introgressis sensibus, postquam singulariter admisse sunt, catervatim in anime penetralibus densantur; eamque, nec ad id genitam nec tam multorum difformiumque capacem, pregravant atque confundunt. Hinc pestis illa fantasmatum vestros discerpens laceransque cogitatus, meditationibusque clarificis, quibus ad unum solum summumque lumen ascenditur, iter obstruens varietate mortifera (...) illaque anime sibi irascentis anxietas, dum horret sordes suas ipsa nec diluit, vias tortuosas agnoscit nec deserit, impendensque periculum metuit nec declinat» (Petrarca 1992: 136 e 140; itálicos meus). O último fragmento explica aquilo que Costa e Silva considerava um dos maiores defeitos do *Naufrágio*, o facto de, não obstante todos os avisos, Sepúlveda chegar a tanta «estupidez» que jamais foi capaz de tomar uma decisão sensata e afastar-se do perigo (1850-55, IV: 42).

poema português, o futuro dos que retêm na mente as visões e rumores com que a natureza enganosamente fazia crer nos deuses — entre os estóicos, tais imagens e sons eram mesmo uma das provas de existência das divindades<sup>34</sup> —, ou não é mais do que a morte, ou existe apenas para além desta vida.

O maravilhoso do *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor*, não apenas o mitológico pagão, mas também, concomitantemente, o das aparições “mágicas” e o das falas premonitórias, acha-se então conduzido para uma dualidade integrada de fenomenologias, a física e a psíquica, em reciprocidade. Ao mesmo tempo que as situações da narrativa e os estados de espírito das personagens deverão convergir alegoricamente para significar, por falsas inferências mentais, estados e processos dependentes da Natureza, a Natureza ela própria personaliza-se, absorve o substrato emocional da humanidade circundante e exerce a sua acção segundo os sentimentos e desejos desta. Ela é a Mãe investida «na conservação das cousas» que, destituída do poder verdadeiramente criador de Deus, se acha «saudosa» — «sentindo ausência» dos seus filhos falecidos ou prestes a falecer — e pronta a proporcionar a si e aos seus, de acordo com os elementos disponíveis em cada clima, estação do ano e local de presença humana (a «matéria disposta a efectuar o que pretende»), as «sombras» daqueles que sempre nutre.

4.3. As primeiras ocorrências do maravilhoso na narração logo reflectem o sistema alegórico escolhido para o *Naufrágio e Perdição*. Com efeito, imediatamente após o nascimento da protagonista, surgem as três Graças

---

<sup>34</sup> Cícero, *De Natura Deorum*, II, ii, 6; diz-se aí que o som das vozes dos Faunos e a aparição de formas divinas já frequentemente compeliu pessoas mentalmente sãs e pias a aceitar a existência dos deuses.

«alegres e risonhas» no aposento ocupado pela recém-nascida. Esta aparição constitui simultaneamente uma ilusão da vista e uma formação aérea:

... entram seguras  
Tres mulheres: de hum mesmo trajo, & rosto:  
De branca seda todas tres vestidas.  
Inda que as aparencias mostram corpos  
De sogeito mortal, & humano effecto:  
Fantasticos, & vãos sam cujas fôrmas  
A os olhos hum ar grosso as representa.

A bebé encontra-se então a dormir. Mas assim que as três «mulheres» se aproximam, dizendo-lhe palavras de alegria, a pequena Leonor acorda. Existe, pois, uma realidade física, captada pelo ouvido humano. Do mesmo modo, para obstar ao choro da recém-nascida, elas acalmam-na com o canto, conseguindo que a bebé adormeça de novo. As Graças constituem então um fenómeno natural, dependente dum ar particularmente «grosso» que lhes dá presença perante olhos e ouvidos, e, ao mesmo tempo, recriações da imaginação humana fundadas em ilusões dos sentidos. O processo é descrito pelo neoplatónico Porfirio em comentário às ninfas da *Odisseia*: tal como o ar quando se condensa e forma nuvens, as «almas», por excesso de humidade, tornam-se visíveis.<sup>35</sup>

A estação do ano, isto é, «quando o louro Apollo/ o dourado carneiro deixa e segue... o touro», tem a ver com movimentações especiais dos elementos. A narrativa abre com a caracterização da época em que nasce Leonor:<sup>36</sup>

Altas serras & campos, altos montes,  
Todos de viva graça entam se vestem.  
Nas frescas alvoradas, nas sombrias

<sup>35</sup> *Gruta das Ninfas*, 11; Porfirio 1989: 229. Não cabe aqui explicar o processo complexo pelo qual o escoliasta grego conclui que as almas são húmidas, mas tão-só ver a seguir como Corte-Real adapta ensinamentos como estes ao seu poema.

<sup>36</sup> Talvez haja interesse em anotar este facto pelo possível interesse simbólico: Macróbio escreveu que Áries (o Carneiro) é o primeiro signo do zodíaco, porque estava a meio do céu aquando do nascimento do Universo (ed. 1990: 179). Às vezes dá a impressão de que Corte-Real procura expandir a narrativa de acordo com o ciclo das estações e dos signos, de modo a fazer coincidir o percurso vivencial dos protagonistas com o percurso sazonal do ano solar.

Tardes, a irmam de Progne se lamenta.  
Vesse no verde prado o roxo lirio  
A suave, purpurea, ou branca rosa,  
E outras diversas flores cõ que os ares  
De cheiros suavissimos abundam.  
Entam a namorada Clicie busca  
Continuamente o seu amado Phebo;  
Entam junto da fonte clara, & pura  
Em flor ja transformado se levanta  
Aquelle por quem Eco convertida  
Em miseravel voz, & escuro acento,  
Nos concavos penedos, nas sombrias  
Desertas lapas, faz amargo pranto;  
Entam as altas arvores movidas  
Do fresco, & brãdo assopro de Favonio,  
Tocandose cos verdes, frescos ramos,  
Com voz surda se dam paz amorosa.<sup>37</sup>

A situação meteorológica é típica dum aumento de densidade do ar correspondente a uma mudança de estação. Na antiga filosofia natural em que Virgílio e os seus escoliastas se apoiavam, as estações situadas entre o Inverno e o Estio eram momentos privilegiados para os movimentos do ar (brisas e ventos) cujo efeito era “engrossá-lo” em nuvens.<sup>38</sup> É o tempo das «frescas alvoradas», quando a humidade do ar é mais sensível,<sup>39</sup> e também das «sombrias tardes», quando o céu se encobre com o resultado da exalação da mesma humidade. É igualmente o tempo dos ruídos semelhantes a lamentos que o vento faz reverberar nas rochas; dum Favónio «brando», mas forte o bastante para fazer os ramos das árvores tocar-se em «paz amorosa»; dos «cheiros suavissimos» de flores espalhando-se com o vento. Enfim, todo o processo necessário, segundo a

---

<sup>37</sup> Canto I; Corte-Real 1979: 491. Tomei a liberdade de alterar a pontuação original porque, em alguns pontos, destruí a sintaxe e o ritmo anafórico dos versos.

<sup>38</sup> Segundo a física antiga, a origem dos ventos reside na humidade, porque a água evapora-se em ar e o vento é ar em fluxo. Sêrvio, comentando a *Eneida*, escreve que o vento se levanta e o ar adensa-se em nuvens («*consurgunt venti, atque in nubem cogitur aër*», 5.20; *apud* Murrin 1980: 17). Sobre as alterações dos elementos associadas pelos escoliastas de Homero e de Virgílio à Primavera e ao Outono, *vide* Murrin 1980: 15ss.

<sup>39</sup> Para alguns escoliastas de Homero e Virgílio, todo o ar (Hera/Juno) é “substância húmida”, o que explica a razão porque a deusa aparece tantas vezes sob a forma de nuvem (*vide*, p. ex., pseudo-Plutarco, *Sobre a Vida e Poesia de Homero*, II, 96 e Murrin 1980: 13).

meteorologia dos antigos, para se fazerem trocas intermitentes e férteis da água em ar, e vice-versa, a evaporação e a condensação próprias de Abril.

As Graças alegorizam esta interacção elemental. Formadas do próprio ar primaveril, elas chegam-se à bebé «derramando/ mil flores polos ares», isto é, representam os ares permeados dos cheiros já mencionados pelo narrador. Falam-lhe suficientemente alto, ao ponto de a acordarem com os sons do vento.<sup>40</sup> Então,

Para tornar o sono ja perdido  
Movendo mansamente o berço, dizem  
Com vozes suavissimas tal canto.

O vento Favónio, capaz de empurrar os ramos até resvalarem uns nos outros, pode chegar também para embalar ao de leve a madeira dum berço e acalentar a criança com os rumores da sua passagem.<sup>41</sup> Finalmente, quando Leonor já dorme outra vez,

... as ligeiras  
Incorporeas figuras se desfazem.  
Nos transparentes ares escondidas:  
Desaparecem supito: deixando  
O concavo aposento todo alegre:  
E de fermosa luz todo occupado.

As figuras, de densas ao ponto de se imaginarem trajadas com «branca seda», convertem-se em transparências invisíveis, pois a luz solar encheu agora a casa. A densidade húmida do ar exala-se com o aparecimento do calor seco do Sol. Corte-Real coordena a alegoria física com a psicológico-moral: a alegria que as três mulheres trouxeram, qual emergência da própria Primavera em casa de Leonor, associa-se à emblemática alegria solar enquanto luz acalentadora. A

---

<sup>40</sup> Não somente os que ele faz nas árvores e reentrâncias rochosas, mas possivelmente também nos próprios aposentos de Leonor, caracterizados a seguir pelo adjectivo «côncavo».

<sup>41</sup> Zéfiro (nome grego de Favónio) é capaz, segundo Homero, de soprar com violência (*Odisseia*, V: 295).

alternância entre sol e húmida nebulosidade converge psicologicamente na alegria da estação mudável e rejuvenescente.

As «sombras» que definem o maravilhoso inicialmente apresentado<sup>42</sup> disseminam-se de outra forma quando, com a chegada do Verão, a paixão de Sepúlveda se encontra com a perfeita beleza da já jovem Leonor.<sup>43</sup> Aí a Natureza assume a feição psicológica daqueles que contemplam a terra, as plantas, as águas:

Corria por alli com sonoro  
Murmureo, hum cristalino manso Rio  
Altos, frondosos freixos, nas delgadas  
Puras agoas, se estam contino olhando.  
(...)  
Assentasse Lianor nas frescas hervas:  
De fermosas donzellas rodeada  
As Nymphas deste rio vendo tanta  
Fermosura, envejosas se esconderam  
E à sombra vam que as ondas lhe mostravã  
Odio vivo lhe causa, & grave pena.

Como as ninfas, também Sepúlveda se esconde de Leonor, ficando-se pela contemplação da imagem da amada no reflexo da água. O desejo amoroso, apesar de contrário à inveja das ninfas, permite também a reciprocidade do veículo imagético. A Natureza, por intermédio do rio, condoída «da tristeza do penado mancebo», isto é, solidária para com o estado de espírito de quem olha as águas,

...as turvadas  
Ondas assossegou apresentando  
Aos olhos de Lianor o firme amante.  
Vendo a fermosa dama alli a figura  
Do Sepulveda na agoa, levantouse  
Com aspero sembrante, & deixa o prado  
Por sua ausencia ja sem graça, & triste.  
O confuso rugido tambem deixa  
Da liquida corrente sonora,  
Deixa as ondas de prata, que a vaã sombra  
Daquelle que desama lhe mostrarão.

---

<sup>42</sup> As Graças são «as três sombras» (1979: 495).

<sup>43</sup> Mais exactamente no signo de Câncer/Caranguejo, a «quarta casa» (1979: 500).

Mesmo os contactos entre as personagens humanas fazem-se e desfazem-se por meio de «sombras vãs» que agem sobre os sentidos e reagem à imaginação e sentimentos dos intervenientes.<sup>44</sup> Dum lado, a ativa indignação faz com que Leonor rejeite o favor da Natureza, a dádiva da imagem «vã» do amante. De outro, o amor de Sepúlveda sustenta-lhe o vínculo com a dita Natureza, mas impede-o de ver mais do que uma «sombra». Doravante, as sombras da alegoria hão-de dominar, fatídicas, insinuando-se como formas de vida que, como o fantasma afirmará, constituem significantes de morte.<sup>45</sup> Alegoria épico-didáctica e reciprocidade entre Natureza e sujeito humano hão-de convergir para intensificar a negatividade — frustração, depressão e violência auto-aniquilantes — de que todo o poema é uma formidável reelaboração.

4.4. A água do mar, como foi dito no final do discurso do fantasma, é excepcionalmente fértil porque detém o mais elevado grau de densidade húmida de entre as partes da Natureza, permitindo-lhe nutrir mais «formas», maiores e durante mais tempo.<sup>46</sup> É condição natural, por isso, a existência no mar de animais muito grandes, como as baleias, outras criaturas aberrantes à vista humana (monstros) e uma duração de vida, ou de manifestação física, superior às demais, tudo isto aliado a uma intensidade de interacção dos Elementos sem paralelo nas outras partes do planeta.

---

<sup>44</sup> Recorde-se o que foi dito sobre a influência da mente na criação e interpretação de deuses, ninfas e fantasmas no *De Rerum Natura* de Lucrecio, teoria implícita na *Eneida* e explícita em muitos dos escólios homéricos (vide p. ex. a referência à imaginação humana em Porfírio 1989: 229).

<sup>45</sup> A mesma identificação entre «sombra» e morte aparece num verso notável do *Naufrágio* a propósito das esculturas da história portuguesa no Canto XIII: «Sombra de hum Rey que a terra ja comia» (1979: 755).

<sup>46</sup> Escreve também Pérez de Moya (autor que publicou em 1573 um tratado «de Astronomia, Cosmographia, y Philosophia Natural») que «por tener la virtud agente celestial por materia la humedad (como dicho habemos), se hacen más generaciones y de mayores cuerpos en la mar que en la tierra» (*Philosophia secreta*, II, 5; ed. 1995: 120).

A viagem de Sepúlveda inicia-se com bom tempo.<sup>47</sup> À medida que o galeão desce a costa oriental africana, porém, as condições de navegabilidade vão mudando, de tal maneira que, três dias adentro do signo do Touro, à vista do cabo da Boa Esperança, começa a manifestar-se o tempo que levará os protagonistas ao naufrágio.<sup>48</sup> Como avisa Corte-Real num dos poemas anteriores, o *Segundo Cerco*, deve ter-se em conta que, em grande parte do Indostão e na África subsaariana, as estações definem-se, em geral, contrariamente às da Europa:

... quando o Sol deixando Aquario  
E outros humedos signos, que costumão  
Grandes calmas causar naquellas partes,  
Entrasse desde Tauro ao ardente Leo,  
Trazendo ali bulções, negros, horriveis,  
Com aspero sembrante carregados:  
Que aquella região toda ameaçam  
Com fortes, & medonhas tempestades.  
Quando nestes taes signos entra Apollo,  
Entam fica da India mais vizinho,  
E os seus ardentes rayos com mais força  
Grossos vapores tiram para cima:  
Os quaes reciprocados ja no meyo  
Da região aerea, se convertem  
Em ventos, que a mil partes vão lançando  
Mil grossas negras nuvens, & as desatam  
Em humido licór, & agua espessa.<sup>49</sup>

Corte-Real obrigava-se a adaptar a climatologia clássica aos espaços não-europeus em que as acções têm lugar.<sup>50</sup> O naufrágio de Leonor e Sepúlveda acontece, portanto, no começo da estação das chuvas, quando a evaporação é mais intensa e quando o ambiente que circunda as personagens humanas, o

---

<sup>47</sup> Com vento «galerno e favorável», mas traiçoeiro (Corte-Real 1979: 591). Segundo o relato em prosa, a partida aconteceu a 3 de Fevereiro de 1552; segundo o *Naufrágio*, quando o Sol «ja tinha corrido doze dias da casa onzena» (*ibidem*).

<sup>48</sup> Canto VII; 1979: 627 («Tres dias avia ja que o grão Philesio» etc.).

<sup>49</sup> *Segundo Cerco de Diu*, Canto II; 1979: 38-39.

<sup>50</sup> Outro caso é o da *Descrição de Malaca*, possivelmente de António de Abreu: «Aqui, o Capro signo he temperado/ e o Leo, contra a antiga geografia,/ de boninas matiza o verde prado/ e a ribeira faz sempre sombria» (estrofe 18; Costa 1956a: 120).

marítimo, é o mais propício a ela. Numa determinada fase do ciclo, os «vapores» encontram-se na esfera do ar — na física antiga, superior à da água mas inferior à do fogo, esta invisível aos homens — e provocam movimentos que, por causa da peculiar intensidade da exalação nesse período e local, acabam por desencadear vento e chuva fortes.

Quando aparece pela primeira vez, Proteu possui a consistência física que as qualidades do mar permitem.<sup>51</sup> Trata-se de um «marinho fero monstro». Nada aponta para a sua existência como aparição aérea e, muito menos, subjectiva. Ele emerge das águas e a gente do galeão «pello ver ao bordo se ajuntava», alvoroçada pelo aspecto da criatura. A alegorização é recordada:

Leonor

Olha o peito escamoso, a cor, & o rosto  
A proporção, & o talho differente  
Olha aquella figura estranha aos homens  
Mas conhecida & usada á natureza.<sup>52</sup>

Ferido por amor, Proteu comporta-se como certas espécies de baleias e golfinhos, atirando-se «aos tombos» na água. O deus suscita a curiosidade de Leonor enquanto fenómeno da vida marinha, mas também provoca a frieza dela e até a repugnância pela monstruosidade que, sendo-lhe estranha e nova, é, nos termos da alegoria física a explicar pelo fantasma mais tarde, «conhecida e usada à» Natureza. Sugerido pelo episódio do ardente desejo sexual de Proteu e da exposição de Angélica para futuro pasto da sua orca gigantesca no *Orlando Furioso* (VIII, 51-66 e X, 92ss.), o encontro do deus com Leonor, sendo evidentemente muito diverso, concretiza a fusão da mitologia com a natureza do animal respectivo. Em certo nível semântico, Proteu é de facto uma orca, apesar

<sup>51</sup> Vide Canto VI; Corte-Real 1979: 599-601.

<sup>52</sup> Canto VI; 1979: 600.

de tudo menos fantástica do que a de Ariosto, com «duas asas» (isto é, barbatanas)<sup>53</sup> «espinhosas e grandes» e uma «disforme cabeça».<sup>54</sup>

Por outro lado, o poeta procura tirar o devido partido psicológico-moral do enfrentamento entre a mulher distante e desdenhosa, e o monstro sumido de desejo. No regresso ao contacto entre os dois planos da narração, mais adiante no Canto sexto,<sup>55</sup> muitos outros seres marinhos acompanham Proteu para ver o galeão. No instante em que Leonor e o «Carpátio vate» voltam a encontrar-se, existe já uma relação psicológica e sentimental entre ambos. A mulher retrai-se «quasi anojada» em face das cortesias amorosas de Proteu. Como outra Angélica, Leonor repete o comportamento que havia tido com Sepúlveda, até Cupido lhe ter mudado a vontade. Mas agora é todo o Mar que Leonor rejeita na figura de Proteu e dos seus múltiplos acompanhantes. Os corpos possibilitados pela qualidade húmida e particularmente densa das águas marinhas, os deuses e ninfas que a Natureza criou, emocionam-se na presença da heroína, sentem paixão frustrada, ressentimento e inveja. Trata-se duma reacção ao que eles entendem ser o desamor dos portugueses consubstanciado na atitude da protagonista. Esta, entretanto, privilegia um «amor casto» pelo marido,<sup>56</sup> adaptado da castidade militante de Angélica,<sup>57</sup> virtude que pode ter no *Naufrágio* uma conotação positiva muito importante, tão importante que, à semelhança da sua modelo ariostesca, o único momento em que Leonor sente

---

<sup>53</sup> No comentário de FS ao Proteu d'*Os Lusíadas*, também se chamam “asas” aos órgãos natatórios das baleias.

<sup>54</sup> Cf. *Orlando Furioso*, X, 101: 3-6.

<sup>55</sup> Corte-Real 1979: 606-13.

<sup>56</sup> Conotado positivamente pelo menos nos Cantos I, II, VIII e IX (Corte-Real 1979: 504, 524-7, 642 e 681); e negativamente pelos discursos dos deuses (Proteu, Pã e Febo, desde o Canto VI), numa espécie de eco dos desejos frustrados de Sepúlveda antes da morte de Luís Falcão (Canto I).

<sup>57</sup> Vide Ariosto, *Orlando Furioso*, VIII, 41ss.

paixão consuma-se contra a moral e acaba por inscrevê-la na lista dos castigados.<sup>58</sup>

O processo repete-se como signo de intensificação do desejo e dos extremos de auto-aniquilação que o todo-poderoso amor inculca. Depois de Proteu, é a divindade que preside à selva, à terra africana, aquela que entra em contacto com Leonor. Agora, antes mesmo de ser fulminado pelos olhos da amada — Corte-Real não só amplifica o tópico dos olhos fatais da mulher, da linguagem do amor cortês, como induz o leitor a fazer a analogia entre os «raios» que eles emitem e o «raio» com que Amor matou Falcão —, Pã sente a presença do sentimento amoroso e a «sombra escura» que este lhe traz ao coração.<sup>59</sup> No início, o deus não é mais do que uma prosopopeia da terra silvestre atravessada pelos protagonistas humanos. Reminiscência de écloga, símbolo do próprio discurso pastoril,<sup>60</sup> Pã depressa se torna em mais um fantasma que persegue, por uma paixão obnubiladora, a amada Leonor. O tópico do castigo da «mais fera que as raivosas/ ursas» torna-se mais explícito e acorde com o *telos* do poema: «tarde te tornarás piadosa, & a tempo/ que só de tanto mal te fique a magoa».<sup>61</sup>

Mas Pã é também uma alegoria física, o resultado de processos naturais de embate dos elementos:

As estrellas no mais alto subidas  
Do ceo meavão sua grão jornada  
Subindo da segunda crusta aos ares  
Delgados, & sotis secos vapores,  
Que penetrando a Sphaera Aerea, chegão  
Ao fogoso elemento, o qual se esforça

<sup>58</sup> Vide Canto I, a propósito do casamento clandestino de Leonor com Sepúlveda (1979: 509ss).

<sup>59</sup> Canto IX; Corte-Real 1979: 664.

<sup>60</sup> Sobre o influxo da literatura pastoril no *Naufrágio*, vide Parte II, 6.5 e 6.8.

<sup>61</sup> Canto IX; Corte-Real 1979: 671-2. A comparação da amada com uma fera pertence à tradição lírica renascentista; a comparação com tigres e ursas constitui uma *amplificatio* deste tópico muito comum no poema de Corte-Real.

Pera lhe resistir, lançando estrellas  
Veloces, contrafeitas, & fingidas.  
Quando Pão que os amados passos segue  
Alli chegado, toma (em fogo ardendo)  
O sonoro rustico instrumento...

Pã forma-se da resposta da esfera do fogo à exalação das águas (a «segunda crusta»). Como sinédoque alegórica das estrelas contrafeitas e cadentes, ele é, outrossim, uma «sombra vã» criada por esse mesmo fogo. Esta criação fátua da Natureza identifica-se então com o sentimento amoroso, de que o «fogo» é metáfora tradicional. Corte-Real concilia subtilmente os níveis físico e psicológico da alegoria com a ética da qualidade ilusória de Pã e demais deidades perante os seres humanos, e ainda com o dogma cristão da falsidade e demonicidade dos deuses pagãos.

Esta complexa formulação alegórica constrói-se, de novo, através da intimidade sentimental com as personagens humanas. Com Leonor, a relação evidentemente volta a falhar: os «suspiros» de Pã estavam longe de ser por ela ouvidos.<sup>62</sup> E nisto Corte-Real, mais uma vez, coaduna a tópica do desprezo amoroso com a alegoria das aparições fantasmáticas:

Levantate senhora apressa o passo  
Soccorre-me que mouro, vem não tardes,  
Por ultimo remedio sò te peço  
Que me vejas morrer ja que me matas.  
Se em quanto vivi sempre te mostraste  
A meu tão grave mal cruel, & esquiva  
Agora ja no fim da vida triste  
Permite que te veja mais piadosa.  
E não cuides meu bem que cousas graves  
Peço por galardão, do que me deves,  
Não quero de ti mais que hum dizer, vaite  
Alma, que de teu mal fico contente.

A frase que Pã imagina pronunciada de Leonor implicaria a percepção duma «alma», duma entidade formada do ar como espelho dos sentimentos culpados e

---

<sup>62</sup> Canto X; Corte-Real 1979: 693.

viciosos da mente humana. Mas a protagonista não faz este reconhecimento, ao contrário dos desejos de Pã, porque é vítima inocente da turbção de Sepúlveda, do Amor e da respectiva viagem desorientada. Leonor não é susceptível às visões, ao tormento emocional com que a Natureza solidária acompanha o percurso dos humanos. A heroína sofre as inclemências dos Elementos, mas não é sensível a desejos e sentimentos negativos, e, portanto, rejeita, no Mar e na Terra, os fantasmas prenunciadores de morte.

Assim como Pã se autodesignou com o vocábulo «alma», assim Febo se auto-intitula «fantasma». <sup>63</sup> Com a aparição deste terceiro e último deus apaixonado, a relação de Leonor com a Natureza encontra-se no cume da intensidade dilacerante. Com efeito, o tempo em que Febo declara, extremando a autoflagelação dos seus pares do mar e da floresta, que

O que te peço só (& me he devido  
Por justo galardão de meu tormento)  
He, que quando me vires mais perdido  
Mostres, que disso te[n]s contentamento,<sup>64</sup>

é quando Leonor se encontra sentada na areia, no máximo esforço para se proteger da impiedade que a cerca, procurando, nua, cobrir-se «co dourado cabelo». <sup>65</sup> Na lógica sintagmática da alegoria, foi-se intensificando a disparidade entre a Natureza e a casta isenção da protagonista, de tal forma que o pudor conhecido do relato posteriormente incluído na *História Trágico-Marítima* torna-se significante de algo muito maior. <sup>66</sup> As palavras de Febo, apesar da chegada da heroína ao ponto extremo de fragilidade, «do peito

---

<sup>63</sup> Canto XVI; Corte-Real 1979: 857.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Canto XVI; 1979: 850.

