

Número especial 2026

Convergência Lusíada



Camões sem fim



Polo de Pesquisas
Luso-Brasileiras



Pesquisas Literárias
Luso-Brasileiras



REAL GABINETE
PORTUGUÊS DE LEITURA

Apoio institucional:



Estrutura de Missão para as
Comemorações do V Centenário
do Nascimento de Luís de Camões

Real Gabinete Português de Leitura

PRESIDENTE:

FRANCISCO GOMES DA COSTA

POLO DE PESQUISAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADORA GERAL:

IDA ALVES

PESQUISAS LITERÁRIAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADOR:

EDUARDO DA CRUZ

EDITORIA

IDA ALVES

Universidade Federal Fluminense

EDITORES ADJUNTOS

EDUARDO DA CRUZ

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

MADALENA VAZ PINTO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

CONSELHO EDITORIAL

ANTÓNIO PEDRO PITA,

Universidade de Coimbra

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

CATHERINE DUMAS,

Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

CELIA DE MORAES REGO PEDROSA,

Universidade Federal Fluminense

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE,

Universidade Federal de Minas Gerais

ERNESTO RODRIGUES,

UNIVERSIDADE DE LISBOA

ETTORE FINAZZI-AGRÒ,

Sapienza Università di Roma

GILDA SANTOS,

Universidade Federal do Rio de Janeiro /

Real Gabinete Português de Leitura

HELENA CARVALHÃO BUESCU,

Universidade de Lisboa

ISABEL PIRES DE LIMA,

Universidade do Porto

ITALO MORICONI,

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS,

Universidade Católica Portuguesa

JOSÉ LUÍS JOBIM,

Universidade Federal Fluminense

MARCO LUCCHESI,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA EUNICE MOREIRA,

Pontifícia Universidade do

Rio Grande do Sul

MARIA ESTHER MACIEL,

Universidade Federal de Minas Gerais

MÁRIO CÉSAR LUGARINHO,

Universidade de São Paulo

PAULO FRANCHETTI,

Universidade de Campinas

PEDRO EIRAS,

Universidade do Porto

PEDRO SERRA,

Universidade de Salamanca

ROBERTO VECCHI,

Università di Bologna

ROSA MARIA MARTELO,

Universidade do Porto

SILVIO RENATO JORGE,

Universidade Federal Fluminense

VANDA ANASTÁCIO,

Universidade de Lisboa

**EDITORES CONVIDADOS PARA ORGANIZAÇÃO
DO NÚMERO ESPECIAL:**

GILDA SANTOS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO / RGPL / PPLB)

REVISÃO

KARINE TRONCOSO

TRADUÇÃO

REBECCA ATKINSON

PROJETO GRÁFICO DA CAPA E MIOLO

FABRIZIO STAFFA NASCIMENTO

DIAGRAMAÇÃO

DINIZ GOMES DOS SANTOS

ASSESSORIA EDITORIAL

ELIR FERRARI - (UERJ)/EDITORARTE

PÁGINA DA REVISTA

WWW.CONVERGENCIALUSIADA.COM.BR

A PARTIR DE 2025, APOIO DO CONSELHO DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPQ), COM RECURSOS OBTIDOS ATRAVÉS DA CHAMADA CNPQ Nº 30/2023 - PROGRAMA EDITORIAL, PROCESSO N. 401624/2024-2.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

C766 Convergência Lusíada / Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura.— v.1
n. 1 (1976) - . — Rio de Janeiro : Real Gabinete Português de Leitura, 1976.
v. il.

Semestral — 2011-

Periodicidade irregular — 1976-2010

A partir do número 25 de 2011, a publicação passa a ser somente online.

ISSN 2316-6134 (online) - ISSN 1414-0381 (impresso, até o nº 24/2007)

1. Literatura. 2. Literatura Portuguesa. I. Real Gabinete Português de Leitura.

CDD 821.134.3(051)

**REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS DO
REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA**

CONVERGÊNCIA LUSÍADA

EDITORES CONVIDADOS

GILDA SANTOS

CONVERGÊNCIA LUSÍADA, RIO DE JANEIRO,
NÚMERO ESPECIAL - CAMÕES SEM FIM

ISSN: 2316-6134

CONSELHO CONSULTIVO

ALEXANDRE MONTAURY,
Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro

ANA PAULA TORRES MEGIANI,
Universidade de São Paulo

ANGELA CUNHA DA MOTTA TELLES,
Universidade Estácio de Sá,
Rio de Janeiro

ANNIE GISELE FERNANDES,
Universidade de São Paulo

ANTONIO AUGUSTO NERY,
Universidade Federal do Paraná

CID OTTONI BYLAARDT,
Universidade Federal do Ceará

CLAUDIA CHIGRES,
Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

CRISTINA SANTOS,
Universidade de Évora

FABIANO CATALDO DE AZEVEDO,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

FRANCISCO SARAIVA FINO,
Universidade de Évora

IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL,
Universidade Federal do Pará

JOSÉ LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JÚNIOR,
Universidade Federal de Ouro Preto

LEONARDO GANDOLFI,
Universidade Federal de São Paulo

LEONARDO MENDES,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

LUIS MAFFEI,
Universidade Federal Fluminense

MARCELO SANDMANN,
Universidade Federal do Paraná

MARCIA ARRUDA FRANCO,
Universidade de São Paulo

MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA,
Universidade Federal do Maranhão

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ,
Universidade Federal da Bahia

MASÉ LEMOS,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MÔNICA GENELHU FAGUNDES,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MONICA SIMAS,
Universidade de São Paulo

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO,
Universidade Federal do Paraná

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES,
INSTITUTO FEDERAL GOIANO

TATIANA PEQUENO,
Universidade Federal Fluminense

SHEILA MOURA HUE,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SILVANA MARIA PESSOA DE OLIVEIRA,
Universidade Federal de Minas Gerais

Convergência Lusíada

Número especial

Camões sem fim

Sumário

Apresentação	9
GILDA SANTOS	
Saudação	17
EMBAIXADORA ISABEL BRILHANTE PEDROSA	
OUVERTURE	
Camões, o canto do eterno em terra estranha: a propósito e sobre “Os rios que vão”	19
ANA PAULA TAVARES	
DOSSIER	
Proposição e Anti-Proposição n’ <i>Os Lusíadas</i>	25
HELENA BUESCU	
As Rimas de Camões: novos leitores, novos desafios?	37
MARIA DO CÉU FRAGA	
A morte de Camões. Acerca de um topos da biografia camoniana	60
VANDA ANASTÁCIO	
Pessoa & Camões	106
ISABEL ALMEIDA	
A Inês sem fim de Jorge de Sena	133
RODRIGO XAVIER	

Que fareis com este livro? Camões em Saramago	147
---	-----

SARA GRÜNHAGEN

Camões nos palcos brasileiros	167
-------------------------------------	-----

MÁRCIO MUNIZ

Leitura e censura de Camões em <i>O Ateneu</i> de Raul Pompeia	197
--	-----

GILBERTO ARAÚJO

Camões, até onde os olhos alcançam: o Triunfo de Maximiliano I e o Barroco de Eugenio D'Ors	226
---	-----

JULIO BANDEIRA

A presença de Camões na arte do Brasil no tempo de D. João VI	248
---	-----

PAULO KNAUSS

VÁRIA

Zé Andrade, Salomão Rovedo e Camões: quando a arte popular recria a memória literária	276
---	-----

GILDA SANTOS

Encerramento das comemorações do 5º centenário de
nascimento de Luís de Camões

Colóquio internacional

CAMÕES SEM FIM

22 e 23 de junho de 2026
das 10h às 17h

Entrada franca

Real Gabinete Português de Leitura

Rua Luís de Camões, 30
Centro, Rio de Janeiro-RJ

Realização:



Real Gabinete Português
de Leitura

Organização:

Gilda Santos

Apoio:



Estrutura de Missão para as
Comemorações do V Centenário
de Luís de Camões

PROGRAMAÇÃO

1º dia Segunda-feira, 22 de junho

10h00 • Abertura

10h30 • Painel 1 – Coord.: **Gilda Santos** (UFRJ / RGPL)

Ana Paula Tavares (Escritora, “Prêmio Camões” 2025) –
Camões: sobre os rios que vão e o fio da memória

Paulo Knauss (UFF / IHGB) – A presença de Camões
na arte do Brasil joanino

14h00 • Painel 2 – Coord.: **Márcio Muniz** (UFBA)

Sara Grünhagen (Univ. Aberta) – Aqui a terra espera:
Camões e Saramago

Rodrigo Xavier (UFRJ) – “...despois de ser morta foi
Rainha”: a Inês sem fim de Jorge de Sena, leitor de
Camões

15h30 • Painel 3 – Coord.: **Mônica Fagundes** (UFRJ)

Vanda Anastácio (Univ. de Lisboa) – A morte de
Camões. Acerca de um topos da biografia camoniana

Julio Bandeira (IHGB) – Até onde os olhos alcançam,
Camões e o triunfo imagético do imperador
Maximiliano I

CAMÕES
SEM FIM

22 e 23 de junho de 2026

Real Gabinete Português de Leitura

PROGRAMAÇÃO

2º dia

Terça-feira, 23 de junho

10h30 • Painel 4 – Coord.: **Luis Maffei** (UFF)

Maria do Céu Fraga (Univ. dos Açores) – *As Rimas* de Camões: novos leitores, novos desafios?

Gilberto Araújo (UFRJ) – Leitura e censura de Camões em *O Ateneu* de Raul Pompeia

14h00 • Painel 5 – Coord.: **Sofia Sousa e Silva** (UFRJ)

Isabel Almeida (Univ. de Lisboa) – O mundo dos cancioneiros

Márcio Muniz (UFBA) – Camões nos palcos brasileiros

15h30 • Painel 6 – Coord.: **Sérgio Nazar David** (UERJ)

Helena Buescu (Univ. de Lisboa) – Proposição e Anti-proposição n' *Os Lusíadas*

16h30 • Recital

Conjunto **Música Antiga da UFF**

**CAMÕES
SEM FIM**

22 e 23 de junho de 2026

Real Gabinete Português de Leitura

Apresentação

Camões sem fim

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1508>

A razão deste novo volume camoniano da *Convergência Lusíada* remonta às palavras que li a 22 de junho de 2026 no Real Gabinete Português de Leitura:

Ao iniciarmos este Colóquio Internacional “Camões sem fim”, não será demais enfatizar o quanto esta casa está, desde as suas origens, umbilicalmente ligada a Luís de Camões.

No dia 10 de junho de 1880, quando todo o mundo lusófono louvava o poeta no terceiro centenário de sua morte, lançava-se a pedra fundamental deste edifício, em cerimônia presidida pelo próprio Imperador D. Pedro II e integrada nos grandes festejos que então mobilizaram a cidade do Rio de Janeiro.

Fazendo perdurar a data, o Gabinete promoveu outras iniciativas comemorativas, entre elas a cunhagem de uma medalha e a publicação de uma primorosa edição de *Os Lusíadas* – obra que mereceu amplo reconhecimento pela sua qualidade gráfica e editorial, sendo hoje peça rara na bibliofilia.

Ladeando a folha de rosto dessa edição, encontra-se o retrato de Camões assinado por Columbano Bordalo Pinheiro, imagem que elegemos como emblema deste encontro. Segundo registros, o retrato teria sido encomendado diretamente pelo Gabinete. E a tradição afirma que Columbano tomou como modelo o seu amigo João de Deus, poeta e pedagogo que, em 1880, contava cinquenta

anos de idade – apenas cinco ou seis anos menos do que teria Camões ao morrer.

Ramalho Ortigão, que assina o longo prólogo do volume, considerou magnífico esse retrato, observando, em palavras a ele atribuídas, que “lembra pelo estilo uma bela água-forte da Renascença e pela expressão intensa da figura revela do modo mais fiel a fisionomia histórica do personagem”. De fato, estamos diante de uma imagem que rompe com uma longa tradição iconográfica. Em vez daquele Camões heroico, que Cesário Verde descreveu, no seu famoso *O Sentimento dum Ocidental* como “brônzeo, monumental, de proporções guerreiras”, surge um homem marcado pelo tempo, mas não vencido por ele.

Nessa gravura, sem louros, sem pena, sem espada, o poeta aparece fragilizado, idoso. Agarra, porém, com mão firme, o seu maço de papéis. E é precisamente essa firmeza que nos interpela. Mais do que a figura física, mais do que a biografia sujeita aos limites da existência humana, o que ali se afirma é a permanência da obra. A mão, ainda que envelhecida, continua a reter com vigor as páginas que atravessam os séculos.

Por isso, quando surgiu a possibilidade de estender até 2026 as comemorações do quinto centenário do nascimento de Camões, essa imagem, tão profundamente ligada ao Real Gabinete, impôs-se quase naturalmente como emblema. Nela reconhecemos aquilo que o título deste colóquio procura sintetizar: *Camões sem fim*. Não a ilusão de uma eternidade pessoal, mas a continuidade de uma obra que permanece viva, renovando-se a cada leitura, a cada geração e a cada olhar lançado sobre os seus versos.

Graças ao patrocínio da ESTRUTURA DE MISSÃO PARA AS COMEMORAÇÕES DO V CENTENÁRIO DO NASCIMENTO DE LUÍS DE CAMÕES, e ao apoio irrestrito de seu Comissário Geral, Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes – nosso grande amigo do Real Gabinete –, foi possível arquitetar este encontro internacional. E trouxemos ao Rio de Janeiro destacadas estudiosas portuguesas da obra camoniana – três das quais, Isabel Almeida, Maria do Céu Fraga e Vanda Anastácio, integrando o Comissariado Curato-

rial dessa “Estrutura de Missão” – para dialogarem com colegas brasileiros.

Novamente rompendo o silêncio que nesta banda do oceano a comemoração mereceu, durante estes dois dias, diferentes perspectivas e diferentes disciplinas se encontrarão em torno do nosso autor, demonstrando, mais uma vez, o convívio com o inesgotável que a sua obra proporciona.

A todos os aqui presentes, e também àqueles que nos acompanharão pelo YouTube, beneficiando-se desses múltiplos olhares lançados sobre páginas que o tempo não apaga, deixamos o nosso sincero agradecimento.

Agradecimento que se estende ainda a todos os que, com trabalho, generosidade e dedicação, contribuíram para construir estes dois dias de reflexão e celebração.

Dias que, uma vez mais, certamente virão confirmar aquilo que a obra de Luís de Camões continua a despertar em seus leitores. Porque, passados cinco séculos sobre o seu nascimento, ela permanece capaz de nos convocar, de nos inquietar, de nos reunir, de nos mover/comover.

Pois, afinal, para os leitores que amam Camões – e só quem não o lê não o estima – continua a ser verdade que, para tão longo amor, tão curta é a vida.

Confirmada a previsão de que seriam em nível de excelência os aportes trazidos à leitura de Camões por nossos convidados, cumpria resgatá-los e divulgá-los mais amplamente – o que, desta forma, aqui e agora se cumpre.

Logo depois de transcrevermos a honrosa saudação da Senhora Embaixadora Isabel Brilhante Pedrosa, transmitida em vídeo na abertura do Colóquio, passamos ao resgate da buscada diversidade de olhares sobre o poeta que nos reuniu nos dias 21 e 22 de junho na Sala dos Brasões do Real Gabinete.

Como bela *ouverture* dos trabalhos, Ana Paula Tavares, vencedora do “Prêmio Camões” em 2025, compõe uma cantata a três vozes –

onde a sua própria voz poética se entrelaça com as de Camões (“Sobre os rios”) e de Luandino Vieira (“Livro dos Rios”) tecendo elos à volta de paisagens, melancolia, exílio, tempo, memória e tantas outras inquietações que correm nas veias dos homens – no seu belo texto “Camões, O canto do eterno em terra estranha: A propósito e sobre ‘Os rios que vão’”.

Passando aos registros de viés mais ensaístico, Camões aqui efetivamente comparece como autor cuja obra se projeta em diferentes épocas, linguagens e contextos culturais, suscitando formas renovadas de leitura, apropriação, interpretação e recriação. Os vários estudos percorrem, assim, desde a estrutura e as tensões internas de *Os Lusíadas* até as suas diversas formas de recepção, passando pelas *Rimas*, pelo diálogo com autores fundamentais da literatura portuguesa moderna e contemporânea, pelas adaptações teatrais e pelas relações entre literatura, edição, censura e cultura visual.

Abre o conjunto o estudo de Helena Buescu “Proposição e Anti-proposição n’*Os Lusíadas*”, que focaliza uma das tensões constitutivas da epopeia camoniana: a relação entre a Proposição que inaugura o poema e a sua espécie de contraponto no final do Canto VII. Ao examinar a convergência de contradições históricas, simbólicas e existenciais na voz do Poeta, o estudo chama a atenção para o processo de subjetivização da matéria épica e enfatiza a natureza simultaneamente épica e lírica de *Os Lusíadas*. A chamada Anti-Proposição permite, nesse sentido, reconhecer no interior do poema uma voz autoral que não apenas celebra, mas também julga, exclui e interroga o próprio projeto de canto.

À leitura de *Os Lusíadas* segue-se a atenção às *Rimas*, no texto de Maria do Céu Fraga, “As *Rimas* de Camões: novos leitores, novos desafios?”. O estudo parte da permanência da poesia camoniana na sociedade e, particularmente, na escola, para refletir sobre o que significa conhecer Camões para além do reconhecimento de seu

lugar no cânone e de seu valor simbólico. Ler os poemas, e aceitar os desafios que eles colocam aos leitores, constitui o centro dessa proposta, que toma a figura de Dinamene como exemplo privilegiado da articulação entre celebração, transmissão e estudo da obra de um poeta clássico.

Já Vanda Anastácio, em “A morte de Camões. Acerca de um *topos* da biografia camoniana”, investiga os relatos sobre o final da vida do poeta encontrados nas páginas de seus primeiros biógrafos em diálogo com a análise das muitas representações pictóricas que esse tema veio a ganhar ao longo do século XIX, tornando-se caso único na iconografia europeia.

A permanência de Camões na literatura posterior constitui o eixo dos estudos de Isabel Almeida, Rodrigo Xavier e Sara Grunhagen, que observam, sob perspectivas distintas, a maneira como a sua obra e a sua figura são retomadas por escritores de diferentes momentos da modernidade e da contemporaneidade. Em “*Pessoa & Camões*”, Isabel Almeida examina a relação estabelecida por Fernando Pessoa ortónimo com a obra e a figura do Camões épico, acompanhando o percurso do Pessoa crítico e a elaboração de *Mensagem*. A trajetória que se estende aproximadamente de 1910 a 1934 permite reconsiderar, para além da noção de “angústia da influência”, as formas pelas quais Pessoa se aproxima de Camões e, simultaneamente, contribui para a renovação de sua presença na literatura portuguesa.

Rodrigo Xavier, por sua vez, volta-se para a figura de Inês de Castro em “A Inês sem fim de Jorge de Sena”. O estudo não se restringe a uma leitura particular do mito, mas procura evidenciar a multiplicidade de perspectivas a partir das quais Jorge de Sena o aborda em seus *Estudos de História e de Cultura*. A análise põe em relevo a sobreposição de leituras históricas e documentais a dimensões líricas, trágicas, épicas e cósmicas, mostrando como a figura de Inês se constitui, no ensaio de Sena, como um objeto inesgotável de inter-

pretação e como um mito cuja permanência decorre justamente de sua capacidade de gerar novas leituras.

Também no âmbito das apropriações contemporâneas, Sara Grünhagen, em “Que fareis com este livro? Camões em Saramago”, investiga a presença camoniana na poesia, no teatro, na crônica e no romance de José Saramago. Partindo de uma conferência de Jorge Luis Borges sobre Camões, o estudo insere a relação entre Saramago e o poeta quinhentista numa rede mais ampla de leituras e tributos entre escritores. A análise de episódios, figuras e versos camonianos evidencia o caráter intertextual e crítico dessa presença, afastando-a de qualquer adesão simplesmente reverencial ao cânone. Camões é, antes, objeto de uma apropriação recriadora, por meio da qual Saramago reabre questões relativas à recepção de *Os Lusíadas*, à tradição literária portuguesa e à própria posição do escritor diante dessa tradição. A aproximação entre a crônica “A cidade” e a peça *Que farei com este livro?* amplia essa reflexão, ao colocar em perspectiva as formas de reconhecimento e inscrição autoral na tradição.

A recepção de Camões desloca-se, nos estudos seguintes, para o espaço brasileiro. Em “Camões nos palcos brasileiros”, Márcio Muniz examina três montagens de *Os Lusíadas* realizadas em espaços teatrais de São Paulo, em 1972 e 2001. Embora separadas por diferentes contextos políticos – o primeiro marcado pela ditadura e os demais pela experiência democrática –, as três produções estão ligadas por circunstâncias comemorativas e pela atuação da produtora luso-brasileira Ruth Escobar. A partir dos roteiros e de testemunhos relativos às adaptações dramatúrgicas, o estudo acompanha as diferentes soluções encontradas para a transposição do poema épico ao palco, relacionando processos de adaptação, resultados cênicos e condições históricas e políticas de produção.

É igualmente no Brasil, mas no final do século XIX, que se situa o estudo de Gilberto Araújo, “Leitura e censura de Camões em *O Ate-*

neu de Raul Pompeia”. O artigo investiga a presença de *Os Lusíadas* no romance de 1888 a partir da articulação entre leitura, censura, cultura material e recepção do épico. A análise parte da edição escolar censurada de *Os Lusíadas* preparada por Abílio César Borges em 1879 e acompanha as ressonâncias dessas práticas editoriais em *O Ateneu*. A tensão entre a lusofobia atribuída a Raul Pompeia e a centralidade do poema camoniano no romance permite compreender como a epopeia é submetida a um processo de inversão paródica, deslocando-se de sua função épico-didática para uma esfera ligada ao pornográfico e à ambiguidade moral.

Os dois últimos ensaios avançam para outros regimes de circulação da obra camoniana. Assim, o estudo de Julio Bandeira, “Camões, até onde os olhos alcançam: o Triunfo de Maximiliano I e *O Barroco* de Eugenio D’Ors», amplia o campo de investigação para as relações entre literatura, história da arte e cultura visual. O autor aproxima a visão do mundo não europeu presente em *Os Lusíadas* da dimensão universalizante associada à Procissão Triunfal encomendada pelo imperador Maximiliano I e recupera, a partir de Eugenio D’Ors, a ideia de Portugal e da Grécia como matrizes culturais da Europa. Nesse percurso, o Barroco surge como categoria capaz de iluminar processos de abertura da cultura europeia a outras regiões do mundo, entre elas o Brasil e o Oriente, permitindo pensar a obra camoniana em articulação com uma história mais ampla das formas de representação e circulação cultural.

Já Paulo Knauss lança luzes sobre um aspecto algo esquecido nas representações pictóricas do poeta no século XIX, anteriores ao grande festejo de 1880: a imagem de Camões elaborada pela criação artística associada à construção da ordem simbólica do governo e reinado de D. João VI, aí predominando a representação de Camões como guerreiro.

Além das sessões de trabalho, a música e a poesia se fizeram presentes na Sala dos Brasões. Devemos ao Conjunto Música Antiga

da UFF um programa que, sob o título de “Amor Enigma” girou em torno do tempo europeu de Camões, visitou autores variados e, com instrumentos de época, a todos encantou. E, na sessão de encerramento, 10 vozes femininas – na grande maioria de palestrantes – presentificaram, com a leitura de poemas escolhidos, a voz lírica do poeta.

Também num momento intervalar do Colóquio foi lido, por Isabel Almeida, um trecho divertido do folheto de cordel “Visita de Camões à vila de São Saruê”, que também integrou a exposição bibliográfica camoniana patente ao longo de junho/julho no nosso Salão de Leitura. Sob esse pretexto, trazemos aqui, na sessão “Vária”, a reprodução do folheto envolta numa notícia sobre o trabalho de dois artistas populares que, a seu modo, revisitaram Camões. Assim, sob o título “Zé Andrade, Salomão Rovedo e Camões: quando a arte popular recria a memória literária”, resgata-se a presença do nosso épico nessa outra deriva da criação.

Em seu conjunto, os estudos aqui reunidos fazem ver a vitalidade de Camões como objeto de investigação precisamente porque sua obra não se deixa reduzir a uma única tradição de leitura. Entre a análise textual e a história cultural, entre a literatura e o teatro, entre a escola e a censura, entre a tradição e a recriação, os diferentes contributos acompanham os deslocamentos de Camões por épocas, espaços e linguagens diversos. A coletânea procura, desse modo, não apenas visitar uma obra central da literatura portuguesa, mas também observar os modos pelos quais cada nova leitura, ao interrogar Camões, contribui para redefinir o lugar que ele ocupa no presente.

Gilda Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro / RGPL / PPLB

Introduction

Camões without End

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1508>

This new Camões-themed volume of *Convergência Lusíada* relates to some words I read on June 22, 2026, in the Real Gabinete Português de Leitura (Royal Portuguese Reading Room):

As we begin this international colloquium, “Camões without End”, it cannot be overstated how inextricably linked this institution has been to Luís de Camões since its very inception.

On June 10, 1880, just as the entire Portuguese-speaking world was paying tribute to the poet on the third centenary of his death, the cornerstone of this building was laid in a ceremony presided over by Emperor Pedro II himself as part of the great celebrations that then took over the city of Rio de Janeiro.

To commemorate the date, the Gabinete organised other initiatives, including the minting of a medal and the publication of a handsome new edition of *Os Lusíadas* (The Lusiads) – a volume which earned widespread recognition for its graphic and editorial quality and is now a bibliophilic rarity.

Alongside the title page of this edition is a portrait of Camões by Columbano Bordalo Pinheiro – the image we have chosen as the emblem for this event. According to records, the portrait was commissioned by the Gabinete. And tradition holds that Columbano’s model was a friend of his, João de Deus, a poet and

educator who, in 1880, was fifty years old – just five or six years younger than Camões was when he died.

Ramalho Ortigão, who wrote the volume's lengthy prologue, judged the portrait to be magnificent, observing – in words attributed to him – that “its style is reminiscent of a beautiful Renaissance etching, and the figure's intense expression reveals most faithfully the historical physiognomy of the character”. In fact, this is an image that breaks with a long iconographic tradition. Instead of the heroic Camões described by Cesário Verde in his famous *O Sentimento dum Ocidental* (“The Feeling of a Westerner”) as “bronzed, monumental, with warlike proportions”, we see a man marked by time, yet not defeated by it.

In this engraving the poet appears frail and elderly with no laurels, no quill, and no sword. Yet he clutches a bundle of papers with a steady hand. And it is precisely this steadiness that speaks to us. More than the physical figure, more than a life subject to the limits of human existence, what is affirmed here is the permanence of the work. The hand, though aged, continues to hold with vigour the pages that span the centuries.

That is why, when the opportunity arose to extend the celebrations of the fifth centenary of Camões's birth until 2026, this image – so deeply connected to the Real Gabinete – naturally emerged as its emblem. We can see in it what the title of this colloquium seeks to encapsulate: *Camões without End*. Not the illusion of personal eternity, but the continuity of a body of work that lives on, revived with every reading, every generation, and every gaze cast upon its verses.

It was thanks to the sponsorship of the MISSION STRUCTURE FOR THE COMMEMORATIONS OF THE 500TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF LUÍS DE CAMÕES and the unconditional support of its Commissioner General, Professor José Augusto Cardoso Bernardes, Ph.D. – our great friend at the Real Gabinete – that we were able to organise this international gathering. And we brought to Rio de Janeiro some distinguished Portuguese scholars of Camões's work – three of whom, Isabel Almeida, Maria do Céu Fraga, and Vanda Anastácio, are members of the Curatorial Committee of the

Mission Structure – to engage in dialogue with colleagues from Brazil.

Once again breaking the silence of this commemoration on this side of the ocean, over the course of these two days there will be a coming together of different perspectives and disciplines around this one writer, demonstrating once more the endless engagement that his work offers.

To all those present here, and to all those who will join us via YouTube, benefiting from these multiple perspectives on pages that time cannot erase, we extend our sincere thanks.

Thanks also to all those who have contributed with such hard work, generosity, and dedication to shaping these two days of reflection and celebration.

Days that, once again, will surely confirm what Luís de Camões' work continues to awaken in its readers. Because, five centuries after his birth, it is still able to draw us in, unsettle us, bring us together, and move/stir us.

After all, for all those readers who love Camões – and only those who have not read him do not appreciate him – it continues to hold true that life is so short for love so long.

Having confirmed, as predicted, that our guests' contributions to the reading of Camões would be of the highest order, it was only fitting to preserve and disseminate them more widely – which we are doing here and now.

Having transcribed the honorary remarks proffered by Ambassador Isabel Brilhante Pedrosa and broadcast via video, we move on to the much-anticipated diversity of perspectives on the poet who brought us together on 21 and 22 June in the Coat of Arms Room at the Gabinete.

As a fine overture to the proceedings, Ana Paula Tavares, Camões Prize winner in 2025, composes a three-voice cantata, in which her own poetic voice intertwines with those of Camões (“Sobre os rios” [“Upon the rivers”]) and Luandino Vieira (“Livro dos rios” [“Book of rivers”]), weaving connections around landscapes, melancholy, exile, time, memory, and many other concerns that flow through the veins of men

and women, in her beautiful text “Camões, O canto do eterno em terra estranha: A propósito e sobre ‘Os rios que vão’” (“Camões, the song of the eternal on foreign soil: On and about ‘The rivers that flow’”)

Turning to the more essayistic contributions, Camões emerges as an author whose work extends across different times, languages, and cultural contexts, inspiring new forms of reading, appropriation, interpretation, and recreation. The various studies range from the structure and internal tensions of *Os Lusíadas* to its diverse forms of reception, passing by the *Rimas*, dialogue with key authors of modern and contemporary Portuguese literature, theatrical adaptations, and relationships between literature, publishing, censorship, and visual culture.

The collection opens with Helena Buescu’s study “Proposição e Anti-proposição n’*Os Lusíadas*” (“Proposition and Anti-proposition in *Os Lusíadas*”), which focuses on one of the constitutive tensions of the Camões epic: the relationship between the Proposition that opens the poem and its counterpoint, as it were, at the end of Canto VII. By examining the convergence of historical, symbolic, and existential contradictions in the poet’s voice, the study draws attention to the subjectivisation of the epic material and emphasises the simultaneously epic and lyrical nature of *Os Lusíadas*. In this sense, the so-called Anti-proposition allows us to recognise within the poem an authorial voice that not only celebrates but also judges, excludes, and questions the very project of the epic.

The reading of *Os Lusíadas* is followed by a focus on the *Rimas*, in Maria do Céu Fraga’s essay, “As *Rimas* de Camões: novos leitores, novos desafios?” (“Camões’ *Rimas*: New readers, new challenges?”). The study takes as its starting point the enduring presence of Camões’ poetry in society – and particularly in schools – to reflect on what it means to know Camões beyond recognition of his place in the canon and his symbolic value. Reading the poems and accepting the challenges they pose to readers lies at the heart of this proposal, which takes the figure of Dinamene as a prime example of how celebrating, transmitting, and studying a classical poet’s work can be intertwined.

In “A morte de Camões. Acerca de um *topos* da biografia camoniana” [“The Death of Camões: On a *topos* in Camões’s biography”], Vanda Anastácio investigates accounts of the poet’s final days written by his earliest biographers, bringing these into dialogue with an analysis of the many pictorial representations of this theme throughout the nineteenth century, making it a unique case in European iconography.

Camões’ enduring presence in later literature lies at the heart of the studies by Isabel Almeida, Rodrigo Xavier, and Sara Grünhagen, who examine, from distinct perspectives, the ways his work and figure have been revisited by writers both modern and contemporary. In “Pessoa & Camões”, Isabel Almeida examines the relationship established by Fernando Pessoa (under his orthonym) with the work and figure of the epic Camões, tracing the trajectory of Pessoa the critic and the composition of *Mensagem* [Message]. This trajectory, spanning from around 1910 to 1934, allows us to reconsider – beyond the notion of “the anxiety of influence” – the ways in which Pessoa engages with Camões and, simultaneously, contributes to a renewal of his position in Portuguese literature.

Rodrigo Xavier, for his part, turns his attention to the figure of Inês de Castro, in “A Inês sem fim de Jorge de Sena” [“Jorge de Sena’s endless Inês”]. The study is not limited to a particular reading of the myth but highlights the multiple perspectives Jorge de Sena takes on it in his *Estudos de História e de Cultura* [“Studies of History and Culture”]. The analysis foregrounds the interplay of historical and documentary readings with lyrical, tragic, epic, and cosmic dimensions, demonstrating how the figure of Inês emerges, in Sena’s essay, as an inexhaustible object of interpretation and as a myth whose lasting presence stems precisely from its capacity to spawn new readings.

Also looking at a contemporary reinterpretation is Sara Grunhagen, who, in “Que fareis com este livro? Camões em Saramago” [“What will you do with this book? Camões in Saramago”], explores Camões’ presence in the poetry, plays, chronicles, and novels of José Saramago.

Building on a lecture by Jorge Luis Borges on Camões, the study situates the relationship between Saramago and the sixteenth-century poet within a broader network of readings and tributes among writers. The analysis of episodes, figures, and verses from Camões lays bare the intertextual and critical nature of this presence, making it anything but a reverential observance of the canon. Camões is, rather, the object of a re-creative appropriation, through which Saramago reopens questions regarding the reception of *Os Lusíadas*, the Portuguese literary tradition, and his own position vis-à-vis that tradition. Affinities in the chronicle “A cidade” (“The city”) and the play *Que farei com este livro?* (“What shall I do with this book?”) broadens this reflection by putting into perspective the different forms of recognition and authorial inscription within the tradition.

In the following studies, the reception of Camões shifts to the Brazilian context. In “Camões nos palcos brasileiros” (“Camões on Brazilian stages”) Márcio Muniz examines three productions of *Os Lusíadas* staged in São Paulo in 1972 and 2001. Although separated by different political contexts – the first marked by dictatorial rule and the other two by the experience of democracy – the three productions are connected by commemorative events and by the work of the Portuguese Brazilian producer Ruth Escobar. Drawing on scripts and testimonies concerning the adaptations, the study traces the different ways the epic poem was transposed to the stage, taking account of the adaptation processes, the stagings, and the historical and political conditions surrounding the productions.

Also concerning Brazil, but in the late nineteenth century, is Gilberto Araújo’s study, “Leitura e censura de Camões em *O Ateneu* de Raul Pompeia” (“Reading and censorship of Camões in Raul Pompeia’s *O Ateneu*”). The article examines the presence of *Os Lusíadas* in the 1888 novel through the interplay between reading, censorship, material culture, and the reception of the epic. The analysis begins with the censored school edition of *Os Lusíadas* prepared by Abílio César Borges in 1879 and traces the repercussions of these editorial practices in *O Ateneu*. The tension between the

anti-Portuguese sentiment attributed to Raul Pompeia and the centrality of Camões' poem in the novel allows us to understand how the epic is subjected to a process of parodic inversion, shifting from its epic-didactic function to a sphere associated with the pornographic and moral ambiguity.

The last two essays explore other modes of circulation of Camões' work. Thus, Julio Bandeira's study, "Camões, até onde os olhos alcançam: o Triunfo de Maximiliano I e *O Barroco* de Eugenio D'Ors" ["Camões, as far as the eye can see: The triumph of Maximilian I and Eugenio D'Ors' *O Barroco*"], broadens the field of enquiry to encompass the relationships between literature, art history, and visual culture. Bandeira draws a parallel between the non-European worldview present in *Os Lusíadas* and the universalising dimension associated with the Triumphal Procession commissioned by Emperor Maximilian I, and, drawing on Eugenio D'Ors, revives the idea of Portugal and Greece as the cultural cradles of Europe. In this context, the Baroque emerges as a category capable of shedding light on Europe's cultural opening to other regions of the world, including Brazil and the Orient, allowing us to consider Camões' work in relation to a broader history of forms of representation and cultural circulation.

Meanwhile, Paulo Knauss turns his sights to a somewhat overlooked aspect of the poet's pictorial representations in the nineteenth century, prior to the grand celebrations of 1880: the image of Camões shaped by artistic creation associated with the construction of the symbolic order of King João VI's government and reign, in which Camões was largely depicted as a warrior.

In addition to the working sessions, music and poetry featured in the Coat of Arms Room. We owe a debt of gratitude to the Fluminense Federal University's Early Music Ensemble for a program that, under the title "Love Enigma" revolved around Camões' European era, explored various composers, and captivated everyone present with their performances on period instruments. And, during the closing session, ten female voices – the vast majority speakers at the

event – brought to life the poet’s lyrical voice through readings of selected poems.

Also during a break at the colloquium, Isabel Almeida read an entertaining excerpt from the *cordel* pamphlet *Visita de Camões à vila de São Saruê* [“Camões’ visit to the village of São Saruê”], which was also part of the Camões-themed bibliographic exhibition on display throughout June and July in the Gabinete. Under this pretext, we present here, in the “Miscellaneous” section, a reproduction of the pamphlet alongside a news story on the work of two folk artists who, in their own way, have revisited Camões. Thus, under the title “Zé Andrade, Salomão Rovedo e Camões: quando a arte popular recria a memória literária” [“Zé Andrade, Salomão Rovedo, and Camões: When folk art recreates literary memory”], we highlight the presence of our epic poet in this other strand of creative expression.

Taken as a whole, the studies gathered here reveal the vitality of Camões as an object of investigation precisely because his work resists reduction to a single interpretative tradition. Between textual analysis and cultural history, literature and theatre, education and censorship, tradition and recreation, the various contributions trace Camões’ journeys through manifold eras, spaces, and languages. The collection thus seeks not only to revisit a central work of Portuguese literature but also to examine the ways in which each new reading, rendered by interrogating Camões, contributes to redefining the place he occupies in the present.

Gilda Santos

Federal University of Rio de Janeiro / Real Gabinete Português de
Leitura / Luso-Brazilian Research Center

Saudação¹

Message of greetings

Isabel Brilhante Pedrosa

Embaixadora de Portugal no Brasil

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1509>

Caros participantes do Colóquio Internacional “Camões Sem Fim”,

Uma saudação muito calorosa desde Brasília e é com grande honra que me associo, ainda que à distância, a esse encontro de reflexão e celebração dedicado a uma das figuras maiores da cultura universal, Luís de Camões. Na verdade, evocar Camões é revisitar não apenas a língua portuguesa na sua mais alta expressão literária, mas também um património comum que nos une a povos, histórias e geografias. A sua obra, a obra de Camões, transcende o tempo e continua a inspirar novas leituras, novos diálogos e novas formas de compreensão do mundo. E neste colóquio a realizar no Rio de Janeiro, no Real Gabinete Português de Leitura, que é uma instituição profundamente marcada pelos laços históricos e culturais entre Portugal e o Brasil, reafirma-se a vitalidade de Camões como um autor sem fim, ines-

¹Saudação transmitida em vídeo na abertura do Colóquio Internacional “Camões Sem Fim”, em 22 de junho de 2026.

gotável na sua riqueza poética, sempre atual na sua reflexão sobre a condição humana.

Gostaria, por isso, de saudar calorosamente todos os organizadores e investigadores e participantes, cujo trabalho é essencial para manter viva a herança camoniana e para projetá-la nas gerações futuras. A vossa dedicação demonstra que a cultura é assim um espaço privilegiado de encontro, de partilha e de construção de sentidos comuns. E, na verdade, Portugal e o Brasil encontram em Camões um símbolo maior da língua que partilhamos e da diversidade que também floresce na língua portuguesa. Este colóquio creio que é assim também um espaço de celebração desse diálogo e dessa criação. Formulo, por isso, os maiores votos de pleno sucesso para os trabalhos e debates que irão decorrer, certa que dele sairão reflexões enriquecedoras e contributos duradouros para o estudo da obra camoniana.

Muito obrigada.

Camões, o canto do eterno em terra estranha: a propósito e sobre “Os rios que vão”

*Camões, the song of the eternal in a strange land:
reflections on “Os rios que vão”*

Ana Paula Tavares

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1485>

Conheci rios.
Primevos, primitivos rios, entes passados do mundo,
lodosas torrentes
Desumano sangue
nas veias dos homens
Minha alma escorre funda como a água desses rios
(Vieira, 2006, p. 13).

Entre poema e poema, deslizam todas as sombras dos rios, lentas como barcos em água mansa, errantes dos exílios escolhidos e de outros do dever da história entre vida e morte a refração da memória. Entre poema e poema, o poeta abandona os instrumentos da escrita; tinta, pena, pincéis e lápis, tábuas de argila, papiro, bambu, tábuas de cera, pergaminho, velino, papel, placa de cobre, ardósia para fugir ao seu destino traçado pelo anjo da história. Na margem do rio (de todos os rios), ali onde os rios pequenos engrossam o grande rio

saúda a fala e despede-se dos deuses da escrita veneno de toda a sua vida vivida, verdade e mentira em 365 versos onde os lugares raros ganham forma, círculos, circunferências, cilindros, palavras para encadear segundo as regras como o novelo estendido que nos guia aos lugares da infância com seus gestos múltiplos e põe na natureza as figuras que faltavam. A voz da mulher da pedra volta a alisar o chão enquanto seu braço forte desce sobre o dormiente alisando as sementes e cria a vida na farinha da volta. Seus dias começam antes da travessia, suas falas são a própria fronteira: “Volta ao passado para saberes quem és, volta ao poema para saberes o teu lugar no mundo, fala e escrita de um tempo para sempre marcado, segue os passos ancestrais e aprende a colocar os sons por ordem até à última palavra”.

I – DA MELANCOLIA – “MORRER DE PURO TRISTE” (CAMÕES)

De fazedor de versos deixei a música entre árvores e fantasmas para que não se possa ouvir o meu canto, pois o passado é passado e aqui te nego três vezes enquanto me perco errante entre os que vieram à procura de pasto, casa fogo e água, e me perdi entre o que a história esconde e o que a história mostra. Perdi o sol e o mar, conheço rios e uma criança que me entrega a forma da casa: lar e labirinto, tijolo e argamassa, túmulo dos antigos, lugar de luz e escuridão, a linha de fronteira entre demasiadas eternidades sem redenção, sem remédio. A tradição na sua matéria crua ainda me visita neste lugar que não conheço: sou o das margens, o que morreu, a soma que não fecha (Homi Bahba, 1998), a memória sujeito de que falava a mãe quando abria ao exterior os espaços da sua alma, as vidas vividas antes do exílio. Por ela vivi um pouco mais que o instante e suportei as doenças do corpo e da mente. Com ela aprendi o Fragmento e o passado e o presente se tornaram matéria crua de uma liturgia que se deixou de ler. Fragmento, quebra cisão e silêncio onde o antes era palavra e sentido. Esquecimento e uma leitura das nuvens que não se entende. Perdida a cura pela fala, perdida a cura pela escrita, sou

do exílio o anjo amargo que vela a noite dos caídos que cumprem a travessia entre lugares, noutros lugares na procura em outras línguas da língua perdida, a forma de escrever a luz e ficar sentado para lá da história. Avesso à continuidade ininterrupta do tempo, habito o intervalo, a fuga, a poeira dos caminhos por percorrer.

II – DO EXÍLIO – “*HOVER TEMPO EM QUE TE NEGUE*” (CAMÕES)

A água mansa é a que mata, diz o antigo provérbio e junto dele te neguei três vezes, enquanto escutava exilados antigos a falar do inferno, olhar a margem do rio e outros lugares de encontro entre fantasmas, o sagrado e o profano. A casa deixou de ser casa e só o espectro a habita, expulsos da cidade todos os poetas para lugares onde se habita e não se vive e todo o bem passado não é gosto, mas é mágoa, e a indiferença do mundo perturba a busca da palavra lisa. Tudo é luto neste exílio e a pedra no meio do caminho é montanha e rochedo e se sol nos ilumina é para se poder ver a tristeza essencial, as línguas que nos separam, caminhos que se cruzam e a forma de esquecer a fala rápida e nervosa que sacudia os dias e alimentava as noites. Deixo os instrumentos da música: flauta, cítara, clavicórdio, minha arte de conviver nas trevas e o canto que agora ouves não é novo é só memória da terra e do tempo em que cantava e amava antes de deambular incerto noutro lugar sobre a terra.