<sup>66</sup> «E vendo-se D. Leonor despida, lançou-se logo no chão, e cobriu-se toda com os seus cabelos, que eram muito compridos, fazendo uma cova na areia, onde se meteu até a cintura, sem mais se erguer dali» (*Relação s.d.*: 41).

castíssimo ficaram/ desprezadas por vãs e sem proveito». Tudo em Leonor resiste às ilusões que a Natureza reflecte e devolve ao atormentado espírito humano.

4.5. Assim como os vícios se acham sinedoquizados no poder destrutivo do amor que os deuses fazem reverberar, as virtudes serão modeladas num símbolo capaz de vencer tais “almas” ou “fantasmas”, as «sombras vãs» que acompanham os viajantes perdidos. É essa qualidade que torna verdadeiramente heróica a personagem de Pantaleão de Sá, o sobrevivente da tribulação e a promessa de futura correcção ético-política dos portugueses.<sup>67</sup> Enxertada no percurso vivencial do casal desafortunado, a viagem alternativa de Pantaleão sintetiza, qual redução auto-semelhante, a viagem principal do poema. Ao mesmo tempo, porém, ela ilustra um percurso vivencial oposto, o do homem que abandona a estrada cheia de obnubiladores *phantasmata* para libertar o próprio espírito.

Assim, os «três dias»<sup>68</sup> que o herói decide apartar-se dos seus companheiros para seguir o velho sábio começam pela chegada junto a

hu[m]a cova escura  
Que no fundo do valle entre penedos  
E de frondosas arvores agrestes,  
Cubertos de hum vapor espesso & turvo  
Ao pé de alto rochedo se fazia.

---

<sup>67</sup> Vide passagem do Canto XIV citada na Parte II, 6.4.

<sup>68</sup> Canto XII; Corte-Real 1979: 739. A repetida referência ao número 3 e a tripartição estrutural de muitos elementos do *Naufrágio* permitem pensar num nível alegórico aritmosófico (repare-se também, por contraste, nos «quatro dias» que Proteu demora a chegar à corte de Neptuno no Canto VI; 1979: 601). A origem intertextual aparente das tríades deste universo épico será sugerida em 4.6.

Como tantas vezes no resto do poema, as formas vaporosas encontram lugar privilegiado para se acharem à vista, aliadas a «hum rumor, que o cabelo ao ceo levanta/ e hum zombido terrível» que provinham de dentro da caverna. Tal não impede «àquele ousado peito/ que a natureza fez de medo livre» entrar no lugar que um letreiro indicava como vedado a «humana pranta». Pantaleão entrava num espaço conhecido apenas dos deuses alegorizados.

Como no resto do *Naufração*, as “almas” fantasmáticas formam-se a partir da percepção supersticiosa das forças da Natureza. Dentro da cova, o ar é escuro e revoltoso; as ondas furiosas, batendo contra rochas, retumbam «aquella voz confusa» por toda a parte; o vento, ao passar pelas alturas, resulta em «horrendas vozes». Tudo isto na presença duma «furna» que o herói, sempre em perseguição do velho, pretende atravessar. Avançando o português, dos mesmos fumos e vapores aparece um cavaleiro mudo que se apresta a dar-lhe batalha. Obrigado a vencê-lo, Pantaleão triunfa do cavaleiro que, quando tocado, se faz no fumo do qual tirava a forma. «Avante passa o Sá nada temendo» até que se vê forçado a escolher entre dois caminhos, ambos igualmente terríveis na aparência, e cada um com vozes que o avisam para não seguir o outro. Escolhendo um deles após vacilar um pouco, aquele em que lhe parecia ouvir o choque de armas, o herói, «quasi chegado ao meyo da caverna», acha as «duas vizões» mencionadas em Parte anterior deste estudo,<sup>69</sup> que se vão retirando à medida que o português avança. Finalmente, atingidas pela sua espada, também estas se dissolvem e desaparecem. Pantaleão de Sá fica então mentalmente preparado para ouvir o velho explicar a genealogia histórica e panegírica de Portugal sem a interferência de vaporosas ilusões.

---

<sup>69</sup> Parte II, 6.6.

No desafio que este membro da comitiva de Sepúlveda faz às aparições e misteriosos ruídos que a Natureza, por um lado, e a sua humana falibilidade, por outro, lhe representam, estabelece-se a diferença crucial entre a viagem especial de Pantaleão e a viagem principal de Sepúlveda. Aquele vence os seus fantasmas, este sucumbe a eles. O herói verdadeiro triunfa sobre as sombras alegóricas, o falso deixa-se enredar por elas. As criações da Natureza são prenúncio de morte apenas para quem, como Sepúlveda, as imagina desse modo.<sup>70</sup> Por isso, o marido infausto acaba por morrer perdido no arvoredo, carregando um filho moribundo nos braços e envolvendo-se no ar húmido com que a Natureza lhe trouxe as visões e as sonoridades que o derrotaram:

Cobriose o espesso bosque de cerrada  
Sombra, fusca nuve, & no circuito  
Que occupava o vapor turvo, se ouvirão  
De Tygres, & Leões bramidos altos.<sup>71</sup>

Leonor permanece, entretanto, uma heroína ambígua. Ela efectivamente morre, castigada por se ter dado clandestinamente a um homem, por este ser moralmente vicioso — porque autor dum homicídio<sup>72</sup> — e por ser altiva, desdenhosa, fria e áspera contra o Falcão e os deuses amadores. Como para Angélica, o casamento com Sepúlveda é já uma forma de punição que tem na morte, afinal, apenas o seu corolário mais radical.<sup>73</sup> Ao mesmo tempo, todavia,

---

<sup>70</sup> Santo Agostinho de Hipona, uma das fontes prováveis desta concepção (*vide* 4.2), tal como o fantasma de Corte-Real, considera os *phantasmata* como *figmenta* («falso» e «fingido») adquirem assim um novo significado no *Naufrágio*, não reduzido apenas a uma resposta à Inquisição) fáceis de trazer à mente e à memória, mas difíceis de discernir da verdade (*De vera religione*, X, 18; *apud* Petrarca 1992: 315 n142).

<sup>71</sup> Canto XVII; Corte-Real 1979: 872.

<sup>72</sup> Ao contrário do que insinuou Camilo Castelo Branco (1880: 211 e 218), Corte-Real expõe claramente o facto de Sepúlveda ter sido o assassino de Luís Falcão, o noivo de Leonor. E não é necessário ir até ao Canto XV, para o perceber; o Canto II é suficientemente claro (1979: 528).

<sup>73</sup> Entre os imitadores de Ariosto, a morte, quando acontecia, recaía geralmente sobre a metade masculina do casal. Tanto Dolce quanto Brusantini representam a morte de Medoro. O castigo de Angélica toma outras formas, incluindo a possibilidade, às vezes, de regeneração moral.

ela personifica um outro amor, classificado pelo narrador de «casto», que a honra sob uma perspectiva diversa. Leonor não deteriora o seu amor ao casar com Sepúlveda. E a prova está na acção subsequente: ela resiste, de facto, aos assédios da Natureza e às fraquezas da mente, ambos, no fundo, aspectos diferentes do mesmo obstáculo. Assim, Leonor é arrastada para a morte, não porque as sombras da alegoria lhe tiraram a clareza de juízo, mas precisamente porque procurou conciliar a resistência que lhes obrou, com o amor que a pôs ao lado de Sepúlveda. No dilaceramento entre a resistência à Natureza, a um tempo amorosa e destruidora, e a fidelidade ao amor de Sepúlveda, afinal espelho humano da tirania escravizante do amor natural, reside a qualidade profundamente trágica da perdição e morte de Leonor.

4.6. O poema caracteriza-se pelas margens indistintas do seu universo alegórico, como se, nas palavras de Corte-Real, um «bulcão turvo» presidisse a toda a acção. A excepção, ainda assim parcial, é a das bodas — e festas a elas associadas — nos Cantos quarto e quinto.<sup>74</sup> De resto, mesmo uma complexa alegoria como a da viagem do Amor — transformação semântica do estado de espírito de Sepúlveda — faz-se com realidades desfeitas, desorientação mental e «vapor turvo».<sup>75</sup> É por causa desta base de sustentação incorpórea que o *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor* não possui os contornos nítidos,

---

Corte-Real, vinculado à realidade histórica, aproveita a morte de Leonor para intensificar e tornar mais sofisticada a *quaestio* da personagem.

<sup>74</sup> De facto, mesmo as bodas que pretendem fazer-se depois de dissipados os «turvos Horizontes» (Canto IV; 1979: 566) reflectem os maus augúrios do tálamo (IV) e as sombrias cores do Inferno nas festas malabares (V).

<sup>75</sup> A geografia é percorrida por Amor porque «tão colérico vai, que perde o tino/ do caminho que leva», tal como o pensamento de Sepúlveda de quem ele é aqui uma metáfora alongada (Canto II; 1979: 532; cf. resumo da narração na Parte II). Depois, Amor passa pelo velho Tempo descrito como obrubilador de «famosos e altos feitos» e vê a casa de Némesis coberta de «vapor turvo» (*ibidem*; 1979: 543-4).

nem a perfeição volumétrica duma epopeia como a de Camões, regulada verticalmente pelas esferas ptolomaicas e horizontalmente pela linha contínua da História. Maravilhoso e relato histórico, não obstante a demarcação dos respectivos espaços sémicos, interagem, afectam-se reciprocamente ao nível dos sentidos e dos sentimentos das personagens, no poema de Corte-Real. Os seres humanos e os deuses que perseguem Leonor mergulham em plena irrealidade criada pela paixão, pela culpa, pelo desvairamento, num mundo em que tudo é vaidade ou «leve vento». A resistência a esse mundo é configurada nas pessoas de Leonor e Pantaleão, mas enquanto o segundo, vencendo figuradamente as ilusões, evita a «perdição» apenas ao separar-se do seu capitão,<sup>76</sup> a heroína leva a imunidade perante os assaltos da Natureza até à morte, por uma eticamente ambígua fidelidade amorosa e matrimonial a Sepúlveda.

Deus tem presença marcada neste universo, não obstante o predomínio extensivo da Natureza e dos estados emocionais das personagens. Como é de regra na poesia épica portuguesa do século XVI, também aqui Ele não é representado. Tal não significa, porém, que não se reconheça a existência da Providência divina e da sua superioridade última sobre toda a representação. Os protagonistas cristãos oram a Deus e à Virgem.<sup>77</sup> A beleza de Leonor é atribuída ao poder criativo do Supremo — sujeita que é à retórica do amor cortês — como perfeição superior às capacidades da Natureza. Os próprios deuses mitológicos, enquanto alegorias da Natureza e reflexos dos sentimentos negativos das personagens, invocam o nome de Deus e d'Ele dependem em último grau.<sup>78</sup> E

---

<sup>76</sup> Canto XVI; Corte-Real 1979: 848.

<sup>77</sup> Sem preocupações de exaustão: Sepúlveda a Deus no Canto VIII (1979: 644-5); Leonor à Virgem no Canto IX (1979: 660); aqueles que se despedem do galeão à partida de Cochim no Canto VI (1979: 594) e o colectivo dos sobreviventes no Canto XIV (1979: 822-3).

<sup>78</sup> Amor/Ânteros aguardam a confirmação da «sentença» de morte ao Falcão pelo «Céu» (Canto III; 1979: 561); Proteu elogia Leonor como obra de Deus (Canto VI; 1979: 610) e invoca-Lhe o nome (*ibidem*; 1979: 612); Anfitrite (VII; 1979: 625) e Pã (IX; 1979: 675) fazem o mesmo.

finalmente, a dialéctica do crime e da vingança, enquanto argumento hierarquicamente superior à concatenação alegórica dos *phantasmata*, acha-se ao nível dos secretos designios da Providência, sempre justos por definição dogmática, por mais contraditórios que pareçam à restrita perspectiva humana.<sup>79</sup>

Apesar dessa presença, todavia, o que predomina no *Naufrágio* é o silêncio de Deus. Exceptuando a alma de Luís Falcão, bradando pela vingança a que tem direito segundo o «Tribunal» celeste, as preces dos viventes, algumas delas mesmo comoventes pelo fervor, perdem-se nos ares e têm como resposta apenas o vazio.<sup>80</sup> Nenhuma divindade vem salvar os heróis, nenhuma outra procura destruí-los. São os mesmos heróis que, Pantaleão de Sá exceptuado, se deixam autodestruir. Os deuses são afinal os reflexos dos vícios da mente dos culpados, dos *vitia animi* que Lucrécio e S.<sup>to</sup> Agostinho haviam procurado eliminar. Apenas às almas (as verdadeiras) se abre o caminho da salvação através do arrependimento, como se vê da aparição da Paciência, guiando Sepúlveda até à morte. Somente no Além futuro — de que o poema não trata senão na figura auspiciosa, mas bem terrena, de Pantaleão —, existe a possibilidade de corrigir e transformar o caminho perdido na vida sublunar.

---

<sup>79</sup> Basta pensar que o Deus que castiga Sepúlveda pela morte de Falcão foi o que confirmou a sentença de morte ao mesmo Falcão. De facto, Anteros «aguarda o termo em que a sentença/ la confirmada la no ceo seria» (III; 1979: 561). Ao contrário de Camões, Corte-Real não abre a possibilidade duma divindade intermédia (Júpiter) entre os deuses e Deus (há uma única referência a Júpiter, no Canto II a propósito da origem de Némesis; 1979: 530).

<sup>80</sup> No Canto VI, «a Deos pedem que os leve a salvamento,/ e ao desejado Reino em paz os guie:/ /mas não subirão tanto os pios rogos/ (Por causa de hir com culpas carregados)/ que chegassem ao ceo mostrando claro/ das divinas orelhas ser indignos:/ ficarão abatidos, & nos ares,/ espalhados & soltos sem proveito.» (1979: 594). Corte-Real, acrescentando o elemento teológico, amplifica moralmente o que se encontra já em Virgílio (*Eneida*, IX: 312-13) e fora fisicamente já explicado por Lucrécio (*De Rerum Natura*, IV: 568-9). A propósito de outra das preces do *Naufrágio*, escreveu-se já que «rien n'est plus touchant que la prière de ce père malheureux, qui, les yeux baignés de larmes, essaie d'apaiser le courroux céleste» (Denis 1826: 266-7). Uma parte do *movere* assim conseguido reside precisamente, a meu ver, no silêncio que tem como resposta.

Em vez do poder de Deus, sente-se no *Naufrágio* ostensivamente, por sobre homens e deidades, o poder do Amor. Não o amor universal e benevolente do cristianismo, mas o amor negativo, cruel e aniquilador da linguagem do desejo sexualizado. Daí que os Cantos II e III venham a constituir o fulcro do poema, como já pensava Ferdinand Denis.<sup>81</sup> Vénus, ao aceitar os desígnios do seu filho mitológico — por sua vez, figura para as intenções cegas de Sepúlveda — e ao ensinar-lhe o caminho para o crime, inverte o sentido da estrutura tripartida que Lucrecio havia situado debaixo da jurisdição da deusa. Com efeito, se no *De Rerum Natura* a influência benéfica de Vénus presidia indirectamente ao mundo natural lucreciano, dividido nas suas três partes constituintes, Mar, Terra e Céu (*mare, terra, caelum*) que também dominam a *Eneida* “odisseica”,<sup>82</sup> na epopeia de Corte-Real a deusa do amor rege também à distância, mas em sentido oposto, as alegorias respectivas de Proteu (mar), Pã (terra) e Febo (sol-céu), a tríade de deuses que persegue Leonor e que acaba por lhe escrever o epitáfio.<sup>83</sup> O poeta de Évora faz a reconversão semântica do modelo estrutural-discursivo lucreciano, tornando o nível dos deuses, como já se viu, numa conjura não premeditada das três partes do mundo contra os heróis. Vénus paira, com Eros, por sobre toda a estrutura, simultaneamente poética e

---

<sup>81</sup> Denis 1839: 105 e ss.

<sup>82</sup> No poema de Lucrecio, «after *hominum divumque voluptas* in the first line (...) the three divisions of sky, sea, and earth are concisely introduced in lines 2-3, and then used recurrently to structure the description of the effects of Venus» (Hardie 1986: 170). Mais específica e exactamente, Lucrecio abre o *De Rerum Natura* com esta tripartição na ordem e termos que Corte-Real irá personificar e narrativizar: mar, terra e sol-céu (I: 2-9; tb., p. ex., IV: 723, já citado *supra*). No início da aula de Anquises referem-se as ditas três partes, céu, terra e mar («Principio caelum ac terras camposque liquentis»; VI: 724) como tríade ordenadora da própria metade primeira do poema (cf. Hardie 1986: 323).

<sup>83</sup> Fá-lo literalmente com três epitáfios, um para cada deus ou parte do universo, no impressionante episódio final (Corte-Real 1979: 872-877) que F. Denis descreveu assim: «dans ce dernier hommage rendu au malheur, il y a quelque chose de noble et de touchant; d'ailleurs la poésie de Corte Real prend alors un tel caractère de grandeur qu'elle ne peut nous laisser insensibles. On l'éprouve au fond de l'âme: il y a là une dernière émotion que le poète n'a pu complètement retracer, et qu'il laisse sentir au lecteur» (Denis 1839: 127-8).

cosmológica, sujeitando homens e deuses à sua destrutiva tirania. O amor dissolve o universo em «sombra escura», a sombra que perfaz a diáfana alegoria do poema.

## 5. Os significados últimos

«...debaxo destes hermosos, i elegantes, i dulces velos, no ay otra cosa màs del Cielo, i el Infierno; Christo, i Lucifer contendiendo: aquel por introducir su Ley, i este por conservar su dominio en la India».<sup>1</sup> Chegados ao fim do caminho que nos trouxe através da teoria e da prática compositivas do universo épico renascentista, podemos concluir que aquela afirmação de Faria e Sousa diz respeito, muito menos à realidade semiológica da poesia épica portuguesa do século XVI, do que ao paradigma aristotélico-tassiano tornado canónico na centúria seguinte.<sup>2</sup> Os deuses de Camões e de Corte-Real não remetem para uma simples opção monológica, nem muito menos alegorizam um combate de natureza essencialmente religiosa. Por outro diapasão que não o da crítica barroca e neoclássica, o maravilhoso do «grande estilo de Portugal»<sup>3</sup> amplifica a

---

<sup>1</sup> Camões 1639, III, col. 78 (comentário a *Os Lusíadas*, VI, 34: 8).

<sup>2</sup> Vide especialmente a Parte I, capítulo 7 sobre a mudança de paradigma e a Parte II, capítulos 4 e 12, sobre a forma como a crítica camoniana de 1600 se vinculava aos parâmetros teóricos de Tasso.

<sup>3</sup> A expressão é de Ezra Pound, no seu conhecido ensaio sobre *Os Lusíadas* (incluído em *The Spirit of Romance*), e estendo-a aqui também à obra épica de Corte-Real.

ambivalência com resolução subversiva de que temos falado, colaborando assim na instituição do sistema dialéctico resumido nas conclusões da Parte III.

Com efeito, a bipolaridade retórica, sendo igualmente típica da poesia épica pré- e pós-tassiana, não se estabelece do mesmo modo em ambas as fases da história literária. As palavras de Faria e Sousa pressupõem uma dualidade fixa, na qual, segundo os parâmetros codificados a partir da canonização da *Gerusalemme Liberata*, o combate se dá entre a virtude, simbolizada por Deus e seus campeões na Terra, e o vício, inscrito na figura do Demónio e dos seus ministros, os inimigos sublunares.<sup>4</sup> Neste último esquema, realizado literal e alegoricamente, o maravilhoso reprime e procura elidir os eventuais desvios, as zonas cinzentas em que os sujeitos do louvor e os objectos do vitupério se podem confundir. Não é isto que se passa ainda com Camões, Corte-Real e os *minori* do seu tempo. Nos (inter)textos destes autores abre-se uma fractura entre o discurso e a sua enunciação que subverte as linhas demarcadoras do bem e do mal.

Um verso de Virgílio sobre Eneias e seu casamento com Dido, «coniugium vocat; hoc praetexit nomine culpam» (IV: 172), assim como já havia servido a Ariosto para dar cores de repreensão à união de Angélica com Medoro,<sup>5</sup> parece reverberar também sobre o procedimento retórico fundamental que preside à concatenação e hierarquia das vozes nos poemas quinhentistas portugueses. A designação atribuída ao acto, o seu «nome», esconde-lhe e desvela-lhe simultaneamente o carácter crítico. O maravilhoso,

---

<sup>4</sup> Cf. Parte I, capítulo 7.

<sup>5</sup> «Per adombrar, per onestar la cosa/ si celebrò con cerimonie sante/ il matrimonio» (XIX, 33: 5-7), acto que Ariosto logo a seguir identifica, através dum simil, com a censurada união de Dido e Eneias (XIX, 35). Sobre a relação entre os casamentos de Dido e de Angélica na *Eneida* e no *Furioso*, e o dos portugueses n' *Os Lusíadas* e no *Naufrágio*, vide respectivamente Parte III, 5.1 e 5.2, e Parte IV, capítulo 4 *passim*.

em tais circunstâncias, não se pode afirmar enquanto legitimação filosófico-religiosa das acções dos heróis. Ao invés, corrobora e sublinha as forças moralmente dúbias das quais ele constitui a maior das amplificações.

Por consequência, quer como constructos teóricos, quer como formas de estruturação narrativa, as alegorias, sejam elas teológicas, físicas, psicológicas ou evemeristas, sejam contínuas ou episódicas, apontam sempre, acima de tudo, para um conjunto de significados de natureza fundamentalmente ético-política. Como se viu, o factor moral, de sentido individual e social, está na base da dimensão pragmática que é rainha neste código literário, muito particularmente no plano alegórico.<sup>6</sup> A ambivalência de Vénus n'*Os Lusíadas* ou de Leonor no *Naufrágio e Perdição*, do cosmos segundo Tétis ou segundo as sombras fantasmagóricas, possui, como último referente, o padrão suasório de certa retórica quando se propõe elogiar para intervir correctivamente na comunidade receptora e interpretativa. A alegoria pode servir convenientemente esta faculdade interventiva, ao atrair o leitor pelo deleite da maravilha e, a partir daí, ao incrementar, através das restantes dimensões semiológicas da semântica e da sintaxe, o valor suasório da mensagem. O sistema de sustentação da macroestrutura em princípios da filosofia natural aplicados a significados últimos e preeminentes de carácter moral — sistema tipificado na *Eneida* e no respectivo código hermenêutico, muito especialmente nos escólios publicados com frequência nos séculos XV e XVI — encontra-se imitado e ressemantizado por Camões e Corte-Real de maneira a influir pragmaticamente sobre a comunidade à qual estes escritores se dirigem.<sup>7</sup> O Cosmos e a Natureza,

---

<sup>6</sup> Sobre o privilégio concedido ao sentido ético-político na generalidade das alegorias épicas compostas ou interpretadas no Renascimento, *vide* Parte IV, 1.4 e Parte I *passim*.

<sup>7</sup> Falou-se nesta mesma Parte IV (1.4) sobre este princípio semântico constante na composição e, especialmente, na leitura e imitação da *Eneida*.

alegorizados nos deuses da mitologia clássica e noutras prosopopeias, funcionam, também em Portugal, como instrumentos poéticos para tornar mais vívida e penetrante a incidência ético-política dos textos.<sup>8</sup>

Assim, logo se observa que Baco constitui uma das mais evidentes sujeições da função cosmológica do maravilhoso poemático à função política, na medida em que é esta última a suscitar quase sempre a atenção do discurso sobre Lieu, seja enquanto fundamento etiológico da nação lusa, seja enquanto sinédoque dos monarcas e povos do Indostão.<sup>9</sup> Entretanto, os deuses que mais abertamente se posicionam em apoio dos heróis de Camões, estando inscritos na cosmografia supraterrena exposta por Tétis, acabam por identificar-se com a natureza política da expansão portuguesa na Ásia, a julgar por algumas estrofes da contemporânea *Descrição de Malaca*:

... Vénus e Marte, de viçoso,  
O escolhem [o Oriente] para o seu fruto amoroso.  
Aqui, na mata espessa e brando feno,  
Ambos doces efeitos concluirão,  
E, ora em verde outeiro, ora em ameno,  
As armas e o amor almas unirão:  
Aqui o dourado pomo, que o veneno  
Esconde dentro de si, ambos fruirão.  
O satyro d'inveja desatina  
E o fauno, que o vê, d'amor se fina.

Cinthia, Cinthia famosa, afeiçoada  
À terra que lhe deo contentamentos,<sup>10</sup>  
A destina à Nação mais estimada  
E traz a Lusitania a seus assentos:  
A gente, ao seu Mavorte assemelhada  
E que possui d'amor seus movimentos,

<sup>8</sup> Trabalho notável sobre o significado acima de tudo político da cosmologia poética do *De Rerum Natura* e da *Eneida* é Hardie 1986. Nada tem de surpreendente, parece-me, que a poesia épica do Renascimento tenha recuperado a relação íntima entre representação do universo natural e alegoria ético-política constante dos poemas épicos clássicos e das respectivas exegeses renascentistas.

<sup>9</sup> Cf. Parte IV, 3.8 e 3.11.

<sup>10</sup> Alusão obscura: Domingos M. Gomes dos Santos sugere que Cintia estaria afeiçoada a Portugal «pelo culto lunar que teve em Sintra» (Costa 1956a: 120, n23). Parece-me mais lógico, porém, que se trate aqui de Diana enquanto deusa da caça, sendo a «terra», não Portugal mas a Ásia. Recorde-se que os actos de sedução praticados na ilha de Vénus camoniana são constantemente comparados à actividade cinegética.

Já d'uma e d'outra cousa a preeminencia  
Tem mostrado com longa experiencia.

A forja, onde o fino amor s'apura  
Dos vassallos, he do rei a gratidão;  
Esta dilata o império e a ventura,  
E não desarma seu poder em vão:  
Esta cria o esforço, a chaga cura,  
E torna heroi ao minimo varão;  
Esta dilata sempre ao luso estado,  
Por mar e terra, além do imaginado.  
(...)  
A tudo vence amor: ou tarde ou logo.  
Que o peito, que he leal e amoroso,  
Traspassa pelo ferro, agua e fogo,  
Constante, firme, ledó e amoroso.<sup>11</sup>

Vénus e Marte, os deuses mais favoráveis aos protagonistas humanos d'*Os Lusíadas*, dão nome a significantes explícitos de princípios de acção política dos portugueses no Oriente, neste texto que bem poderia apresentar-se como interpretação quinhentista da epopeia de Camões.<sup>12</sup> Ambos os deuses constituem prosopopeias de tradição mitológica que traduzem a osmose entre o maravilhoso e a interpretação da realidade histórica de Portugal subjacente ao texto camoniano e à sua eficácia perlocutiva. A «gente» que tem a «preeminência» na guerra (Marte) e nos «movimentos d'amor» (Vénus) traduz tais qualidades na organização política do Estado e num código ético rigoroso de benefício mútuo entre o «rei» e os «vassallos». O maravilhoso mitológico constitui, pois, uma forma de encarecimento retórico dum conjunto de abstracções ético-políticas centrais no Portugal que era histórico e contemporâneo para os poetas.

A colaboração dos dois planos da narrativa, o histórico e o alegórico, que tem por ponto de junção o sentido ético-político dominante, explica a focagem dos poemas, mais ou menos explícita mas constatada, pouco a pouco, ao longo

---

<sup>11</sup> *Descrição de Malaca*, estrofes 18: 7-8, 19-21 e 23: 1-4 (Costa 1956a: 120-1). Sobre este poema de autor incerto, vide Parte II, 10.3.

<sup>12</sup> Se se confirmar, claro está, a proposta de datação por mim feita *eod. loc.* e os ecos verbais de Camões que julgo discernir neste poema breve.

deste estudo, no desvirtuamento do «amor» e das «armas» como conceitos políticos nacionalizados.<sup>13</sup> Centrando a acção narrativa dos protagonistas sob os auspícios de Vénus e Marte, *Os Lusíadas* submetem os referidos conceitos a uma análise que, não obstante o propósito retórico de reorientação positiva das energias dos destinatários, chega a uma conclusão vituperante para estes. Ao envolver toda a representação literária na acção simultaneamente amorosa e negativamente bélica de Vénus e Cupido, o *Naufrágio e Perdição* aponta no mesmo sentido. Mais genericamente, os dois poemas abarcam a tríade temática que presidia ao código épico renascentista — guerra, viagem e amor —, fazendo dela o suporte fundamental para a sua crítica pragmática, a par duma débil esperança num futuro melhor.<sup>14</sup> Numa palavra, eram os «delitos cometidos contra a caridade e amor» — como escreve o anónimo prefaciador do *Naufrágio e Perdição* —,<sup>15</sup> corruptores dos princípios morais e políticos em que deveria assentar o Estado-Nação português, os objectos últimos sobre os quais as epopeias de Camões e Corte-Real fariam valer os seus argumentos oposicionais.

Consequentemente, separar os planos em que se movimentam as personagens humanas, por um lado, e a máquina mitológica e alegórica, por outro, andava longe de constituir uma necessidade da epopeia renascentista.<sup>16</sup> O contacto entre ambos os níveis da narração, não somente se torna indispensável para a disposição formal e para o valor semântico dos poemas, como se viu pelo

---

<sup>13</sup> Sobre o “amor” em sentido explicitamente ético-político no discurso crítico dos épicos portugueses, *vide* Parte III, 6.3. Sobre as “armas” no mesmo sentido, *vide* Parte III *passim* e Parte IV, 3.11 (Marte).

<sup>14</sup> Pantaleão de Sá encarna esta esperança no *Naufrágio*, paradoxalmente um dos textos mais profundamente pessimistas de todo o corpus. Nos demais poemas, com a possível excepção d’*O Primeiro Cerco* de Andrada, torna-se muito difícil discernir qualquer veículo que represente um porvir mais justo.

<sup>15</sup> Frase extraída do prólogo citado na Parte II, 6.3.

<sup>16</sup> Pretendo nestes dois últimos parágrafos sintetizar uma resposta aos estudiosos citados nesta Parte IV, 1.1.

evemerismo d' *Os Lusíadas* e pela psicologia reflexiva do *Naufrágio e Perdição*, mas também parece inerente à concepção global das mensagens, na qualidade hortativa de que essencialmente se revestem. Sejam quais forem os específicos procedimentos retóricos considerados mais adequados em cada caso, a significação do maravilhoso só se realiza plenamente quando ocorre a sua interacção sintáctico-semântica com o discurso da veracidade histórica.

A despeito das dificuldades inerentes à incompatibilidade recíproca de códigos vigentes na época — dificuldades que relegam decisivamente a maior parte dos poemas, enquanto unidades integrais, para os rodapés da história literária —, a poesia épica portuguesa esboça, logo a partir do *Segundo Cerco de Diu*, os tentames duma macroestrutura narrativa com base no maravilhoso, que em Camões e no poema póstumo de Corte-Real atingem o mais elevado nível de sofisticação. Neste sentido, os poemas maiores da epopeia portuguesa do século XVI não padecem de qualquer «confusão cósmica» denegridora. Pelo contrário, desde que tida em conta, em toda a liberdade que o código coetâneo permitia, a especificidade do subsistema semiótico respectivo, os estranhos universos literários criados n' *Os Lusíadas* e no *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor* tornam estes dois textos, com bastante probabilidade, nas mais altas expressões da epopeia na cultura vernácula da Europa dentro do período aberto entre a publicação do *Orlando Furioso* e a recodificação liderada por Torquato Tasso.

## **Bibliografia**



## 1. Poesia epo-narrativa portuguesa do século XVI

- ABREU, António de (atrib.)  
1805 “Descrição Geográfica de Malaca, chamada dos antigos Aurea Chersonesso” in António Lourenço Caminha (ed.), *Conquista, Antiguidade, e Nobreza da mui insigne, e inclita Cidade de Coimbra escriptas por Antonio Coelho Gasco, e Obras Ineditas de Antonio de Abreu, Amigo, e Companheiro de Luiz de Camões no Estado da Índia*, Impressão Regia, Lisboa (2º Caderno, pp.31-50).  
(vide COSTA 1956<sub>a</sub>).
- ANDRADA, Francisco de  
1589 *O Primeiro Cerco que os Turcos puserão há fortaleza de Diu nas partes da India, defendida pollos Portugueses*, s.ed., Coimbra.  
(BPDVV)  
1852 *Obras de Francisco d’Andrade*, Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, Lisboa.
- ANÓNIMO  
1791 Fragmentos de um poema épico em oitava-rima sobre D.Sebastião e Alcácer-Quibir in António Lourenço Caminha, *Obras Ineditas dos nossos insignes poetas Pedro da Costa Perestrello Coevo do grande Luis de Camões, e Francisco Galvão, Estribeiro do Duque D. Theodozio, e de muitos Anonimos dos mais esclarecidos Seculos da Literatura Portugueza, Dadas à luz fielmente trasladadas dos seus antigos Originaes (...)*, tomo I, Na Officina de Antonio Gomes, Lisboa, pp.152-171.
- BERNARDES, Diogo  
1946 “História de Santa Úrsula” in Idem, *Várias Rimas ao Bom Jesus e à Virgem*, ed. Sá da Costa, pp.102-124 (1ª edição 1594).  
1972 “Oitava VII a Santa Úrsula” in Camões, Luís de, *Rimas Várias*, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Imprensa Nacional, Lisboa, vol. 2, tomo IV, pp.134-158 (facsimile da 1ª edição, 1685).
- CAMÕES, Luís de  
s.d. “Elusiadas de (...) a elRei Dõ Sebastião”, *Cancioneiro de Luís Franco Correia 1557-1589* (fac-símile da Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas», Lisboa, 1972), fls. 203r-215v.  
1572 *Os Lusíadas de (...)*, António Gonçalves, Lisboa (fac-símile, ed. Lello & Irmão, Porto, 1949; reproduzido em CUNHA, *Índice...*, 1980, pp.231-325).  
1584 *Os Lusíadas de (...) Agora de novo impresso com algu[m]jas Anotações, de diversos Autores*, Manoel de Lyra, Lisboa. (BNL)

- 1639 *Lusiadas de (...) comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, 4 tomos (fac-símile da Comissão Nacional do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas», 2 voll., Imprensa Nacional, Lisboa, 1972).  
(vide tb. FARIA E SOUSA 1640)
- 1720 *Obras do Grande (...) Príncipe dos Poetas Heroycos e Lyricos de Hespanha novamente dadas a luz com os seus Lusíadas commentados pelo Lecenciado Manoel Correa (...)*, Na officina de Joseph Lopes Ferreyra, Lisboa Ocidental.
- 1731-32 *Lusiada Poema Epico (...) Illustrado com Varias, e Breves Notas, e com hum precedente Apparato do que lhe pertence, por Ignacio Garcez Ferreira entre os Arcades Gilmedo (...)*, tomo I, Officina Parriniana, Nápoles (1731); tomo II, Officina de Antonio Rossi, Roma (1732).
- 1735 *La Lusíade de (...) Poeme Heroique, sur la Decouverte des Indes Orientales*, trad. e coms. Louis Duperron de Castera, 3 voll., chez Huart, David, Briasson et Clousier, Paris.
- 1916-18 *Os Lusíadas de (...) commentados por Augusto Epiphânio da Silva Dias*, 2 voll., segunda edição melhorada, Companhia Portuguesa Editora, Porto.
- 1973 *Os Lusíadas*, a/c Frank Pierce, Clarendon Press, Oxford.
- 1980<sup>5</sup> *Os Lusíadas*, a/c Emanuel Paulo Ramos, Porto Editora, Porto.
- 1992<sup>3</sup> *Os Lusíadas*, a/c Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Ministério da Educação/Instituto Camões, Lisboa.

CASTELBRANCO, Vasco Mousinho de

- 1596 *Discurso sobre a vida, e morte, de Santa Isabel Rainha de Portugal, & outras varias Rimas. Por (...) Dirigido ao Excellentissimo Senhor Duque, Dom Alvaro de Lancastre*, Manoel de Lyra, Lisboa. (BNL)

CORTE-REAL, Jerónimo

- s.d. *Sucesso do Segundo Cerco de Dio Estando Dom Ioham Mazcarenhas, Por Capitam e Governador da Fortaleza. Anno de 1546.*, Ms.  
(ANTT - cód. Casa Cadaval, nº31; microF 646/646-A)
- 1574 *Sucesso do Segundo Cerco de Diu: Estando Dõ Ioham Mazcarenhas por Capitam da Fortaleza. Año de 1546.*, António Gonçalves, Lisboa.  
(BPE - ex. incompleto)
- 1575 *Espantosa y felicissima vitoria cõcedida del cielo al señor Don Iuan d'Austria en el golfo de Lepanto, de la poderosa armada Othomana, en el año de nuestra salvacion de M.D.Lxxii. Compuesta por (...) cavallero Portugues. Año de mil y quinientos. LXXV.*, Ms.  
(BNM cód. 3693; microF 10652)
- 1578 *Felicissima Victoria concedida del cielo al señor don Iuan d'Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana. En el año de nuestra salvacion de 1572*, António Ribeiro, Lisboa. (BPE)

- 1594 *Naufragio e Lastimoso Sucesso da Perdiçam de Manoel de Sousa de Sepulveda, & Dona Lianor de Sá sua molher & filhos, vindo da India para este Reyno na nao chamada o galião grande S. Ioão que se perdeo no cabo de boa Esperança, na terra do Natal. E a perigrinação que tiverão rodeando terra de Cafres mais de 300. legoas té sua morte. Composto em verso heroico, & octava rima por (...), Simão Lopes, s.l. (vide CORTE-REAL 1979)*
- 1783 *Naufragio e Lastimoso Successo...*, Na Typografia Rollandiana, Lisboa.
- 1784 *Successo do Segundo Cerco de Diu (...) Fielmente copiado da Ediçam de 1574. Por Bento Jose de Sousa Farinha, Na Offic. de Simam Thaddeo Ferreira, Lisboa.*
- 1791 (vide ANÓNIMO 1791).
- 1979 *Obras de Jerónimo Corte-Real, a/c M. Lopes de Almeida, col. "Tesouros da Literatura e da História", ed. Lello & Irmão, Porto.*

COSTA, D. Francisco da (atrib.)

- 1956<sub>a</sub> "Discipação de Malaca, em sincoenta e oito oitavas" in Idem, *Cancioneiro chamado de D.Maria Henriques* (Biblioteca da Casa Cadaval, cód.IV,12), a/c Domingos Mauricio Gomes dos Santos S.J., Agência Geral do Ultramar, Lisboa, pp.114-132 (vide ABREU 1805).
- 1956<sub>b</sub> "Dos sete martires que padecerão na cidade de Marrocos, pella fee, em poder do Xariffe Moleihamed, aos quatro de Julho de mil e quinhentos e oytenta e sinco (...)", in Idem, *Cancioneiro...*, cit., pp.300-322.

COSTA (PERESTRELO), Pedro da

- 1863 "Batalla Ausonia" [4 estrofes], in Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos*, Madrid, vol. 1, col.24, ref.31.

DIAS, Duarte

- 1590 *La Conquista que hizieron los poderosos y Catholicos Reyes Don Fernando, y Doña Isabel, en el Reyno de Granada, por la viuda de Alonso Gomez*, Madrid. (BPE)

FERREIRA, António

- 1829 "História de Santa Comba dos Vales" in Idem, *Poemas Lusitanos do Doutor (...)*, ed. Typographia Rollandiana, Lisboa, tomo 1, pp.273-290.
- 1946 "História de Santa Comba dos Vales" in Idem, *Poemas Lusitanos*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, vol.2, pp.15-31.

OITAVAS

s.d. [sobre os doze de Inglaterra] Ms. (BPE - cód.CIII/2-14, fl.213)

PEREIRA (BRANDÃO), Luís

- 1588<sub>a</sub> *Elegiada de (...)*, Manoel de Lyra, s.l. (BNL)
- 1588<sub>b</sub> *Legiada de (...)*, Manoel de Lyra, s.l. (BPDVV)

RIO, Diogo de Castro do (atrib.)

1587 "Breve summa de la admirable conversion y vida de la gloriosa Magdalena. En estancias sacada a luz por Estevan Villalovos", *Primera Parte del Tesoro de Divina Poesia (...) recopilado por Estevan de Villalobos*, Juan Rodriguez, Toledo, fl.33ss. (BNM)

TEIXEIRA, Bento

1601 "Prosopopea, Dirigida a Iorge Dalbuquerque Coelho, Capitão, e Governador de Peranambuco, nova Lusitania, etc." in Anónimo, *Naufragio, que passou Iorge Dalbuquerque Coelho, Capitão, & Governador de Paranambuco*, António Alvarez, Lisboa. (BNL)

## 2. Textos clássicos (poemas, fontes e autoridades)

ALARCÃO, João Soares de

- 1606 *La Iffanta Coronada por ElRey Don Pedro, Doña Ines de Castro*, Pedro Crasbeeck, Lisboa.

ALIGHIERI, Dante

- 1961 *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, tr. John D. Sinclair, 3 voll., Oxford University Press, Nova Iorque.  
1991 *De vulgari eloquentia*, tr. Vittorio Coletti, ed. Garzanti, Milão.

ANDRADA, Francisco de

- 1565 “Instituiçam del Rey nosso senhor. A Francisco de Sà Capitam da goarda”, tradução em verso solto de “Institutio Sebastiani primi” in TEIVE 1565, fls. 67r.-102r.  
1613 *Crónica de D. João III, a/c M. Lopes de Almeida*, col. “Tesouros da Literatura e da História”, Lello & Irmão, Porto, 1976.

AQUINO, S. Tomás de

- 1957-60 *Suma Teologica*, Biblioteca de Autores Cristianos, 16 voll., Madrid.  
1974 *Saint Thomas Moraliste, a/c Étienne Gilson*, 2ª edição aum., Vrin, Paris. (vide GILSON 1974)

ARIOSTO, Ludovico

- 1547 *Orlando Furioso (...) ornato di varie figure*, ed. Gabriel Giolito de' Ferrari, Veneza.  
1549 *Orlando Furioso*, tr. Jerónimo de Urrea, Martinho Núcio, Antuérpia.  
1550 *Orlando Furioso* (reed. do anterior), Lyon.  
1557 *Orlando Furioso (...) i nuovi discorsi di Girolamo Ruscelli nel principio de' Canti*, ed. Vincenzo Valgriso & Baldassar Costantini, Veneza.  
1567 *Orlando Furioso (...) con Cinque Nuovi Canti del Medesimo*, ed. Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino, Veneza.  
1992 *Orlando Furioso, a/c Lanfranco Caretti*, 2 voll., Einaudi, Turim.

ARISTÓTELES

- 1934 *Ética a Nicómaco*, tr. H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge e Londres.  
1944 *Política*, tr. H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge e Londres.  
1952 *Ética a Eudemo*, tr. H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge e Londres.  
1974 *Poética*, ed. trilingue de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid.  
1983 *Categorias & Da Interpretação*, tr. Harold P. Cooke, Harvard University Press/William Heinemann, Cambridge e Londres.  
1989 *Tópicos*, tr. E. S. Forster, Harvard University Press, Cambridge e Londres.  
1990<sub>a</sub> *Poética*, tr. Eudoro de Sousa, 2ª ed., Imprensa Nacional, Lisboa.

- 1990<sub>b</sub> *Retórica*, tr. Antonio Tovar, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid.
- ASCENSIUS, Iodocus Badius  
1512 “Iodoci Badij Ascensij in P. V. Maronis Aeneida Preambula” in Virgílio, *Opera Virgiliana*, fls. s/n (1ª edição 1500).
- AVERRÓIS  
1986 *Averroes’ Middle Commentary on Aristotle’s “Poetics”*, tr. Charles Butterworth, Princeton University Press, Princeton.
- AZURARA (*vide* ZURARA)
- BARAHONA DE SOTO, Luis  
1981 *Las Lagrimas de Angelica*, a/c José Lara Garrido, Cátedra, Madrid.
- BARROS, João de  
1552 *Ásia de (...) dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente — Primeira Década*, quarta edição rev. e pref. António Baião conforme a edição princeps, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1932 (fac-símile, Imprensa Nacional, 1988).  
1553 *Ásia de (...) dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente — Segunda Década*, quarta edição, conforme a edição princeps, iniciada por António Baião continuada por Luís F. Lindley Cintra, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1974 (fac-símile, Imprensa Nacional, 1988).  
1563 *Terceira decada da Asia de (...) Dos feytos que os Portugueses fizeram no descobrimento & conquista dos mares e terras do Oriente*, João de Barreira, Lisboa (fac-símile, Imprensa Nacional, 1992).  
1943<sup>2</sup> *Panegíricos (de D. João III e da Infanta D. Maria)*, texto restituído, a/c M. Rodrigues Lapa, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa.
- BERNARDES, Diogo  
1596 *O Lyra de (...) em o qual se contem as Suas Eglogas, & Cartas. Derigido por elle ao Excellente Principe, & Serenissimo Senhor Dom Alvaro D’allemCastro, Duque D’aveyro. &c.*, Simão Lopes, Lisboa.  
1946 *Várias Rimas ao Bom Jesus e à Virgem*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa. (1ª edição 1594)
- BOCCACCIO, Giovanni  
1553 *Geneologia de gli dei. I quindici libri di M. (...) sopra la origine, et discendenza di tutti gli Dei de’ gentili, con la spositione, e sensi allegorici delle favole, e con la dichiarazione dell’historie appartenenti a detta materia*, tr. Giuseppe Betussi da Bassano, Al segno del Diamante, Veneza.  
1992 *Teseida delle nozze d’Emilia*, a/c Alberto Limentani, ed. Mondadori, Milão.

- BOÉCIO, Anício Mânlio Severino  
1969 *The Consolation of Philosophy*, tr. V. E. Watts, Penguin Books, Harmondsworth.
- BOIARDO, Matteo Maria  
1995 *Orlando Innamorato*, a/c Riccardo Bruscoli, 2 voll., Einaudi, Turim.
- BOLOGNETTI, Francesco  
1841 *Il Costante di (...)*, Giuseppe Antonelli Editore, Venezia.
- CÁCERES, Lourenço de  
1786 *Doutrina ao Infante D.Luís (vide FARINHA)*.
- CAMINHA, Pero de Andrade  
1993 Vanda Maria Coutinho Garrido Anastácio, *Visões de Glória (uma introdução à poesia de Pero de Andrade Caminha)*, Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, voll. III e IV (edição crítica de toda a poesia deste autor).
- CARVALHO, Gonçalo Dias de  
1557 *Carta a el-rei D. Sebastião* (fac-símile, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1986).
- CASCÃO, João  
1573 "Relação da Jornada de El-Rei D. Sebastião quando Partiu da Cidade de Évora", in Francisco de Sales Loureiro, *Uma Jornada ao Alentejo e ao Algarve*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.
- CASTANHEDA, Fernão Lopes de  
1551 *Historia do descobrimento e conquista da Índia pelos Portugueses. Feita por (...)*, João de Barreira e João Álvares, Coimbra [Livro I]. (BA)  
1554-61 *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, a/c M. Lopes de Almeida, 2 voll., Lello & Irmão, Porto, 1979.
- CASTELLANOS, Juan de  
1589 *Primera Parte de las Elegias de Varones illustres de Indias*, casa de la viuda de Alonso Gomez, Madrid.
- CASTELVETRO, Ludovico  
1576 *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta per (...) Riveduta, & ammendata secondo l'originale, & la mente dell'autore*, Pietro de Sedabonis, Basileia.
- CASTRO, D. João de  
1546 "Carta a D. João III, de Diu, 16 de Dezembro", in Armando Cortesão e Luís de Albuquerque (eds.), *Obras Completas de D. João de Castro*, vol. III, Coimbra, 1976, pp. 281-321.

CATALDO Sículo

- 1985 *Arcitinge*, in Américo da Costa Ramalho, *Latim Renascentista em Portugal (antologia)*, Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp.64-97.

CÍCERO, Marco Túlio

- 1951 *De Natura Deorum/Academica*, Harvard University Press, Cambridge e Londres.  
1976 *De Inventione/De Optimo Genere Oratorum/ Topica*, Harvard University Press/William Heinemann, Cambridge e Londres.  
1986 *Pro Archia*, Editorial Inquérito, Lisboa.  
1988 *Orator*, Harvard University Press/William Heinemann, Cambridge e Londres.  
1989 *Pro Caelio*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milão.  
1993 *Tusculanae Disputationes*, Bompiani, Milão.  
1994 *De Oratore*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milão (texto da edição teubneriana).  
1994<sup>5</sup> *De Officiis*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milão.

COMMENTÁRIO

- 1976 [aos *Triumphs* de Petrarca] in Giacinto Manuppella, “No VI centenário da morte do poeta (1374-1974). Uma anónima versão quinhentista dos *Triunfos* de Petrarca e o seu *Comentário*”, *Revista da Universidade de Coimbra*, vol.XXV, Coimbra. (é uma edição de: BPE - cód. Maniz 561)

CORREIA, Gaspar

- 1858-64 *Lendas da Índia*, 4 voll., a/c M. Lopes de Almeida, col. “Tesouros da Literatura e da História”, Lello & Irmão, Porto, 1975 (reprod. da 1ª edição, a/c Rodrigo Felner, 4 voll., Lisboa).

CORREIA, Tomé

- 1569 *De Toto Eo Poematis Genere, Quod Epigramma Vulgo Dicitur, et de iis, quae ad illud pertinent, Libellus*, Francesco Ziletti, Veneza.

COUTINHO, Lopo de Sousa

- 1989 *O Primeiro Cerco de Diu*, a/c Luís de Albuquerque e Maria da Graça Pericão, Publicações Alfa, Lisboa (1ª edição 1556).

COUTO, Diogo do

- 1947 *Décadas* [da V, livro 8, até à VI, livro 6], a/c António Baião, 2 voll., Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa.  
1980<sup>3</sup> *O Soldado Prático*, a/c M. Rodrigues Lapa, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa.  
1992-94 *Década VIII* (vide CRUZ 1992-94).

## CRÓNICA

- 1903 *d'El-Rei D. Sebastião*, 2 voll., col. "Bibliotheca de Classicos Portuguezes", Lisboa.
- 1935 *breve das cavalarias dos Doze de Inglaterra (Ms. quinhentista da Biblioteca Pública Municipal do Porto)*, precedida dum Estudo de A. de Magalhães Basto e com uma Advertência Preliminar de Joaquim Costa, Imprensa Portuguesa, Porto.
- 1986 *dos Descobrimentos e Primeiras Conquistas da Índia pelos Portugueses*, a/c Luís de Albuquerque, Imprensa Nacional, Lisboa.
- 1987 *do Xarife Mulei Mahamet e d'El-Rei D. Sebastião 1573-1578*, a/c Sales Loureiro, Europress, Odivelas.

## CRUZ, Fr. Agostinho da

- 1918 *Obras de (...)*, a/c Mendes dos Remédios, França Amado, Coimbra.
- 1994 *Sonetos e Elegias*, a/c António Gil Rafael, Hiena Editora, Lisboa.

## CÚRCIO RUFO, Quinto

- 1989 *Historiae Alexandri Magni*, tr. Alberto Giaccone, TEA, Turim.