III – DA MEMÓRIA – “*MINHA PENA SEJA DADA A PERPÉTUO ESQUECIMENTO*” (CAMÕES)

Na superfície azul daqueles rios, dizem os sábios, que se pode chegar ao passado por uma memória que tantas vezes foi ferida pela história. Tudo o que era perdido se recupera pelo fogo, traço de luz e fogueira a consumir o segredo dos antigos. Vozes altas entoam os sete cantos da morte seguidos de um enigma: presença, ausência:

*O ferreiro forja a palavra
o tecelão a tece
Quem dos velhos do couro a amacia?*

IV- COROS – “DITOSO QUEM SE PARTIR PARA TI, TERRA EXCELENTE” (CAMÕES)

Os velhos falam de rios e do sagrado em medida velha:

E se o poema se perdeu no som do silêncio, senhor da palavra, cantor e dono dos instrumentos da escrita inaugura pela linguagem uma nova visão do mundo e canta o canto dos que viveram a história e dos que foram expulsos para as margens

Todo passado é presente

Todo o presente é futuro

Olhemos os cantares de amor profano e as viagens e da experiência vivida os enganos que sobraram virá a terra da glória e as outras visões de paz.

Todo o passado é presente

Todo o presente é futuro

As almas que nos tornam humanos juntam os lugares fora do lugar, os males da ausência, o direito à vida. O direito à morte e à salvação.

Todo o passado é presente

Todo o presente é futuro.

Agora temos os cantares e sabemos em que língua falar das nossas coisas como falou de mar o mais inocente dos aventureiros. Podemos então falar de amor e atravessar a escuridão com a luz das próprias palavras. A fúria da criação trará para nós o canto de todos os cativos, os que pelos rios chegaram a todos os mares.

Todo o presente é futuro!

O território que perdeste faz agora parte do mapa de experiência feito que se forja no poema e todas as gerações que pesam nos teus ombros soltam a fala do regresso e as linhas da água da chuva do paraíso perdido, sonho, região de passagem e de regresso que podem reduzir o fio do tempo à descoberta do eterno e ao sossego.

Todo o passado é presente

Todo o presente é futuro.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Isabel. *Poesia maneirista*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1998.
- ALVES, Frei Herculano. *O Salmo 137/136 e as literaturas de exílio, estudo e antologia*. Fátima: Difusora Bíblica, 2025.
- ANTUNES, António Lobo. *Sobolos rios que vão*. Lisboa: D. Quixote, 2010.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Literatura mundo comparada: perspectivas em português I, mundos em português*. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- CAMÕES, Luis de. *RIMAS*. Edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 1994.
- DARWISH; Mahmoud. *Um rio morre de sede, diários*. Lisboa: Flâneur, 2025.
- LOURENÇO, Eduardo. *Obras completas de Eduardo Lourenço*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019. v. VI, Estudos sobre Camões.
- LOURENÇO, Frederico. *Camões uma antologia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2024.
- MARNOTO, Rita. Da Arcádia a Sobolos Rios. In: EARLE, T. F. *Atas do Quinto Congresso da Associação de Lusitanistas*: Oxford-Coimbra, 1998. Tomo II, p. 1023-1044.
- SAÏD, Edward. *Reflexões sobre o Exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SENA, Jorge de. *Babel e Sião*. Lisboa: Guerra e Paz. 2014.
- SENA, Jorge de. *O pensamento de Camões*. Lisboa: Guerra e Paz, 2024
- VIEIRA, José Luandino. *De Rios Velhos e Guerrilheiros, O Livro dos Rios*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

MINICURRÍCULO

ANA PAULA TAVARES é nascida em Angola, Doutorada em Antropologia da História pela Universidade Nova de Lisboa (2010), Mestre em Literatura Brasileira e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de Lisboa (1996), Bacharel e Licenciada em História pela Universidade de Lisboa (1982). Professora convidada da Faculdade de Le-

tras da Universidade de Lisboa, Investigadora Integrada do CLEPUL, Colaboradora do AHA (Arquivo Histórico de Angola), Professora Convidada da Universidade Agostinho Neto (Luanda), Colaboradora da RDP-África. Escritora. São suas principais áreas de Investigação a História e a Literatura do Continente Africano e de Angola. Tem várias publicações no domínio da ficção e poesia. Prémio Mário António de Poesia em 2004-Fundação Calouste Gulbenkian; Prémio Nacional de Literatura e Artes, Angola, 2007; Prémio Internacional Ceppo Pistoia, Florença, 2013; Prémio Camões, 2025.

Proposição e Anti-Proposição n'Os Lusíadas

Proposition and Anti-Proposition in Os Lusíadas

Helena Carvalhão Buescu

Centro de Estudos Comparatistas – Universidade de Lisboa

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1484>

RESUMO

Os Lusíadas são uma extraordinária epopeia, pela forma como fazem convergir, sem as dissolver, contradições históricas, simbólicas, e existenciais que o Poeta manifesta na sua própria voz, como instância enunciativa. A subjectivização da epopeia, como texto afinal épico-lírico, acolhe até o confronto entre a Proposição inicial e uma evidente Anti-Proposição, no final do Canto VII, em que o Poeta expulsa do seu canto todos aqueles que o desmerecem.

PALAVRAS-CHAVE: Proposição; anti-Proposição; subjectivização da epopeia; presença do poeta no poema.

ABSTRACT

The Lusiads is an extraordinary epic, owing to the way it brings together – without dissolving them – historical, symbolic, and existential contradictions that the Poet voices through his own persona as the enunciating agent. The subjectivization of the epic – ultimately an epic-lyric text – even accommodates the clash between the initial Proposition and a clear Antiproposition at the end of Canto VII, where the Poet banishes from his song all those unworthy of it.

KEYWORDS: Proposition; antiproposition; subjectivization of the epic; presence of the poet in his poem.

A Proposição é, como sabemos, a parte inicial de uma epopeia, enunciando nos poemas homéricos a “fúria de Aquiles” (*Ilíada*) ou “o astuto que tanto vagueou” que é Ulisses (*Odisseia*), na épica vergiliana as “armas e o homem” que o Poeta vai cantar ou, n’*Os Lusíadas*, as “armas e os barões assinalados”. Sendo em todos eles o primeiro momento enunciativo do poema, e constituindo por isso a sua porta de entrada na matéria épica, é, por outro lado, a sua primeira parte estrutural. No caso de Camões, ocupa as três primeiras oitavas, antecedendo a invocação, a dedicatória e a narração. A Proposição camonianiana sublinha, entretanto, de forma clara, o valor quer da matéria a narrar quer do canto que a veicula, aliando, assim, e desde o início, os feitos de armas e os feitos da pena, e abrindo caminho a que esta última, o canto protagonizado pelo Poeta, se vá afirmando, como efectivamente acontece, enquanto a dimensão mais vigorosa do que acontece no poema. A pouco e pouco, deixamos para trás o que acontece (que talvez venha à tona do poema, de forma mais explícita, nas palavras do Adamastor, quando a tudo se refere como castigo, pena e morte), e somos tomados pelo calor do canto e do poema e, por isso, pelo valor do próprio Poeta – que a si mesmo não se representa directamente como guerreiro, mas se representa, bastas vezes, como poeta cantor. É pois minha convicção que esta Proposição camonianiana, que nas duas primeiras estâncias menciona os heróis “assinalados” que irão ser objecto do canto do Poeta, na verdade conduzem para os dois últimos versos da estância 2 (“Cantando espalharei por toda a parte, / Se a tanto me ajudar engenho e arte”), permitindo, na estância seguinte, o alto surgimento da figura do Poeta, que ordena que “cessem” as navegações antigas, que se “cale” “a fama das vitórias que tiveram”, para lhes contrapor o orgulhoso “eu canto”, capaz de dar conta do “outro valor que mais alto se alevanta”. Dizer isto não é apenas dizer que os feitos dos Portugueses sobrelevam os antigos. É antes, na minha opinião, anunciar que feitos maiores pedem (e, por isso, obrigam a) poesia maior, pena maior. E é por isso uma

implícita (ou não tão implícita) comparação com os maiores épicos da Antiguidade, em especial Vergílio, numa afirmação de imodéstia que só aqueles que não conhecem as orgulhosas asserções renascentistas sobre o valor da Poesia poderiam estranhar. É este, a meu ver, o significado do hipérbato violento que transtorna as duas primeiras estâncias do poema, remetendo para os versos finais da estância 2 aquilo que, sintacticamente, nós esperaríamos ver no seu início: sujeito, predicado, complemento. E é por esta razão que, recordando a minha experiência de juvenzita confrontada com a famigerada divisão de orações d'*Os Lusíadas*, agora tão verberada, eu não consigo ver nela senão a cristalina suspensão do mais importante, até este momento. Começar pelos feitos, e guardar para o final, nas estâncias 2 e 3, os dois momentos em que primeiramente o Poeta diz “eu” no poema, é o maior feito retórico, posto a nu pela sintaxe, como disse, cristalina e exigente, deste início d'*Os Lusíadas*, que nos faz esperar pelo que mais importa: o Poeta e o Poema.

É claro que “as armas e os barões assinalados” estão lá – mas apenas para que permitam que o seu cantor se auto-nomeie como tal. Creio, pois, que esta Proposição inicial não se esgota nos barões assinalados, antes deles se serve para cantar, logo desde o início, o próprio cantor que os canta – e que por este motivo faz parte da Proposição ela mesma. Este *início dual* da Proposição é pois de entendimento decisivo para compreender que a matéria épica é n'*Os Lusíadas* desde o *início dupla*: são os feitos da espada, mas serão também, e a meu ver, talvez, sobretudo, os feitos da pena. Se os barões assinalados e o “peito ilustre Lusitano” fazem parte da Proposição, também o “eu” que notoriamente nela se manifesta e enuncia é objecto cantado: o Poeta que canta o próprio cantar.

Por esta razão, não há Canto nenhum d'*Os Lusíadas* em que este Poeta se não manifeste. Pelo contrário: ele organiza, reflecte, reorienta, avaliza ou critica, dando conta de como à Poesia tudo é possí-

vel fazer. Nada é alheio à poesia e ao poeta, no Renascimento. Mas, à medida que o poema avança, o Poeta vai tomando mais e mais protagonismo, para a partir do Canto IV passar a ser figura proeminente no poema.

No mesmo Canto IV (88-104), devemos desde logo notar a importância axial da figura, e das críticas por ele protagonizadas, do Velho do Restelo e das personagens que o acompanham nesse episódio, que faz uma descrição certa do que acontecia no Reino já na altura da partida da armada de Vasco da Gama (não é por acaso que o Velho do Restelo fala precisamente quando os heróis se aprestam a partir para se cumprirem como tal). O Velho do Restelo, longe de ser o derrotista que a vulgata dele quis erradamente fazer, é a única voz lúcida, com o Poeta em nome próprio, no poema. Camões, através desta figura, faz um fiel retrato do que também Gil Vicente descrevera, no início do século XVI: uma sociedade que deixara de ser governada por princípios éticos e morais, para apenas reconhecer o poder e o valor do dinheiro e, afinal, da violência e da exploração. Como vimos, não são críticas menores, porque o que está em jogo é a existência moral e ética da nação e da pátria, que se vê assim ameaçada (e talvez seja esta a razão por que Oliveira Martins vem a considerar *Os Lusíadas* como uma “prova póstuma” da nacionalidade). Por isso o último verso deste Canto, pronunciado pelo Velho do Restelo, e depois de amaldiçoar “[...] o primeiro que, no mundo, / Nas ondas vela pôs em seco lenho” (*Lus.*, IV, 102, 1-2) é já o prenúncio da mudança de atmosfera do Poema ocorrida a partir do Canto V, que de glorificação épica passa a incluir o seu reverso: “Mísera sorte, estranha condição.” (*Lus.*, IV, 104, 1). Este é o último verso do Canto IV, seguindo-se-lhe o silêncio. Mas esse silêncio é talvez a pedra mais funda sobre o que acaba de ser criticado.

Esta mudança de atmosfera atinge desde logo a caracterização da voz: em V (16), o Gama alude à “voz de ferro” que lhe seria neces-

sário ter para “contar-te longamente as perigosas / cousas do mar [...]” (*Lus.*, V, 16, 1-2). E, efectivamente, serão “vozes de ferro” as que vamos encontrar a partir do Canto V, mormente naquela voz poderosa que o Adamastor vai incorporar ao poema, na narração das desgraças e catástrofes que aguardam os portugueses. Aquela “nuvem que os ares escurece” (*Lus.*, V, 37, 7), materializando-se na horrenda descrição do mostrengo que é feita nas estâncias 39-40, e no discurso que até à estância 60 protagoniza, corresponde a mais uma figuração por *alter ego* do próprio Poeta, que de dedicado cantor dos “barões assinalados” se transforma no mísero e grande poeta das desgraças profetizadas. Não surpreende, pois, que no final deste mesmo Canto, em V (92-100), assistamos a um momento-charneira, em que o Poeta toma a voz por si próprio para, a propósito da narração feita pelo Gama, se manifestar contra o desprezo da Poesia, em elaborada reflexão sobre a Arte como memória e substância da comunidade. Neste passo, encontramos explicitado o *topos* clássico das armas e das letras, naturalmente associado à consciência do que pode a glória contra a morte (*topos* aliás vindo do final da Idade Média, como Mário Martins (1969) sobejamente mostrou). O argumento é o seguinte: é o desprezo pela poesia, evidenciado pelos portugueses, que torna impossível o surgimento de um novo Vergílio ou Homero, que possa cantar feitos que ultrapassem os de Ulisses, Aquiles ou Eneias. O que é, naturalmente, uma forma de autorrepresentar o próprio Poema e o próprio Poeta como aqueles que, contra todas as evidências e por denegação, apesar de tudo conseguem erguer o canto ao lugar em que a morte nada possa contra eles.

A segunda metade do poema, aqui inaugurada, abre lugar a várias representações do Poeta e d’Os *Lusíadas* num tom que não mais encontrará a “tuba canora e belicosa”, própria para o cantar de heróis e da gesta que protagonizam. Há, sim, memórias dessa voz heróica, mas o que predomina é o cansaço, o tom deceptivo, mesmo a des-

crença. Estas tonalidades introduzem no poema um *ethos* complexo, que nem o longo episódio da coroação erótica e de conhecimento que constitui a Ilha do Amor, nos Cantos IX e X, consegue apesar de tudo dissolver. Assim, no final do Canto VI (95-99), que Maria Vitalina Leal de Matos considera ser outro momento de viragem fulcral no Poema, assistimos à meditação ética e moral sobre o valor da glória, que arrasta a crítica explícita às “molezas” e “ociosidades” (para usar termos com afinidade aos utilizados por Camões), aos favores e à corrupção. Deverá ser aqui notado que estas reflexões se seguem imediatamente à chegada à Índia (*Lus.*, VI, 93). Ora, esta singular sequência, que faz coincidir o ponto culminante da viagem do Gama com um conjunto de críticas ao que não devia (mas está a) ser feito, e de sugestões sobre o que o deve ser, para que sejam atingidos “as honras imortais, e graus maiores” (*Lus.*, VI, 95, 4), dificilmente deixa passar despercebido que o Poeta, na sua própria voz, faz penetrar no seu poema um conjunto de reflexões que complexificam a gesta dos heróis, no preciso momento em que chegam à Índia. Esta reflexão, por assim dizer, “mesclada”, de luz e sombras que se vão adensando, prolonga-se nas estâncias seguintes, de abertura do Canto VII (1-14), em que o elogio do espírito de Cruzada dá origem a críticas a vários povos (Alemães, Ingleses, Franceses, Italianos) que o abandonaram. Assistimos assim à crítica ao “vil ócio” (8) e à “cobiça” (11), terminando com o elogio (épico) dos Portugueses: “se mais mundo houvera, lá chegara” (*Lus.*, VII, 14, 8). Mas, e mais uma vez, este elogio épico já não se destrinça dos perigos morais e simbólicos, além de materiais, que espreitam os portugueses na Índia – e que Camões conheceu e experimentou em primeira mão.

Por este conjunto de razões, assistimos, ainda no mesmo Canto (VII, 78-87), a uma nova invocação (ocupando dez estâncias), desta feita às Ninfas do Tejo e do Mondego. Trata-se de uma meditação amarga que literalmente interrompe, até sintacticamente, a descri-

ção que estava a ser feita, e que de novo introduz a voz, em 1.^a pessoa, do Poeta como cantor da matéria épica:

Um ramo na mão tinha: Mas, ó cego,
Eu, que cometo insano, e temerário,
Sem vós Ninfas do Tejo, e do Mondego,
Por caminho tão árduo, longo e vário!
(*Lus.*, VII, 78, 1-4).

Ora esta invocação abre uma das mais directas descrições das misérias e das injustiças de que o Poeta se sente alvo, e que atingem o cerne da sua poesia e do seu poema:

E ainda Ninfas minhas não bastava,
Que tamanhas misérias me cercassem:
Senão que aqueles que eu cantando andava,
Tal prémio de meus versos me tornassem
A troco dos descansos que esperava,
Das capelas de louro que me honrassem,
Trabalhos nunca usados me inventaram,
Com que em tão duro estado me deitaram.

Vede Ninfas que engenhos de senhores
O vosso Tejo cria valerosos,
Que assi sabem prezar com tais favores
A quem os faz cantando gloriosos:
Que exemplos a futuros escritores,
Para espertar engenhos curiosos,
Para porem as cousas em memória
Que merecerem ter eterna glória.
(*Lus.*, VII, 81-82).

Assim, o descaso e a injustiça acontecem não apenas sobre o desprezo da Poesia, mas *do próprio Poeta*, comprometendo, além disso, os “*futuros escritores*” que, de forma crítica, o Poeta mostra necessariamente alheados do canto poderoso que poderia levar à memória e à eternidade. A “eterna glória” desdobra-se desta forma na *experiência pessoal* de humilhação, que é neste Canto fortíssima. Por isso, a Poesia, que poderia ser o garante do não-compromisso e da inteireza de coração, vê-se, assim, ameaçada, se não mesmo comprometida. Esta invocação às Ninfas do Tejo e do Mondego corresponde, assim, à explicitação, uma vez mais, do desprezo, presente e futuro, a que as letras e a poesia estão votadas dentro da cultura que mais as deveria prezar, por ser apenas através delas que a imortalidade poderia ser alcançada. A dura ironia camonianiana, neste passo, manifesta a revolta do Poeta contra o incumprimento do *ethos* épico por aqueles mesmos que lhe deveriam estar gratos.

É também por esta razão (dissolvente do que poderia ser um puro espírito épico, afinal) que, nas 5 estâncias finais deste canto (VII, 83-87), acontece algo surpreendente: a seguir a esta invocação, encontramos uma nova Proposição, ou melhor, uma Anti-Proposição, surpreendente, mas não menos reveladora, pelo contrário. Chamo-lhe Anti-Proposição para manifestar o modo como este passo, fechando o Canto VII, responde à explicitação da matéria cantada que abrisse a epopeia, no Canto I. E chamo-lhe Anti-Proposição também recordando o que Maria Leonor Carvalhão Buescu já propusera, em 1980, ao associar as quatro invocações às musas, feitas no poema, a quatro diferentes e essenciais Proposições, e destacando o carácter singular desta terceira Proposição, que efectivamente ocorre neste Canto VII, após a invocação às ninfas do Mondego. Cito:

o caso da terceira invocação, que acompanha a terceira proposição, é mais subtil e complexo. Ela situa-se no final do Canto VII e desencadeia o terceiro conteúdo narrativo que vai ocupar uma

parte do Canto VIII e cuja estrutura ‘pictórica’ tem que ver assim, creio, com os episódios homérico e hesiódico das pinturas mágicas e exorcísticas dos escudos dos heróis [...]. Insolitamente, emergem as ninfas do Mondego, inspiradoras da voz pessoal, da função emotiva ou egotista [...]. Não é, pois, sozinho, ou seja desacompanhado, que o poeta empreende, neste passo do poema, uma digressão auto-explorativa [...]. Se as ninfas do Mondego aparecem neste passo como auto-inspiradoras e as do Tejo, que haviam tutelado o poema desde o seu início, como hétero-inspiradoras, que espécie de narração vão inspirar, que conteúdo narrativo vão desencadear? Eis-nos, pois, perante uma subversão canónica em relação às regras da epopeia. Surge, por isso, não uma proposição no sentido afirmativo, mas uma antiproposição, no sentido da recusa, da rejeição e da negação. O poeta revoluciona, inverte ou subverte os termos da proposição épica. Ele não enuncia aqueles que vai cantar mas sim aqueles que *não* vai cantar (Buescu, 1980, p. 369-370).

É na realidade uma resposta às anteriores Proposições afirmativas que aqui vamos encontrar, e uma resposta *negativa*: se no Canto I e no Canto III o Poeta diz quem e o quê vai cantar, aqui explicita quem *não vai cantar*, quem *não tem lugar no seu poema*.

Efectivamente, o Poeta tinha articulado até aqui, e repetidamente, o seu canto em torno das “armas e barões assinalados”, de todos os que tinham merecido a glória e, por isso, a eternidade do canto que lhes dedica – a matéria épica era uma matéria *positiva*, real, existente. Da mesma forma, no Canto III a invocação a Calíope e a proposição que se lhe segue abrem o poema à matéria da história nacional que vai ser cantada. Mas, nestas estâncias com que finda o Canto VII, Camões vai enumerar todos aqueles que *não quer cantar*, todos aqueles que *não merecem* a sua epopeia e que ele se recusa a integrar no seu Poema, expulsando-os explicitamente dele. A matéria que ele aqui enuncia é, pois, uma matéria *negativa*, que Camões não hesita

em severamente identificar e criticar. Trata-se, assim, de uma breve mas duríssima *inserção anti-épica* no interior da mesma epopeia, porque o Poeta reconhece os que não o merecem e reconhece por isso também, afinal, que, misturado com os “barões assinalados”, existe todo um conjunto de outros que transformam o que era uma razão *positiva* do seu canto na razão *negativa* da sua impossibilidade.