## DELGADO, João Pinto

- 1954 *Poema de la Reina Ester*, a/c I. S. Révah, Lisboa (1ª edição de 1627).

## DIAS, Duarte

- 1991 *Várias Obras em Língua Portuguesa e Castelhana*, a/c António Cirurgião, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris (1ª edição 1592).

## DÍON CRISÓSTOMO

- 1971 *Discursos I-XI*, tr. J. W. Cohoon, Harvard University Press/William Heinemann, Cambridge e Londres, 1971.

## EBORENSE, André [André Rodrigues de Évora]

- 1554 *Sentenças de diversos autores pelas quaes amoestão aos príncipes como na paz e na guerra se devem reger, dirigidas ao muito esclarecido Príncipe Dom Sebastião*, fac-simile do ms. da Casa Cadaval, intro. Luís de Matos, ed. Banco Pinto e Sotto Mayor/XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Lisboa, 1983.

## ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso de

- 1582 *Primera parte de la Araucana de (...)* Dirigida a la Magestad del Rey Don Phelippe nuestro señor, António Ribeiro, Lisboa (encadernada com a seguinte).
- 1588 *Segunda parte de la Araucana de (...)* Que trata la porfiada guerra entre los Españoles y Araucanos. Con algunas cosas notables que en aquel tiempo sucedieron. Entre las quales se cuenta el assalto que la Magestad del Rey Philippe dio a Sant Quintin: y la Batalla naval que el señor don Iuan d'Austria dio a la armada Turquesca, António Ribeiro, s.l. (encadernada com a anterior)

- 1993 *Primera, Segunda y Tercera Partes de La Araucana de (...) Dirigidas al Rey don Felipe nuestro señor*, en casa del licenciado Castro, Madrid, 1597 (ex. da New York Public Library); reproduzido in Idem, *La Araucana*, a/c Isaias Lerner, Ediciones Cátedra, Madrid.
- ESCALÍGERO, Júlio César  
1581 *Poetices libri septem*, editio secunda, apud Petrum Santandreanum, [Heidelberg] (1ª edição de 1561).
- ESPINEL, Vicente  
1591 “La casa de la Memoria” in Idem, *Diversas Rimas*, Luis Sanchez, Madrid, fls.32v-48v.
- ESTRELLA  
1604 *La Machabea Dividida en dose cantos compuesta por Estrella Lusitano*, Pedro Geverdo, Leon.
- FARINHA, Bento José de Sousa (ed.)  
1786 *Filozofia de Principes apanhada das obras de nossos portuguezes por (...)*, tomo I, António Gomes, Lisboa.
- FERREIRA, António  
1829 *Poemas Lusitanos do Doutor (...)*, 2 tomos, Typographia Rollandiana, Lisboa.
- FESTAS Bacchanaes:*  
1589 *conversão do primeiro canto dos Lusíadas do Grande Luiz de Camões vertidos do humano em o de-vinho por uns caprichosos autores: s. o Dr. Manoel do Valle, Bartholomeu Varella, Luiz Mendes de Vasconcellos, O Licenciado Manoel Luiz No anno de 1589.*, com “Noticia” de Francisco Soares Toscano (datada de 10/01/1619), *Miscellanea Historica e Literaria*, nº1, Typographia da Rua Formosa, Porto, 1845.
- FILELFO, Francesco  
1495? Carta a Ciriaco de Ancona (Janeiro de 1427) in Idem, *Epistolae*, [Felix Baligault pro Andreas Bocard, Paris], fls. s/n (*alias* fls.3 e 4).
- FONTANIER, Pierre  
1977 *Les Figures du Discours*, ed. Flammarion, Paris.
- GARCÍA DE ALARCÓN, Gaspar  
1888 “La victoriosa conquista que don Alvaro Baçan Marques de sancta cruz. General de la armada, y exercito de su Mag. hizo en las Islas de los Açores, el año de 1583” (Valência, 1585) in Eduardo de Navascués (ed.), *Coronas épicas en loor de D. Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz. Los poemas de Gaspar García de Alarcón y Baltasar del Hierro*, Madrid. (*vide* HIERRO)

GIRALDI CINZIO, Giovambattista

- 1554 *Discorsi di M. (...) intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Veneza.
- 1556<sub>a</sub> Carta a Bernardo Tasso, de 12 de Junho, *in* B. TASSO 1560, pp.213-219.
- 1556<sub>b</sub> Carta a Bernardo Tasso, de 10 de Julho, *in* B. TASSO 1560, pp.229-241.
- 1557<sub>a</sub> Carta a Bernardo Tasso, de 1 de Setembro, *in* B. TASSO 1560, pp.342-346.
- 1557<sub>b</sub> "Lettera a Bernardo Tasso sulla Poesia Epica", de 10 de Outubro, *in* WEINBERG (ed.) 1970-74, vol.II, pp.453-476.

GÓIS, Damião de

- 1945 "Três comentários acerca da segunda guerra de Cambaia", *in* Idem, *Opúsculos Históricos*, tr. Dias de Carvalho, Livraria Civilização, Porto, 1945, pp.211-254.
- 1949-55 *Crónica do Felicíssimo rei D.Manuel*, nova edição conforme a primeira de 1566, 4 voll., Por ordem da Universidade, Coimbra.

HEBREU, Leão [Iehuda Leão ben Isac Abravanel]

- 1968-72 *Diálogos de Amor*, introdução, tradução e notas de Reis Brasil, 2 voll., Livraria Portugal, Lisboa.

HESÍODO

- 1983 *Opere*, a/c Aristide Colonna, UTET, Turim.

HIERRO, Baltasar del

- 1561 *Libro y primera parte, de los victoriosos hechos del muy valeroso cavallero don Alvaro de Baça (...) Dirigido al muy illustre señor don Luys Çapata* (fac-símile, Vinne Press, 1903).  
(*vide* tb. GARCÍA DE ALARCÓN)

HOMERO

- 1990 *Iliade*, tr. Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Turim.
- 1994<sup>6</sup> *Odisseia*, tr. M. Alves Correia e E. Dias Palmeira, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa.

HORÁCIO FLACO, Quinto

- 1990<sup>2</sup> *Ars Poetica*, tr. R. M. Rosado Fernandes, Editorial Inquérito, Lisboa.

ÍNDICES

- 1983 *dos Livros Proibidos em Portugal no Século XVI*, a/c Artur Moreira de Sá, INIC, Lisboa.

JIMENEZ AYLÓN, Diego

- 1568 *Los Famosos, y Eroycos hechos del ynvencible y esforçado Cavallero, onra y flor de las Españas, el Cid Ruydiaz de Bivar: con los de otros Varones Ilustres d'ellas, no menos dignos, de fama y memorable recordacion en Otava Rima, por (...) Dirigidos al Ilustr<sup>mo</sup>. y Exce<sup>lmo</sup>. Señor, Don Fernando Alvarez de Toledo, Duque de Alva, casa de la Biuda de Juan Lacio, Antuérpia.*

LACTÂNCIO Firmiano

- 1990 *Divinae Institutiones*, tr. esp. E. Sánchez Salor, Editorial Gredos, Madrid.

LANDINO, Cristoforo

- 1480-90 *Disputationes camaldulensium libri quattuor*, Nicolaus Alemannus, Florença.

LASSO DE LA VEGA, Gabriel

- 1588 *Primera Parte De Cortês valeroso, y Mexicana*, Pedro Madrigal, Madrid.  
1594 *Mexicana de (...), emendada y añadida por su mismo Autor*, Luiz Sanchez, Madrid.

LIMA, Miguel Sanches de

- 1580 *El arte poetica en Romance Castellano. Compuesta por Miguel Sánchez de Lima Lusitano, natural de Viana de Lima, Alcalá de Henares* (reimpressão a/c Rafael Balbín Lucas, Madrid, 1944).  
(vide tb. PORQUERAS MAYO 1986)

LOBO, Francisco Rodrigues

- 1610 *O Condestabre de Portugal D.Nuno Alvres Pereira*, Pedro Crasbeeck, Lisboa.  
1958 *O Condestable de Portugal Dom NunAlvres Pereira, Poema de Francisco Rodrigues Lobo, conforme um manuscrito inédito e os textos impressos*, a/c Carlos Alberto Ferreira, Inspeção Superior de Bibliotecas e Arquivos, Lisboa.  
1992 *Corte na Aldeia*, a/c José Adriano de Carvalho, Presença, Lisboa (1ª edição de 1619).

LUCANO, Marco Aneu

- s. d. *La Historia que escrivio en latin el poeta Lucano: trasladada en castellano por Martín Lasso de Oropesa secretario de la excelente señora marquesa del Zenete condessa de Nassou*, s. ed., s.l. (edição de circa 1530-40).  
1988 *De Bello Civili*, tr. J. D. Duff, Harvard University Press/William Heinemann, Cambridge e Londres.  
1989 *Farsaglia*, tr. Ludovico Griffa, ed. Bompiani, [Milão].

- LUCRÉCIO Caro, Tito  
 1994 *De Rerum Natura*, intr. Gian Biagio Conte, trad. Luca Canali, texto latino e coms. a/c de Ivano Dionigi, ed. Biblioteca Universale Rizzoli, Milão.
- LUZÁN, Ignacio de  
 1737-89 *La Poética o Reglas de la Poesía (...) Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789)*, Editorial Labor, Barcelona, 1977.
- MACHADO, Diogo Barbosa  
 1736-51 *Memórias para a história de Portugal que compreendem o governo de el-rei Dom Sebastião*, 4 voll., José António da Silva, Lisboa.
- MACRÓBIO, Ambrósio Aurélio Teodósio  
 1990 *Commentary on the Dream of Scipio*, a/c William Harris Stahl, Columbia University Press, Nova Iorque.
- MAGGI, Vincenzo e Bartolomeo LOMBARDI  
 1550 *In Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanations (...) et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio*, Vincenzo Valgrisi, Veneza.
- MASCARENHAS, (D.) João de  
 1546<sub>a</sub> “Carta a D.João de Castro, de Diu, 6 de Abril”, in António Baião (ed.), *História Quinhentista (Inédita) do Segundo Cerco de Diu*, Academia das Ciências de Lisboa/Imprensa da Universidade, Coimbra, 1925, pp.141-143.  
 1546<sub>b</sub> “Carta a D.Álvaro de Castro, de Diu, 8 de Abril”, in António Baião, *ibid.*, p.143.  
 1546<sub>c</sub> Cartas várias a D.João de Castro, de Diu, de Abril a Outubro in António Baião, *ibid.*, pp.144-180.  
 1546<sub>a</sub> “Carta ao Infante D.Luís, de Diu, 8 de Dezembro”, in José Manuel Garcia, *Ao Encontro dos Descobrimentos: Temas de História da Expansão*, ed.Presença, Lisboa, 1994, pp.75-84.
- MENANDRO de Laodiceia  
 1996 *Dois Tratados de Retórica Epidíctica*, Editorial Gredos, Madrid.
- MINTURNO, Antonio (Sebastiano)  
 1563 *L'Arte Poetica del Sig. (...) nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia (...)*, ed. Gio. Andrea Valvassori, Veneza [rosto c/ data de 1564].
- NUNES, Leonardo  
 1925 *História Quinhentista (inédita) do Segundo Cerco de Diu*, a/c António Baião, Academia das Ciências de Lisboa/Imprensa da Universidade, Coimbra.  
 1989 *Crónica de D.João de Castro*, transcr. Maria da Graça Pericão, Publicações Alfa, Lisboa.

OSÓRIO, (D.) Jerónimo

- 1542 *De nobilitate civili, libri duo*, Luís Rodrigues, Lisboa.  
1571 *De Regis institutione et disciplina Lib.VIII Ad Serenissimum et invictissimum Portugaliae Regem Sebastianum*, ex officina Ioannis Hispani, Lisboa.  
1580 “Defesa do seu bom nome” (vide OSÓRIO 1996, pp.266-281).  
1922 *Cartas Portuguesas*, Nova edição, Imprensa da Universidade, Coimbra.  
1996 *Tratados da Nobreza Civil e Cristã*, tr. A. Guimarães Pinto, Imprensa Nacional, Lisboa.

OVÍDIO NASÃO, Públio

- 1988 *Metamorfoses*, tr. Enrico Oddone, 2 voll., Bompiani, Milão, 1988 (texto latino da edição “Les Belles Lettres”, Paris, 1960-62).

PARMÉNIDES

- 1993 *Poema*, tr. José Cavalcante de Souza, ed. Farândola, Paris.

PARODIA ao primeiro canto dos *Lusiadas*

- 1589 (vide FESTAS 1589)

PÉREZ DE MOYA, Juan

- 1995 *Philosophía secreta de la gentilidad*, Cátedra, Madrid (1ª edição 1585).

PETRARCA, Francesco

- s.d. *Liber Rerum Senilium*, edição quatrocentista, s/ inds. tips.  
1541 “Africa” in Idem, *Poëmata omnia*, [ed. Oporinus], Basileia, pp.94-373.  
1988 *Triumpho*, a/c Marco Ariani, ed. Mursia, Milão.  
1992<sub>a</sub> *Secretum*, a/c Enrico Fenzi, ed. Mursia, Milão.  
1992<sub>b</sub> *De Vita Solitaria*, a/c Marco Noce, ed. Mondadori, Milão.

PINTO, (Fr.) Heitor

- 1952-58<sup>2</sup> *Imagem da Vida Cristã*, 4 voll., Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa.

PLATÃO

- 1980<sup>3</sup> *República*, tr. Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação C. Gulbenkian, Lisboa.  
1988 *Íon*, tr. Victor Jabouille, Editorial Inquérito, Lisboa.  
1989 *Fedro*, tr. Luc Brisson, Flammarion, Paris.  
1990 *Hípias Menor*, a/c Maria Teresa Schiappa Azevedo, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra/INIC, Coimbra.

PLUTARCO

- 1985 *Moralia*, vol.1, tr. Concepción Morales Otal e José García López, Editorial Gredos, Madrid.

PORFÍRIO

- 1989 *El Antro de las Ninfas de la «Odisea», a/c Enrique Ángel Ramos Jurado, Editorial Gredos, Madrid (c/ PSEUDO-PLUTARCO 1989).*

PORTA, Malatesta

- 1589 *Il Rossi ovvero del Parere Sopra alcune Obiettioni, fatte dall'Infarinato Academico della Crusca. Intorno alla Gierusalemme Liberata del Sig. Torquato Tasso, ed. Giovanni Simbeni, Rimini.*

PSEUDO-PLUTARCO

- 1989 *Sobre la Vida y Poesía de Homero, a/c Enrique Ángel Ramos Jurado, Editorial Gredos, Madrid (c/ PORFÍRIO 1989).*

QUEBEDO, Vasco Mausinho de

- 1619 *Triumpho del Monarcha Philippo Tercero...*, Jorge Rodrigues, Lisboa.  
1844 "Ao Leytor" e "Allegoria do Poema, Segundo a Fabula" in Idem, *Afonso Africano, Poema Heroico...*, Na Typographia Rollandiana, Lisboa. (1ª edição 1611)

QUINTILIANO, Marco Fábio

- Institutio Oratoria*, tr. H. E. Butler, 4 voll., Harvard University Press, Cambridge e Londres.

RADULET, Carmen M.

- 1994 *Vasco da Gama. La prima circumnavigazione dell'Africa 1497-1499*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia [inclui, nas pp.169-198, a transcrição das cartas de Girolamo Sernigi e Guido di Tomaso Detti segundo o códice 1910 da Biblioteca Riccardiana de Florença].

REBELO, Amador

- 1613 "Relação da Vida de El-Rei D.Sebastião" in Francisco de Sales de Mascarenhas Loureiro, *ibidem*, Sep. *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, IV Série, nº2, 1978.

REIS, João (org.)

- 1984 *A Empresa da Conquista do Senhorio do Monomotapa*, ed. Heuris, Lisboa.

RELAÇÃO

- s.d. da mui notável perda do galeão grande S. João..." in Bernardo Gomes de Brito (ed.), *História Trágico-Marítima*, ed. Europa-América, Mem Martins, vol. 1, pp.25-43.

## RELATO

- 1987 *Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama, a/c Neves Águas, Europa-América, Mem Martins, 1987.*
- 1997 “Relato Directo da Viagem de Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia”, «versão modernizada por José Pedro Machado e Viriato Campos, segundo o manuscrito anónimo existente na Biblioteca Municipal do Porto», em apêndice a FONSECA 1997.

RESENDE, André Falcão de

s.d. *Obras (?)*, ed. s/rosto e incompl., Coimbra.

## RHETORICA

- 1989 *ad C. Herennium. De ratione dicendi*, tr. H. Caplan, Harvard University Press, William Heinemann, Cambridge e Londres.

ROBORTELLO, Francesco

- 1548 *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes (...) Paraphrasis in Librum Horatii, qui vulgo De Arte Poetica ad Pisonem inscribitur*, Lorenzo Torrentini, Florença.

RONCARD, Pierre de

- 1565 “Abrégé de l’Art Poétique français” in Sébillet *et alii, Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, a/c Francis Goyet, Le Livre de Poche, Paris, 1990.
- 1572 “Au lecteur” in Bernard Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1950, pp. 219-223.

RUFO (GUTIÉRREZ), Juan

- 1584 *La Austriada de (...), jurado de la ciudad de Cordova*, Alonso Gomez (que aya gloria), [Madrid].

SALÚSTIO Crispo, Gaio

- 1993<sup>4</sup> *De coniuratione Catilinae*, tr. Luca Canali, ed. Garzanti, Milão.
- 1994 *Bellum Jugurthinum*, tr. Giovanni Garbugino, ed. Garzanti, Milão.

SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco

- 1558 *In Artem Poeticam Horatij per (...) brevis elucidatio*, in Idem, *De arte dicendi*, Mathias Gastius, Salamanca, fls. 51r-67r.
- 1580 “Al Lector” in Luís de Camões, *La Lusitana del famoso Poeta (...)*, tr. Luis Gómez de Tapia, Ioan Perier, Salamanca.

SANS, Hipólito

- 1582 *La Maltea: en que se trata la famosa defensa de la Religion de sant Ioan en la isla de Malta. Compuesta en octava rima*, Joan Navarro, Valência.

SEMPERE, Jerónimo

- 1560 *Primera parte de la Carolea, trata las victorias del Emperador Carlo. V. Rey de España. Al muy alto y muy poderoso señor, don Carlos Principe de las Españas [e] Segunda parte...*, Juan de Arcos, Valência.

SÍLIO ITÁLICO, T. Cássio

- 1983-89 *Punica*, 2 voll., tr. J. D. Duff, Harvard University Press/William Heinemann, Cambridge e Londres.

SILVEIRA, Francisco Rodrigues

- 1996 *Reformação da Milícia e Governo do Estado da Índia Oriental*, a/c Benjamim N. Teesma, Luís Filipe Barreto e George Davison Winius, ed. Fundação Oriente, Lisboa.

SUMARIO

- 1995 *das coisas sucedidas a D. João de Castro*, ed. Cotovia/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa.

TASSO, Bernardo

- 1560 *Delle Lettere di M. (...), Secondo Volume. Nuovamente posto in luce*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Veneza.
- 1562 "Ragionamento della poesia" (Gabriel Giolito de' Ferrari, Veneza) in WEINBERG (ed.) 1970-74, vol.II, pp.567-584.
- 1583 *L'Amadigi del S. (...) a l'Invittissimo e Catolico Re Philippo. Nuovamente ristampato, & dalla prima impressione da molti errori espurgato*, ed. irmãos Fabio e Agostino Zoppini, Veneza.

TASSO, Torquato

- 1589 *Il Goffredo overo Gierusalemme Liberata Poema Heroico*, Altobello Salicato, Veneza.
- 1977 *Scritti sull'Arte Poetica* ("Discorsi dell'Arte Poetica", "Apologia in Difesa della Gerusalemme Liberata" e "Discorsi del Poema Eroico"), 2 voll., a/c Ettore Mazzali, Einaudi, Turim.
- 1978 *Lettere*, 2 voll., a/c Ettore Mazzali, Einaudi, Turim.
- 1983 *Gerusalemme Liberata*, a/c Claudio Varese e Guido Arbizzoni, Mursia, Milão.

TEIVE, Diogo de

- 1565 *Epodon sive lābicornum carminum Libri tres. Ad Sebastianum primum, invictissimum Lusitaniae Regem*, Francisco Correia, Lisboa. (vide ANDRADA 1565)
- 1973 *Commentarius de rebus a Lusitanis in India apud Dium gestis anno salutis nostrae MDXLVI*, a/c R. O. W. Goertz, ed. R. B. Rosenthal, Lisboa.
- 1995 *Commentarius de rebus a lusitanis in India apud Dium gestis Anno salutis nostrae MDXLVI*, tr. Carlos Ascenso André, Livros Cotovia/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa (includi fac-simile da 1ª edição de 1548).

- TOSCANELLA, Orazio  
 1574 *Bellezze del Furioso di M. Lodovico Ariosto, Scielte da (...)*, Pietro dei Franceschi & nepoti, Veneza.
- TOSTADO, Alonso de Madrigal [el]  
 1545 *Libro intitulado Las catorze questiones del Tostado a las quatro dellas que la principal es de la Virgen ñra señora por maravilloso estilo (...)* *Las otras diez Questiones poeticas son acerca del linaje y sucession de los dioses de los gentiles (...)*, s. ed., Burgos (1ª edição Salamanca 1506-07).
- TRISSINO, Giovanni Giorgio  
 1563 *La Quinta e la Sesta Divisione della Poetica*, Andrea Arrivabene, Veneza.
- TUCÍDIDES  
 1564 *Historia de (...)* *Que trata de las guerras entre los Peloponesos y Athenienses (...)* *Traduzida de Lengua Grega en Castellana (...)* por Diego Gracian, Juan de Canova, Salamanca.
- VALÉRIO FLACO, Gaio  
 1972 *Argonáutica*, tr. J. H. Mozley, Harvard University Press/ William Heinemann, Cambridge e Londres.
- VARCHI, Benedetto  
 1590 *Lezioni di (...)* *Lette da lui publicamente nell'Accademia Fiorentina, sopra diverse Materie, Poetiche, e Filosofiche*, Filippo Giunti, Florença.
- VARGAS, Baltasar de  
 1568 *Breve Relacion en octava Rima de la Iornada que a hecho el Ill<sup>mo</sup> y ex<sup>mo</sup> Señor Duque d'Alua desde España hasta los estados de Flandes*, Amato Tavernerio, Antuérpia.
- VASCONCELOS, Jorge Ferreira de  
 1867<sup>2</sup> *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda. Ao muyto alto e muyto poderoso Rey dõ Sebastião primeyro deste nome em Portugal, nosso senhor*, Typ. do Panorama, Lisboa.  
 1997 *Epistola*, ed. Farândola, Paris.
- VEGGIO, Maffeo  
 (vide VIRGÍLIO 1614)
- VETTORI, Pietro  
 1560 *Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum*, filhos de Bernardo Giunti, Florença.

VIDA, Marco Girolamo

- 1536 [ *Christiados libri sex* ], exemplar s.r., Lyon.  
1990 *Arte Poética*, tr. Arnaldo M. Espírito Santo, col. "Biblioteca Euphrosyne", Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa/INIC, Lisboa.

VIRGÍLIO Marão, Públio

- 1614 *La Eneida (...) Ha se añadido en esta octava impression (...) el libro tredecimo de Mapheo Veggio (...) intitulado Suplemento de la Eneida de Virgilio*, trad. Gregorio Hernández de Velasco, Vicente Alvarez, Lisboa. (a 1ª edição da tr. do livro de Vegio é de 1574)  
1953 *Aeneis*, tr. H. Rushton Fairclough, 2 voll., Harvard University Press/William Heinemann, Cambridge e Londres.  
1984 *Eclogues*, a/c Guy Lee (ed. bilingue), Penguin Books, Harmondsworth.  
1996<sup>4</sup> *La Eneida*, tr. Gregorio Hernández de Velasco, Editorial Planeta, Barcelona (1ª edição 1555).

ZAPATA, Luis

- 1566 *Carlo Famoso De don Luys Çapata, a la C. R. M. del Rey Don Phelippe segundo nuestro señor*, Joan Mey, Valência.

ZURARA, Gomes Eanes de

- 1989 *Crónica do Descobrimento e Conquista da Guiné*, a/c Reis Brasil, Publicações Europa-América, Mem Martins.

### 3. Estudos sobre poesia épica (incluindo Camoniana) e sobre a literatura do Renascimento

AAVV

- 1972<sub>a</sub> *Visages de Luís de Camões*, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.
- 1972<sub>b</sub> *IV Centenario de Os Lusíadas de Camões 1572-1972, Exposición bibliográfica e iconográfica*, Biblioteca Nacional de Madrid/ Fundação Calouste Gulbenkian, Madrid.
- 1973 *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, ed. Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas», Lisboa.
- 1981 *Estudos sobre Camões. Páginas do «Diário de Notícias» dedicadas ao poeta no 4º centenário da sua morte*, col. "Temas Portugueses", Imprensa Nacional, Lisboa.
- 1984<sub>a</sub> *Camões à la Renaissance*, Colloque international tenu en novembre 1980, Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme, Universidade de Bruxelas.
- 1984<sub>b</sub> *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada.
- 1987<sub>a</sub> *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas (10-13 Novembro 1980)*, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- 1987<sub>b</sub> *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.
- 1995 *Tapeçarias de D. João de Castro*, Catálogo de Exposição, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses-Instituto Português de Museus, Lisboa.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de

- 1971 *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra.
- 1972<sub>a</sub> *Significado e Estrutura de "Os Lusíadas"*, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas», Lisboa.
- 1972<sub>b</sub> "O Significado do episódio da Ilha dos Amores na Estrutura de 'Os Lusíadas'", separata de *Ciclo de Lições Comemorativas do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas»*, XLVIII Curso de Férias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Lisboa.
- 1987 "O mito de Actéon como alegoria e como símbolo na poesia de Camões", *Diacrítica*, nº 2, Universidade do Minho, Braga, pp.5-13.
- 1988 "Imaginação e Pensamento Utópicos no Episódio da 'Ilha dos Amores'", *Biblos*, vol.64, Coimbra, pp.81-90.

AGUZZI, Danilo L.

- 1959 *Allegory in the Heroic Poetry of the Renaissance*, Tese de Doutoramento, Columbia University, University Microfilms International.

AHL, Frederick M.

- 1976 *Lucan: an Introduction*, Cornell University Press, Ithaca.
- 1993 "Form empowered: Lucan's «Pharsalia»" in A. J. Boyle (ed.), *Roman Epic*, ed. Routledge, Londres e Nova Iorque, pp. 125-142.

- ALBUQUERQUE, Luís de  
 1972 “A viagem de Vasco da Gama entre Moçambique e Melinde, segundo ‘Os Lusíadas’ e segundo as crónicas”, *Garcia da Orta*, nº especial, edição comemorativa do IV centenário da publicação de «Os Lusíadas», Lisboa, pp.11-35.
- 1987 “Sobre alguns textos que Camões consultou para escrever ‘Os Lusíadas’” in Idem, *As Navegações e a sua Projecção na Ciência e na Cultura*, ed. Gradiva, Lisboa, pp.101-114.
- ALBUQUERQUE, Mário de  
 1930 *O Significado das Navegações e outros ensaios*, Sociedade Nacional de Tipografia, Lisboa.
- ALBUQUERQUE, Martim de  
 1968 *O Poder Político no Renascimento Português*, Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, Lisboa.
- 1974 *A Sombra de Maquiavel e a Ética Tradicional Portuguesa*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Instituto Histórico Infante D. Henrique, Lisboa.
- 1988 *A Expressão do Poder em Luís de Camões*, Imprensa Nacional, Lisboa.
- 1991 “Introdução” in Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, Edições Inapa, Lisboa, pp.7-24.
- ALMEIDA, Adriano Nunes de  
 1948 *O Elemento Maravilhoso nos «Lusíadas»*, Separata da Revista «Estudos», Órgão do C. A. D. C., Coimbra.
- ALMEIDA, Aníbal  
 1996 *O Rosto de Camões*, Imprensa Nacional, Lisboa.
- ALMEIDA, José  
 1976 *La Crítica Literaria de Fernando de Herrera*, Editorial Gredos, Madrid.
- ALMEIDA, Manuel Pires de  
 1955 “Exame de M. P. d’A. sobre o particular juízo, que fes M. S. de F. das partes, que ha de ter a epopeia, e de como Luis de Camões as guardava nos seus Lusíadas” in AMORA 1955, pp. 107-175.
- 1971 “Discurso apologético de (...) sobre a proposição de Os Lusíadas”, *Revista Camoniana*, vol.3, Universidade de São Paulo, São Paulo, pp. 235-258.
- 1982 “Resposta ao Juízo do Poema dos Lusíadas de Luís de Camões [de Manuel de Faria e Sousa] em que se mostra não ter as perfeições que lhe atribui e ter outras conformes a sua invenção e sua matéria” in PIRES 1982, pp.79-87.
- s.d. *Os Lusíadas de Luis de Camões commentados por (...)*, Ms. (ANTT- cód. Casa Cadaval nº3)

- ALMEIDA, Maria do Perpétuo Socorro Corrêa Lima de  
 1979-80 "Os Lusíadas e o discurso ideológico da expansão", *Convergência Lusitana - Revista Cultural do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura*, ano IV, nº 7, Rio de Janeiro, pp. 93-102.
- ALVES, Hélio J. S.  
 1993 "Um poeta quinhentista ressurgido: a propósito das «Várias Obras em Língua Portuguesa e Castelhana» de Duarte Dias reeditadas por António Cirurgião", *Anais da Universidade de Évora*, nº3, Évora, pp.99-110.  
 1996 "Camões e Tasso, ficções em diálogo" in Margarida L. Losa *et alii* (orgs.), *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, ed. Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Porto, pp.523-530.  
 1997 "A dinâmica do herói na viagem de «Os Lusíadas»" in Ana Margarida Falcão *et alii* (org.), *Literatura de Viagem Narrativa, história, mito*, Edições Cosmos, Lisboa, pp. 299-307.  
 1998 *Jerónimo Corte-Real – Poesia*, a/c Hélio J. S. Alves, Angelus Novus Editora, Braga - Coimbra.
- ALVES, Luiz Roberto  
 1983 *Confissão, Poesia e Inquisição* [sobre Bento Teixeira], col. "Ensaaios", ed. Ática, São Paulo.
- AMORA, Antonio Augusto Soares  
 1955 *Manuel Pires de Almeida — um crítico inédito de Camões*, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo.  
 1957 "A «Prosopopéia», de Bento Teixeira, à luz da moderna camonologia" in AAVV, *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Hernâni Cidade*, Revista da Faculdade de Letras, III série, nº1, Universidade de Lisboa, Lisboa, pp.402-408.  
 1973 "A crítica feita ao poema no decurso da história literária" in AAVV 1973, pp.175-206.
- ANDERSON, David  
 1988 *Before the Knight's Tale: Imitation of Classical Epic in Boccaccio's 'Teseida'*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- ARAÚJO, Abel de Mendonça Machado de  
 1946 "Luís de Camões — aspectos filosóficos", *Boletim da Escola de Regentes Agrícolas de Coimbra*, Ano XIII, Coimbra.
- ARCE, Joaquín  
 1973 *Tasso y la poesía española - repercusión literaria y confrontación lingüística*, Editorial Planeta, Barcelona.
- ARES MONTES, Santiago José  
 1984 "Duarte Dias, cantor de la conquista de Granada", Sep. *Revista de Filología Románica*, vol. II, Editorial Universidad Complutense, Madrid.

- ARTAZA, Elena  
 1989 *El 'Ars Narrandi' en el Siglo XVI Español. Teoría y Práctica*, Universidad de Deusto, Bilbao.
- ASENSIO, Eugenio  
 1974 *Estudios Portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.  
 1984 "El Brocense contra Fernando de Herrera y sus «Anotaciones a Garcilaso»", *El Crotalón. Anuário de Filología Española*, vol. I, pp. 13-24.
- ASENSIO, Eugenio e José V. de Pina MARTINS  
 1982 *Luís de Camões*, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.
- AZEVEDO, Sílvia Maria  
 1978 "O Gama da história e o Gama d'«Os Lusíadas»", *Revista Camoniana*, II série, vol. 1, Universidade de São Paulo, São Paulo, pp. 105-144.
- BAKHTIN, Mikhail  
 1989 "Épica y novela: acerca de la metodología del análisis novelístico" in Id., *Teoría y Estética de la Novela*, ed. Taurus, Madrid, pp. 449-485.
- BAR, F.  
 1980 "À propos d'épopée", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 15, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, pp. 651-664.
- BARBOSA, Jerónimo Soares  
 1859 *Analyse dos Lusíadas de Luiz de Camões dividida por seus cantos com observações críticas sobre cada um d'elles*, Imprensa da Universidade, Coimbra.
- BARRETO, João Franco  
 1982 *Micrologia Camoniana*, pref. Aníbal Pinto de Castro, notícia bibliográfica de L. F. Carvalho Dias, Imprensa Nacional, Lisboa.
- BATAILLON, Marcel  
 1937 *Erasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI<sup>e</sup> siècle*, reimpressão da 1<sup>a</sup> edição, com prefácio atualizador de Jean-Claude Margolin, ed. Droz, Genebra, 1998.  
 1952 *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*, Por Ordem da Universidade, Coimbra.
- BECHARA, Evanildo  
 1979-80 "Um aparente desconcerto de adjectivação em Camões e as áreas semânticas de puro n'Os Lusíadas", *Convergência Lusíada - Revista Cultural do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura*, ano IV, nº 7, Rio de Janeiro, pp. 53-63.

- BELLAMY, Elizabeth J.  
 1992 *Translations of Power. Narcissism and the Unconscious in Epic History*, Cornell University Press, Ithaca e Londres.  
 1994 "From Virgil to Tasso. The epic topos as an uncanny return" in Valeria Finucci e Regina Schwartz (eds.), *Desire in the Renaissance. Psychoanalysis and Literature*, Princeton University Press, Princeton, pp.207-232.
- BELLINE, Ana Helena Cizotto  
 1980 "Aspectos do tempo em «Os Lusíadas»", *Revista Camoniana*, II série, vol.3, Universidade de São Paulo, São Paulo, pp.23-44.
- BELLONI, Antonio  
 [1910] *Il Poema Epico e Mitologico*, ed.Francesco Vallardi, Milão.
- BERARDINELLI, Cleonice  
 1973 *Estudos Camonianos*, MEC — Departamento de Assuntos Culturais, Rio de Janeiro: "Os excursos do poeta n'«Os Lusíadas»"; "Uma leitura do Adamastor"; "Ourique, Salado e Aljubarrota".
- BERNARDES, José Augusto Cardoso  
 1988 "O Adamastor, Tétis e o peito ilustre lusitano", *Biblos*, vol.64, Universidade de Coimbra, Coimbra, pp.119-134.
- BESSELAAR, José Van den  
 1984 "Camões' concept of epic poetry and myth" in AAVV 1984a, pp.59-70.
- BISMUT, Roger  
 1974 *«Les Lusíadas» de Camões, Confession d'un Poète*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris.  
 1983 "Fiction et réalité dans 'Os Lusíadas'" in AAVV 1984a, pp.87-107.
- BOSCO, Gabriella  
 1991 *Tra Mito e Storia: «L'Epopea» in Francia nel XVII Secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- BOTTARI, Guglielmo,  
 1986 "La «Sphortias»" in AAVV, *Francesco Filelfo nel Quinto Centenario della Morte — Atti del XVII Convegno di Studi Maceratesi (Tolentino, 27-30 Settembre 1981)*, col. "Medioevo e Umanesimo", Editrice Antenore, Pádua, pp.459-493.
- BOWRA, C. M.  
 1965 *From Virgil to Milton*, Macmillan, Londres (inclui "Camões and the epic of Portugal", pp.86-138) (1ª edição de 1945).  
 1970 "Problems concerned with Homer and the epics" in AAVV, *Homer's History: Mycenaean or Dark Age?*, ed.Holt, Rinehart and Winston, loci vv., pp.9-16.

- BOYLE, Anthony James (ed.)  
1993 *Roman Epic*, Routledge, Londres e Nova Iorque.
- BRAGA, Teófilo  
1875 *História de Camões. Parte II Eschola de Camões (Livro II — Os poetas épicos)*, Imprensa Portuguesa, Porto.  
1914 *História da Literatura Portuguesa. II — Renascença, Europa-América*, Lisboa, s.d. (a data indicada é a da primeira edição).
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais  
1985 *O Labirinto Camoniano e outros Labirintos*, Teorema, Lisboa.
- BRAY, René  
1945 *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Librairie Nizet, Paris.
- BRIOSCHI, Franco e Costanzo DI GIROLAMO  
1993 *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per Generi e problemi*, vol. 1 “Dalle origini alla fine del Quattrocento”, Bollati Boringhieri, Turim.
- BUESCU, Ana Isabel  
1996 *Imagens do Príncipe. Discurso normativo e representação (1525-49)*, Edições Cosmos, Lisboa.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão  
1982 “Introdução” in Duarte de Resende, *Tratados da Amizade, Paradoxos e Sonho de Cipião*, Imprensa Nacional, Lisboa, pp.9-31.  
1986 *Ensaios de Literatura Portuguesa*, Presença, Lisboa: “Sobre o Renascimento português: reflexões e notas” (pp.14-25); “«Os Lusíadas» itinerário da superação” (pp.26-35); “Aqui se lhe apresenta que subia...” (pp.52-64).  
1989 “Derivas e invariantes da épica portuguesa do século XVI” in AAVV, *Fidelino de Figueiredo 1888-1967*, Biblioteca Nacional, Lisboa, pp.35-40.
- BURROW, Colin J.  
1988 *The English Humanist Epic 1580-1614*, Tese de Doutoramento, Universidade de Oxford.  
1993 *Epic Romance Homer to Milton*, Clarendon Press, Oxford.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel  
1987 “Introducción” in Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. 1, Cátedra, Madrid, pp.17-206.
- CALMON, Pedro  
1945 *O Estado e o Direito n’Os Lusíadas*, Edições Dois Mundos, Rio de Janeiro.

- CAMÕES, Dionísia  
 1923-25 "António Ferreira e as ideias políticas da Renascença", *Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra*, nº 79-80, pp.472-506.
- CARAVAGGI, Giovanni  
 1974 *Studi sull'Epica Ispanica del Rinascimento*, Universidade de Pisa, Pisa.
- CARDOSO, José  
 1982 "Epifânio Dias e as Fontes d'Os Lusíadas", Sep. *O Distrito de Braga*, vol.V, 2ª série, Braga.
- CARETTI, Lanfranco  
 1981 *Ariosto e Tasso*, 6ª edição, ed. Einaudi, Turim.
- CARVALHO, Joaquim de  
*s.d.* "Estudos sobre as leituras filosóficas de Camões" in Idem, *Obra Completa*, vol.1, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp.299-335.
- CARVALHO, Joaquim Lourenço de  
 1966 "O Virgilianismo de 'Os Lusíadas'", dissertação de licenciatura, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.  
 1970 "Camões e Valério Flaco", *Euphrosyne*, Nova Série, vol. IV, pp. 195-202 (comentário a H. Houwens Post, "Une source peu connue des Lusíades").
- CASTELO BRANCO, Camilo  
 1880 "Tragédias da Índia" in Idem, *A Corja*, Lello & Irmão, Porto, 1980, pp.187-222 (1ª edição 1880).  
 1886 "Luís de Camões" in Idem, *Bohemia do Espirito*, Livraria Civilização, Porto, pp.169-202.
- CASTOR, Grahame  
 1964 *Pléiade Poetics. A Study in Sixteenth-Century Thought and Terminology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CASTRO, Aníbal Pinto de  
 1973 *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra.  
 1976 "Aquiles Estaço, o primeiro comentador peninsular da 'Arte Poética' de Horácio", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol.X, Paris, pp.83-102.  
 1984a "La poétique et la rhétorique dans la pédagogie et dans la littérature de l'humanisme portugais", *L'Humanisme Portugais et l'Europe (Actes du XXF Colloque International d'Études Humanistes, Tours, 1978)*, Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, pp.699-721.

- 1984<sub>b</sub> “Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução”, *Revista da Universidade de Coimbra*, vol.XXXI, pp.505-532.
- 1987 “A recepção de Camões no neoclassicismo português” in AAVV 1987<sub>a</sub>, pp.98-118.

CHAVES, Vânia

- 1990 ‘*O Uruguay’ e a Fundação da Literatura Brasileira*, 2 voll., Tese de Doutorado, Universidade de Lisboa.

CHEVALIER, Maxime

- 1966 *L’Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l’influence du «Roland furieux»*, Thèse pour le doctorat ès lettres, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Universidade de Bordéus.
- 1976 “La épica culta” in Idem, *Lectura y Lectores en la España de los Siglos XVI y XVII*, Ediciones Turner, Madrid, pp.104-137.

CIDADE, Hernâni

- 1940 “A Épica Portuguesa sob o Domínio Filipino”, Sep. *Revista de Guimarães*, Porto.
- 1943<sub>a</sub> “«Os Lusíadas» e os poemas do Renascimento”, *Revista da Faculdade de Letras*, tomo IX, 2<sup>a</sup> série, Lisboa, pp.151-170.
- 1943<sub>b</sub> *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina. As ideias. Os sentimentos. As formas de arte*, vol. I (séculos XV e XVI), Divisão de Publicações e Biblioteca, Agência Geral das Colónias, [Lisboa].
- 1948 “A expressão do espírito autonomista — na poesia épica” in Idem, *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, Sá da Costa, Lisboa, pp.55-79.
- 1956 “Camões e o realismo da epopeia ibérica”, *Panorama (revista portuguesa de arte e turismo)*, 3<sup>a</sup> série, n<sup>o</sup>2, Lisboa, pp.12-14.
- 1972 “Os mitos d’«Os Lusíadas»”, Sep. *Boletim da Academia Internacional da Cultura Portuguesa*, n<sup>o</sup>8, s.l.
- 1973 “«Os Lusíadas» — o poema do Português e do Homem Universal” (versão revista do anterior) in *Luís de Camões. Lições sobre o Poeta na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no XXXVII Curso de Férias...*, Lisboa.
- 1985<sup>3</sup> *Luís de Camões — o Épico*, Presença, Lisboa (1<sup>a</sup> edição de 1950).

CIRURGIÃO, António

- 1982 “Pero de Andrade Caminha e a poética”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol.XVII, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, pp.79-92.
- 1987 “O carácter moralizador de «O Primeiro Cerco de Diu» de Francisco de Andrade”, *Biblos*, n<sup>o</sup>63, Coimbra, pp.73-96.
- 1991 “A «Lusitânia Transformada» ou a face não heróica dos descobrimentos”, *Claro. Escuro*, n<sup>o</sup> 6-7, Lisboa, Maio/Novembro, pp. 21-29.

- COELHO, Jacinto do Prado  
 1960 “António Ferreira e o velho do Restelo”, *Colóquio*, nº9, Lisboa, pp. 53-54.  
 1976 “História e discurso n’Os Lusíadas” in Idem, *Ao Contrário de Penélope*, ed. Bertrand, Amadora, pp.87-92.  
 1983 *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*, Europa-América, Mem Martins: “«Os Lusíadas», obra de poesia” (pp.37-39); “«Os Lusíadas», obra de pensamento” (pp.40-44); “Camões, a cultura e o poder” (pp.45-50); “Um Humanismo de raiz portuguesa” (pp.51-54); “«Os Lusíadas»: uma ética do desejo” (pp.55-58); “A ‘Ilha dos Amores’: conjunções e dissonâncias” (pp.59-68); “O velho do Restelo e as contra-dicções camonianas” (pp.69-76); “Estruturas conceptuais e narrativas na poesia camoniana” (pp.77-89).
- COLIE, Rosalie L.  
 1973 *The Resources of Kind: Genre Theory in the Renaissance*, University of California Press, Berkeley.
- CONTE, Gian Biagio  
 1985 “Mutamento di funzioni e conservazione del genere (Stile e forma della «Pharsalia»)” in CONTE 1985, pp. 75-108.  
 1986 “Virgil’s «Aeneid»: toward an interpretation”; *vide* CONTE 1986, pp. 141-184.
- CORREIA, Manoel  
 1613 [comentário a *Os Lusíadas*, 1ª edição de 1613; *vide* CAMÕES 1720]
- COSTA, Dalila Pereira da  
 1990 *Raízes arcaicas da epopeia portuguesa e camoniana*, Col. “Biblioteca Breve”, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.
- COSTA E SILVA, José Maria da  
 1850-55 *Ensaio biographico e critico sobre os melhores poetas portugueses*, 10 voll., Na Imprensa Silviana, Lisboa.
- CRISTO, (Fr.) André de [André Fróis de Macedo]  
 1667 “Juízo poetico” in Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, *Virginidos*, ed. Diogo Soares de Bulhões, Lisboa, fls. s/n.
- CRUZ, Maria Augusta Lima  
 1992-94 *Diogo do Couto e a Década 8ª da Ásia*, volume I (“Edição Crítica e Comentada de uma Versão Inédita”), volume II (“Das variantes entre as duas versões à explicação de um texto inédito” e “O discurso histórico”), col. «Mare Liberum», CNCDP-Imprensa Nacional, [Lisboa].
- CUNHA, Antonio Geraldo da  
 1980<sup>2</sup> *Índice Analítico do Vocabulário de «Os Lusíadas»*, Edições Presença, Rio de Janeiro.

- DAVIES, Malcolm  
1989 *The Epic Cycle*, Bristol Classical Press, Bristol.
- DELASANTA, Rodney  
1967 *The Epic Voice*, ed. Mouton, Paris e Haia.
- DELLA VOLPE, Galvano  
1954 *Poetica del Cinquecento — La «Poetica» aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani con annotazioni e un saggio introduttivo*, ed. Laterza, Bari.  
1973 *Esboço de uma História do Gosto*, tr. Manuel Gusmão, ed. Estampa, Lisboa.
- DeNEEF, A. Leigh  
1973 “Epideictic Rhetoric and the Renaissance Lyric”, *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, nº3, pp.203-231.
- DENIS, Ferdinand  
1826 *Resumé de l’histoire littéraire du Portugal suivi du Resumé de l’histoire littéraire du Brésil*, ed. Lecoq et Durey, Paris.  
1839 “Une chronique et un poème. Le Naufrage de Sepulveda et de Dona Lianor de Sa” in Idem, *Chroniques chevaleresques de l’Espagne et du Portugal*, tomo II, ed. Ledoyen, Paris, pp.79-131.  
1841 “Camões et ses contemporains” in *Les Lusíades de L. de Camoens*, ed. Charles Gosselin, Paris, 1841, pp.v-lxvii.
- DIAS, Augusto Epifânio da Silva  
(vide CAMÕES 1916-18)
- DIAS, Hermenegildo de Jesus  
1965 “A expressão da realidade na epopeia camoniana”, *Labor*, nº242, pp.85-97.
- DIAS, José Sebastião da Silva  
1960 *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal*, 2 voll., Universidade de Coimbra, Coimbra.  
1969 *A Política Cultural da Época de D. João III*, volume primeiro [e único], 2 tomos, Universidade de Coimbra, Coimbra.  
1981 *Camões no Portugal de Quinhentos*, col.”Biblioteca Breve”, ICALP, Lisboa.  
1986 “Cultura e obstáculo epistemológico do Renascimento ao Iluminismo em Portugal” in AAVV, *A Abertura do Mundo: Estudos de História dos Descobrimientos Europeus: em homenagem a Luís de Albuquerque*, ed. Presença, Lisboa, vol. I, pp.41-52.  
1988<sup>3</sup> *Os Descobrimientos e a Problemática Cultural do Século XVI*, Presença, Lisboa.
- DIAS, Luiz Fernando de Carvalho  
1982 “Notícia bibliográfica” in João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, Imprensa Nacional, Lisboa, pp.xxxvii-li.

- DIONISOTTI, Carlo  
 1975 "La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento" in Amedeo Quondam (ed.), *Problemi del Manierismo*, Guida Editori, Nápoles, pp.277-293.
- DUBOIS, Claude-Gilbert  
 1977 *La Conception de l'Histoire en France au XVI<sup>e</sup> Siècle (1560-1610)*, Librairie Nizet, Paris.  
 1984 "Problems of «representation» in the sixteenth century", *Poetics Today*, vol.5, n°3, pp.461-478.
- DuBOIS, Page  
 1982 *History, Rhetorical Description and the Epic*, ed. D. S. Brewer, Cambridge.
- DUCKWORTH, George Eckel  
 1933 *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius and Vergil*, Princeton University Press, Princeton.
- DURLING, Robert M.  
 1965 *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Harvard University Press, Cambridge.
- EARLE, T. F.  
 1990 *Musa Renascida. A poesia de António Ferreira*, Caminho, Lisboa.
- ESTEVES, Maria Helena de Almeida  
 1975 *O Sistema Alegórico de «Os Lusíadas»*, Porto Editora, Porto.
- ETIEMBLE, (René)  
 1974 "L'epopée de l'epopée" in Idem, *Essais de Littérature (vraiment) Générale*, 3<sup>a</sup> edição rev. e aum., Gallimard, Paris.
- FARIA, Manoel Severim de  
 1624 "Vida de Luis de Camões com um particular juizo sobre as partes, que ha de ter o Poema heroico e como o Poeta as guardou todas nos seus Lusíadas" in Idem, *Discursos Varios Politicos*, Manoel Carvalho Impressor da Universidade, Évora, fls.88-136.
- FARIA E SOUSA, Manuel de  
 1639 *Lusiadas* (vide CAMÕES 1639)  
 1640 *Informacion en favor de Manuel de Faria i Sousa (...) sobre la Acusacion que se hizo en el Tribunal del Santo Oficio de Lisboa, a los Comentaríos, s.d., c/ licença de impressão inquisitorial de 4 de Outubro* (vide CAMÕES 1639).  
 1972 (vide BERNARDES 1972)
- FARINELLI, Arturo  
 1929 "Tasso in Spagna" in Idem, *Italia e Spagna*, vol.2, Turim (pp.248-249 sobre poemas épicos portugueses).

- FEENEY, D.C.  
1991 *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, Clarendon Press, Oxford.
- FERA, Vincenzo  
1984 *La Revisione Petrarческа dell'«Africa»*, Università degli Studi di Messina, Messina.
- FERNANDES, Rogério  
1980 “«Os Lusíadas» e a educação do príncipe”, *Vértice*, n° 436-439, Coimbra, pp.375-399.
- FERREIRA, Inácio Garcez  
1731-2 (*vide* CAMÕES 1731-2)
- FERRER, Manuel  
1971 “La mitología en ‘Os Lusíadas’: una posible interpretación”, *Revista Camoniana*, vol.3, Universidade de São Paulo, São Paulo, pp.11-55.
- FICHTER, Andrew  
1982 *Poets Historical: dynastic epic in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven e Londres.
- FIGUEIREDO, Fidelino de  
1910 *A Crítica Literária em Portugal (da Renascença à Actualidade)*, col. “Biblioteca de Estudos Históricos Nacionais”, Depositários Cernadas e C<sup>a</sup>, Lisboa.  
1917 *História da Crítica Literária em Portugal*, Livraria Clássica Editora, Lisboa.  
1935 “Uma forma híbrida de crítica” *in* Idem, *Pyrene*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, cap.VII, pp.146-180.  
1987 *A Épica Portuguesa no Século XVI*, (fac-símile da edição de São Paulo, 1950, incluindo tb. os arts.: “Ainda a épica portuguesa (nótulas de autocrítica)”, “Variações sobre o espírito épico” e “Os séculos XV e XVI (ideias para uma introdução)”), Imprensa Nacional, Lisboa.
- FILGUEIRA VALVERDE, José  
1981 *Camões. Comemoração do centenário de «Os Lusíadas»*, ed. Almedina, Coimbra (primeira edição espanhola de 1958).
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore  
1980 “I Lusíadi e gli altri (contatti tra culture e lingue nell’*epos* camoniano: la figura dell’interprete)”, *Romanica Vulgaria Quaderni*, n°2 (*Studi Camoniani 80*), Japadre Editore, L’Aquila, pp.17-45.  
1983 “Rappresentatività e autorappresentazione nei «Lusíadi»: il caso dei «Doze de Inglaterra»”, *Romanica Vulgaria Quaderni*, n°7 (*Studi Portoghesi e Catalani 83*), Japadre Editore, L’Aquila, pp.63-90.