Este final do Canto VII pode assim ser lido, sublinho, como uma contraposição à Proposição inicial do Canto I, literalmente como uma Anti-Proposição, tanto mais que nestas 5 estâncias se acumulam traços sintático-semânticos que insistem no carácter negativo que *expulsa do poema*, designando-os como tal, aqueles a quem *não é dirigido*. Logo na estância 83, e pedindo às Ninfas o seu favor, e apenas a elas, o Poeta acrescenta

[...] que eu tenho já jurado
Que *não* no empregue em quem o *não* mereça,
Nem por lisonja louve algum subido,
Sob pena de *não* ser agradecido.
(*Lus.*, VII, 83, 5-8, grifo nosso).

Este discurso negativo prolonga-se e amplia-se nas estâncias seguintes: “*Nem* creais, Ninfas, *não*” (*Lus.*, VII, 84, 1), “*Nenhum* ambicioso” (84, 5), “*Nenhum* que use de seu poder bastante / Pera servir o seu desejo feio” (85, 1-2), “*Nem*, Camenas, também cuideis que cante” (85, 5), “*Nem* quem acha que é justo e que é direito / [...] e *não* acha que é justo e bom respeito” (86, 1-3),

Nem quem sempre, com pouco experto peito,
Razões aprende, e cuida que é prudente,
Pera taxar, com mão rapace e escassa,
os trabalhos alheios que *não* passa.
(86, 5-8).

Só na estância final deste Canto (VII, 87) voltamos a encontrar quem merece ser cantado pelo Poeta: “Aqueles sós direi”. Trata-se, assim, de um final de Canto de notável dureza, em que o Poeta coloca só *alguns* como dignos do seu canto, expulsando todos os outros do Poema. Porque, se figurar neste Poema é um prémio, se ser cantado é um reconhecimento imortal, um direito à “eterna glória”, como Camões não se cansa de repetir, então apenas aqueles que demonstraram ter direito a ele podem, naturalmente, ser cantados. Todos os outros são escorraçados para fora da epopeia, porque o canto não é deles, nunca poderia ser deles.

O Poeta termina o Canto VII, e estas reflexões, com um laivo de esperança (“Enquanto eu tomo alento descansado, / Por tornar ao trabalho mais folgado”, 87, 7-8), mas na verdade esta esperança pouco poderá, e o Poema vai-se aproximando do fim com uma carga tonal próxima do desespero.

Não é demais sublinhar a decisiva importância desta Anti-Proposição, que fecha o Canto VII. Ao literalmente expulsar do seu Poema os que não são dignos de aí figurar, o Poeta como que *desdobra* a sua epopeia em duas, a da glória e a da desonra. E, reservando-se o direito de cantar apenas os que respondem ao primeiro critério, o da glória, enunciado desde as estâncias iniciais do Canto I, reserva-se também o direito paralelo de escorraçar do seu canto os que respondem ao segundo, e tantos são os que provêm da desonra. A enumeração negativa que lhes dedica, neste final do Canto VII, identifica-os e verbera-os, e o Poeta uma vez mais junta a sua voz própria às vozes em que de forma mediada exprimiu antes as suas críticas, o Velho do Restelo e o Adamastor. Aquilo a que assistimos, pois, no final do Canto VII, é à confirmação dos finais dos Cantos como lugares maiores de emergência da voz épico-lírica do Poeta, a voz que subjectiviza e pessoaliza o seu poema e lhe dá densidade – e a voz que transporta consigo a bússola ética e poética da epopeia. Camões

Poeta é, efectivamente, essa bússola ética e poética, e é por essa razão que esta Anti-Proposição tem de ter o relevo que lhe devemos dar.

RECEBIDO: 23/07/2026

APROVADO: 11/08/2026

REFERÊNCIAS

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. O itinerário da superação: uma leitura instaurativa de *Os Luzíadas*. *Revista Brotéria*, v. III, n. 5, p. 367-377, nov. 1980.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Edição crítica da *princeps*. Ed. crítica de Rita Marnoto. Genève: Centre International d'Etudes Portugaises, 2023.

MARTINS, Mário. *Introdução histórica à vivência do tempo e da morte*. Braga: Livraria Cruz, 1969. 2v.

MINICURRÍCULO

HELENA CARVALHÃO BUESCU é Professora catedrática emérita na Faculdade de Letras de Lisboa, onde fundou e dirigiu o Centro de Estudos Comparatistas. Colabora regularmente com Universidades estrangeiras, em especial na Europa, Estados Unidos, Macau e Brasil, onde tem sido professora ou investigadora convidada. Membro da Academia Europaea e membro efectivo da Academia das Ciências de Lisboa. É ainda membro do St. John's College (Cambridge Univ.). Publicou dois livros de poesia, e tem um outro no prelo (*Presenças humanas*). Entre os vários livros de ensaio que publicou, os mais recentes são *Heranças imperfeitas* (2025) e *Camões Poeta, Herói n'Os Lusíadas* (2026). Traduziu ainda Proust e prepara um livro intitulado *Oitocentos*.

As *Rimas* de Camões: novos leitores, novos desafios?

The Rhymes of Camões: new readers, new challenges?

Maria do Céu Fraga

Universidade dos Açores

Doi:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1495>

RESUMO

Na sociedade e na escola, as *Rimas* de Camões continuam a despertar novos leitores e a propor-lhes novos desafios. Conhecer Camões não é apenas saber que existiu, saber que tem um valor excepcional no cânone da literatura portuguesa e acentuar o seu valor simbólico. Conhecer Camões é sobretudo ler os seus poemas e aceitar o seu desafio. Através do exemplo de Dinamene, neste texto acentua-se a interligação entre a celebração e o estudo que tornam popular Camões, poeta clássico.

PALAVRAS-CHAVE: Camões; Dinamene; sobrevida; clássico; celebração.

ABSTRACT

In society and in school, the Camões' *Rhymes* continue to interest new readers and propose new challenges. To understand Camões is not simply to know that he existed, to learn that he has an exceptional value in the canon of Portuguese literature and to accentuate his symbolic value. To know Camões one needs, above all, to read his poems and to accept the challenge they present. Through the example of Dinamene, this text emphasizes the interlinkage between the celebration and the study of

Camões, which is responsible for the popularity of the classical poet across time.

KEYWORDS: Camões; Dinamene; survival; classic; celebration.

É sem dúvida raro o poeta que consegue, ao longo de vários séculos, atrair leitores e estudiosos, ver-se discutido, ser declamado ou cantado em recitais, e tornar-se até personagem de narrativas populares e romances, ou motivo de festa simultaneamente no terreiro e no salão.

Luís de Camões tem vindo a conseguir essa proeza e, sendo um poeta clássico no sentido estrito do termo, seja por ter vivido no século XVI, seja por ser um autor canónico, consegue iludir as fronteiras que é hábito vermos erguerem-se entre a cultura popular e a erudita, tornar-se centro de atenção e desafiar novas leituras, interpelando de diferentes maneiras os seus leitores e levantando-lhes desafios diversos a cada nova leitura.

De tempos a tempos, seja em épocas de estremecimento de valores que o Poeta encarna ou de comemoração de efemérides camonianas como a que decorre actualmente, propicia-se a reflexão e, às vezes de forma exacerbada até, o ardor da discussão alcança níveis insuspeitados. Mas desde o tempo do próprio Camões encontramos testemunhos das leituras feitas pelos seus contemporâneos – que não são tão poucos como por vezes se crê –, e é possível traçar uma história da recepção dos seus poemas, épico e líricos, ao longo destes séculos. A atenção incide com maior frequência sobre o canto épico, como se pode compreender dada a importância literária e cultural que toma na própria afirmação linguística e política do país. Mas, sobretudo a partir dos românticos e em particular a partir da celebração nacional do Tricentenário, em 1880, o lirismo das *Rimas* viu-se valorizado.

Recuando no tempo, já na primeira edição das *Rimas*, póstuma, o prólogo de Fernão Rodrigues Lobo Soropita revela a preocupação de guiar a leitura de quem vier a ter o livro nas mãos. Soropita, advogado e também ele poeta, propõe-se dar “a notícia das cousas que se requerem, para entendimento dele” (Camões, 1595, prólogo), considerando que os poemas de Camões haveriam de atingir leitores mais ou menos competentes em Poesia. À época, e de acordo com a poética normativa que a regia, Soropita entendia que o primeiro desafio lançado pelo livro ao leitor seria intelectual: eram indispensáveis noções de Poética e de história literária, pelo que o Prólogo enaltece a obra camoniana através do seu enquadramento na tradição, apontando a sua excelência e, aqui e além, atenuando alguma crítica ao desrespeito pelas normas ou pela falta da lima. Prometia, por outro lado, debruçar-se sobre alguns aspectos da biografia do poeta, mas a verdade é que não se encontram nas suas páginas senão breves alusões que ficam por esclarecer, mas que, como as notícias dos primeiros biógrafos aliás, envolvendo a vida do poeta em mistério, despertavam a curiosidade do leitor.

No passar dos tempos, a tendência a apoiar a interpretação ao conhecimento da vida de Camões acentuou-se. No século XIX, Teófilo Braga chegou a considerar que não seria possível apreciar um soneto ou uma canção de Camões sem ter conhecimento do episódio factual que lhe estaria na base e o motivaria no que foi secundado por José Maria Rodrigues. De facto, a poesia camoniana apela muitas vezes a um sentido de vida, de memória e de registo de “verdades puras” que leva o leitor a recriar uma situação e a tentar reconstruir uma trama em que os vários momentos se pudessem alinhar. Quando Jacinto do Prado Coelho (1977) declarou que tudo quanto precisamos de saber da vida de Camões para interpretarmos a sua obra se encontra inscrito na biografia poética recriada nas Canções IX e X, e depois, quando, com maior veemência ainda, Vítor Aguiar

e Silva (1981) asseverou que a construção dessa vida segue os passos preconizados pela *imitatio vitae* petrarquista, a leitura e o estudo das *Rimas* alteraram-se.

Convém lembrar que o primeiro contacto mais sério com a poesia de Camões, quer seja a épica, quer seja a lírica, ocorre normalmente em contexto escolar. E, de facto, o papel da escola será determinante para a formação de futuros leitores autónomos. No entanto, é também certo que fora da escola, no espaço público, muitos pormenores falam do poeta que se tornou símbolo de uma nacionalidade.

De certa maneira, estarmos a festejar o quinto centenário do nascimento do poeta, encontrarmo-nos com ele em numerosas comemorações públicas e nos programas escolares, parece motivo de tranquilidade para as gerações mais maduras, desejosas de transmitir aos mais novos os valores e o património literários e culturais que os encantaram e em que continuam a encontrar significado, e novos desafios a cada leitura.

E no entanto, por outro lado, o título deste texto – “As *Rimas* de Camões: novos leitores, novos desafios?” –, formula uma interrogação que nos acompanha há muito tempo, colocando-se a quem simplesmente olha em seu redor e pensa na justeza do verso camoniano “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” e também, ao menos em cada ano lectivo, a qualquer professor de literatura portuguesa clássica ou, de uma forma mais geral, a quem em Portugal acompanha as discussões sobre a reformulação dos programas escolares de Português que periodicamente tem lugar.

Devo desde já dizer que devo a sugestão, quer do tema, quer do título, à Professora Gilda Santos e aproveitar para lhe agradecer a reflexão que me proporcionou. No centro desta exposição, como ilustração desse passar do tempo, estará Dinamene, uma das personagens camonianas que com mais frequência circulam entre nós,

apesar de existir apenas como figura de papel. Mas talvez por isso, os leitores, mais cultos ou menos letrados, a podem interpretar e dar-lhe vida com maior liberdade e de acordo com os seus próprios interesses.

Uma ideia é central: conhecer Camões não é apenas saber que existiu, conhecer um pouco da sua vida, ou saber que tem um lugar excepcional no cânone da literatura portuguesa e acentuar o seu valor simbólico.

Conhecer Camões é também – sobretudo – ler os seus poemas. Ou seja, defendemos que é preciso conhecer e saber ler, para, respeitando a alteridade (e essa é uma das funções basilares da literatura), ver o mundo com Camões e aceitar os desafios que coloca. Naturalmente, como qualquer outro clássico aliás, e às vezes nem tanto quanto se diz, os seus versos podem levantar dificuldades, mas o seu estudo traz um enriquecimento pessoal – tanto intelectual, quanto emocional – e interpessoal que o justifica.

Não vou há tempos ao Porto. Mas se a cidade não mudou, a Rua de Santa Catarina continua a ser um mostruário ímpar da arte nova em Portugal. Na correnteza da rua, fachadas e pormenores ornamentais falam dos finais do século XIX e das primeiras décadas do século XX, quando a arte se deixou fascinar pelas possibilidades decorativas abertas pela utilização de materiais que a Revolução Industrial conseguiu domesticar e integrar na decoração citadina.

Um bom exemplo, bem preservado nos nossos dias, encontra-se na esquina das Ruas de Santa Catarina com a 1º de Janeiro. À direita, no nº 2 da rua de Santa Catarina, a livraria editora Latina abriu as suas portas durante largas décadas; quando as encerrou, dando lugar a nova livraria, o restauro manteve inalterada a sua fachada

muito típica. À esquerda, um edifício histórico, ainda oitocentista, agora uma loja ligada ao sector do turismo, mas que, na sua origem, albergou uma ourivesaria cujos estuques pintados e uma fachada com deventura em ferro fundido, colocada já no início do século XX, mostravam o primor próprio do ramo do comércio e o trabalho dos irmãos Teixeira Lopes, arquitecto um, o outro pintor.

Deste quadro, destaco agora um pormenor do cunhal do edifício da direita, o da livraria: o busto que, por iniciativa do primeiro proprietário da livraria, presta homenagem a Camões, desde os anos 40.

Figura 1 – O busto de Camões, de autoria de António Cruz.



Fonte: Google Maps (2024).

Simplemente, apesar da seriedade e do respeito desta figuração, a população do Porto não deixou de seguir o olhar de Camões... E ele detém-se, dizem, no outro lado da rua, na figura que lhe é fonteira.

Figura 2 – Dinamene.

Fonte: Google Maps (2024).

E de imediato a figura feminina que ornamenta o edifício passou a ser Dinamene...

Tanto quanto sei, nunca ninguém se lembrou que pudesse ser D. Francisca ou D. Catarina, Belisa, Violante ou Leonor. É Dinamene, e não há discussão sobre a sua identidade.

Dinamene surpreende na forma como *salta* do universo camoniano, como cria autonomia. Enigmática, talvez atraia o leitor precisamente por essa qualidade, que partilha com o seu poeta, aliás.

Outras figuras femininas que perpassam ou se imaginam no universo camoniano são, como a Infanta D. Maria, D. Francisca de Ataíde ou D. Catarina de Aragão, referências que o leitor procura identificar na sua verdade histórica, relacionar com o seu próprio mundo, colocar em círculos que permitam ancorar reconstituições históricas. Já Dinamene tem existência apenas em função da sua relação com o poeta. Mesmo se há documentos coevos (e penso em particular nos relatos da *Década VIII* de Diogo do Couto, a que voltarei

a referir-me) que falam da moça china, alguns estudiosos preferem outras identificações (por exemplo, Eduardo Ribeiro que lembra com veemência que o nome já surge nos poemas camonianos antes da sua partida para o Oriente, ou José Hermano Saraiva, que acredita que os amos de Camões tinham muito a esconder, e em Dinamene descobre o anagrama de D. Joana de Noronha e Meneses).

Importa, desde já, uma primeira questão: a que se deve a sobrevivência de Dinamene? Deixaremos de lado a presença de Dinamene entre outras ninfas que povoam a égloga VII, dos faunos, ou como destinatária do canto de Agrário na égloga VI, “A rústica contenda desusada”. Apesar de serem poemas que, pelo carácter próprio do seu género poético, se prestavam a constituir-se como *poemas à clef*, isto é, como poemas em que alusões e referências mais ou menos transparentes se escondem numa trama alegórica, cifrada, o carácter pontual das brevíssimas sugestões que neles se encontram não se coaduna com a narrativa sobre Dinamene que sobrevive no imaginário do leitor de Camões. Naquelas duas églogas não se descortinam elementos comuns, isotópicos, ou seja, as situações evocadas não se enquadram numa trama de referências que permitiria a permeabilidade e a convergência de significados, numa interpretação conjunta, talvez sequencial, dos poemas.

Nessa rede de sentidos, são muitos os sonetos que se têm interpretado como evocativos de Dinamene, por girarem à volta da morte da amada ou por evocarem uma mulher que encontrou a sua sepultura nas águas.

Entre eles, são fundamentais dois sonetos que vou relembrar, incluídos ambos nas edições quinhentistas das *Rimas*. A sua interpretação cedo os uniu na criação, à volta das incertezas que pairam sobre a vida de Camões no Oriente, a realidade do naufrágio e a história da moça macaense de que alguns manuscritos dão conta, sem se deter em pormenores: no rio Mecom, a caminho de Goa (vindo capitula-

do de Macau, segundo algumas versões), Camões sofreu o naufrágio terrível. Consigo viajaria uma moça chinesa que teria morrido no mar. Mais do que “Alma minha gentil que te partiste”, que Diogo do Couto diz composto em memória dessa amada, estes dois poemas levam o leitor a recriar a situação.¹

O primeiro soneto:

Cara minha inimiga, em cuja mão
 Pôs meus contentamentos a ventura,
 Faltou-te a ti na terra sepultura,
 Porque me falte a mim consolação.

Eternamente as águas lograrão
 A tua peregrina fermosura
 Mas, enquanto me a mim a vida dura,
 Sempre viva em minh’ alma te acharão.

E se meus rudos versos podem tanto
 Que possam prometer te longa história
 Daquele amor tão puro e verdadeiro,

Celebrada serás sempre em meu canto
 Porque enquanto no mundo houver memória,
 Será minha escritura teu letreiro.²
 (Camões, 1972, p. 159).

¹ Sobre o testemunho de Diogo do Couto, veja-se Maria Augusta Lima Cruz (1994) ou, numa versão mais abreviada, mas muito informativa, o excelente verbete que redigiu para o *Dicionário de Luís de Camões* (2011).

² Transcrevo os poemas camonianos a partir da edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Camões, 1972).

De facto, neste soneto, o poeta promete a imortalidade à amada que encontrou sepultura no mar – e, note-se, no século XVI como agora, dar sepultura aos mortos, em terra tradicionalmente, era um passo importante, em termos de prática religiosa, e também de cumprimento do luto psicológico.

Como no mundo pastoril, à boa maneira dos clássicos, o canto garantirá a sobrevivência do caso e dos protagonistas. Como o “rudo canto” dos pastores da tradição bucólica, também o rude canto do poeta será o *letreiro* que persistirá na memória de quem passar. Mas note-se que, como lembram os leitores que neste soneto julgam não se poder descortinar qualquer referência à Dinamene, tão-pouco se encontra a declaração de que Camões estivesse no navio em que a amada viajava.

Este poema foi a base que serviu a Vítor Aguiar e Silva para comentar a presença do tema num ensaio muito lúcido “O canto poético como epitáfio”, que veio a reunir no volume *Colheita de inverno* (Aguiar e Silva, 2020) e que encerra, analisando-os e sistematizando-os com coerência, argumentos e factos diversos. A partir da consideração deste soneto, da sua análise interpretativa, nele encontra certos traços em que vê confirmados laivos de inspiração autobiográfica que parecem conformes a informações habitualmente aduzidas constantes nos primeiros biógrafos ou em anotações coevas do Poeta. Assim, ao mesmo tempo que recusa, de forma congruente com a sua interpretação geral da obra camoniana, leituras em que imperam interpretações derivadas de um biografismo imediato, Aguiar e Silva reconhece que “o motivo poético da amada jovem e de peregrina formosura que morre e é sepultada nas águas marinhas, tendo como epitáfio o canto poético do infeliz amante, reitera-se noutros sonetos” (2020, p. 389). A partir daqui, e tendo em conta que este motivo não faz parte dos tópicos e do repertório comum aos poetas da época e que não se está perante um caso de imitação poética

de outros textos, conclui que se poderá “propor uma articulação entre o co-texto do soneto camoniano [‘Cara minha inimiga, em cuja mão’] e um acontecimento traumático da vida do Poeta” (Aguilar e Silva, 2020, p. 390).

Lembremos um outro soneto que com frequência se liga a este primeiro, e que foi publicado na segunda edição das *Rimas*, preparada dois ou três anos volvidos sobre a primeira (sai em 1598): “Quando de minhas mágoas a comprida”.

Quando de minhas mágoas a comprida
 Maginação os olhos me adormece,
 Em sonhos aquela alma me aparece,
 Que para mi foi sonho nesta vida.

Lá numa soidade, onde estendida
 A vista por o campo desfalece,
 Corro após ela; e ela então parece
 Que mais de mi se alonga, compelida.

Brado: - Não me fujais, sombra benina. -
 Ela (os olhos em mi c’um brando pejo,
 Como quem diz que já não pode ser)

Torna a fugir-me; torno a bradar: - Dina...
 E antes que diga mene, acordo, e vejo
 Que nem um breve engano posso ter.
 (Camões, 1972, p. 166).

É fácil pensar que este soneto incita a imaginação a quem procura reconstituir através dos poemas de Camões os traços autobiográficos que não se encontram registados nas vidas do Poeta. Afinal, já Severim de Faria, biógrafo consagrado, resumia uma prática corrente e explicitamente autorizava esse movimento quando declarava que,

se na sua Vida de Camões tinha conseguido acrescentar algumas informações àquelas que Pedro de Mariz recolhera e publicara em 1613, o conseguira “aproveitando[-se] de seus versos, onde ordinariamente os Poetas deixam escritas suas vidas” (Faria, 1720, p. 270).