- FLAMINI, Francesco  
*s.d.* "La poesia narrativa" e "Il dramma pastorale e l'epopea" in Idem, *Storia Letteraria d'Italia*, vol.VIII "Cinquecento", Milão, pp.141-168 e 481-521.
- FLASCHE, Hans  
 1981 "A teologia em Camões", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI "Camões", Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, pp.15-22.
- FRANKL, Victor  
 1963 *El «Antijovio» de Gonzalo Jimenez de Quesada y las Concepciones de Realidad y Verdad en la Epoca de la Contrarreforma y del Manierismo*, Ediciones Cultura Hispanica, Madrid.
- FRÈCHES, Claude-Henri  
 1964 *Le Theatre Neo-Latin au Portugal (1550-1745)*, Nizet — Bertrand, Paris e Lisboa.
- FREIRE, Francisco José [Cândido Lusitano]  
 1748 "Juízo sobre a 'Lusiada' do grande Luiz de Camoens" in Id., *Arte Poética ou regras (...)*, Francisco Luiz Ameno, Lisboa, Livro III, cap.12.
- FUMAROLI, Marc  
 1980 *L'Âge de l'Éloquence: rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Librairie Droz, Genebra.
- GALHEGOS, Manuel de  
 1745 "Discurso poético" in Gabriel Pereira de Castro, *Ulyssea ou Lisboa edificada*, oficina de Miguel Rodrigues, Lisboa (1ª edição 1636).
- GARCIA, Frederick C. H.  
 1985 "Estrutura e temas da «Prosopopéia» de Bento Teixeira" in Alfred Hower e Richard A. Preto-Rodas (eds.), *Empire in Transition: the Portuguese world in the time of Camões*, University Presses of Florida, Center for Latin American Studies, Gainesville, pp.83-93.
- GARCÍA BERRIO, Antonio  
 1980 *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría poetica del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia.  
 1988 *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las 'Tablas Poéticas' de Cascales*, 2ª ed. renov., Taurus, Madrid.
- GIAMATTI, A. Bartlett  
 1989 *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, W.W.Norton and Company, Nova Iorque e Londres ("Camões", pp.210-226). (1ª edição, Princeton University Press, 1966)

- GIUSTINIANI, Vito R.  
 1986 "Lo scrittore e l'uomo nell'epistolario di Francesco Filelfo" in AAVV, *Francesco Filelfo* (vide BOTTARI 1986).
- GLASER, Edward  
 1976 *Portuguese Studies*, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris: "«Se a tanto me ajudar o engenho e arte». The poetics of the proem to «Os Lusíadas»", pp.75-83; "Manuel de Faria e Sousa and the mythology of «Os Lusíadas»", pp.135-157.
- GONÇALVES, F. Rebelo  
 1937 *Dissertações Camonianas*, Companhia Editora Nacional, São Paulo - Rio de Janeiro - Recife.  
 1945 "A história de Tito Lívio e a epopeia camoniana", Sep. *Memórias* (Classe de Letras, tomo IV), Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa.  
 1950-51 "Tito Lívio e Camões", *Humanitas*, vol.III, Coimbra.
- GRANSDEN, K. W.  
 1984 *Virgil's Iliad. An essay on epic narrative*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GREENBLATT, Stephen  
 1992 "Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion, *Henry IV* and *Henry V*" in Wilson & Dutton 1992, pp. 83-108.
- GREENE, Thomas M.  
 1963 *The Descent from Heaven: a study in epic continuity*, Yale University Press, New Haven.
- GRIFFA, Ludovico  
 1989 "Il poema e la sua fortuna" in Lucano, *Farsaglia*, Bompiani, Milão (1ª edição de 1967).
- GRIMAL, Pierre  
 1968 "Le poète et l'histoire" in AAVV, *Lucain*, Entretiens sur l'Antiquité Classique, tome XV, Vandoevres — Genebra, pp.53-117.
- HAGIWARA, Michio Peter  
 1972 *French Epic Poetry in the Sixteenth Century. Theory and Practice*, ed. Mouton, Paris e Haia.
- HARDIE, Philip  
 1986 *Virgil's "Aeneid": Cosmos and Imperium*, Clarendon Press, Oxford.  
 1993<sub>a</sub> "After Rome: Renaissance Epic" in BOYLE 1993, pp.294-313.  
 1993<sub>b</sub> *The Epic Successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.

- HARDISON, O. B.  
 1962 *The Enduring Monument: a study of the idea of praise in Renaissance literary theory and practice*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- HART, Thomas  
 1972 "The idea of history in Camões' *Lusiads*", *Ocidente*, nº especial, pp.83-97.  
 1981 "Aspectos medievais e renascentistas d'Os *Lusiadas*", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol.XVI "Camões", Paris, pp.51-59.
- HARTOG, François  
 1991 "Le vieil Hérodote" in Idem, *Le Miroir d'Hérodote*, nouvelle édition rev. e aum., Gallimard, Paris, pp.i-xix.
- HATHAWAY, Baxter  
 1962 *The Age of Criticism: the Late Renaissance in Italy*, Cornell University Press, Ithaca e Londres.
- HIMMELSBACH, Siegbert  
 1988 *L'Épopée ou la «case vide»: la réflexion poetologique sur l'épopée nationale en France*, ed. Niemeyer, Tübingen.
- HOOYKAAS, R.  
 1983 *O Humanismo e os Descobrimentos na Ciência e nas Letras Portuguesas do Século XVI*, ed. Gradiva, Lisboa.
- JACKSON, Kenneth David  
 1991 "Para uma edição crítica de 'Os *Lusiadas*' 1572: a contribuição dos exemplares mais raros" in AAVV, *Estudos Portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, ed. Difel, Lisboa, pp.589-601.
- JORGE, Ricardo  
 1920 "Epopéia" in Idem, *Francisco Rodrigues Lobo. Estudo biográfico e crítico*, Imprensa da Universidade, Coimbra, pp.279-306.
- KOHUT, Karl  
 1973 *Las Teorías Literarias en España y Portugal durante los Siglos XV y XVI*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- KRISTELLER, Paul  
 1995 *Tradição Clássica e Pensamento do Renascimento*, Edições 70, Lisboa (original de 1954).
- LaBRANCHE, Anthony  
 1963 "Drayton's «The Barons Warres» and the rhetoric of historical poetry", *Journal of English and Germanic Philology*, vol.62, pp.82-95.

- LAFER, Celso  
 1978 "O problema dos valores n'Os Lusíadas (subsídios para o estudo da cultura portuguesa do século XVI)" in Idem, *Gil Vicente e Camões*, col. "Ensaio", Ática, São Paulo, pp.107-150.
- LARIVAILLE, Paul  
 1987 *Poesia e Ideologia. Lecture della «Gerusalemme Liberata»*, ed. Liguori, Nápoles.
- LARSEN, Neil e Robert KRUEGER  
 1982-83 "Camões' «Os Lusíadas» and the break-up of epic discourse", *Revista Camoniana*, 2ª série, vol.V, Universidade de São Paulo, São Paulo, pp.67-74.
- LEAL, César  
 1986 "Camões: o épico e o lírico" in Idem, *Os Cavaleiros de Júpiter*, 2ª edição, Tempo Brasileiro/FUNDARPE, Recife, pp. 67-104. (original de 1967)
- LE GENTIL, Georges  
 1995 *Camões*, Éditions Chandeigne, Paris (1ª edição, Hatier-Boivin, Paris, 1954).
- LEPECKI, Maria Lúcia  
 1980 "Sobre algumas formas de modernidade em textos prefaciais portugueses, de 1550 a 1650" in Lepecki et al., *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*, INIC/Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, Lisboa, pp.7-30.
- LIMA, Fernando Augusto Pires de  
 1949 "A teratologia n'«Os Lusíadas»", *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol.12, fasciculos 1-2, Porto, pp.64-102.
- LINS, Álvaro  
 1972 *Ensaio sobre Camões e a epopeia como romance histórico (conteúdo anagógico e arte poética em «Os Lusíadas»)*, ed. Brasília, Porto.
- LIPPINCOTT, Kristen  
 1989 "The neo-Latin historical epics of the North Italian courts: an examination of 'courtly culture' in the fifteenth century", *Renaissance Studies*, vol.3, nº4, pp.415-428.
- LOPES, Óscar  
 1990 "A grandeza do bicho da Terra tão pequena" in Idem, *Cifras do Tempo*, Caminho, Lisboa, pp.19-33 (1ª versão na revista *Camões*, nº1, 1980). (vide tb. SARAIVA e LOPES)
- LÓPEZ DE TORO, Jesus  
 1950 *Los Poetas de Lepanto*, Instituto Histórico de Marina, Madrid.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa

1995 *La Retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

LOURENÇO, Eduardo

1983 *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa, Sá da Costa*, Lisboa: "Camões — Actéon", pp.11-30; "Camões e o tempo ou a razão oscilante", pp.31-49; "Camões e a visão neoplatónica do Mundo", pp.51-67; "Camões 80", pp.69-72; "O século de Camões", pp.73-77; "Camões diferente", pp.97-101; "Camões e Frei Heitor Pinto", pp.103-115.

MACEDO, Helder

1980 *Camões e a Viagem Iniciática*, ed. Moraes, Lisboa.

1983 *The Purpose of Praise: Past and Future in The Lusiads of Luís de Camões*, Inaugural Lecture in the Camoens Chair of Portuguese, King's College, Londres.

MACEDO, Jorge Borges de

1979 *'Os Lusíadas' e a História*, col."Presenças", ed. Verbo, Lisboa.

1981 "Diagnóstico da mentalidade camoniana — a filosofia da história" in AAVV 1981, pp.15-22.

MACEDO, José Agostinho de

1811 "Discurso" in Idem, *Gama Poema Narrativo*, Impressão Régia, Lisboa.

1820 *Censura das Lusíadas*, 2 tomos, Impressão Régia, Lisboa.

MANLEY, Lawrence

1980 *Convention 1500-1750*, Harvard University Press, Cambridge e Londres.

MANZONI, Alessandro

1981 "Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione" in Idem, *Scritti di Teoria Letteraria*, intro. Cesare Segre, a/c Adelaide Sozzi Casanova, Biblioteca Universale Rizzoli, Milão, pp.197-282. (1ª edição 1850)

MARKL, Dagoberto L.

1980 "Crítica social e submissão na produção cultural do tempo de Camões. Da liberdade dos poetas à revolta dos pintores", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, nº86, tomo I, pp.5-20.

MARNOTO, Rita

1994 *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Tese de Doutoramento (policopiada), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

MARQUES, F. da Costa

1954 *Reflexões sobre a Concepção Épica Camoniana e sua Expressão Artística*, Separata da revista *Labor*, Aveiro.

- MARTINS, (Joaquim Pedro de) Oliveira  
 1986 *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, Guimarães Editores, Lisboa. (1ª edição, definitiva, 1891)
- MARTINS, José Vitorino de Pina  
 1973 *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do Século XVI*, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris. (vide tb. AAVV 1972 e 1984<sub>a</sub> para o mesmo autor)
- MASKELL, David  
 1973 *The Historical Epic in France (1500-1700)*, Oxford University Press.
- MATOS, Manuel Cadafaz de  
 1989 "Uma relação inédita de Raffaello Gualtieri sobre o Segundo Cerco de Diu (1546) existente na Biblioteca Pública de Sienna (*sic*)" in AAVV, *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época - Actas*, Universidade do Porto/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Porto, 1989, vol. V, pp. 617-660.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de  
 1981 *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões. Estudo de isotopia enunciativa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.  
 1987 *Ler e Escrever*, Imprensa Nacional, [Lisboa].  
 1992 *Introdução à poesia de Luís de Camões*, 3ª edição, col. "Biblioteca Breve", ICALP, Lisboa.
- MELETINSKIJ, Eleazar M.  
 1993 *Introduzione alla Poetica Storica dell'Epos e del Romanzo*, Il Mulino, Bolonha.
- MENDES, João  
 [1987] *Literatura Portuguesa I*, 3ª ed. rev., Verbo, [Lisboa].
- MENEGHETTI, Maria Luisa  
 1993 "Épica, romance, poema cavalleresco" in BRIOSCHI e DI GIROLAMO 1993, pp. 697-761.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino  
 1940-43 *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 5 voll., a/c Enrique Sánchez Reyes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, s.l.  
 1949 *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. VI, CSIC, Madrid.
- MICKLE, William Julius  
 1778 "Dissertation on the Lusiad and observation upon epic poetry" in Idem, *The Lusiad or the discovery of India. An Epic Poem translated from The Original Portuguese of Luis de Camoëns by (...)*, Jackson and Lister, Oxford.

- MIGNOLO, Walter  
 1978 *Elementos para una Teoría del Texto Literario*, Editorial Crítica, Barcelona (s/ semiotização do espaço enunciativo na épica renascentista segundo *La Araucana*, pp.229-237).
- MILOWICKI, Edward J. e R. Rawdon WILSON  
 1995 "Ovid through Shakespeare: the divided self", *Poetics Today*, vol.16, nº2, pp.217-252.
- MIRANDA, José da Costa  
 1988 "Camões, leitor de Boiardo e de Ariosto (a propósito de «Os Lusíadas», I, 11)", *Biblos*, vol.64, Coimbra, pp.106-117.  
 1990 *Estudos Luso-Italianos*, ed. ICALP, Lisboa: "Matteo Maria Boiardo, «Orlando Innamorato»: ecos da sua presença em Portugal (séculos XVI a XVIII)", pp.27-47; "Ludovico Ariosto, «Orlando Furioso»: apontamentos sobre a sua presença em Portugal (séculos XVI a XVIII)", pp.48-80; "Bernardo Tasso e o seu poema épico-cavaleiresco de «L'Amadigi»: repercussões em Portugal", pp.81-97; "Torquato Tasso, poeta épico: repercussões em Portugal e confronto com Camões", pp.130-166.
- MONTENEGRO, J. Peres  
 1936 *O Classicismo Greco-Latino no Episódio da «Ilha dos Amores»*, s. ed., Lisboa.
- MONTROSE, Louis Adrian  
 1986 "The Elizabethan subject and the Spenserian text" in Patricia Parker e David Quint (eds.), *Literary Theory/Renaissance Texts*, Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londres, pp.303-340.
- MORFORD, M. P. O.  
 1996 *The Poet Lucan. Studies in rhetorical epic*, 2ª edição, Bristol Classical Press, Londres.
- MORROS MESTRES, Bienvenido  
 1990 *Garcilaso en las polémicas literárias del siglo XVI*, Universidade Autónoma de Barcelona (Tese microfilmada).
- MOURA, Vasco Graça  
 1980 *Luís de Camões: alguns desafios*, Editorial Vega, Lisboa.
- MUBARACK, Celso Mário  
 1971 "Do herói clássico ao herói camoniano", *Revista Camoniana*, vol.3, Universidade de São Paulo, São Paulo, pp. 199-208.  
 1980 "Monçaide e Caná", *Revista Camoniana*, 2ª série, vol.3, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- MÜLLER-BOCHAT, Eberhard  
 1978 "Torquato Tasso e il prestigio dell'epos" in Carlo Ballerini (ed.), *Atti del Convegno di Nimega sul Tasso*, Pátron Editore, Bolonha, pp.257-278.
- MURRIN, Michael J.  
 1980 *Allegorical Epic: Essays in its rise and decline*, University of Chicago Press, Chicago e Londres.
- NAMORADO, Egidio  
 1966 "Camões: poeta-filósofo?", *Vértice*, Coimbra, vol.XXVI, pp.649-662.  
 1973 "«Os Lusíadas» e os movimentos culturais do século XVI", *Vértice*, Coimbra, vol.XXXIII, pp.542-559.
- NAVARRETE, Ignacio  
 1997 *Los Huérfanos de Petrarca. Poesía y Teoría en la España Renacentista*, Gredos, Madrid.
- NEARING Jr., Homer  
 1945 *English Historical Poetry 1599-1641*, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- NELSON, William  
 1973 *Fact or Fiction the Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Harvard University Press, Cambridge.
- NEWMAN, John Kevin  
 1986 *The Classical Epic Tradition*, University of Wisconsin Press, Madison.
- NOHRNBERG, James  
 1976 *The Analogy of "The Faerie Queene"*, Princeton University Press, Princeton.
- OLIVEIRA E SILVA, Luís de  
 1993 "A crítica da virtude heróica no Velho do Restelo" in Yvette Kace Centeno (org.), *Portugal: Mitos Revisitados*, Salamandra, Lisboa, pp.69-97.  
 1993-94 "A épica do século XVI: história e/ou poesia?", *Dedalus — Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº3-4, pp.117-137.  
 1995 "Identidade e identificação interactiva n'«Os Lusíadas»", *Dedalus*, nº5, pp.217-230.
- PALMA-FERREIRA, João  
 1983 "A narrativa de ficção em Portugal do século XVI ao Barroco" in Idem, *Temas de Literatura Portuguesa*, Verbo, Lisboa.
- PANOFSKY, Erwin  
 1995 *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do renascimento*, 2ª edição, Editorial Estampa, Lisboa.

PAVÃO, J. Almeida

- 1984 *Temas Camonianos*, Universidade dos Açores, Ponta Delgada: “«Os Lusíadas» e a «edição dos piscos»” (pp.9-35); “O herói e a história em Virgílio e em Camões” (pp.37-75); “Anti-heroísmo n’«Os Lusíadas»?” (pp.77-86).

PEIXOTO, Afrânio

- 1981<sup>5</sup> *Camões. Ensaios Camonianos*, ed. LISA/INL/MEC, São Paulo: “Camões épico” (pp.3-40); “O «Parnaso», de Camões, fonte d’«Os Lusíadas»” (pp.73-98); “Juan de Mena e Luís de Camões” (pp. 121-133); “O endereço d’«Os Lusíadas»” (pp.134-142); “O velho do Restelo” (pp.143-151) etc.

PIERCE, Frank

- 1954 “The place of mythology in «The Lusíads»”, *Comparative Literature*, vol.VI, n°2, pp.97-122.
- 1968 *La Poesía Épica del Siglo de Oro*, 2ª ed. rev. e aum., Gredos, Madrid.
- 1973 (vide CAMÕES 1973)
- 1974 “Ancient history in «Os Lusíadas»”, *Sep. Hispania — Revista Española de Historia*, vol.57, n°2, pp.220-230.
- 1985 “La poesía épica española del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, vol.IV, pp.87-115.

PINHEIRO, José Júlio Esteves

- 1980 “Da muda poesia à pintura que fala”, *Brotéria*, vol.111, n°1/2/3, pp.167-178.
- 1991 *Le Temps dans la Structure des Lusíades*, Thèse de Doctorat d’État, 2 voll., Université de Haute Bretagne Rennes II.

PINHO, Sebastião Tavares de

- 1983-84 “Poética e poesia em D. Jerónimo Osório”, *Humanitas*, vol.XXXV-XXXVI, Coimbra, pp.221-270.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves

- 1982 *A Crítica Camoniana no Século XVII*, col.”Biblioteca Breve”, ICALP, Lisboa.
- 1984 “Descrição retórica e narração épica n’«Os Lusíadas»” in AAVV 1984b, pp.475-483.

PIVA, Luiz

- 1965 “O comportamento de Gama em Os Lusíadas”, *Revista Camoniana*, vol.2, Universidade de São Paulo, São Paulo, pp.55-71.
- 1973 “Manuel Pires de Almeida, comentarista de «Os Lusíadas»”, *Ocidente*, n°418, pp.89-99.
- 1980 *Do Antigo e do Moderno na Épica Camoniana*, Clube de Poesia e Crítica, Brasília.
- 1982 “Os patriarcas da crítica de «Os Lusíadas»”, *Leituras de Camões*, Instituto de Cultura e Ensino Padre Manuel da Nóbrega, São Paulo, pp.43-61.

- POLLMANN, Leo  
1973 *La Épica en las Literaturas Románicas*, ed. Planeta, Barcelona.
- PORQUERAS MAYO, Alberto  
1986 *La Teoría Poética en el Renacimiento y Manierismo Españoles*, ed. Puvill, Barcelona.
- PRETI, Dino F.  
1974-75 "Camões e a realidade histórica: presença das crónicas históricas e roteiros de viagem em Os Lusíadas — Estudo do Canto II", *Alfa*, nº20-21, Marília, pp.147-201.
- PRIETO, Antonio  
1987 "La poesía épica renascentista" in Idem, *La Poesía Española del Siglo XVI*, ed. Cátedra, Madrid, vol.II, pp.781-831.
- PRIETO, Maria Helena de Teves Costa Ureña  
1984 "O 'ofício de rei' n'«Os Lusíadas» segundo a concepção clássica" in AAVV 1984b, pp.767-805.  
1987 "Tópicos da iconologia renascentista na poesia camoniana" in AAVV 1987, pp.669-702.
- QUINN, Kenneth  
1968 *Virgil's Aeneid — a critical description*, Routledge & Kegan Paul, Londres.
- QUINT, David  
1993 *Epic and Empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton aUniversity Press, Princeton.
- RAIMONDI, Ezio  
1980 *Poesia come Retorica*, ed. Olschki, Florença.  
1994<sup>2</sup> "Un episodio del «Gierusalemme»" in Idem, *Rinascimento Inquieto*, nuova edizione, Einaudi, Turim, pp.145-159.
- RAMALHO, Américo da Costa  
1969 *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Instituto de Alta Cultura, Coimbra.  
1980<sup>2</sup> *Estudos Camonianos*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa: "A tradição clássica em «Os Lusíadas»" pp.1-26; "Aspectos clássicos do Adamastor" pp.35-44; "O mito de Actéon em Camões" pp.45-68; "A Ilha dos Amores e o Inferno virgiliano" pp.73-83.  
1992 *Camões no seu tempo e no nosso*, ed. Almedina, Coimbra: "Camões e os seus contemporâneos" pp.9-36; "Ainda Camões e alguns contemporâneos seus" pp.37-52; "Alguns aspectos da leitura camoniana de Virgílio" pp.85-108; "Camões e o humanismo renascentista" pp.109-133.

- REALI, Eriilde Melillo  
 1980<sub>a</sub> "Atteone e il re", *Romanica Vulgaria Quaderni*, n° 2 (*Studi Camoniani 80*), Japadre Editore, L'Aquila, pp. 47-62.  
 1980<sub>b</sub> "Camões e Dom Sebastião", *Brotéria*, vol.111, n°1/2/3, pp.69-76.
- REBELO, Luís de Sousa  
 1979 "Camões e o sentido de comunidade" in *Rebello et alii, Camões e o Pensamento Filosófico do seu Tempo*, col."Estudos e Ensaios", Prelo Editora, Lisboa, pp.61-94.  
 1982 *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa.  
 1995 "Bucolismo e eticidade n'«Os Lusíadas»", *Oceanos*, n°23, pp.72-80.
- RILEY, Edward C.  
 1988 *La teoria del romanzo in Cervantes*, Il Mulino, Bolonha (1ª ed. inglesa 1962).
- RODRIGUES, José Maria  
 1979<sup>2</sup> *Fontes dos Lusíadas*, pref. Américo da Costa Ramalho, Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa.
- ROIG, Adrien  
 1970 *António Ferreira. Études sur sa vie et son oeuvre (1528-1569)*, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.
- RONCAGLIA, Aurelio  
 1975 "«Os Lusíadas» de Camões, «ut pictura poësis»", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol.IX, Paris.
- ROSSI, Giuseppe Carlo  
 1944 *A Poesia Épica Italiana do Séc. XVI na Literatura Portuguesa*, s. ed., Lisboa.
- ROSSI, Luciano  
 1980 "Considerações sobre Ariosto e Camões", *Brotéria*, vol.111, n°5, pp.378-392 (tb. *Romanica Vulgaria Quaderni*, n°2 (*Studi Camoniani 80*), Japadre Editore, L'Aquila, pp. 63-75).
- ROUTH, Harold Victor  
 1927 *God, Man and Epic Poetry: a study in comparative literature*, 2 voll., reed. Greenwood Press, Londres.
- SACCONE, Eduardo  
 1974 *Il «Soggetto» del «Furioso» e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Liguori Editore, Nápoles.

SALGADO JÚNIOR, António

- 1939 *Os Lusíadas e a viagem do Gama. O tratamento mitológico de uma realidade histórica*, Biblioteca do Clube Fenianos Portuenses, Porto.
- 1949 “Camões e a visão humanística da geografia da Europa de Quinhentos”, *Ocidente*, vol. XXXVI, nº134, pp.281-296.
- 1950-51 “«Os Lusíadas» e o tema das «Argonáuticas»”, *Ocidente*, voll. XXXVIII e XL, nºs 146 (pp.277-294) e 158 (pp.261-284).

SARAIVA, António José

- [1959] *Luis de Camões*, col.”Saber”, Publicações Europa-América, Lisboa.
- 1962 “A ideologia senhorial e oficial e a expansão” in Idem, *História da Cultura em Portugal*, vol. III, ed. Jornal do Fôro, Lisboa, pp.191-496.
- 1992 *Estudos sobre a arte d’«Os Lusíadas»*, Gradiva, Lisboa: “Os tempos verbais e a estrutura d’«Os Lusíadas»” (pp.7-28); “Deus e os deuses d’«Os Lusíadas»” (pp.39-46); “A ‘fábrica’ d’«Os Lusíadas»” (pp.47-75); “Ut pictura poesis”, (pp.77-90); “O objectivismo d’«Os Lusíadas»” (pp.95-110); “Função e significado do maravilhoso n’«Os Lusíadas»” (c/ “Postscriptum sobre o Adamastor” (pp.111-121).
- 19957 “«Os Lusíadas» e o ideal renascentista da epopeia”, in Idem, *Para a História da Cultura em Portugal*, vol.I, Gradiva, Lisboa, pp.77-153 (1ª edição 1946).

SARAIVA, António José e Óscar LOPES

- 1992<sub>a</sub> “Intenções inerentes à forma d’«Os Lusíadas»” e “Ideário d’«Os Lusíadas»” in Idem, *História da Literatura Portuguesa*, 16ª edição cor. e act., Porto Editora, Porto, pp.336-346. (vide tb. LOPES, Óscar)
- 1992<sub>b</sub> “O rasto de Camões na épica seiscentista” in Idem, *Ibidem*, pp.378-386.

SEGURADO E CAMPOS, J. A.,

- 1992 “Crónica ou poema? Observações sobre o ‘Segundo Cerco de Diu’ de Jerónimo Corte-Real” in AAVV, *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho*, INIC/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Coimbra.

SENA, Jorge de

- 1968 “Estudos de história e de cultura (Inês de Castro)”, *Ocidente*, vol.74, nºs358 e 359.
- 1972 “Camões: novas observações acerca da sua epopeia e do seu pensamento”, *Ocidente*, nº especial, pp.3-24.
- 1980<sub>a</sub> *A Estrutura de «Os Lusíadas» e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, 2ª ed., Edições 70, Lisboa.
- 1980<sub>b</sub> *Trinta Anos de Camões 1948-1978. Estudos camonianos e correlatos*, vol.I, Edições 70, Lisboa: “A poesia de Camões. Ensaio de revelação da dialéctica camoniana” (pp.15-39); “O maneirismo de Camões” (pp.43-48); “Camões e os maneiristas” (pp.49-61); “Maneirismo e barroquismo na poesia portuguesa dos séculos XVI e XVII” (pp.63-92); “Camões — Faria e Sousa” (pp.171-265).
- 1982 *Estudos sobre o Vocabulário de ‘Os Lusíadas’ com notas sobre o humanismo e o exoterismo de Camões*, Edições 70, Lisboa.

- 1988 "Luís Pereira Brandão" in Id., *Estudos de Literatura Portuguesa - III*, Edições 70, Lisboa, pp.193-95.
- SÉRGIO, António
- 1972 *Ensaio*, tomo IV, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa: "Em torno das ideias políticas de Camões", pp.69-91; "Camões panfletário (Camões e Dom Sebastião)", pp.93-128.
- SEZNEC, Jean
- 1953 *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Bollingen Series, Princeton University Press, Princeton (orig. francês 1940).
- SILVA [Valadares/Vasconcelos], Inácio da
- 1686 "Lições 2ª, 3ª, 5ª, 6ª, 8ª e 9ª sobre Luís de Camões que leu na Academia dos Generosos convocada na casa de D. António Álvares da Cunha", Mss. (BPE - cód. CIX/1-2, fls.104ss. e cód. Maniz.78-10)
- SILVA, Maria Margarida Garcez da
- 1972 "Limites e condições do poder político nos Lusíadas", *Brotéria*, vol.94, nº1, pp.14-31.
- 1973 «*Os Lusíadas*» e o Poder Político, ed. Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «*Os Lusíadas*», Lisboa. (vide VENTURA)
- SILVA, Nuno J. Espinosa Gomes da
- 1964 *Humanismo e Direito em Portugal no Século XVI*, s. ed., Lisboa.
- SINFIELD, Alan
- 1992 *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Clarendon Press, Oxford (colectânea de estudos, quase todos sobre poesia renascentista).
- SISMONDI, J. C. L. Simonde de
- 1813 *De la Littérature du Midi de l'Europe* (em quatro voll.), tome quatrième, Treuttel et Würtz, Paris.
- SOARES, Nair de Nazaré Castro
- 1994 *O Príncipe Ideal no Século XVI e a Obra de D. Jerónimo Osório*, col."Textos Humanísticos Portugueses", INIC, Coimbra.
- SOUSA, J. Galante de
- 1972 *Em torno do poeta Bento Teixeira*, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.
- SOUTHEY, Robert
- 1876 "Successo do Segundo Cerco de Diu, por Hieronymo Corte-Real" in Id., *Southey's Common-Place Book. Second Series. Special Collections. Edited by his son-in-law, John Wood Warter, B. D.*, Reeves and Turner, Londres, pp. 233-4.

- SPINA, Segismundo  
 1974 "Uma cronologia do poema camoniano", *Língua e Literatura*, Revista do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Ano III, vol.3, São Paulo, pp.11-30.  
 1995 *Introdução à Poética Clássica*, Martins Fontes, São Paulo (1ª edição 1967).
- STRUEVER, Nancy S.  
 1970 *The Language of History in the Renaissance: Rhetoric and Historical Consciousness in Florentine Humanism*, Princeton University Press, Princeton.
- TAVANI, Giuseppe  
 1980<sub>a</sub> "A proposito del vecchio del Restelo", *Romanica Vulgaria Quaderni*, nº2 (*Studi Camoniani 80*), Japadre Editore, L'Aquila, pp.77-92.  
 1980<sub>b</sub> "A estrutura espacio-temporal de «Os Lusíadas»", *Brotéria*, vol.111, nº5, pp.359-366.
- TILLYARD, E. M. W.  
 1954 *The English Epic and its Background*, Chatto and Windus, Londres (sobre a épica portuguesa: pp.238-250).
- TORRANCE, Robert M.  
 1965 "Se fantásticas são, se verdadeiras: The Gods of the *Lusiads* on the Isle of Love", *Modern Language Notes*, vol.80, pp.210-234.
- VARGA, Aron Kibédi  
 1970 *Rhétorique et Littérature. Étude de structures classiques*, Didier, Paris.
- VENTURA, Margarida Garcez  
 1984 "Camões e João de Barros — teóricos do poder político", in AAVV 1984<sub>b</sub>, pp.707-728.  
 1987 "Ambiguidade da «Festa» na narrativa camoniana da estadia do Gama em Melinde" in AAVV 1987<sub>b</sub>, pp.163-169. (vide SILVA 1972)
- VICKERS, Brian  
 1982-83 "Epideictic and Epic in the Renaissance", *New Literary History*, vol.14, pp.497-538.
- VIEIRA, Yara Frateschi  
 1980 "Mitologia, alegoria e erotismo", *Revista Camoniana*, 2ª série, vol.III, Universidade de São Paulo, São Paulo, pp.189-206.  
 1981 "Emblema, alegoria e história no episódio da Ilha dos Amores", *Revista Camoniana*, 2ª série, vol.IV, Universidade de São Paulo, São Paulo, pp.93-109.

- VILANOVA (ANDREU), Antonio  
 1953 "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII" in D. Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III "Renacimiento y Barroco", Editorial Barna, Barcelona, pp. 567-692.
- VITERBO, (Francisco de) Sousa  
 1988 *Trabalhos Náuticos dos Portugueses Séculos XVI e XVII*, "Reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1898 da Biblioteca da Academia das Ciências", Imprensa Nacional, s.l.
- WALKER, Roger M.  
 1972 "Reacção ou progresso? Baco ou Vénus? Pergunta de Camões ainda sem resposta", *Ocidente*, nº especial, pp.173-181.
- WEINBERG, Bernard  
 1961 *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., University of Chicago Press.  
 1970-74 *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, 4 voll., ed. Laterza, Bari.
- WEISE, Georg  
 1961 *L'Ideale Eroico del Rinascimento e le sue Premesse Umanistiche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles.
- WILLIAMSON, Edward  
 1951 *Bernardo Tasso*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- WILLIS, R. Clive  
 1992 "«Os Lusíadas» e a censura" in Helder Macedo (ed.), *Studies in Portuguese Literature and History in Honour of Luís de Sousa Rebelo*, Tamesis Books, Londres, pp.129-137.
- WILSON, Richard e Richard DUTTON (eds.)  
 1992 *New Historicism and Renaissance Drama*, Longman, Londres e Nova Iorque.
- WOFFORD, Susanne Lindgren  
 1992 *The Choice of Achilles. The ideology of figure in the epic*, Stanford University Press, Stanford.
- ZABUGHIN, Vladimiro  
 1921-23 *Virgilio nel Rinascimento Italiano da Dante a Torquato Tasso*, 2 voll., Nicola Zanichelli, Bolonha.
- ZAMBON, Francesco  
 1993 "La letteratura allegorica e didattica: il Tre e Quattrocento" in BRIOSCHI e DI GIROLAMO 1993, pp.561-583.

ZATTI, Sergio

1990 *Il «Furioso» tra Epos e Romanzo*, ed. Pacini Fazzi, Lucca.

#### 4. Outros estudos

AAVV

- 1979 *Intertextualidades (Poétique n° 27)*, Livraria Almedina, Coimbra.  
1982 *Littérature et Réalité*, col. "Points", Éditions du Seuil, Paris.  
1989 *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17 "Literatura - Texto", Imprensa Nacional, Lisboa.

AGUIAR E SILVA, V. M. de

- 1986 *Teoria da Literatura*, 7ª edição rev., Almedina, Coimbra.  
1990 *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta, Lisboa.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás

- 1989 *Retórica*, ed. Síntesis, Madrid.  
1992 *Semántica de la Narración: la Ficción Realista*, ed. Taurus Universitaria, Madrid.

ALBUQUERQUE, Luís de

- 1977 *Estudos de História*, vol. V, Por Ordem da Universidade, Coimbra. (estudos sobre D. João de Castro, o segundo cerco de Diu e afins)

ALTHUSSER, Louis

- [1977] *Posições (1964-1975)*, tr. João Paisana, Livros Horizonte, Lisboa.

ANGENOT, Marc *et alii* (dir.)

- 1995 *Teoria Literária. Problemas e perspectivas*, tr. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira, Publicações Dom Quixote, Lisboa.

ANKERSMIT, Frank R.

- 1981 *Narrative Logic: a semantic analysis of the historian's language*, Rijksuniversiteit, Groningen.  
1989 *The Reality Effect in the Writing of History: the dynamics of historiographical topology*, ed. Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Amesterdão.

AUERBACH, Erich

- 1974 *Mimesis. The representation of reality in Western literature*, tr. Willard R. Trask, Princeton University Press, Princeton (1ª edição suíça de 1946).  
1984 "Figura" in Idem, *Scenes from the Drama of European Literature*, Manchester University Press, Manchester, pp.11-76.

BAKHTIN, Mikhail

- 1984 *Problems of Dostoevsky's Poetics*, intro. Wayne C. Booth, tr. Caryl Emerson, Manchester University Press, Manchester.  
1990 "Author and Hero in Aesthetic Activity" in Id., *Art and Answerability: early philosophical essays*, a/c Michael Holquist e Vadim Liapunov, University of Texas Press, Austin, pp. 4-256.

- BARTHES, Roland  
 1982<sub>a</sub> "Le discours de l'histoire", *Poétique*, nº49, pp.13-21  
 (1ª edição 1967)  
 1982<sub>b</sub> "L'effet de réel" in AAVV 1982, pp.81-90 (1ª edição 1968).
- BATAILLE, Georges  
 1998 *Essential Writings*, a/c Michael Richardson, Sage Publications,  
 Londres e Nova Deli.
- BELSEY, Catherine  
 1992 "Literature, History, Politics" in WILSON e DUTTON 1992,  
 pp. 33-44 (original de 1983).
- BOOTH, Wayne C.  
 1974 *A Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, Chicago e Londres.  
 1991 *The Rhetoric of Fiction, second edition*, Penguin Books,  
 Harmondsworth (1ª edição da "second edition", University of  
 Chicago Press, 1983).
- BOZAL, Valeriano  
 1987 *Mimesis: las imágenes y las cosas*, ed. Visor, Madrid.
- BRANCATO, Giovanni  
 [1963] *La ΕΥΣΤΑΣΙΣ nella Poetica di Aristotele*, Libreria Scientifica  
 Editrice, Nápoles.
- BROGAN, T. V. F.  
 1993 "Rhetoric and Poetry" in Alex Preminger e T. V. F. Brogan (eds.), *The  
 New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton  
 University Press, Princeton, pp.1045-1052.
- BROOKS, Peter  
 1992 *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard  
 University Press, Cambridge e Londres (1ª edição 1984).
- CARRILHO, Manuel Maria  
 1990 *Verdade, Suspeita e Argumentação*, Presença, Lisboa.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (org.)  
 1989 *El discurso de la mentira*, 2ª edição, Alianza Universidad, Madrid.
- CHATMAN, Seymour  
 1986 "Characters and narrators. Filter, Center, Slant, and Interest-Focus",  
*Poetics Today*, vol.7, nº2, pp.189-204.  
 1990 "The «Rhetoric» of «Fiction»" in Idem, *Coming to Terms. The  
 Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press,  
 Ithaca, pp.184-203.

- CHICO RICO, Francisco  
 1988 *Pragmática y Construcción Literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, ed. Universidad de Alicante, Alicante.
- CONTE, Gian Biagio  
 1985 *Memoria dei Poeti e Sistema Letterario*, 2ª edição aum., Einaudi, Turim.  
 1986 *The Rhetoric of Imitation: genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, tr. e intro. Charles Segal, Cornell University Press, Ithaca e Londres.
- CORTI, Maria  
 1985<sup>4</sup> *Principi della Comunicazione Letteraria*, Bompiani, Milão  
 1993 *Percorsi dell'Invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Turim.
- COSTA, Carlos Couto de Sequeira  
 1993 "Imagens da hipotipose: pintura e ficção", *Colóquio-Artes*, 2ª série, nº97, pp.13-19.
- CRUZ, Maria do Rosário de Sampaio Themudo Barata de Azevedo  
 1992 *As Regências na Menoridade de D.Sebastião*, 2 voll., col. "Temas Portugueses", Imprensa Nacional, Lisboa.
- CURTIUS, Ernst Robert  
 1953 *European Literature and the Latin Middle Ages*, tr. Willard R. Trask, Bollingen Series n°XXXVI, Princeton University Press, Princeton. (1ª edição do original alemão 1948)
- DELLA VOLPE, Galvano  
 1974 *Crítica da Ideologia Contemporânea. Ensaios de teoria dialéctica*, tr. Manuel Braga da Cruz, Estampa, Lisboa.  
 1984 *A Lógica como Ciência Histórica*, Edições 70, Lisboa.  
 1996 "The Semantic Dialectic" in Terry Eagleton e Drew Milne, *Marxist Literary Theory*, ed. Blackwell, Oxford, pp.163-186.
- DETIENNE, Marcel  
 1988 *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*, ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro (1ª edição francesa de 1967).
- ECO, Umberto  
 1984 *Conceito de Texto*, ed. T. A. Queiroz/Universidade de São Paulo, São Paulo.  
 1991<sup>2</sup> *Tratado Geral de Semiótica*, Perspectiva, São Paulo.  
 1992 *Os Limites da Interpretação*, Difel, Lisboa.
- FERREIRA, A. Guilherme  
 1990 "D. Sebastião: estudo da sua personalidade. Interacção entre o rei e a nação", *Grupanalise*, nº2, Lisboa, pp.63-75.

- FONSECA, Luís Adão da,  
 1997 *Vasco da Gama. O Homem, a Viagem, a Época*, ed. Comissariado da Exposição Mundial de Lisboa de 1998 e Comissão de Coordenação da Região do Alentejo, s.l.
- FOUCAULT, Michel  
 1991 *As Palavras e as Coisas*, tr. António Ramos Rosa, pefs. Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira, Edições 70, Lisboa.  
 1997 *A Ordem do Discurso*, Relógio d'Água Editores, Lisboa (original francês, ed. Gallimard, Paris, 1971).
- FRYE, Northrop  
 1990 *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Penguin Books, Harmondsworth (1ª edição, Princeton 1957)
- GARAVELLI, Bice Mortara  
 1988 *Manuale di Retorica*, Bompiani, Milão.
- GARCÍA BERRIO, Antonio  
 1989 *Teoría de la Literatura (La Construcción del Significado Poético)*, Cátedra, Madrid.
- GENETTE, Gérard  
 1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris.
- GILSON, Étienne  
 1974 *Saint Thomas Moraliste*, J. Vrin, Paris (inclui extensas traduções dos textos do filósofo sobre Ética).
- GINZBURG, Carlo  
 1991 "Ekphrasis e citação" in Idem, *A Micro-História e outros ensaios*, Difel, Lisboa.
- GOERTZ, R. O. Wolf  
 1973 [Ensaio s\ título] in Diogo de Teive, *Commentarius de rebus a Lusitanis...*, ed. R. B. Rosenthal, Lisboa, pp. 5-68 (vide TEIVE).
- GONÇALVES, Júlio  
 1947 *Os Portugueses e o Mar das Índias*, Livraria Luso-Espanhola, Lisboa.
- GOSSMAN, Lionel  
 1990 *Between History and Literature*, Harvard University Press, Cambridge e Londres.
- GRAMSCI, Antonio  
 1985 *Selections from Cultural Writings*, a/c D. Forgacs e G. Nowell-Smith, Lawrence and Wishart, Londres.

- GRIMAL, Pierre  
1992 *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, tr. Victor Jabouille, Difel, Lisboa.
- HALLIWELL, Stephen  
1986 *Aristotle's Poetics*, ed. Duckworth, Londres.
- HAMBURGER, Käte  
1986 *Logique des Genres Littéraires*, Éditions du Seuil, Paris (ed. alemã 1968).
- HAMON, Philippe  
1977 "Pour un statut sémiologique du personnage" in AAVV, *Poétique du Récit*, col."Points", Éditions du Seuil, Paris, pp.115-180.  
1982 "Un discours contraint" in AAVV 1982, pp.119-181.
- HERNADI, Paul  
1978 *Teoría de los géneros*, ed. Antoni Bosch, Barcelona.
- ISER, Wolfgang  
1993 *The Fictive and the Imaginary — Charting Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londres (1ª edição alemã 1991).
- JAUSS, Hans Robert  
1992 "Los modelos interactivos de la identificación con el héroe" in Idem, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, 2ª ed. cor. e aum., Taurus, Madrid, pp.239-291.
- KRISTEVA, Julia  
1984 *O Texto do Romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*, Livros Horizonte, Lisboa (orig. francês 1970).
- LAUSBERG, Heinrich  
1966-69 *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 voll., tr. José Pérez Riesco, Editorial Gredos, Madrid.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa  
1983 *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, Fondo de Cultura Económica, Madrid (1ª edição 1952).
- LIGOTA, C. R.  
1982 "This story is not true: fact and fiction in Antiquity", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.45, pp.1-13.
- LOCKWOOD, Richard  
1996 *The Reader's Figure. Epideictic Rhetoric in Plato, Aristotle, Bossuet, Racine and Pascal*, Librairie Droz, Genebra.

- LOTMAN, Iuri  
 1978 *A Estrutura do Texto Artístico*, Estampa, Lisboa (original de 1970).  
 1981 “Um modelo dinâmico do sistema semiótico” in Lotman *et alii*,  
*Ensaio de Semiótica Soviética*, a/c Salvato Teles de Meneses, Livros  
 Horizonte, Lisboa, pp. 67-86.
- LOTMAN, Iuri e Boris A. USPENSKII  
 1981 “Sobre o mecanismo semiótico da cultura” in Lotman *et alii*, *ibidem*,  
 pp.37-65.
- LUKÁCS, Georg  
 1962 *Teoria do Romance*, tr. Alfredo Margarido, Presença, Lisboa.
- MARCHESE, Angelo  
 1990 *L’Officina del Racconto. Semiotica della Narratività*, Mondadori,  
 Milão. (1ª edição 1983)  
 1997 *L’Officina della Poesia. Principi di Poetica*, Mondadori, Milão  
 (1ª edição 1985).
- MARQUES, Alfredo Pinheiro  
 1997 *Vida e Obra do ‘Príncipe Perfeito’ Dom João II*, ed. Centro de Estudos  
 do Mar/ Câmara Municipal de Mira, Figueira da Foz e Mira.
- MARTINEAU, James  
 1886 *Types of Ethical Theory*, 2 voll., Clarendon Press, Oxford.
- MELBERG, Arne  
 1995 *Theories of Mimesis*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MEYER, Michel  
 1994 *Linguagem e Literatura (Ensaio sobre o Sentido)*, Usus Editora, s.l.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.)  
 1981 *On Narrative*, University of Chicago Press, Chicago e Londres.
- NEWSOM, Robert  
 1988 *A Likely Story: Probability and Play in Fiction*, Rutgers University  
 Press, New Brunswick.
- NORTH, Helen F.  
 1979 *From Myth to Icon. Reflections of Greek Ethical Doctrine in  
 Literature and Art*, Cornell University Press, Ithaca e Londres.
- OLIVEIRA, António de  
 1990 *Poder e Oposição Política em Portugal no Período Filipino  
 (1580-1640)*, col. “Memória e Sociedade”, ed. Difel, Lisboa.
- PAGNINI, Marcello  
 1988 *Pragmatica della Letteratura*, 2ª edição, Sellerio Editore, Palermo.

- PALMA-FERREIRA, João  
 1985 *Literatura Portuguesa. História e Crítica*, volume I [e único],  
 Imprensa Nacional, Lisboa.
- PAXSON, James  
 1994 *The Poetics of Personification*, Cambridge University Press,  
 Cambridge.
- PEARSON, M. N.  
 1976 *Merchants and rulers in Gujarat: the response to the Portuguese in  
 the sixteenth century*, University of California Press, Berkeley.
- PÉPIN, Jean  
 1958 *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-  
 chrétiennes*, Aubier - Éditions Montaigne, Paris.
- PERELMAN, Chaïm  
 1993 *O Império Retórico. Retórica e Argumentação*, Edições Asa, Porto.
- PERELMAN, Chaïm e Lucie OLBRECHTS-TYTECA  
 1988 *Traité de l'Argumentation. La nouvelle rhétorique*, 5ª edição,  
 Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles.
- PETREY, Sandy  
 1990 *Speech Acts and Literary Theory*, Routledge, Nova Iorque e Londres.
- PINA, Álvaro  
 [1978] *Realismo e História. Ensaio teórico e crítico sobre protagonistas  
 literários*, Livros Horizonte, Lisboa.
- POZUELO YVANCOS, José María  
 1993 *Poética de la Ficción*, ed. Síntesis, Madrid.
- RAIMONDI, Ezio e Lea Ritter SANTINI (eds.)  
 1978 *Retorica e Critica Letteraria*, Il Mulino, Bolonha.
- REIS, Carlos  
 1983 "Representação Ideológica" in Idem, *O Discurso Ideológico do Neo-  
 Realismo Português*, Livraria Almedina, Coimbra, pp.231-395.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES  
 1994 *Dicionário de Narratologia*, 4ª edição, rev. e aum., Livraria  
 Almedina, Coimbra.
- RICOEUR, Paul  
 1991 *Temps et Récit*, 3 voll., col."Points", Éditions du Seuil, Paris.
- RIFFATERRE, Michael  
 1982 "L'illusion référentielle" in AAVV 1982, pp.91-118.  
 1983 "Hermeneutic models", *Poetics Today*, vol.4, nº1, pp.7-16.  
 1990 *Fictional Truth*, Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londres.

- RIGNEY, Ann  
1991 "Narrativity and historical representation", *Poetics Today*, vol.12, nº3, pp.591-605.
- ROSMARIN, Adena  
1986 *The Power of Genre*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- RYAN, Marie-Laure  
1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington.
- SARAIVA, António José  
1993 *Ser ou Não Ser Arte. Estudos e ensaios de metaliteratura*, ed. Gradiva, Lisboa.
- SARAIVA, Mário  
1980 *Nosografia de D. Sebastião (revisão de um processo clínico)*, Delraux, Lisboa.
- SCHAFF, Adam  
1988<sup>2</sup> *História e Verdade*, Estampa, Lisboa.
- SCHOLES, Robert e Robert KELLOGG  
1966 *The Nature of Narrative*, Oxford University Press.
- SEGRE, Cesare  
1986 *As Estruturas e o Tempo*, col. "Debates", ed. Perspectiva, São Paulo. (vide tb. AAVV 1989)
- SICHIROLLO, Livio  
1980 *Dialéctica*, Editorial Presença, Lisboa.
- STAIGER, Emil  
1966 *Conceptos Fundamentales de Poética*, ed. Rialp, Madrid.
- STERNBERG, Meir  
1993 *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis (1ª edição 1978).
- STERNBERG, Meir e Menahem PERRY  
1986 "The King through ironic eyes", *Poetics Today*, vol.7, nº2, pp.275-322. (original hebraico de 1968)
- SUBRAHMANYAM, Sanjay  
1993 *The Portuguese Empire in Asia, 1500-1700: A Political and Economic History*, ed. Longman, Londres e Nova Iorque.
- THOMAZ, Luís Filipe F. R.  
1994 *De Ceuta a Timor*, ed. Difel, Linda-a-Velha.