Pela evocação particularmente dramática de um momento, sugere-se ao leitor a reconstituição de uma narrativa completa. E quando digo *dramática*, falo em tensão, sim, mas naquele sentido em que na sua recriação da *Andrômaca* o dramaturgo francês Jean Anouilh opunha dramático e trágico, pela abertura, no dramático, à esperança, “le sale espoir” que não dá tréguas ao espectador, e à total exclusão da esperança que, no trágico, deixa *repousar* o espectador, quebrantado pela impotência e pelo desânimo. No caso do soneto, que se inscreve na tradição do canto do sonho ilusório que permite a reunião dos amantes, é admirável o efeito de arrastamento e de renascimento da esperança, mesmo se desde logo se sabe o carácter falso, fantástico, do engano, e se a realidade se impõe na sua crueza.

O próprio modo de enunciação, a alternância reiterada entre o sonho e a consciência, na repetição que se impõe como inevitável, tanto pelo vocabulário como pelo próprio aspecto imperfeito dos tempos empregues, o sobressalto continuamente renovado pela tmesse na partição do vocativo, tudo contribui para esse continuo e irracional renascer da esperança. E se o desalento pode parecer dominante, a verdade é que ele esconde a uma situação agónica que Camões resume num verso de um dos seus mais desesperados poemas, a Canção VI: “se algum dia desesperar pudesse / viveria” (Camões, 1994, p. 214).

Pela força expressiva que irradia destes dois sonetos, compreende-se bem que à sua volta se tenham agregado no espírito do leitor outras composições, muitas vezes sem razão aparente. Aliás, não deixa de ser curiosa a aliança, uma vez que neste soneto, em que Dinamene está presente, não há qualquer referência a um naufrágio ou

até a circunstâncias de uma morte. E quando outros textos, por vezes simples comentários ou anotações, outras referências de índole historiográfica ou de comentário literário, trouxeram informações sobre passos da biografia de Camões, os leitores não esqueceram Dinamene. Num primeiro passo, inteiramente subordinada à reconstituição da biografia do poeta, foi-se criando uma rede de sonetos que de algum modo pudessem relacionar-se entre si.

Destaco agora apenas alguns passos na construção de Dinamene, em que a leitura e a crítica convergiram na tradução de novas maneiras de encarar a sua presença no texto camoniano. Omito, portanto, porque excessivamente longos para os nossos propósitos, alguns passos informativos, que se poderão encontrar resumidos no estudo que aponte já de Aguiar e Silva, e contrapor aos comentários apresentados por Faria e Sousa nas biografias que escreve do poeta e que acompanham as edições comentadas da epopeia (1639) e da lírica (1685).

De momento, importa perceber como o leitor desprevenido e o estudioso da obra de Camões se influenciam mutuamente e como Dinamene é, afinal, exemplo claro da resposta aos desafios que o texto camoniano coloca aos leitores de cada época. Para tanto, lembraria a antologia recriada por Afrânio Peixoto como se de um cancioneiro se tratasse, numa época em que o *corpus* dos poemas atribuídos a Camões englobava muitos que temos hoje consciência de serem apócrifos ou de atribuição duvidosa (a edição da *Lírica* preparada por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Viera data de 1932).

Publicado em 1925, intitulado *Dinamene. Alma minha gentil*, o livro de Afrânio Peixoto é formado por duas partes: a primeira encerra um estudo, a segunda é composta pela reunião de 44 poemas em que o literato reencontra o cancioneiro dedicado por Camões ao seu grande amor – e esta interpretação é fulcral na atribuição de autoria de alguns dos sonetos antologiadados. Pense-se que, no século XVII,

Faria e Sousa diz ter encontrado a nota “*ad Dinamanem, acquis extinctam*”, aposta ao soneto “Alma minha gentil que tão cedo partiste”, mas desvaloriza-a inteiramente, chegando até a brincar com o facto de uma nota escrita em latim (por mão erudita, por conseguinte) mostrar tanta ignorância. Na sua interpretação, o comentarista, que elegera como musa de Camões Natércia, ou seja, D. Catarina de Ataíde, supunha o poema escrito em memória da dama da Rainha.

A ideia de Afrânio Peixoto espelha bem a época em que o exotismo do Oriente fascinava os europeus – seria suficiente recordar as heroínas de Saint-Pierre, Chateaubriand, Loti, os amores românticos de um Beaudelaire... Por outro lado, em 1917 descobrira-se na Biblioteca Pública do Porto um manuscrito da *Década* VIII, de Diogo do Couto, com uma referência explícita a Dinamene – o manuscrito desta VIII *Década* fora roubado ao cronista, que terá refeito o seu texto de memória, o que justifica também a existência de várias versões (mais perto de nós, como foi já referido, também a descoberta de nova versão e o estudo de Maria Augusta Cruz Lima renovaram o interesse pelas informações de Diogo do Couto que, além de ter tido experiências de vida semelhantes às de Camões, se julga ser próximo dele).

Afrânio Peixoto dedica-se, em primeiro lugar, a tornar natural a paixão de Camões, europeu quinhentista, por uma mulher chinesa, convocando a que considera opinião autorizada e os elogios de frei Gaspar Pinto e de Fernão Mendes Pinto ao ideal feminino oriental. Assim, procede à releitura de alguns poemas e, sem hesitação, declara o soneto “Um mover de olhos doce e brando” dedicado à Dinamene, como muitos outros que tradicionalmente se aceitava (ou discutia...) serem dedicados a outras musas. Sem por um momento questionar a sua própria interpretação, afasta decididamente outras hipóteses mesmo quando recorre a um tom de brincadeira – “ocorre a Camões o mesmo que nas famílias de muitas irmãs sucede a um

irmão: todos o querem casar, não com quem lhe agrada a ele, mas segundo as preferências delas” (Peixoto, 1926, p. 16).

O estudioso brasileiro rejeita assim D. Catarina de Ataíde (a ideia de Faria e Sousa, do Visconde de Juromenha e de Storck), Isabel Tavares e D. Francisca de Aragão (Teófilo Braga), e a Infanta D. Maria (José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira). Camões encontrara em Dinamene, longe da pátria e das perseguições, a paz – e Afrânio Peixoto, ao reunir a sua antologia, contribui decisivamente para a sobrevida da personagem, ainda que sem lhe dar uma figura própria, mantendo-a, suponho, ao nível da figuração. Talvez porque, apesar de tudo, sendo seu objectivo principal explicar Camões e a sua biografia sentimental, atém-se ao texto camoniano e Dinamene não cria vida própria, mantendo-se numa esfera ancilar.

Como se pode verificar na antologia de Afrânio Peixoto, entre a obra atribuída a Camões figuravam muitos poemas que glosavam o tema da morte e sepultura no mar, e que deixaram de figurar nas edições da *Lírica*, por se ter verificado serem apócrifos. É natural a confusão que se estabelecia, em época em que Camões era considerado um poeta excepcional e isolado, e a tendência a agregar às *Rimas* camonianas estes poemas que impressionam pela sua singularidade e comoção e, por arrastamento, aqueles em que o poeta pranteia uma amada, independentemente das circunstâncias que motivaram a sua morte. Mas, por outro lado, é também conveniente recordar que estes poemas retratam uma situação que, apesar de tudo, não era incomum no tempo de Camões: se nas primeiras décadas da carreira da Índia não era hábito embarcarem mulheres, em meados do século a situação mudara, e as naus albergavam mulheres (fossem familiares de nobres nomeados para cargos, fossem as inevitáveis degredadas, órfãs, etc.). No entanto, e sem ter de rebuscar exemplos, é elucidativo lembrar a comoção que provocavam no relato da perdição da nau Cinco Chagas as imagens de D. Luísa de Melo e de sua

mãe, duas das raras protagonistas femininas a terem rosto na História trágico-marítima.

É notório que Dinamene não tem uma história contada por Camões, isto é, não se integra numa narrativa estabelecida pelo poeta. Simplesmente, talvez porque o leitor refaz momentos que julga cruciais da vida do poeta, tem tendência a conciliar e confundir realidade e ficção quando imagina Dinamene. Apesar disso, sente que a cada momento lhe faltam elementos e não aceita desconhecer pormenores que lhe parecem evidentes, porque esquece o que está já preceituado desde Aristóteles: no mundo empírico, os factos acontecem muitas vezes de forma imprevisível e ilógica; e é do mundo da narrativa literária a necessidade de encadear os acontecimentos segundo um princípio de motivação e até de necessidade. Ora, à partida, Dinamene nem sequer pertence ao mundo da narrativa: no universo literário camoniano, Dinamene habita o lírico.

O romance histórico do século XIX e XX tem dificuldade em lidar com Dinamene. Dir-se-ia que, na urdidura da trama, a jovem oriental facilmente se constituiria numa peça de distração (de maneira paralela, no campo da crítica, o Visconde de Juromenha considerará Dinamene uma aventura inconsequente).

O universo ficcional em que Camões se inscreveu largo tempo é, por tradição, um mundo guiado por valores masculinos. As suas narrativas são, em grande parte, edificantes (dando ao termo um sentido lato), sublinham as qualidades positivas do herói desenhado – e entre elas, e abstraindo agora as virtudes heróicas, a constância e a espiritualização do amor. Herói apaixonado, mas sobretudo herói irrepreensível, Camões tornara-se figura exemplar (Faria e Sousa resumira esta ideia muito antes, ao distinguir nitidamente “o que os poetas são em vida” daquilo que mostram nos seus poemas, acabando por admitir que o seu Poeta, apesar de cantar o amor exemplar-

mente, de forma espiritual, era em vida inconstante e se entregou a levandades amorosas).

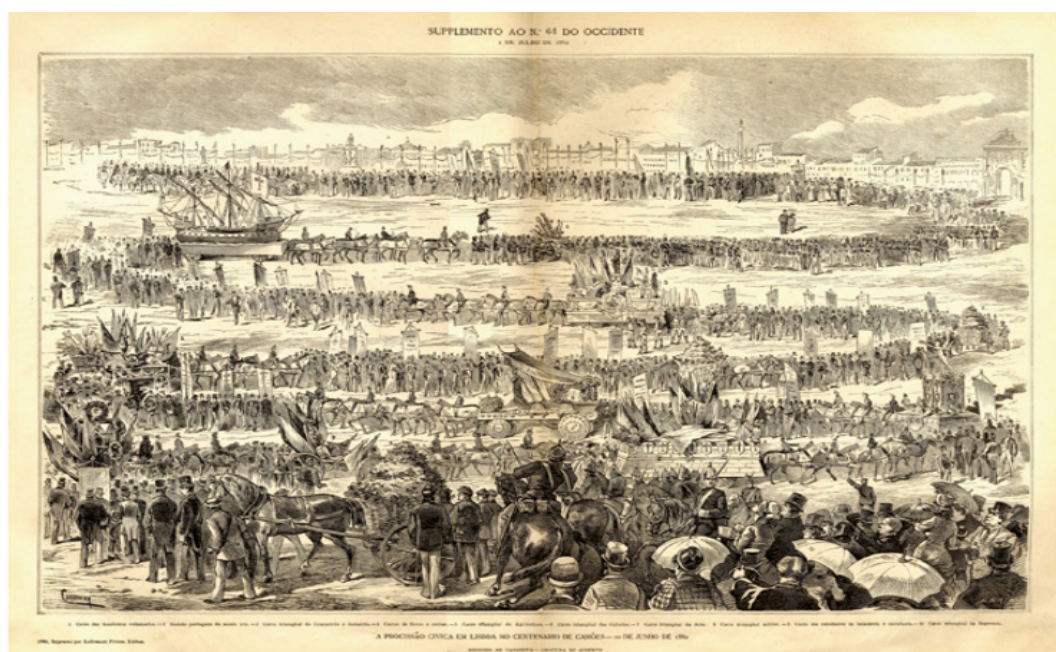
Ora, nesta sequência, se Natércia ou Belisa poderiam preencher os requisitos de um amor sublimado, norteados por ideais neoplatônicos, já Dinamene pertenceria a uma faceta menos admirável, talvez até condenável do poeta. A mesma faceta boémia de que as cartas, em reapreciação ou até descoberta nos nossos dias, dão conta.

Não será portanto de admirar que Mário Domingos (1964) prefira reencontrar o caso de D. Isabel de Vasconcelos nos poemas celebrativos “cara minha inimiga” ou em Dinamene; mesmo se nada ligava Camões à jovem morta no mar num “triste e desastrado caso que em todos causa dor e compaixão”, como se dizia nos relatos quinhentistas de naufrágio.

Até aqui, encontra-se um mundo que, na distância do tempo, nos parece tranquilo.

Mas os tempos mudam. A nossa contemporaneidade e a hipercontemporaneidade não procuram heróis modelares no sentido da perfeição; antes os aproxima do homem comum. Compare-se a majestade sóbria imagem de Camões que ilustra a edição do Morgado de Mateus com as imagens de edições hodiernas que o procuram aproximar do leitor; comparem-se os registos fotográficos do cortejo cívico que em 1880 percorreu as ruas de Lisboa, serpenteando com alegria e gravidade a baixa da cidade em direcção ao monumento a Camões para aí depositar coroas de flores, com as do cortejo promovido também em homenagem ao Poeta em 2024, sob o lema a Ilha dos Amores, nas ruas de Angra do Heroísmo, e sentir-se-á de imediato a diferença do espírito que os animou.

Figura 3 – Cortejo cívico de 1880.



Fonte: Casanova e Alberto (1880, suplemento).

Figura 4 – Angra do Heroísmo, Sanjoaninas 2024.



Fonte: (Sanjoaninas [...], 2025).

Da mesma maneira, a sobrevida de Dinamene é assegurada agora em obras ficcionais, e promovida pela adoção de novos significados.

Entretanto, quase num aparte, não resisto a lembrar como se torna significativa, numa perspectiva popular, a oposição entre, por um lado, Dinamene, tomada como imagem de um amor e de uma vida simples, e, por outro, *Os Lusíadas*, símbolo da glória e da grandeza, que são postos na balança da vida do Poeta, – devo dizer que esta oposição me parece ser mais frequente no Brasil do que em Portugal, e que não aparece apenas em blogues, constituindo antes uma “lenda” amiúde citada em teses e artigos científicos. Mas voltando ao exemplo, lembro-me de ter ouvido um treinador de futebol brasileiro que se comparava a Camões em pleno naufrágio: num dilema terrível, Camões tivera de optar entre salvar *Os Lusíadas* ou Dinamene; decidira-se pelo seu manuscrito, e com esse gesto Portugal e a cultura em geral tinham ganho uma obra monumental. Ora bem, obrigado a optar entre dois jogadores excepcionais no momento de formar a equipe, este treinador tivera de tomar uma decisão difícil, tanto mais que um deles era muito querido dos adeptos: depois de reflectir muito, excluiu este. Com isso, ficara impopular como Camões deixando morrer a amada, mas o seu clube conquistara o campeonato e a taça!

Encontra-se agora uma Dinamene que, com Maria Cortiel – *O livro perdido de Camões*, de 2008 –, abala a imagem indefinida da moça chinesa para se tornar a dona de casa que espera Camões no regresso dos seus afazeres, proporcionando-lhe a calma doméstica e a possibilidade de tomar decisões importantes em que o acompanha; ou, com Mário Cláudio e os seus *Os naufrágios de Camões* (2016), uma Dinamene que, compassiva, vai facultando a Camões a sua dose de ópio sob o olhar perverso do comandante da nau, e que, porque em plena tempestade procura ajudar um velho náufrago, impede que Camões a salve.

Já não falo do espectáculo “Ah! Minha Dinamene!” com que o grupo Oficina do Teatro percorre os teatros do país. Mas não resisto a

uma última referência que nos faz também reflectir sobre o poder e o papel da literatura na mudanças culturais: a *Dinamene* do santacatarinense Maicon Tenfen.

Figura 5 – Capa do livro.



Fonte: Belli (2020, capa).

Quando vemos a ilustração da capa, da autoria de Rubens Belli, já temos metade do livro resumido. Não vou contar o fim da narrativa de Maicon Tenfen, mas gostaria de apontar para o grande sucesso que o livro teve no Brasil; foi premiado em outubro de 2022 com o prémio Nacional Unicred, e integra o Programa Nacional do Livro e do Material Didático. Em primeiro plano, fala de multiculturalismo, da condição da mulher, através de uma história passada em Macau no século XVI, dos jesuítas e da deusa A-má, do ambiente histórico, tudo envolto na história de Dinamene que pratica Kung Fu e ama Camões quando estava destinada a um casamento combinado pela família.

Retomo o princípio, para concluir. A sobrevida de Dinamene resultou, em primeiro lugar, da habilidade poética de Camões e capacidade de adaptação dos leitores que intelectual e emocionalmente a adoptaram no seu mundo, ganhando depois, pouco a pouco, uma direcção diferente, que a fez ganhar vida própria, tornar-se protagonista.

Mas como disse, este processo é apenas um exemplo que deve fazer-nos reflectir. Referi-me à celebração do Tricentenário da morte de Camões, em 1880. E é praticamente impossível não lembrar, a par do entusiasmo das populações e dos organizadores, o cepticismo com que Antero de Quental, então a viver em Lisboa, acompanhou os festejos. Duvidava Antero que aquela multidão que via a homenagear alegremente o poeta viesse alguma vez a ler a sua obra, ou seja, que lhe fosse possível conhecer de facto o motivo essencial da celebração.

Diremos que a situação é hoje muito diferente, numa época de celebração da passagem de cinco séculos sobre o nascimento de Camões. O poeta estuda-se agora numa escola a que toda a população acede, os programas centram-se no estudo da obra. Há, isso sim, que distinguir nas festas o que é acessório e exterior daquilo que é essencial, conseguir explorar a motivação social para estimular o estudo das *Rimas* sem que o brilho da alegria esmoreça.

Os versos de Camões, escritos no século XVI, espelham necessariamente uma realidade que é em muitos aspectos diferente daquela em que nos integramos hoje; mas descobrir nessa roupagem a humanidade e perceber os traços que não perdem actualidade e continuam a desafiar novos leitores, obriga a perceber uma língua poética que a escola deve pôr ao alcance de todos. É que a celebração festiva e recreativa do Poeta tem sentido quando promove a integração dos interesses das comunidades e da escola, despertando novos leitores e novos desafios.

RECEBIDO: 03/08/2026

APROVADO: 06/08/2026

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor. Aspectos petrarquistas da lírica de Camões. In: VICENTE, Alonso Zamora; COELHO, Jacinto do Prado; VALVERDE, Jose Filgueira; AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Cuatro lecciones sobre Camoens*. Madrid: Fundacion Juan March- Cátedra, 1981. p. 99-116.
- AGUIAR E SILVA, Vítor. O canto poético camoniano como epitáfio. In: AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Colheita de Inverno*. Ensaios de teoria e crítica literárias. Coimbra: Almedina, 2020. p. 377-390.
- BELLI, Rubens. Capa. In: TENFEN, Maicon. *Dinamene*. Ilustrações de Rubens Belli. Ituporanga, SC: Edições Ronin, 2020. Capa.
- CAMÕES, Luís de. *Rimas, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão*. Coimbra: Atlântida, 1972.
- CASANOVA (des.); ALBERTO (grav.). A procissão cívica em Lisboa no centenário de Camões – 10 de junho de 1880. *Occidente*, Lisboa, n. 61, suplemento, 1 jul. 1880.
- CLAUDIO, Mário Cláudio. *Os naufrágios de Camões*. Alfragide: D. Quixote, 2016
- COELHO, Jacinto do Prado. *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes, 1977.
- CORTIEL, Maria. *O livro perdido de Camões*. Edições Chá das Cinco, 2008.
- CRUZ, Maria Augusta Lima. Camões e Diogo do Couto. In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Dicionário de Luís de Camões*. Portugal: Editorial Caminho, 2011. p. 134-140.
- CRUZ, Maria Augusta Lima. *Diogo do Couto e a Década 8ª da Ásia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- DOMINGOS, Mário. *Camões. A sua vida e a sua época*. Lisboa; Edição Romano Torres, 1968.
- FARIA, Manuel Severim de. Vida do grande Luis de Camões. In: *Obras do grande Luís de Camões*. Lisboa: Joseph Lopes Ferreira, 1720.
- GOOGLE MAPS. Rua de Santa Catarina 2, 4000-441 Porto, Portugal. *Google Maps*, [S. l.], ago. 2024. Disponível em: https://maps.app.goo.gl/AMtx8fcNmF7AfMVg9?g_st=iw. Acesso em: 02 set. 2026.
- PEIXOTO, Afrânio. *Dinamene. Alma minha gentil*. Lisboa: Biblioteca Nacional Lisboa, 1926.

SANJOANINAS 2025: Cortejo de Abertura celebra 500 anos do nascimento de Camões. *RTP Açores*, [Açores], 21 jun. 2025. Disponível em: <https://acores.rtp.pt/cultura/sanjoaninas-2025-cortejo-de-abertura-celebra-500-anos-do-nascimento-de-camoes/>. Acesso em: 02 set. 2026.

MINICURRÍCULO

MARIA DO CÉU FRAGA é Professora Associada, com agregação, da Universidade dos Açores. Doutorou-se em 1997, apresentando a tese *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões* (publicada depois pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos). Integra o Centro de Estudos Humanísticos da Universidade dos Açores, e o Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. A sua investigação e publicações centram-se nos estudos camonianos e na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII (além de Camões, Diogo Bernardes, Faria e Sousa, bucolismo, relações interliterárias peninsulares), mas abrangem também a literatura açoriana (v.g., Gaspar Frutuoso, Armando Cortes-Rodrigues, Roberto de Mesquita) e temas do ensino da literatura.

A morte de Camões. Acerca de um *topos* da biografia camoniana

Camões' death. A topos in the biographies of Camões

Vanda Anastácio

Centro de Estudos Clássicos – Universidade de Lisboa

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1501>

RESUMO

A morte de Luís de Camões foi um dos momentos que mais parece ter impressionado a sensibilidade artística de oitocentos. Ao longo do século XIX, multiplicaram-se as representações pictóricas do final da vida e dos últimos momentos do poeta, na sua maioria realizadas por criadores franceses e portugueses. Tomando como ponto de partida a análise desta produção, este trabalho pretende pôr em evidência o modo como ela combina, reutilizando-os, elementos colhidos nos textos dos primeiros biógrafos camonianos – Pedro de Mariz (1613), Severim de Faria (1624) e Faria e Sousa (1639, 1685) – com fontes literárias mais tardias.

PALAVRAS-CHAVE: Morte de Luís de Camões; pintura oitocentista; biografias camonianas

ABSTRACT

The death of Luís de Camões has deeply stirred the artistic sensibilities of the nineteenth century. Throughout that century, pictorial representations of the poet's final moments on his deathbed, created by French and Portuguese artists, proliferated. Taking the analysis of these works

as a starting point, this study aims to highlight how they combine – and repurpose – elements drawn from the texts of Camões’ early biographers – Pedro de Mariz (1613), Severim de Faria (1624), and Faria e Sousa (1639, 1685) – with later literary sources.

KEYWORDS: Luís de Camões death; nineteenth century painting; biographies of Camões

A biografia de Luís de Camões é um terreno escorregadio, onde abundam as conjecturas e a documentação escasseia. Na Chancelaria de D. João III, preserva-se uma “Carta de Perdão” atestando que, em 1553, o poeta se encontrava na prisão do tronco, em Lisboa, por envolvimento numa briga de rua, no dia de Corpo de Deus (Carta [...], 1553). Além desta Carta de Perdão, preserva-se ainda um documento da Chancelaria de D. Sebastião, que atribui a Camões uma tença, trianual e renovável, pela publicação de *Os Lusíadas*. Pelas ementas e apostilas deste último registo, que incluem prorrogações da tença e a indicação de que parte dela passaria a ser paga a sua mãe, Ana de Sá, por morte do autor, foi possível fixar a data da morte deste em 10 de junho de 1580 (Carta [...], 1572). Mas mesmo essa data deixa alguma margem para dúvidas: os primeiros biógrafos são unânimes em indicar o ano de 1579 como o do seu falecimento (Faria, 1624, fl.128 v; Freitas, 1972; Mariz, 1613, p. [4];¹ Sousa, 1639, cl. 58), pelo que a data de 1580 poderá corresponder ao momento em que a tença passou a ser paga à mãe do autor.

À falta de dados comprováveis, aqueles que se aventuraram a escrever a biografia de Camões ao longo dos séculos foram avançando conjecturas, interpretando elementos soltos respigados na sua obra

¹ Como se verifica, a atribuição da data da morte, neste caso, é indirecta: é dada pela transcrição do epitáfio onde figura.

poética e importando lugares-comuns de relatos de vidas de homens ilustres com percursos comparáveis. Se Pedro de Mariz (c.1550-1615), o autor da primeira biografia conhecida de Camões, publicada em 1613, se insurgia contra “a falta do zelo pelo bem comum” como causa da escassez de informações disponíveis sobre a vida do poeta (Mariz, 1613, p. [4]), já o biógrafo seguinte, Manuel Severim de Faria (1583-1655), na “Vida de Luís de Camões” que incluiu, em 1624, entre os seus *Discursos varios políticos*, assumia definitivamente o caminho conjectural, dizendo:

de todas estas cousas vai acrescentada esta Relação quanto foy possivel â boa diligencia que sobre isso se fez, aproueitãdo-nos principalme(n)te do que o mesmo Luís de Camões de si refere e(m) seus versos, õde ordinariamente os Poetas deixão escritas suas vidas (Faria, 1624, p. 88-89).

Foi este mesmo autor o primeiro a advogar a importação, para a biografia camoniana, de elementos tomados de relatos de vidas de outros grandes homens. Esta maneira de proceder foi estudada por Luciana Stegagno Picchio, num trabalho da década de 80 do século passado (Picchio, 1981, p. 250-256), a propósito do modo como Severim de Faria evoca Júlio César para validar a presença do célebre episódio do naufrágio na biografia do épico português:

Luís de Camões se salvou em ua tábua, & em tão apertado, & manifesto perigo só teue lembrança dos câtos dos seus *Lusiadas* para os levar cõsigo, esquece(n)do-se de tudo o mais q trazia, no q não merece menor louvor, q o q se dá a César, quando escapou no porto de Alexandria nadando com hua mão, & leuando os seus Comentarios na outra (Faria, 1624, p. 100-100v).

O mesmo procedimento por “analogia tópica”, chamemos-lhe assim², se observa no *Elogio de Camões* assinado por Gaspar de Faria Severim, sobrinho do mesmo Manuel Severim de Faria, apenso ao relato biográfico de 1624, onde a história de vida do épico surge posta em paralelo com as de grandes autores antigos:

Camões he Lusitano, este que vos parece Homero, na semelhança do rosto, nos mesmos partos do entendimento, & na igualdade da vida. Homero foi falto de ambas as vistas, Camões de hua dellas: aquele possuio poucas riquezas, este viveu em perpétua pobreza: cantou aquelle Vlysses, este os Vlysseos: mas sendo a Homero igual no câto, no mais foy superior, porq concebendo em seu ânimo um soberano Poema, em que havia de pintar a braueza das tormentas de Neptuno, e o furor de Marte a ferro, & fogo, nauegou, & passou á India, ouvio os sabios della, pelejou valerosamente com os inimigos (como testificam as fermosas feridas recebidas no rosto) & sendo outro Platão nas peregrinações, imitou no naufragio a Cesar, contentandose de liurar sô das ondas seus poemas. Tornado à patria, experimentou sua ingratição, depois de a ter singularmente emnobrecido, & sem receber prémios, nem honras da poesia, acabou a vida como desterrado entre seus próprios Cidadãos (Severim, 1624, p. 134-134v).

Este “método”, que pode ser entendido à luz da prática seiscentista que consiste na enumeração de autoridades como forma de legitimação do discurso (e se aproxima, aliás, da lógica seguida por Plutarco (46 d. C-120 d. C) nas suas *Vidas Paralelas*), foi também adoptado por Manuel de Faria e Sousa, o terceiro biógrafo seiscentista do poeta, que redigiu duas versões da vida deste, publicadas em 1639 e

² No estudo já referido, Luciana Stegagno Picchio aplica ao contexto camoniano a noção de “biografia por auto-esquediasmas” importada da crítica aos autores clássicos (Picchio, 1981, p. 244).

1685 (Sousa, 1639, 1685). Na biografia mais tardia, que acompanha a edição comentada das *Rimas*, de Luís de Camões, Faria e Sousa retomará o paralelo com Júlio César traçado pelo seu antecessor, dizendo: “*aqui le sucediò lo que a Julio Cesar; porque no se acordo de salvar otra cosa, que la espada, y sus Escritos. Con ellos nadando se puso en la arena*” (Sousa, 1685, p. 20) e, na “Vida del Poeta” que antepõe à edição dos *Lusíadas* comentados em 1639, diz citar uma carta de Camões, segundo a qual este teria proferido, ao sair de Lisboa, a célebre frase latina atribuída a Cipião Africano: *Ingrata patria non possidebis ossa mean* [“Ingrata Pátria, não possuirás os meus ossos”]³, aproximando, assim, o autor dos *Lusíadas* deste herói da Antiguidade e alargando a comparação, em seguida, a outras personagens ilustres:

assi como concurriò en nuestro Poeta el ingenio de muchos cõcurriò también la fortuna, como agora mostrarèmos. En quedar de pocos años sin padre, se parecio al gran Petrarca. En ser desterrado por exercitar el arte de amar, a Ovidio por enseñarla, I escribirla. En peregrinar el mundo, I mendigar a las durissimas puertas de los poderosos, a Dante. En ser ciego I pobre, a Homero. En condenar la patria a vivir sin el, ya que ella le ofendia, a Scipion, I a Diogenes. En salvar este Poema de un naufragio, a Cesar. En ser vendido por dozientos ducados, a Ioseph. En no saberse a lo cierto el lugar de su nacimiento, al propio Homero. En exercitar la espada I la pluma con reputacion, al mismo Cesar. En la libertad del dezir, a los propios Dante y Petrarca. En traer algunos treinta años este Poema entre manos primero que le publicasse, a Virgilio, que truxo el suyo onze, sin averse acabado: a Estacio, que en su Tebaida gastó doze: a Tucidides, que tru-

³ “El Poeta saliò de Lisboa para la India tan escandalizado, que llevò proposito de no bolver a la patria, creyendo se vengava assi della; pues en la propia carta dixe, que al salir del puerto dixo aquellas notorias palabras de Scipion Africano: *Ingrata patria non possidebis ossa mean*” (Sousa, 1685, § 20).

xo veinte I siete su historia: a Sanazzaro que truxo veinte I uno su Poema sacro: al Cavallero Guarino, que truxo otros tantos su Pastor Fido. En ser celebrado mas despues de muerto, a todos los Grandes: que los que realmente lo fueron, nunca vivos parecieron tanto (Sousa, 1639, cols. 53-54).

A ideia de que Camões teria morrido em Lisboa, “cheio de amor pela pátria” e a identificação do seu destino com o do reino anexado pela Espanha parece ter sido incorporada ao discurso biográfico camoniano a partir da publicação, em 1626, da “Dedicatória” a D. João de Almeida assinada por Lourenço Crasbeeck, que figura na edição dos *Lusíadas* que Pedro Crasbeeck deu à estampa nesse ano. Nesse texto, Lourenço afirma ter tido acesso a uma carta escrita por Luís de Camões ao governador D. Francisco de Almeida, pai do dedicatário, da qual transcreve o seguinte excerto: “*Em fim acabarey a vida, e verám todos que fuy tam afeiçoado a minha patria, que nam somente me contentei de morrer nella, mas de morrer com ella*”⁴ (Crasbeeck, 1626, p. (3)). Esta frase, especialmente sugestiva para quem, em período de Monarquia Dual, se dedicava a manter vivo na memória colectiva o sentimento de pertença a uma comunidade com identidade própria, surge replicada *ipsis verbis* por Manuel Faria e Sousa na já referida

⁴ “§ IX Pero mudando de parecer (que al fin puede tanto el amor de la patria) bolvio a ella, I murió tan lleno de amor della en Lisboa, que se cree fue la postre-ra cosa que escribiò, una carta que contiene estas palabras: Em fim acabarey a vida, e verám todos que fuy tam afeiçoado a minha patria, que nam somente me contentei de morrer nella, mas de morrer com ella. Mostrando claramente, que se acordava de los intentos con que saliò de Lisboa para la India, que assi avia dicho las palabras de Scipion, no las avia executado; I que avia podido menos con èl la ingratitud, que el amor de la patria. Lo ultimo que ahi dize, fue porque se via espirando en una cama, al tiempo que sobre la Corona Portuguesa se estaban echando suertes, en tanto que (o dolor eterno) la tenia la inutil vejez del Cardenal don Enrique; y estava anteviendo el Poeta su ruina, i por esso la llama muerta.”

vida de Camões publicada em 1639, passando a integrar, desde então, a “fábula” associada ao épico (Picchio, 1981, p. 249).

Servem estas considerações para introduzir a reflexão que procurarei desenvolver em seguida, acerca das representações iconográficas da morte de Camões de que pude ter notícia durante o processo de preparação da exposição intitulada *No rasto de Luís de Camões*, patente na Biblioteca Nacional de Portugal, entre 5 de maio e 15 de setembro de 2026.

A morte de Camões foi um dos momentos mais conjecturados pela posteridade. Pedro de Mariz, Manuel Severim de Faria e Manuel de Faria e Sousa são unânimes em referir a pobreza de Luís de Camões no final da vida, mas conjecturam diferentes possibilidades para os seus últimos anos. Assim, em 1613, Mariz afirma que, nessa época, Camões dera em “malencónico”, ou seja, tinha perdido a alegria de viver. O desânimo tê-lo-levado a recusar uma encomenda do fidalgo Rui Dias da Câmara, que procurara ajudá-lo com a encomenda de uma paráfrase dos Salmos penitenciais, respondendo-lhe que se sentia velho e doente e já não conseguiria executá-la. Conta também Mariz que Camões trouxera consigo um escravo oriundo da ilha de Java, “o Jau”, de nome António, que pedia esmola para alimentar o seu senhor e teria cuidado dele até à morte. Foi também o mesmo Pedro de Mariz o primeiro a afirmar que Luís de Camões teria sido enterrado na igreja de Santa Ana, em Lisboa, sem pompa nem distinção, e a apresentar a ausência de uma sepultura condigna como uma falha que exigiria reparação. Para acentuar a ingratidão dos portugueses, atribui a um fidalgo alemão a proposta de trasladar os restos mortais do poeta para a Alemanha para aí o sepultar com toda

a pompa e dignidade⁵, e conta que o lugar onde Camões foi enterrado era tão obscuro que “custou muito trabalho atinarem com a sua sepultura” quando, anos mais tarde, o fidalgo D. Gonçalo Coutinho lhe quis mandar fazer “sepultura própria” com o seguinte epitáfio, gravado na pedra tumular:

aqui jaz Luis de Camões, Príncipe dos Poetas de seu tempo. Viveu pobre & miseravelmente, & assim morreu, ano 1579. Esta campa lhe mandou aqui pôr Dom Gonçalo Coutinho. Na qual se não enterrará pessoa alguma (Mariz, 1613, p. [4]).

Grande parte dos tópicos que a posteridade associará à morte de Camões encontram-se já nesta primeira biografia. A pobreza do final da vida, a existência obscura e o desamparo em que o poeta teria finalizado os seus dias são contrastados com o seu génio e com a grandeza da sua obra, sugerindo a necessidade de uma reparação. A presença do escravo generoso, cuja caridade, dedicação e grandeza de alma contrastam com a mesquinhez dos poderosos que abandonam Camões à sua sorte, acrescenta um elemento trágico ao quadro traçado. Na ausência de dados que permitam comprovar a sua existência, a figura do jau é um pormenor que poderá ter sido “importado” da biografia de outro ilustre navegador e guerreiro, Fernão de Magalhães (1480-1521), o qual, de acordo com o relato de Pigafetta, possuía um escravo jau, conhecido pelo nome de Henrique de Malaca, adquirido durante o período em que esteve ao serviço do Vice-Rei D. Francisco de Almeida (c. 1450-

⁵ “Chegou em nossos dias um alemão fidalgo escrever a esta cidade a um seu respondente, anda hoje vivo, que lhe soubesse que sepultura tinha o Camões e, quando a não tivesse sumptuosa, tratasse com a cidade lhe desse licença para trasladar seus ossos para Alemanha – com aquela veneração que tão insigne homem merecia –, onde lhe faria um tumulto superbíssimo, igual aos dos mais famosos dos antigos” (Mariz, 1613, p. [4]).

1550). Segundo este autor, Henrique teria acompanhado o seu senhor até à morte deste, e ter-se-ia recusado a permanecer ao serviço do capitão que lhe sucedeu na viagem de circum-navegação (Nobre, 2023; Pigafetta, 2022, p. 57-58, p. 7-79).⁶

Também Manuel Severim de Faria, o segundo biógrafo camoniano, se refere ao final da vida e à morte de Luís de Camões no relato de 1624, descrevendo os últimos anos do poeta como um período de isolamento, durante o qual Luís de Camões teria encontrado consolação junto dos frades do convento de São Domingos. Ainda segundo a sua versão dos acontecimentos, o poeta teria sido assistido nos últimos momentos pelo escravo jau, António. É este segundo biógrafo que avança a ideia de que Camões teria sido amortilhado num lençol enviado “de casa de D. Francisco de Portugal”, coincidindo com Mariz ao afirmar que fora enterrado na igreja de Santa Ana, “sem letreiro ou campa algũa”. Para Manuel Severim de Faria, a notícia da derrota de Alcácer-Quibir teria sido comunicada a Camões quando ele se encontrava moribundo e o poeta teria falecido, chocado com a derrota de África. O gesto reparador de D. Gonçalo Coutinho ao dotar a sepultura de lápide e epitáfio surge novamente nesta biografia, bem como a intervenção posterior de Martim Gonçalves da Câmara, personagem que teria acrescentado, no mesmo local, “com gosto do mesmo Dõ Gonçallo”, outro epitáfio, de maiores dimensões (Faria, 1624, fl.s 128-128v.).⁷

Quando, em 1639, se debruçou sobre a morte de Camões, Manuel de Faria e Sousa reportou as conjecturas que circulavam na época. Segundo conta, “alguns diziam” (“*algunos dizen*”) que Camões teria morrido

⁶ Sobre a complexa realidade da escravatura em Malaca e o contacto dos portugueses com essa realidade no século XVI, veja-se o trabalho de Luiz Filipe Thomaz (2025).

⁷ “Acrecentouselhe este mal com o sentimento da morte DelRey Dom Sebastião, a que(m) tinha intentado celebrar em outro heroico poema, se a ambos durara a vida, & melhor fortuna”.

num hospital (para onde “un Cavallero” teria enviado o lençol que lhe serviu de mortalha) e outros afirmavam que o poeta teria morrido “*en una pobre casilla*” perto do convento de Santa Ana. Atribui a pobreza do épico à sua “liberalidade” e retoma a ideia de que Luís de Camões teria acabado a viver das esmolas que o escravo javanês “pedia de noite” (Sousa, 1639, cl. 50) para o sustentar. Tal como Manuel Severim de Faria e Pedro de Mariz antes dele, Faria e Sousa considera que o facto de a sepultura inicial de Camões não se encontrar assinalada dificultou a identificação dos seus restos mortais, quando D. Gonçalo Coutinho – a mesma personagem mencionada por Severim de Faria – quis homenageá-lo (a expressão que usa é: “tratò de honrarle”), transladando os seus restos mortais para o centro da nave da igreja do convento de Santa Ana e mandado assinalar a sua campa com uma lousa em pedra e um epitáfio gravado (Sousa, 1639, cl. 56).

Como se verifica, apesar de variarem em matéria de pormenor, as primeiras biografias de Luís de Camões apresentam traços comuns: o abandono e a pobreza do poeta no final da vida, o apoio do escravo (cuja grandeza de alma contrasta com a mesquinhez dos grandes), a sepultura quase anónima, o descaso dos poderosos que o épico cantou, marcado pelo pormenor do envio do lençol que lhe teria servido de mortalha e pela homenagem póstuma de D. Gonçalo Coutinho. Reencontraremos alguns destes elementos nas representações dos últimos momentos do poeta produzidas no século XIX, quando a internacionalização da figura e da obra de Camões atingiu o seu auge, transformando-o, como afirmou Raquel Henriques da Silva, numa “presença constante na arte portuguesa e, o que é excepcional, na arte europeia” (Silva, 2024, p. 28).

No século XIX, a caracterização de Camões como um génio incompreendido morrendo na indigência e ignorado até por aqueles que ajudara a consagrar, estimulou a imaginação de biógrafos, poetas e artistas. A recriação da sua morte permitia reforçar a associação sim-

bólica entre Luís de Camões e Portugal, a partir da ideia de que este morrera com a independência do reino.

As tensões políticas e sociais vividas em Portugal no início do século, a ida da corte para o Brasil na sequência das invasões napoleónicas de 1807, 1809 e 1810, a Revolução Liberal de 1820, a proclamação da independência do Brasil em 1822, o êxodo de intelectuais e políticos liberais em 1824 na sequência da Vilafrancada e da Abrilada, a agitação em torno da Carta Constitucional em 1826 e a guerra civil dos anos 1832-1834 causaram feridas profundas no sentimento de unidade da comunidade portuguesa. No início do século XIX, em tempo de crise, a projeção de anseios identitários na figura de Luís de Camões ganhou novo impulso.

Em 1817, o 5.º morgado de Mateus, José Maria de Sousa Botelho (1758-1825), mandou executar, em Paris, uma edição monumental primorosamente ilustrada de *Os Lusíadas* para a qual compôs um relato biográfico que sintetizava e ordenava sequencialmente a informação recolhida nos biógrafos camonianos setecentistas, com destaque para Manuel de Faria e Sousa. Impressa pelo prestigiado editor Firmin-Didot e ilustrada por um grupo de artistas coordenado por François Gérard (1770-1837), a primeira edição da obra, com uma tiragem de 210 exemplares, não foi posta à venda. Numa manobra de *marketing avant-la-lettre*, destinou-se a ser oferecida pelo Morgado a personagens influentes cuidadosamente escolhidas (Azevedo, 1973, p. 405; Gallut, 2015). A operação contribuiu para criar, em França, uma aura de distinção em torno de um autor e de uma obra cuja difusão junto do público francês e internacional havia começado a tomar forma na viragem do século, e que o círculo de intelectuais portugueses e parisienses constituído em torno de Francisco Manuel do Nascimento, mais conhecido como Filinto Elísio (1734-1819), exilado na capital francesa desde 1778, se empenhava em manter (Anastácio, 2023; Azevedo, 1973; Telles, 2026).

O renovado interesse pela matéria camoniana é visível em produções vindas a lume nas décadas seguintes. Em 1818, o compositor Domingos

Bomtempo (1775-1842), exilado em Paris, compôs uma missa de *Requiem* que estreou na capital francesa no ano seguinte, e consagrou-a à memória de Camões. Em 1822, Horace Vernet (1789-1863) criou o quadro *Camoens dans un naufrage sauve le manuscrit des Lusiades* que hoje se encontra no museu de arte de Bayeux, a partir do qual se fizeram, pelo menos, duas séries de gravuras (Coutinho, 1946, p. 257-260). Depois de lhe ter sido recusada a participação no *Salon* desse ano por motivos políticos, apresentou a pintura no seu atelier de Paris numa exposição privada que teve grande afluência de público (Bajou, 2023). Em 1824, o pintor Domingos Sequeira (1768-1837), também exilado em Paris, pintou a figura idealizada do poeta no quadro *A morte de Camões*, apresentado e premiado no *salon* desse ano. Vale a pena notar que essa não foi a única tela inspirada na biografia camoniana apresentada na mostra de 1824: o pintor Henri Serrur (1794-1896) concorreu também com um intitulada *Le Camoens* que mostrava o poeta, nos dizeres do catálogo “embrassant um rocher avec transport et rendant grâces au ciel d’avoir échapé au naufrage” (Explication, 1824, p. 169), tela que se encontra presentemente no museu de Valenciennes (Bouyssy, 2021) e também uma pintura de Eugénie de Servières (1786-1855) representando Inês de Castro e os filhos “aos pés do rei de Portugal” (Telles, 2026, p. 138). A morte de Camões foi também o tema escolhido por Ferdinand Denis para a única ilustração, assinada pelo gravador Jean-Mathias Fontaine (1791-1853)), que figura na sua novela *Camoens et Joze Indio*, estampada no mesmo ano de 1824 (Denis, 1824).