- TODOROV, Tzvetan  
 1979 *Teorias do Símbolo*, Edições 70, Lisboa.  
 1980 *Simbolismo e Interpretação*, Edições 70, Lisboa.  
 1981 *Os Géneros do Discurso*, Edições 70, Lisboa.  
 1985 *Poética*, Teorema, Lisboa.
- USPENSKY, Boris  
 1983 *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, University of California Press, Berkeley.
- VALDÉS, Mario J.  
 1982 *Shadows in the Cave: a phenomenological approach to literary criticism based on Hispanic texts*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo e Londres.  
 1992<sub>a</sub> *World-Making. The literary truth-claim and the interpretation of texts*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo e Londres.  
 1992<sub>b</sub> "Crossing the boundary between fact and fiction in history and literature", *Dedalus - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº2, pp.23-29.
- VELLOSO, Queiroz  
 1945 *D. Sebastião 1554-1578*, 3ª edição rev. e aum., Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa.  
 1946 *O Reinado do Cardeal D. Henrique*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa.
- VEYNE, Paul  
 1987 *Acreditaram os Gregos nos seus Mitos?*, Edições 70, Lisboa.
- WHITE, Hayden  
 1973 "Introduction: the poetics of history" in *Idem, Metahistory: the historical imagination in nineteenth century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londres.  
 1981 "The value of narrativity in the representation of reality" in MITCHELL 1981.
- WISEMAN, T. P.  
 1979 *Clio's Cosmetics. Three studies in Greco-Roman literature*, Leicester University Press, Rowman and Littlefield.
- ZUMTHOR, Paul  
 1978 *Le Masque et la Lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Éditions du Seuil, Paris.

## 5. Biobibliografias, catálogos e inventários

- Anselmo, António Joaquim  
*Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*,  
Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, Lisboa, 1926.
- Antonio, Nicolau  
*Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno  
MD ad MDCLXXXIV florere notitia*, apud Joachimum de Ibarra  
Typographum Regium, Madrid, 1783-1788 (1ª edição, Roma,  
1672-1696).
- Barreto, João Franco  
*Biblioteca Lusitana*, Ms., s/d. (fotocópia nos Usuais da BNL)
- Borrões, Gualdino  
*Inventário da Biblioteca de D. Manuel II*, Fundação da Casa de  
Bragança, Lisboa, 1982.
- Brito, J. Soares de  
*Theatrum Lusitaniae Litterarium sive Bibliotheca Scriptorum  
omnium Lusitanorum*, Ms., 1655 (BNL - cód.6915)
- Brunet, Jacques-Charles  
*Manuel du Libraire et de l'Amateur de Livres*, 6 voll. e Suplemento,  
5ª edição rev. e aum., Paris, 1860-1878.
- Castro, Augusto Mendes Simões de et alii  
*Catálogo de Manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de  
Coimbra*, 23 voll., reimp, intro. e notas Luís de Castro, Coimbra,  
1940-1974.
- Catálogo de Manuscritos  
da Biblioteca Pública Municipal do Porto*, 4 voll., Porto, 1879-1896.
- Catálogo dos Reservados  
da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, Por ordem da  
Universidade, 1970 (*Suplemento: Coimbra*, 1981).
- Catálogo colectivo  
de obras impressas en los siglos XVI al XVIII existentes en las  
bibliotecas españolas*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1972-1984.
- Cordeiro, Jacinto  
*Elogio de Poetas Lusitanos*, 1631 (reprod. in García Peres,  
*Catálogo...*)
- Durão, António Figueira  
"Lauri Parnasseae" in Idem, *Opera Omnia*, 1635.
- Faria, Francisco Leite de  
*Estudos bibliográficos sobre Damião de Góis e a sua época*, Secretaria  
de Estado da Cultura, Lisboa, 1977.
- Ficheiros de Manuscritos  
- da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga (manuscrito).  
- ideográfico da BGUC, verbete "Poesia" (manuscrito).  
- da BA.
- Galhegos, Manuel de  
*Templo da Memória*, 1635.
- Gallardo, Bartolomé José  
*Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos*, 4voll.,  
Madrid, 1863-1889.

- García Peres, Domingo  
*Catalogo razonado de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Imprensa del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, Madrid, 1890.
- Gusmão, Armando de (coord.)  
*Livros Impressos no século XVI existentes na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, ed. Junta Distrital de Évora: vol. 1 "Tipografia Portuguesa" (1964); vol. 2 "Tipografia Espanhola" (1966); vol. 3 "Tipografia Francesa"; restantes países: ficheiro manuscrito.
- Inocência Francisco da Silva  
*Diccionario Bibliographico Portuguez*, 23 voll., Imprensa Nacional, Lisboa, 1858→.
- Inventario General*  
*de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 12 tomos, Ministerio de Educación/Cultura, Madrid, 1953-1988.
- Inventário dos Manuscritos*  
*(Secção XIII)* - Colecção Pombalina da BNL, 1891.
- Machado, Diogo Barbosa  
*Biblioteca Lusitana, Histórica, Crítica e Cronológica*, 4 voll., 2ª edição, Lisboa, 1930-1935. (1ª edição 1741-1759)
- Melo, Francisco Manuel de  
*Hospital das Letras* (1ª edição 1657)
- Nascimento, Cabral do  
*Poemas Narrativos Portugueses — Comentários, Enumeração e Excertos*, Minerva, Lisboa, 1949.
- Palau y Dulcet, Antonio  
*Manual del Librero Hispano-Americano*, 35 voll., Barcelona, 1948-1987.
- Pinelo, António de León  
*Epitome de la Bibliotheca Oriental y Occidental*, Madrid, 1629 (ed. aum. em 3 voll. de 1737).
- Rivara, Joaquim Heliodoro da Cunha  
*Catalogo dos Manuscritos da Biblioteca Publica Eborensis*, 4 voll., Imprensa Nacional, Lisboa, 1850-1871.
- Salvá y Mallén, Pedro  
*Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, 2 voll., Valencia, 1872.
- Simões, Maria Alzira Proença (org.)  
*Catálogo dos Impressos de Tipografia Portuguesa do Século XVI. A Colecção da Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1990.
- Sousa, José Carlos Pinto de  
*Biblioteca Histórica de Portugal*, nova edição, 1801.
- Zarco Cuevas, (Fr.) Julián  
*Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1932.

## Índice Geral



Preâmbulo	v
Referências bibliográficas e sinais convencionais	xiii
Siglas	xiv
Parte I - A semiose da epopeia no Renascimento	15
1. Princípios fundamentais do modelo comunicacional	17
- o género epidíctico ou demonstrativo - a doutrina retórico-literária de Platão - as dimensões semântica e sintáctica do discurso epidíctico na <i>Retórica</i> de Aristóteles - a sobreposição dos géneros demonstrativo e deliberativo - a pertinência ética e sócio-política do discurso epidíctico-deliberativo - a tradição literária e épica (Virgílio) neste contexto - a pragmática - <i>aemulatio</i> e <i>imitatio</i> - a práxis retórica e a discursividade <i>in utramque partem</i> - versões portuguesas quinhentistas dos princípios apontados -	
2. A <i>Eneida</i> dos humanistas e a codificação da semiose	37
- a herança medieval - Petrarca na interpretação e na <i>Africa</i> - Boccaccio - Coluccio Salutati - Francesco Filelfo na interpretação e na <i>Sforziada</i> - o suplemento de Maffeo Vegio - as <i>Disputationes Camaldulenses</i> de Cristóforo Landino - Bádio Ascênsio - a carta a D. João II de A. Poliziano - a <i>Arcitínges</i> de Cataldo - M. Girolamo Vida -	
3. O ideário humanista e a poesia cavaleiresca: a canonização do <i>Orlando Furioso</i>	66
- origens da convergência das tradições humanista e cavaleiresca - o <i>Teseida</i> de Boccaccio - Ariosto - a recepção do <i>Furioso</i> em Itália antes da polémica com Tasso - o prólogo de Giolito de' Ferrari - Trissino - Fornari - Giraldi Cinzio sobre os <i>romanzi</i> - Pigna - Varchi - as alegoreses nas edições do poema de Ariosto - Dolce - Valvassori - O. Toscanella - a recepção coetânea do <i>Furioso</i> na Península Ibérica -	
4. A confluência dos modelos de Virgílio e Ariosto na prática compositiva italiana e espanhola (1555-1588)	89
- a teoria épica de Giraldi Cinzio e o <i>Dell'Hercole</i> - Bernardo Tasso e a evolução de <i>L'Amadigi</i> - o <i>Costante</i> de Bolognetti - as primeiras traduções e imitações dos clássicos e dos <i>romanzi</i> em vernáculo castelhano - a <i>Carolea</i> de Sempere - os <i>Hechos de Alvaro de Bazán de Hierro</i> - o <i>Carlo Famoso</i> de Zapata - o <i>Cid</i> de Jiménez Ayllón - a <i>Araucana</i> de Ercilla - a continuação das tentativas de confluência até ao predomínio de Torquato Tasso e da sua <i>Gerusalemme Liberata</i> - a <i>Mexicana</i> de Lasso de la Vega como ilustração da mudança de paradigma - a delimitação diacrónico-epistemológica deste sistema de composição -	
5. A repercussão da <i>Poética</i> de Aristóteles e o predomínio da teoria retórico-horaciana	108
- a paráfrase da <i>Poética</i> por Averróis - a ausência da poética aristotélica na teoria de M. Girolamo Vida - o influxo dos comentários aristotélicos em Portugal - as <i>Explicationes</i> de Robertello - o prólogo de B. Lombardi - as <i>Explanationes</i> de Maggi - a lição de Vettori - o «aristotelismo» dos novos tratados de poética - a <i>Arte Poetica</i> de Minturno - o comentário à poética aristotélica de Castelvetro e a sua discordância em relação aos antecessores - a teoria retórico-horaciana e a epopeia - a <i>In Artem Poeticam Horatii elucidatio</i> e a crítica a <i>Os Lusíadas</i> por Sánchez de las Brozas -	

6. Portugal: a concepção do género épico em documentos avulsos do tempo de Camões 137
- o estado actual do conhecimento da teoria poética renascentista produzida em Portugal - uma concepção da epopeia expressa por alturas do nascimento de Camões, a de Lourenço de Cáceres - a perspectiva de Jerónimo Osório - António Ferreira: duas epístolas - a teoria poética de João de Barros - recomendações de Diogo de Teive e Francisco de Andrada - a «matéria heróica» segundo Jorge Ferreira de Vasconcelos - a teoria de Tomé Correia antes de se terminarem *Os Lusíadas* - a *Arte Poética* de Miguel Sanches de Lima no limiar da morte de Camões -
7. Conclusões: o código épico-demonstrativo do século XVI 159
- o conceito de «código épico» - este código e a retórica epidíctico-deliberativa são inseparáveis na época em causa - entre os factores cruciais para a definição do código épico-demonstrativo do século XVI não se conta a *Poética* de Aristóteles - o paradigma aristotélico-tassiano em contraste com o épico-demonstrativo - revisão dos modelos homérico-virgilianos na sua acepção humanística - o «modelo cavaleiresco» e a sua influência determinante, mas jamais destrutiva, sobre o sistema épico-demonstrativo - a posição possível das epopeias portuguesas face a este contexto -

## Parte II - A poesia épica portuguesa do século XVI 177

1. A épica quinhentista na bibliografia crítica do século XX 179
- 1.1 - Teófilo Braga; 1.2 - Ricardo Jorge; 1.3 - Fidelino de Figueiredo; 1.4 - Hernâni Cidade e a resposta de Eugénio Asensio; 1.5 - Cabral do Nascimento; 1.6 - Jorge de Sena; 1.7 - o estado actual de catalogação e valoração dos poemas -
2. O corpus em síntese 194
- critérios de inclusão e exclusão - o elenco deste estudo e observações gerais a seu respeito - modo de proceder à apresentação dos poemas nos capítulos seguintes -
3. *O Primeiro Cerco de Diu* de Francisco de Andrada 202
- 3.1 - generalidades; 3.2 - cronologia de composição; 3.3 - sumário da narração; 3.4 - fontes de imitação histórica; 3.5 - a filiação do poema sobre normas épicas; 3.6 - a epístola de Pero de Andrade Caminha ao autor; 3.7 - fragmentos de poética explícita I; 3.8 - fragmentos de poética explícita II: o exórdio do Canto XIV; 3.9 - fragmentos de poética explícita (conclusão); 3.10 - a Proposição e a Invocação; 3.11 - a Dedicatória; 3.12 - conclusões sobre a poética do texto -
4. *Os Lusíadas* de Luís de Camões 228
- 4.1 - a primeira edição; 4.2 - versões anteriores ao texto da primeira edição: os manuscritos de Luís Franco Correia e Manuel de Faria e Sousa; 4.3 - cronologia da composição I: testemunhos coetâneos; 4.4 - cronologia da composição II: ainda os manuscritos de LFC e FS; 4.5 - o manuscrito CIII/2-14 da Biblioteca Pública de Évora; 4.6 - cronologia da composição III: a imitação do *Carlo Famoso* de Zapata; 4.7 - cronologia da composição (conclusão); a Dedicatória; 4.8 - as edições, traduções e comentários quinhentistas; 4.9 - a extensão da Dedicatória e a inserção de conteúdos temáticos próprios da Proposição; 4.10 - a questão da unidade de acção I: a imitação da *Eneida* na Proposição e a crítica camoniana clássica sobre a Proposição e a Dedicatória; 4.11 - a questão da unidade de acção II: a solução de Pires de Almeida; 4.12 - a questão da unidade de acção III: a imitação de Ariosto na Dedicatória; 4.13 - a

questão da unidade de acção (conclusão): refutação da tese de António José Saraiva; 4.14 - a unidade retórica e os heróis; 4.15 - introdução ao problema da «crónica rimada» I: as opiniões de Manoel Correia e de Faria e Sousa; 4.16 - introdução ao problema da «crónica rimada» II: a poética actual -	
<b>5. <i>Santa Isabel Rainha de Portugal</i> de Vasco Mouzinho de Castelbranco</b>	275
5.1 - generalidades e cronologia da composição; 5.2 - o exórdio I; 5.3 - o exórdio (conclusão); 5.4 - sumário da narração e influxo dos modelos épicos; 5.5 - a poética da epopeia segundo o prólogo e o exórdio -	
<b>6. <i>Naufrágio e Perdição de Sepúlveda e Leonor</i> de Jerónimo Corte-Real</b>	288
6.1 - a crítica e a elevada qualidade artística do poema; 6.2 - data e cronologia da composição; 6.3 - os paratextos e a <i>intentio auctoris</i> ; 6.4 - sumário da narração; 6.5 - modelos literários; 6.6 - o maravilhoso; 6.7 - relação com as fontes históricas; 6.8 - elementos de poética explícita -	
<b>7. <i>Sucesso do Segundo Cerco de Diu</i> de Jerónimo Corte-Real</b>	311
7.1 - generalidades; 7.2 - a cronologia da composição I: o manuscrito da Torre do Tombo e as alterações para a edição; 7.3 - a cronologia da composição (conclusão); 7.4 - a tradução castelhana quinhenista; 7.5 - a retórica e a poética na «Carta ao Leitor»; 7.6 - os restantes paratextos; 7.7 - introdução aos conteúdos da narração: historicidade e maravilhoso; 7.8 - as fontes históricas; 7.9 - os modelos literários na epístola do autor a Francisco de Sá de Meneses; 7.10 - a Proposição I: os modelos épicos; 7.11 - a Proposição II: a adaptação dos modelos; 7.12 - a Invocação, a religião e a intervenção da censura inquisitorial -	
<b>8. <i>A Elegíada</i> de Luís Pereira</b>	343
8.1 - apresentação; 8.2 - a primeira edição e a cronologia da composição; 8.3 - o autor; 8.4 - sumário da narração; 8.5 - a «crónica rimada» e a tradição épica; 8.6 - o maravilhoso e a sua excepcionalidade no corpus; 8.7 - os modelos épicos e o canto elegíaco; 8.8 - as alusões intratextuais ao programa narrativo: Ariosto e Ercilla; 8.9 - conclusões sobre a poética do texto -	
<b>9. Os poemas em castelhano: a <i>Vitória de Lepanto</i> de Jerónimo Corte-Real e a <i>Conquista de Granada</i> de Duarte Dias</b>	369
9.1 - apresentação geral das duas epopeias; 9.2 - a <i>Vitória de Lepanto</i> I: diferenças entre a edição e o manuscrito da Biblioteca Nacional de Madrid devidas à censura; 9.3 - a <i>Vitória de Lepanto</i> II: epopeia e verdade histórica; 9.4 - a edição e os paratextos da <i>Conquista de Granada</i> ; 9.5 - a poética da epopeia na epístola «a ua dama» de Duarte Dias; 9.6 - o maravilhoso e os modelos épicos da <i>Conquista de Granada</i> -	
<b>10. Os poemas breves</b>	378
10.1 - <i>Santa Comba dos Vales</i> de António Ferreira; 10.2 - <i>Santa Úrsula</i> de Diogo Bernardes e <i>Sete Mártires de Marrocos</i> , anónimo; 10.3 - <i>Descrição de Malaca</i> de António de Abreu (?); 10.4 - <i>Prosopopeia</i> de Bento Teixeira -	
<b>11. Os poemas apócrifos e os poemas desaparecidos</b>	389
11.1 - as oitavas publicadas por António Lourenço Caminha no século XVIII e pelo Pe Domingos Maurício Gomes dos Santos em 1956, atribuídas à <i>Perdição de D. Sebastião</i> de Jerónimo Corte-Real; 11.2 - Bartolomeu Ferraz e a sua epopeia sobre os cercos de Goa e Chaul; 11.3 - o <i>Templo da Honra</i> de Manuel Machado da Fonseca; 11.4 - o caso de Pedro da Costa Perestrelo -	
<b>12. Conclusões: o quadro geral</b>	402
12.1 - a cronologia de composição e publicação - a questão da influência d' <i>Os Lusíadas</i> - a ausência de imitadores de Tasso; 12.2 - a desadequação dos instrumentos analíticos da poética aristotélico-	

-tassiana para o estudo do corpus - os princípios teóricos de Faria e Sousa e de Pires de Almeida neste contexto - a mais antiga referência portuguesa datada à epopeia de Torquato Tasso; 12.3 - Os modelos poéticos imitados estruturalmente - a influência do *Orlando Furioso* e suas consequências - o exemplo d' *Os Lusíadas*; 12.4 - a «verdade histórica»; 12.5 - o maravilhoso; 12.6 - conclusão sobre a homogeneidade do sistema; 12.7 - conclusão sobre a natureza das intervenções da censura inquisitorial -

## Parte III - A «crónica metrificada»: imitação, louvor e subversão

429

### 1. O discurso da dissensão: Mamude e o sultanato guzerate

431

1.1 - o exórdio narrativo do *Segundo Cerco*, as crónicas e a "*Ilíada*" de Virgílio; 1.2 - o retrato de Mamude I: a imitação da crónica de Diogo de Teive e os epítetos da epopeia; 1.3 - o retrato de Mamude II: a intertextualidade com a *Eneida*; 1.4 - a inversão interventiva do louvor: a tirania portuguesa, as virtudes cambaicas e as *lembranças* para D. Sebastião; 1.5 - as vozes e focalizações do discurso épico-epidíctico; 1.6 - o sultão e o rei: a introjecção semântica e sintáctica do destinatário; 1.7 - o castigo de Mamude e as causas da dissensão nos últimos Cantos do *Segundo Cerco* -

### 2. Modelos de heroísmo: os filhos de D. João de Castro

477

2.1 - D. Fernando de Castro - a hipérbole - pais e filhos - o símil - a figura do conselheiro - monstros e teratogénese; 2.2 - D. Álvaro de Castro - a tempestade épica - o «peso das armas» - a falsa fortaleza -

### 3. A segunda "*Ilíada*" e o poema de Lucano: os portugueses no Índico

510

3.1 - a *Farsália* no século XVI e no *Segundo Cerco*; 3.2 - a reduplicação ao revés da "*Ilíada*" virgiliana; 3.3 - dissensões nos heróis e alusões a Lucano na batalha de Diu; 3.4 - discurso épico e discurso cronístico numa acção de guerra naval; 3.5 - o problema da ausência de fontes históricas - as mortes das moças de Ançote - a ética da guerra de D. João de Castro - o sono dos portugueses; 3.6 - os animais humanizados - a refeição depois da matança; 3.7 - conclusões sobre a função da *Farsália* no *Segundo Cerco* -

### 4. Vasco da Gama na "*Odisseia*" da África oriental

543

4.1 - o modelo épico do heroísmo gâmico; 4.2 - a oitava de apresentação do Gama; 4.3 - vozes discordantes nos primeiros contactos entre portugueses e ilhéus de Moçambique; 4.4 - a conduta do Gama na África oriental confrontada com as crónicas, com Eneias e com o Manuel de Sousa d' *O Primeiro Cerco de Diu*; 4.5 - a permanência do comportamento apesar das revelações em Mombaça - a condenação do Gama na primeira metade de *Os Lusíadas* -

### 5. A outra face do Gama e a política dos descobrimentos portugueses

585

5.1 - a reduplicação da "*Odisseia*" virgiliana; 5.2 - a nova face de Vasco da Gama na Índia; 5.3 - o primeiro discurso do Gama ao Samorim; 5.4 - o segundo discurso do Gama ao Samorim; 5.5 - os últimos actos do Gama I: o Canto oitavo; 5.6 - os últimos actos do Gama II: o Canto nono; 5.7 - a coerência e a semelhança das duas faces -

6. O velho do Restelo e outros velhos, ou a dialéctica do louvor 621

6.1 - análise do discurso do velho do Restelo - a *color* laudatória enquanto tema da fala do ancião - paradiástole e enantiossemia - porque é venerável o velho do Restelo; 6.2 - a dialéctica épico-demonstrativa - a ironia epidíctica - os limites da contradição na epopeia; 6.3 - o velho Merecimento - a crítica da nação e a circularidade da narração no *Segundo Cerco de Diu* e n' *Os Lusíadas* - outros velhos admoestadores -

7. Conclusões: o sistema discursivo da epopeia portuguesa quinhentista 647

7.1 - os modelos textuais da imitação e da subversão; 7.2 - para uma semiótica histórica do corpus: Bakhtin, Boyle e Kristeva; 7.3 - a crítica seiscentista e neoclássica face à semiose da História e do heroísmo na epopeia de Camões; 7.4 - o *Santa Isabel Rainha de Portugal* de Castelbranco como exemplo nuclear do intuito vituperador da «crónica rimada»; 7.5 - a tese histórico-cultural de Silva Dias e o discurso épico português da segunda metade do século XVI -

Parte IV - O maravilhoso: forma e significação 669

1. Princípios e problemas fundamentais do maravilhoso épico renascentista 671

1.1 - a crítica moderna e a sua definição do maravilhoso épico português como incoerente; 1.2 - o maravilhoso camoniano segundo a crítica antiga; 1.3 - o ecletismo religioso na epopeia de imitação; 1.4 - o enciclopedismo e o eixo formal e temático da alegoria modelada na *Eneida*; 1.5 - disseminação, contradição e tentativas de solução para o maravilhoso na poesia épica entre Ariosto e Tasso; 1.6 - os recursos mais comuns para articular o maravilhoso no poema e a liberdade semiótica; 1.7 - maravilhoso e alegoria nos poemas portugueses (introdução) -

2. As alegorias episódicas e a macroestrutura do discurso épico 699

2.1 - estrutura simétrica e código narrativo do maravilhoso no *Segundo Cerco de Diu*; 2.2 - os deuses do mar e do vento n' *Os Lusíadas* (introdução): os comentários por imitação (*Elegíada IV* e *Prosopopeia*) e por exegese (Faria e Sousa, Duperron de Castera e a actualidade); 2.3 - os deuses do mar e do vento (conclusão), e a estrutura simétrica do maravilhoso episódico d' *Os Lusíadas*; 2.4 - o fecho da Narração: os códigos épicos da apoteose no *Segundo Cerco* (revisão) e n' *Os Lusíadas*; 2.5 - a ilha de Vénus I: as críticas de Diogo Bernardes, Manoel Correia, Faria e Sousa e comentadores neoclássicos; 2.6 - a ilha de Vénus II: estrutura e discurso; 2.7 - a ilha de Vénus III (conclusão provisória); 2.8 - a *Prosopopeia* e a estrutura simétrica do seu maravilhoso -

3. As esferas da alegoria: uma interpretação cronotópica do maravilhoso d' *Os Lusíadas* 735

3.1 - a alegoria cosmográfica de Camões, a imitação de Virgílio e a crítica; 3.2 - a estrutura da máquina do mundo I: primeira abordagem; 3.3 - a estrutura da máquina do mundo II: a exegese de Pires de Almeida; 3.4 - a estrutura da máquina do mundo III: vantagens na aplicação ao poema; 3.5 - a estrutura da máquina do mundo IV: dificuldades de aplicação ao poema e respostas dos exegetas; 3.6 - a alegoria evemerista I: introdução; 3.7 - a alegoria evemerista II: Júpiter; 3.8 - a alegoria evemerista III: Baco e os deuses do mar; 3.9 - a alegoria evemerista IV: Vénus e as ninfas; 3.10 - a alegoria evemerista V: a

articulação dos deuses entre si e com as personagens humanas; 3.11 - a alegoria evemerista como recurso subversivo; 3.12 - as esferas da alegoria: a junção da máquina do mundo com o evemerismo e a configuração enunciativa d' *Os Lusíadas* -

4. As sombras da alegoria: trilhos para a exegese do poema de Leonor e Sepúlveda 778

4.1 - a evolução do maravilhoso na obra épica de Corte-Real, do *Segundo Cerco à Vitória de Lepanto* - tradição e originalidade no *Naufrágio e Perdição* (introdução); 4.2 - a alegoria físico-psicológica do poema e os seus fundamentos filosóficos e textuais; 4.3 - a alegoria aplicada à narração I: Leonor no berço e no primeiro encontro com Sepúlveda; 4.4 - a alegoria aplicada à narração II: os encontros de Leonor com os três deuses; 4.5 - a alegoria aplicada à narração III: o caminho de Pantaleão de Sá e sua comparação com os percursos de Sepúlveda e de Leonor; 4.6 - a máquina cosmológica do *Naufrágio*: configuração e significação -

5. Os significados últimos 812

Bibliografia 819

1. Poesia epo-narrativa portuguesa do século XVI 821

2. Textos clássicos (poemas, fontes e autoridades) 825

3. Estudos sobre poesia épica (incluindo Camoniana) e sobre a literatura do Renascimento 840

4. Outros estudos 868

5. Biobibliografias, catálogos e inventários 877