Nos anos seguintes e até ao final do século, a morte de Camões continuou a inspirar novas criações de artistas franceses. É o caso do quadro *Mort de Camoens* que Joseph-Léon-Roland de Lestang-Parade (1810/12?-1887) apresentou no *Salon* de 1835⁸, da gravura com o mesmo título de Louis Félix Leullier (1811-1882) divulgada em 1840, e da gravu-

⁸ A pintura, de grandes dimensões (196 x 227 cm), encontra-se no Museu Granet de Aix-en-Provence.

ra *Derniers moments de Camoens*, de Lustrel Dulong, datável de 1845. Os pintores e gravadores portugueses parecem ter despertado para o tema a partir da década de 60 de oitocentos. O certo é que se conserva na Biblioteca Nacional de Lisboa uma gravura alusiva aos últimos momentos do épico, de 1861, impressa pela litografia Cupertino, bem como um desenho a lápis de Joaquim Pedro de Sousa (1822-1878), datado de 1866. As telas de pequenas dimensões sobre a morte de Luís de Camões da autoria de Francisco Metrass (1825-1861) e de Columbano (1857-1929) são de 1874 e de 1876, respetivamente. Na década seguinte, em 1880, ano do Tricentenário, há a registar a belíssima gravura de Jean-Baptiste Meunier (1821-1900) sobre a pobreza de Camões e, ainda, a tela *Camões no seu leito de morte* assinada por Firmino Monteiro (1855-1888), de 1883, preservada na coleção do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Vale a pena lembrar, ainda, a ilustração do mesmo tópico produzida por Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) já na viragem do século, para a edição monumental de *Os Lusíadas* realizada em 1900 (Viterbo, 1900).

As representações da morte de Camões nas artes plásticas produzidas ao longo de Oitocentos assentam, em grande medida, em fontes textuais e em narrativas sobre a sua vida. O número de escritores que, neste período, se aventuraram à efabulação ou à reconstrução biográfica dos últimos momentos de Luís de Camões foi considerável. O tema foi tratado, entre outros, por Ferdinand Denis (1798-1890), Almeida Garrett (1799-1854), François-Just Raynouard (1861-1836), António Feliciano de Castilho (1800-1875), José Maria Latino Coelho (1825-1891), Camilo Castelo Branco (1825-1890), Joaquim Machado de Assis (1839-1908), António Gomes Leal (1848-1921), Ludwig Tieck (1773-1853), Amédée Tissot (1816-1887), Luiz Antonio Burgain (1812-1876), Casimiro de Abreu (1839-1880) e Leone Fortis (1824-1898) (Anastácio, 2026).

Vale a pena ter presente que o foco na morte do poeta terá correspondido à mudança de mentalidades na forma de encarar a morte verificado na época, que passou pela discussão, a um tempo sanitária, política

e religiosa, sobre as práticas funerárias e os locais de enterramento dos cadáveres, e conduziu à construção dos primeiros cemitérios fora das igrejas e à disseminação de novas formas de culto dos mortos, questões cujo desenvolvimento cai fora do âmbito deste trabalho (Araújo, 1997; Ariès, 1975; Catroga, 1999, 2006; Vovelle, 1974). Baste lembrar que estas mudanças se materializaram, no caso do poeta que aqui nos ocupa, em sucessivas nomeações governamentais de Comissões encarregadas da missão de localizar e identificar os ossos de Camões, em 1836 e em 1854 (Castilho, 1858; Cordeiro, 1897; Viegas, 1893) e na posterior transladação dos restos mortais assim reunidos para o mosteiro dos Jerónimos, com pompa e circunstância, em 1880 (Juronhema, 1892; Macedo, 1880).

Quanto aos artistas, se parece ter havido concordância entre biógrafos e poetas quanto à falta de recursos do épico e ao seu abandono pelos poderosos, foram variadas as conjeturas sobre os locais onde Luís de Camões teria morrido e quanto às personagens que o teriam acompanhado nos seus últimos momentos. Gostaria de passar em revista algumas destas representações e de chamar a atenção, quer para as suas fontes textuais, quer para as personagens que os pintores e gravadores colocaram junto do poeta à hora da sua morte, com destaque para a representação do escravo António, quer, ainda, para o que me parecem ser três eixos temáticos principais: a associação entre a morte do poeta e a morte da nação, o contraste entre morte e libertação (da pobreza, do descaso, do sofrimento, “do hospital”) e a aproximação simbólica entre morte e salvação (materializada pelo recurso a insígnias e práticas religiosas como o rosário, o crucifixo e mesmo o frade capaz de administrar os sacramentos da confissão e da extrema-unção). Na listagem que se segue as obras encontram-se ordenadas cronologicamente.

Figura 1 – Camoens.

Fonte: Arsenne e Fontaine (1824).

Esta gravura, assinada por Louis Charles Arsenne (1780-1855) e por Jean-Mathias Fontaine (1791-1853), é a única ilustração que figura na obra de Ferdinand Denis, *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie* publicada em 1824, na qual se inclui a novela *Camoens et Jozé Indio* (Denis, 1824). A representação da morte de Camões encontra-se no centro de um medalhão circular, encimado por uma figura alegórica alada, de braços abertos, que Xavier Coutinho (1946, p. 264) considerou ser a alma do poeta. Desses braços pendem cadeias quebradas, e a figura tem na mão direita uma bandeira com a indicação: “Lusíadas”. Por baixo do medalhão, vê-se Neptuno, à esquerda, e um Sátiro segurando a alegoria da Inveja, moribunda, do lado direito. Ao centro do desenho, em primeiro plano, um frade, de pé, encostado a uma coluna, tapa com o rosto as mãos. Na parede do fundo, distingue-se um crucifixo e duas camas, numa das quais se encontra Camões agonizante.

A base desta imagem é a própria narrativa de Ferdinand Denis, que se inicia com a chegada de Luís de Camões a Lisboa, vindo da Índia, e acompanha o poeta até à hora da sua morte. Segundo o próprio Denis, a criação desta personagem partiu da indicação que figura na “Vida de Luís de Camões” publicada pelo Morgado de Mateus (1758-1825) na sua edição de *Os Lusíadas* de 1817. Nesse texto, Sousa Botelho informava os seus leitores de que acreditava que um dos exemplares da primeira edição de *Os Lusíadas* a que tivera acesso para o estabelecimento do texto da obra, que lhe fora cedido por Lord Holland, teria pertencido ao próprio Luís de Camões. Esse exemplar apresentaria uma anotação em castelhano, da mão de um tal Frei José Índio, que afirmava ter assistido aos últimos momentos do épico português e recebido o livro das suas mãos. Segundo o Morgado, Camões fora levado para o hospital dos pobres depois da morte do Jau, onde o frade o teria encontrado, já moribundo:

sobreveio-lhe [a Camões] pois huma grave enfermidade, na qual houve de experimentar os extremos da miséria e do abandono, agravado pela pena de ver perdida a independencia da sua pátria, e até pela falta do seu fiel e exemplar Jáo. Em fim levaram-no ao hospital em que se curam os pobres; e alli falleceo, no anno de 1579, em tal esquecimento, que até se ignora o dia e mez em que acabou a vida (provavelmente no principio do anno). Não pode mais duvidar-se que foi este o seu trágico fim, como refere Diogo Barbosa, porque no original de Lord Holland, que tenho presente, e que pertenceo a hum Fray Joseph Índio, que o deixou no convento dos Carmelitas descalços de Guadalaxara, acho confirmada esta opinião no que este Religioso escreveo de sua letra na primeira folha, aonde diz como testemunha ocular: *‘Que cosa mas lastimosa que ver a tan grande ingenio mal logrado! Yo lo bi morir em un hospital en Lisboa, sin tener una sauana com que cubrirse, despues de auer triunfado en la India oriental y de auer navegado 5 500 leguas por mar: que auiso tan grande para los que de noche y de dia se cançan estudiando sin provecho como la araña en urdir tellas para cazar moscas’*. Transcrevo aqui a nota inteira porque me parece importante conserva-la, e

porque quero persuadir-me que este Religioso talvez o assistisse na sua ultima hora, e recebesse delle este exemplar precioso, que toco com respeito, pensando que Luis de Camões o teve nas suas mãos (Botelho, 1817, p. LXIX-LXX).

Esta gravura é a fonte iconográfica mais antiga onde surge a personagem do frade associada à morte de Camões. Voltará a aparecer no poema *Camões*, de Almeida Garrett, estampado em Paris, em 1825, ou seja, no ano seguinte. É provável que Garrett se tenha inspirado na narrativa de Ferdinand Denis para a elaboração do seu poema, com a qual este apresenta assinaláveis pontos em comum, como a escolha do período em que a acção tem lugar e a criação da personagem do missionário espanhol com quem Camões estabelece relações de amizade. Se é certo que Almeida Garrett também faz alterações à intriga, atribuindo ao poeta pormenores usados pelo escritor francês para compor a vida do religioso, não é menos verdade que reproduz, na efabulação dos momentos finais do épico, os dizeres que o Morgado de Mateus dizia ter copiado da edição Crasbeeckiana de 1626, ainda que estes surjam formulados de maneira quase idêntica à que surge no catálogo do *Salon* de 1824, a propósito do quadro de Domingos Sequeira sobre o tema (Silva, 2024, 2025a). Garrett não se refere a Ferdinand Denis, que chegou a acusá-lo de plágio (Protásio, 2020; Telles, 2026, p. 136), mas, tendo em conta a proximidade do francês com os círculos de intelectuais portugueses e franceses lusófilos de Paris, não é crível que Garrett desconhecesse a sua obra (Azevedo, 1973; Telles, 2014). Aponta nesse sentido o pedido de desculpas que apresentou a Denis, em 1839, em nota à 2ª edição de *Camões*, ainda que Almeida Garrett pareça escamotear a questão da precedência da obra do francês, alterando a verdadeira data da sua primeira publicação:

o poemeto em prosa de M. Denis publicado na obra *Scènes de la nature sous les tropiques*, apareceu pouco depois em França – 1825. Na

primeira edição do meu *Camões*, que é d'esse anno, fiz a sensaboria de me pôr a dar explicações em como não tinha nada a minha composição com a do Sr. Denis. Consta-me que, intendendo provavelmente mal as minhas palavras, aquelle escriptor, que tam bem tem merecido da nossa literatura, se offendêra d'ellas. Peço-lhe aqui solemne desculpa, e declaro a minha convicção íntima de que, assim como eu não sabia de sua obra nem a vira antes de publicar a minha, o mesmo estou certo que lhe acontecesse (Garrett, 1839, p. 291).

Figura 2 – *A morte de Camões* (estudo preparatório, MNAA)



Fonte: Sequeira (1824).

O quadro sobre a morte de Camões da autoria de Domingos Sequeira (1768-1837) é, talvez, a figuração que tem sido mais comentada ao longo do tempo (Costa, 1922; Coutinho, 1946; Silva, 2024). Depois de ter sido premiada no *salon* de Paris de 1824, a tela foi oferecida pelo pintor a D. Pedro I, imperador do Brasil. Por morte deste, passou à posse de sua filha, a Princesa de Joinville, e a seguir perdeu-se-lhe o

rasto. Sobrevivem alguns desenhos com estudos preparatórios e uma aguarela onde é possível distinguir a obra, na parede do salão da filha do imperador (Azevedo, 1973; Silva, 2024; Telles, 2026, p. 142). Estes documentos, e os testemunhos escritos relativos à exposição parisiense, permitem reconstituir, até certo ponto, o original perdido.

Num dos estudos que se preservam no Museu de Arte Antiga de Lisboa (inv. 3304 Des), vê-se, em fundo escuro, num recinto abobadado, Luís de Camões, envelhecido, magro e descarnado, sentado no seu leito de morte, em atitude de desespero, com as mãos e o rosto erguidos para o alto. Em cima da cama, uma mancha branca assinala a carta que lhe terá sido trazida pela figura masculina sentada numa cadeira de espaldar à sua frente, com a cabeça apoiada na mão esquerda. A fonte de luz que ilumina a cena é uma vela, colocada em cima de uma mesinha baixa, situada ao lado da cama, em frente do mensageiro. No catálogo do *Salon*, reproduzido anastaticamente por Xavier da Costa (Costa, 1922), encontra-se a seguinte descrição:

nº 1564 *Sujet tiré de la vie de Camoens*

Ce grand homme, accablé par la maladie et par la plus affreuse pauvreté, était mourant à l'hôpital, lorsqu'un de ses amis vint lui annoncer la perte de la bataille d'Alcacer, la mort du roi Don Sébastien, et celle de l'élite de la nation dans cette funeste journée, dont les suites devaient être la fin de la monarchie portugaise et de la patrie; 'Au moins, s'écrit le Camoens, se relevant sur son lit de mort, au moins je meurs avec elle.'

[Este grande homem, acabrunhado pela doença e pela mais horrível pobreza, estava moribundo no hospital, quando um dos seus amigos lhe veio anunciar a perda da batalha de Alcácer, a morte do rei D. Sebastião, e a da elite da nação nessa funesta jornada, cujas consequências deveriam ser o fim da monarquia portuguesa e da pátria; 'Ao menos, exclama Camões, erguendo-se no seu leito de morte, ao menos morro com ela'.]⁹

⁹ Tradução nossa.

Para entender a abordagem de Sequeira, é relevante a passagem de uma carta do artista revelada por Xavier da Costa e citada por Henriques da Silva (2024), na qual manifesta o propósito que o animou nas suas escolhas, dizendo:

ora como eu visse e observasse que aqui em geral os pintores Franceses apuram-se muito no brilhantismo das cores, propus-me para fazer algum destaque deles, fazer um painel tétrico e um sujeito triste ao lume de uma candeia, para só fazer ver o efeito óptico e expressão (Costa 1946, p. 31 *apud* Silva, 2024, p. 16).

Vale a pena, de novo, estabelecer um paralelo com o texto do jovem Almeida Garrett, que publica o seu *Camões* no ano seguinte, situando também a acção do poema, como ficou dito, nos últimos anos de vida do autor dos *Lusíadas* em Lisboa, depois do regresso de Goa. A agonia do vate mereceu-lhe atenção particular, tendo em conta a caracterização que faz de Luís de Camões, como encarnação do espírito patriótico e porta-voz dos valores nacionais (Almeida, 1986; Buescu, 2018).¹⁰ Como observou Raquel Henriques da Silva (2024), as últimas palavras que coloca na boca da sua personagem retomam a exclamação que consta no catálogo do *Salon* de 1824, o que sugere, inquestionavelmente, que Garrett se inspirou em Sequeira (Silva, 2024, p. 15; Silva, 2025a), apesar dos protestos que colocados em nota à 1ª edição do seu poema.¹¹

¹⁰ Numa nota incluída em 1839 pelo poeta na segunda edição do poema, que passaria a figurar nas edições subsequentes do mesmo, Garrett exprime esta ideia nos termos seguintes: “o pensamento verdadeiro e dominante d’este poema é ligar a vida e feitos todos de Camões como a um fado, a uma sina com que nasceu – a de immortalizar o nome portuguez com o seu poema” (Garrett, 1839, p. 247).

¹¹ Com efeito, na Nota A, correspondente a estes versos da edição de 1825, Garrett escreverá: “é notável coincidência, e que muito lisongeia o meu pequenino amor

Figura 3 – *Mort de Camoens*, de Joseph Lestang-Parade (1801?-1812?-1887).



Fonte: Lestang-Parade (1834).

Nesta representação, que esteve exposta no *Salon* de 1835, Luís de Camões encontra-se deitado, de olhos fechados, num ambiente despojado. O pintor preocupou-se em atribuir-lhe cabelos avermelha-

próprio, que em quanto eu, humilde e desconhecido poeta, rabiscava estes versinhos para descrever os últimos momentos de Camões, o Sr. Sequeira imortalizava em Paris o seu nome, e o da sua nação com o quadro magnifico, que este anno passado de 1824 expoz no Louvre, em o qual pintou a mesma scena. Valha-nos ao menos, descahidos, e esquecidos como estamos, que haja ainda Portuguezes como o Sr. Sequeira, que ressuscitem, de quando em quando, o adormecido echo de nossa antiga fama” (Garrett, 1825, p. 216). Eis a estrofe correspondente da ed. de 1825: “– Oh! Consolar-me.. (exclama, e das mãos tremulas / A epistola fatal lhe cai) Perdido / É tudo pois!...” No peito a voz lhe fica; / E de tamanho golpe amortecido / Inclina a frente, e como se passára, / Fexa languidamente os olhos tristes. / An-ciado o nobre conde se aproxima / Do leito... Ai! tarde vens, auxílio do homem. / Os olhos turvos para o ceo levanta; / E já no arranco extremo: - ‘Patria, ao menos, / Junctos morremos...E expirou co’a pátria” (Garrett, 1825).

dos e barba ruiva, um dos raros traços físicos precisos mencionados pelos primeiros biógrafos do poeta. Ajoelhado ao lado da cama, o escravo Jau, com feições africanas, beija-lhe a mão esquerda, segurando-a entre as suas. Num banquinho baixo, em frente do escravo, está sentada uma figura feminina, descalça, também negra, com a cabeça tapada por um pano vermelho, tendo no chão, aos pés, uma bacia com um pano. É provável que se trate da representação de Bárbara escrava. Como notou Raquel Henriques da Silva (2024, p. 20) a palidez de Camões e a brancura dos lençóis contrastam com a negritude, o toucado vermelho e as vestes escuras dos africanos. A pintura parece querer acentuar o contraste entre o grande homem abandonado pelos seus pares e a fidelidade expressa na homenagem solidária que lhe prestam os escravos, figuras “estrangeiras” e humildes, que o acompanham à hora da morte. Tal como na parábola bíblica do bom samaritano, são os de fora, os marginais, que socorrem o homem caído.

A inclusão da escrava nesta figuração pode ser atribuída, em última análise, como também lembra Henriques da Silva, a uma observação que figura na biografia que Faria e Sousa dera à estampa em 1685. Na descrição aí apresentada, Sousa diz que Luís de Camões “acetava el plato de asqueroso mantenimiento que se anda a vender por las puertas miserables en Lisboa” e acrescenta que “una Mulata deste trato (llamavase Barbara), sabendo sus misérias, le dava muchas vezes un plato de lo que iva vendendo, e a vezes algun dinero de lo vendido; y aceptavalo el” (Sousa, 1685). É plausível que Lessang-Parade tenha sido inspirado, também, pela referência à escrava Bárbara incluída no segundo tomo das *Mémoires d’Outre tombe* de Chateaubriand (1768-1848)¹² onde o autor francês, falando do delei-

¹² A obra foi publicada postumamente em 15 volumes, entre 1849 e 1850, mas tinha circulado antes em forma de folhetim com o título de *Mémoires de ma vie*.

te que sentiu ao contemplar a beleza de duas índias americanas, se compara a Camões, nos termos seguintes:

faible que j'étais, je cherchais des exemples de faiblesse, afin de m'encourager. Camoëns n'avait-il pas aimé dans les Indes une esclave noire de Barbarie, et moi, ne pouvais-je pas en Amérique offrir des hommages à deux jeunes sultanes jonquilles? Camoëns n'avait-il pas adressé des Endechas, ou des stances, à Bárbara escrava? Ne lui avait-il pas dit: Aquella captiva, / Que me tem captivo, Porque nella vivo, / Já não quer que viva. / Eu nunca vi rosa / Em suaves molhos, / Que para meus olhos / Fosse mais formosa. // (...) Pretidão de amor, / Tão doce a figura, / Que a neve lhe jura / Que trocara a cor. / Leda mansidão, / Que o siso acompanha: / Bem parece estranha, / Mas Barbara não. Cette captive qui me tient captif, parce que je vis en elle, n'épargne pas ma vie. Jamais rose, dans de suaves bouquets, ne fut à mes yeux plus charmante. / (...) Sa chevelure noire inspire l'amour ; sa figure est si douce que la neige a envie de changer de couleur avec elle; sa gaîté est accompagnée de réserve: c'est une étrangère : une barbare, non (Chateaubriand, 1849, v. 2, p. 292-293 apud Barbosa, 2016, p. 140-141).

Ainda que não diretamente relacionado com a morte do poeta, vale a pena notar que Chateaubriand (1860) abordara já, no poema *L'esclave*, datado de Tunis, 1808, o tema da relação entre a escrava e o seu senhor, em termos muito semelhantes ao que se observa nas Endechas camonianas, apresentando o sujeito poético e amador como *escravo da escrava* pela qual se apaixona, inversão de papéis sublinhada pelo refrão: “*Toi que je sers, toi que je sers!*”. Recorde-se o apreço de que Chateaubriand gozava entre os intelectuais portugueses e lusófilos de Paris, de que as traduções da sua obra publicadas por Filinto Elísio (1734-1819) são uma das faces visíveis (Barbosa, 2016; Moreira, 2011a, p. 51-60, Telles, 2026, p. 136).

Figura 4 – *Mort de Camoens*, de Louis Felix Leullier (1811-1882) (pintor), Simon Guérin (1812-1850) (litograf).



Fonte: Leullier e Guérin ((c. 1840)).

O quadro representa o poeta deitado no seu leito de morte e coberto por um panejamento que não o tapa completamente, deixando ver os pés nus. Os olhos fechados e a postura rígida parecem querer dar a entender que se trata já de um cadáver. O branco das vestes e do pano que cobre Camões sugerem o tipo de representações clássicas do Cristo morto na descida da cruz. Raquel Henriques da Silva afirma mesmo que “a disposição do corpo de Camões” nesta obra recorda “algumas representações do Cristo morto.” (Silva, 2024, p. 25). A mão direita do poeta, caída para fora da cama, assenta num livro (*Os Lusíadas*?) colocado em cima de uma mesinha de cabeceira, onde também jazem algumas folhas de papel, ao lado de um tinteiro com uma pena. Aos pés da cama, encontra-se o Jau: de pele escura, envergando apenas uma tanga de pano, sentado no chão, de costas para o espectador, tem o braço esquerdo apoiado no leito. A composição é a de uma cena íntima, que o artista fixou como uma espécie de instantâneo, captando o momento em que estes dois homens se

veem separados pela morte. Também aqui se explora o contraste entre os brancos usados para representar Camões e os tons escuros com que é dada a cor da pele do escravo e a sombra que o envolve.

A litografia, preservada na Biblioteca Nacional de Portugal, com data de 1840, está identificada como realização conjunta do pintor Leullier e do gravador Simon Guérin realizada a partir de uma pintura a óleo do mesmo pintor. A obra apresenta a legenda: *La mort de Camoens*. Segundo M. Graça Silva Garcia, trata-se uma estampa “pertencente ao periódico parisiense *L’Artiste*, 3ª série, t. IV, 1843 pp. 176-177” que caracteriza como um “importante periódico referido por Brunet como jornal de literatura e belas-artes” (Garcia, 1983, p. 61-62; Coutinho, 1946, II, p. 240). Garcia fornece ainda a indicação de que a “lithografia foi reproduzida no folheto *Camoens à Paris*, Paris, Imp. E. Muller, 1912, p. 46 com o título *La mort de Camoens*” (Garcia, 1983, p. 61)

Figura 5 – *Derniers moments de Camoens*, de Lustrel Dulong (1800-1868).



Fonte: Dulong ((c. 1845)).

A gravura, que também integra a colecção da Biblioteca Nacional de Portugal, parece sublinhar o carácter privado, intimista, do momento da morte, numa cena que tem como protagonistas, apenas, Luís de Camões e o Jau. O poeta, envelhecido, calvo e de barba branca, está deitado no seu leito de morte. Segura um rosário na mão direita e tem o braço esquerdo estendido para segurar a mão do Jau, que se encontra de pé, aos pés da cama, tapando os olhos com a mão esquerda. O escravo, negro, encontra-se modestamente vestido com uma faixa atada à cintura. Ao lado da cama, em primeiro plano, uma mesa baixa serve de apoio a dois livros e a um tinteiro com uma pena. Sobressai a tentativa de contenção do pranto por parte do Jau e o gesto em que os dois homens se dão as mãos. Situado ao centro do quadro, esse gesto em que as mãos se unem ilustra visualmente o elo emocional, improvável e simbólico, que liga senhor e servidor, branco e negro, ilustre e humilde. O detalhe do rosário na mão do poeta introduz um laivo de esperança neste quadro de dor, evocando a possibilidade da salvação eterna.

Figura 6 – Litografia Cupertino, *Camões no leito de morte*.



Fonte: Cupertino (1861).

A coleção da Biblioteca Nacional de Portugal inclui ainda uma litografia de autor não identificado, datada de 1861 e difundida pela “Litografia Cupertino” com um desenho que poderíamos classificar, à falta de melhor expressão, como *naif*.¹³ À direita do quadro, encontra-se Luís de Camões, sentado numa cama e envergando uma camisa rasgada que lhe deixa a descoberto o ombro e o antebraço do lado esquerdo. Está amparado pelo jau, a quem o desenhador emprestou feições orientais. O escravo segura Camões pelas costas, passando o seu braço sobre o dele e colocando-lhe a mão direita sobre o peito. Em cima da cama, entre as mãos do poeta, vê-se uma carta, e à sua frente encontra-se um fidalgo, ricamente vestido, provavelmente o mensageiro que lhe traz a notícia da desgraça do reino. A parede do fundo encontra-se manchada e a gravura tem a legenda “Morrer nos hospitais em pobres leitos / Os que ao Rei e à Lei servem de muro”, tomada da estrofe 23 do Canto X dos *Lusíadas*. Os últimos quatro versos dessa oitava constituem um clamor contra a injustiça do poder régio absoluto perante o sacrifício dos que o defendem:

Morrer nos hospitais em pobres leitos
 Os que ao Rei e à Lei servem de muro
 Isto fazem os Reis cuja vontade
 Manda mais que a justiça e que a verdade.
 (*Lus.*, X, 23).

O verso, lembrado por Manuel Faria e Sousa na sua biografia de 1685, parece ter estado na origem do motivo do “hospital” como lugar possível para a morte do épico nas biografias camonianas, sobretudo depois

¹³ No dizer de Raquel Henriques da Silva, “o desenho litografado manifesta que o autor não tinha formação académica, mas tal não retira a eficácia da comunicação” (Silva, 2024, p. 26).

que o Morgado de Mateus fixou a sequência, segundo a qual Camões teria adoecido na casinha da Calçada de Santa Ana, teria sido assistido pelo Jau e teria sido levado para o hospital dos pobres depois da morte do escravo, lugar onde Frei José Índio o teria encontrado e recebido das suas mãos o precioso exemplar pertencente a Lord Holland.

Figura 7 – *Morte de Camões.*



Fonte: Sousa (1866).

O desenho de Joaquim Pedro de Sousa (1822-1878), intitulado *Morte de Camões*, é a única das representações de que temos notícia que reúne à cabeceira de Luís de Camões, à hora da morte, as personagens do frade e do Jau. No desenho, Camões encontra-se num espaço exíguo (cela de convento? quarto de hospital?), no seu leito de morte, com o braço esquerdo à volta dos ombros de um frade que o soergue, tentando sentá-lo, e abraçando com o braço direito o Jau, que é, neste caso, um negro, e se encontra agachado, no chão, ao lado da cama, de cabeça inclinada, com o rosto tapado pelo braço do poeta e envolvendo os joelhos com os próprios braços. Na parede por detrás da cama, distingue-se um crucifixo. Numa mesinha baixa, junto ao

corpo acorado do Jau, veem-se dois livros. A representação constitui um hino à amizade e aos laços afetivos e solidários tecidos entre aqueles que permaneceram junto do poeta desgraçado até ao fim, envolvidos num mesmo abraço pelo moribundo.

A reunião destas três personagens – que não encontramos, nem nos biógrafos de seiscentos e de setecentos, nem em Garrett, nem em Juromenha, que publicara em 1860 uma nova versão da biografia camoniana (Juromenha, 1860) – parece ser o resultado do desejo do artista de dar a ver, precisamente, a solidariedade manifestada pelas duas figuras que contrastam com o descaso a que o poeta é votado pelos seus pares e pelos grandes, figuras essas que também podem funcionar como *exempla*. No caso do escravo, da possibilidade de criar laços com o outro, passando por cima de obstáculos como as diferenças de classe, de etnia ou de condição e, no caso do frade, oferecendo a Camões a oportunidade de uma morte santa, abençoada pelo recebimento dos sacramentos e pelo conforto da religião.

Figura 8 – *Morte de Camões*, de Francisco Metrass (1825-1861).



Fonte: Metrass (1874).

Neste quadro, de dimensões reduzidas, Camões está deitado sobre um catre, de olhos fechados, tendo a seu lado um frade, sentado num banco baixo, que lê a partir de uma folha desdobrada. A cena parece retomar o tema do recebimento da notícia da derrota de D. Sebastião pelo poeta moribundo. O lugar onde estas figuras se encontram poderá representar uma cela de convento, tendo em vista o espaço reduzido – que uma trave de apoio ao tecto, colocada no canto superior direito da tela parece tornar mais exíguo –, e o despojamento do ambiente: distingue-se o chão de tijoleira, um crucifixo na parede (ao centro) e uma talha de barro para a água, junto ao poeta. Mas pode tratar-se, também, da idealização do “hospital” que tanto apelou à imaginação dos biógrafos oitocentistas. É notável o modo como o pintor joga com os efeitos de luz e sombra, conseguidos pelo tratamento da cor. A figura de Luís de Camões, pálido, envergando vestes brancas e envolvido num lençol que é já uma mortalha, encontra eco nas madeixas de cabelos brancos do frade e contrapõe-se ao hábito de cor parda que este enverga. Esse hábito tanto pode corresponder à identificação do carmelita Jozé Indio que figurava no relato biográfico do Morgado de Mateus de 1817, como à personagem do missionário espanhol idealizada em 1825 por Almeida Garrett para o seu poema *Camões*, obra que tinha, entretanto, ganho o estatuto de um clássico, e cuja 6ª edição fora publicada em 1863.

Figura 9 – *Os últimos momentos de Camões*, 1876.



Fonte: Pinheiro (1876).

No quadro *Os últimos momentos de Camões*, da autoria de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), Luís de Camões, com cabelo ralo, barba embranquecida e camisa desabotoada, sentado na cama, segura na mão direita uma carta dobrada. Aos pés do leito, à sua frente, de pé e de costas para o espectador, um fidalgo, vestido à moda do século XVI, tem a mão esquerda apoiada no espaldar da cama e a mão direita na anca, segurando um chapéu. Ao lado da cama do épico está uma mesinha, tendo em cima papéis desalinhados, um livro e um tinteiro com uma pena. No chão, por baixo dessa mesma mesinha, livros em desalinho. A pobreza do interior é sugerida pelo tratamento pictórico das paredes, manchadas e despidas de objetos

e de decoração. Camões parece olhar o fidalgo de frente, e a cena evoca um momento de tensão, manifestado pela expressão do rosto do poeta e pelo gesto em que este leva a mão esquerda ao coração. Trata-se, claramente, da evocação do momento em que Camões fica ciente da perda da batalha de Alcácer-Quibir e da morte de D. Sebastião. A coincidência do recebimento da notícia da derrota com os últimos momentos do poeta permite sublinhar a relação simbiótica que liga nação e Camões: a existência dela justifica a existência deste; o seu desaparecimento provoca-lhe a morte.

O quadro foi realizado quando o pintor tinha apenas 16 anos. Maria Aires Silveira fala de “uma composição experimental (...)” e de uma “obra incipiente e com uma carga sentimentalmente anedótica, baseada ainda na figura romântica do poeta” (Silveira, 2007, p. 195). Em sua opinião, trata-se de “um trabalho escolar que demonstra uma forte influência dos antigos mestres (...) uma obra académica, (...) hesitante nos parâmetros escolares a que Columbano se sentia obrigado.” (Silveira, 2007, p. 200). Raquel Henriques da Silva escreve que este trabalho “não possui a dramaticidade” que se observa noutras obras dedicadas ao tema, ainda que se trate, em sua opinião de “uma pintura bem resolvida”, “do ponto de vista de ofício” (Silva, 2024, p. 27-28).

Como vimos, as fontes de inspiração abundavam na época. Além de ter passado a fazer parte da lenda associada a Camões, a cena tornara-se um *topos* repetido pelos estudiosos camonianos e fora retomada mais recentemente, quer na biografia elaborada por Juromenha em 1860 (Juromenha, 1860, v. I) quer na *História de Camões* publicada por Teófilo Braga em 1874, dois anos antes da realização deste quadro (Braga, 1874). A escolha do tema é reveladora do interesse que a personagem de Camões e a sua identificação com a nação portuguesa continuava a despertar. Do ponto de vista de Columbano, pode ser vista como um anúncio do fascínio que o autor conti-

nuaria a manifestar pelo tratamento artístico da matéria camoniana que culminará com a obra maior, *Camões e as Tágides*, de 1894.

Figura 10 – *Le Camoens*.



Fonte: Meunier ((c. 1880)).

No ano de 1880, foi impressa em Paris nova gravura de temática camoniana. Da autoria de Jean-Baptiste Meunier (1821-1900), não se debruça sobre a agonia e morte do poeta, mas sobre o período de miséria extrema antecedente. Sobre um fundo sombrio, que parece querer evocar a noite, em frente a uma parede de pedra, encontra-se Luís de Camões, embuçado, com a cabeça apoiada na mão direita e segurando com a outra mão, debaixo do manto, uma espada e um manuscrito enrolado. Em primeiro plano, o Jau, com feições indianas e humildemente vestido, estende a mão em direção ao espectador, pedindo esmola. A cena parece ilustrar uma descrição que figura no poema de Garrett, ainda que seja duvidoso que o pintor, ou quem lhe sugeriu o assunto, a tenha conhecido:

Vêde-o, vai pelas sombras caridosas
Da noute, de vergonhas coitadora,
De porta em porta tímido esmolando
Os chorados sitios, com que o mesquinho,
Escasso pão comprar. *Dae, Portuguezes,*
Dae esmola a Camões. Eternas fiquem
Estas do estranho bardo memorandas,
Injuriosas palavras, para sempre
Em castigo, em escarmento conservadas
Nos fastos das vergonhas portuguezas.
(Garrett, 1825, p. 184).

Figura 11 – *Camões no seu leito de morte.*



Fonte: Monteiro (1883).

A tela da autoria de Firmino Monteiro (1855-1888), representando *Camões no seu leito de morte*, apresenta algumas inovações em relação às interpretações anteriores. O poeta encontra-se exangue, deitado no seu leito final, exibindo uma palidez extrema, como se tivesse acabado de expirar. Aos pés da cama, de costas para o espectador, encontra-se uma figura envolta num manto de veludo preto que lhe

cobre a cabeça e o corpo, vendo-se-lhe apenas as mãos, os punhos e a brancura das mangas. As dimensões da silhueta e uma sugestão de cintura podem indicar tratar-se de uma personagem feminina. Tendo em conta o facto de, de acordo com o alvará de 1580, a mãe do épico lhe ter sobrevivido, é possível que se trate de Ana de Sá, uma hipótese que virá a ser concretizada noutra versão da morte de Camões de data próxima a esta. Aos pés da cama, de pé, um fidalgo, de capa e com o chapéu na mão, parece contemplar o rosto do falecido. Por detrás da cama, quase ao centro do quadro, afastando com a mão direita uma das cortinas do leito, um frade envergando o hábito dominicano segura um livro na mão direita e olha o corpo inanimado de Camões. No chão, perto da cabeceira da cama, três livros deitados, tendo por cima uma espada atravessada, evocação simbólica dos dois polos da atuação do épico.

A identificação do frade como dominicano parece ser o resultado do papel atribuído por Juromenha aos dominicanos na biografia que deu à estampa em 1860. Ampliando uma menção anteriormente avançada por Manoel Faria e Sousa, Juromenha escreverá, com efeito:

é muito para supor, ou para melhor dizer, certo, pois o afirma o seu comentador e amigo, que o Poeta, previamente á publicação do seu poema, aceitou muito espontaneamente os conselhos de alguns frades de S. Domingos de Lisboa, com quem tinha amizade estreita e convivia; se isto não fosse assim como se explica a continuação d'esta amizade, sendo a sua companhia a única cousa que lhe distrahia a melancholia que o minava em os últimos dias da sua existência? (Juromenha, 1860, p. 110)

Foi Juromenha o primeiro a reabilitar a figura de Frei Bartolomeu Ferreira, o primeiro censor dos *Lusíadas*, considerando-o como um “amigo dos poetas seus contemporâneos” (Juromenha, 1860, p. 111), ponto de vista que poderá ter contribuído para a construção da len-

da dourada a que Francisco Sousa Viterbo viria a dar forma em 1891 (Viterbo, 1891) (Anastácio, 2012).

Figura 12 – *A morte de Camões*.



Fonte: Gameiro (1900).

Entre as ilustrações que Alfredo Roque Gameiro produziu para a edição monumental comemorativa dos *Lusíadas* publicada em 1900, encontra-se uma reconstituição da *Morte de Camões*, que mostra o poeta deitado, de olhos fechados, numa cama estreita colocada por baixo de uma janela alta, protegida por uma grade através da qual entra um feixe de luz. Na parede, por baixo da janela, por cima da cabeceira da cama, encontra-se um crucifixo pequeno. Na parede perpendicular a essa, há outro crucifixo, de maiores dimensões. Camões tem na mão direita um rolo de papéis. Ao lado do leito, ajoelhada

no chão de modo a ficar ao nível do moribundo, vê-se uma figura feminina, envolta num manto, com os cabelos protegidos por uma touca, tendo a mão esquerda pousada na mão do épico. Em cima da mesinha de cabeceira, veem-se dois frascos de medicamentos e uma malga vazia. Finalmente, sentado no chão, aos pés da cama, atrás da mulher, curvado, acabrunhado, com a cara quase nos joelhos, surge o Jau, representado como um índio americano.

A presença da personagem feminina junto ao poeta no momento da sua morte encontra-se explicada, tal como outros pormenores do cenário, no prefácio que Sousa Viterbo redigiu para o volume, da maneira que se segue:

concedendo que ele [Camões] morresse numa enxerga hospitalar, repugna-me, todavia, admitir que a mãe, sabendo da doença do filho e do seu estado deplorável, só se lembrasse dele para lhe herdar a pensão, e não ocorresse pressurosa, tanto quanto lhe permitiam as forças e a idade, para junto do seu leito de agonizante, servindo-lhe, com a sua presença, de lenitivo a tamanho desconforto. O meu coração de filho não me engana. Tenho a bem fundada persuasão, o mais radicado pressentimento, de que a mãe do poeta não foi estranha a esta cena lancinante. Foi ela indubitavelmente a desvelada enfermeira, ela que recebeu o último suspiro e a última confiança de seu filho amado (Viterbo, 1900, p. LX).

O texto de Francisco de Sousa Viterbo delineará, em seguida, em traços largos, a cena e o cenário que Roque Gameiro viria a concretizar:

fosse eu um grande pintor, e na tela em que representasse os últimos momentos de Camões poria aos pés do leito, para condescender com a lenda, o dedicado Jau, mas à cabeceira, junto da fronte laureada do filho, debuxaria a sagrada fronte encanecida da mãe. Não sei se ela seria uma dama de singular inteligência – pal-

pita-me que o era, como gérmen de tão abençoada árvore – mas, quando o não fosse, seria incontestavelmente uma senhora boa (...). Sim, essa figura de *mater dolorosa*, ao mesmo tempo de afeabilidade evangélica e de grandeza trágica, estou-a vendo perfeitamente, como destacando-se duma vidraça gótica, iluminada por um raio de luar, despertada pela evocação histórica e sentimental da minha alma cismadora (Viterbo, 1900, p. LX).

Para concluir, gostaria de sublinhar a importância que as fontes textuais disponíveis sobre a biografia camoniana assumiram, em cada momento, nas recriações visuais do motivo da morte de Luís de Camões. O tema permitiu aos artistas *dar a ver*, sublinhando-os, aspectos da “fábula camoniana” especialmente apelativos em termos da construção de uma ideia de identidade colectiva e de uma visão da comunidade nacional, na senda de valores simbólicos que foram sendo associados ao poeta desde o início do século XVII. É neste âmbito que se inscreve a associação entre a morte do épico e a perda da nacionalidade, por exemplo.

Mas a atenção às fontes textuais, quer se trate de documentos, de narrativas ficcionais ou de poemas, permitiu também aos artistas centrar a sua atenção em pormenores que surgem enquadrados de modo a suscitar reflexões de maior alcance. O tratamento pictórico de personagens como o Jau, o frade, o fidalgo mensageiro ou a mãe, colocadas junto de Luís de Camões no seu leito de morte, introduz linhas de sentido de alcance mais vasto. Por um lado, abre a possibilidade de pensar sobre a desigualdade, a discriminação e a miséria da condição humana e, por outro, aponta caminhos de superação desses limites através da bondade e dos laços de solidariedade e de confiança que se tecem entre indivíduos de diferentes classes sociais, etnias e condições.

É neste sentido que figuras como o Jau e o frade adquirem uma dimensão alegórica fundamental: o escravo, representado alternadamente como negro, oriental, indiano ou índio americano, introduz neste universo a dimensão da alteridade, lembrando, simultaneamente, a vastidão do império português e a diversidade dos povos que abarcava; o frade traz consigo a possibilidade de ministrar os últimos sacramentos ao poeta moribundo (tal como a onnipresença de alfaias religiosas como o crucifixo ou o rosário) e permite convocar reflexões de alcance universal, relacionadas com a redenção, a salvação e a transcendência.

RECEBIDO: 18/08/2026

APROVADO: 21/08/2026

REFERÊNCIAS

ABREU, Manuel Viegas. Camões após o naufrágio. O simbolismo de uma estátua e os “saberes” que ela evoca. In: ANDRÉS, Carlos Ascenso; LEITÃO, Henrique; ALMEIDA, Isabel (org.). *Camões e os Saberes*. Lisboa: Academia das Ciências, 2025. p. 35-64.

ALMEIDA, Teresa Sousa de. Apresentação. In: GARRETT, Almeida. *Camões*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986. p. 11-34.

ALVARÁ concedendo licença a Luís de Camões para imprimir em Lisboa uma obra em oitava rima chamada *Os Lusíadas*. 29 set. 1571. [ANTT Chancelaria de D. Sebastião, Doações, liv. 32, fl. 86].

ANASTÁCIO, Vanda (org). *No rasto de Luís de Camões*. Lisboa Biblioteca Nacional de Portugal, 2026.

ANASTÁCIO, Vanda. Domingos Borges de Barros (1779-1855): tecendo laços entre Paris, Lisboa e o Brasil. In: SANTOS, Gilda; ALVES, Ida; CASTRO, Andreia (orgs.) *Gentes e paisagens Luso-brasileiras*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2023. p. 61-118.

ANASTÁCIO, Vanda. A lenda dourada de Frei Bartolomeu Ferreira. *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 27, p. 28-38, jan.-jun. 2012. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/146>. Acesso em: 19 ago. 2026. [reimpr. *Leituras potencialmente perigosas*. Lisboa: Caleidoscópio, 2021].

ARASSE, Daniel. *Le sujet dans le tableau*. Essais d'iconographie analytique. Paris: Champs arts, 2021 (1ª ed 1997).

ARAÚJO, Ana Cristina. *A morte em Lisboa*. Atitudes e Representações. Lisboa: Editorial Notícias, 1997.

ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'Histoire de la Mort em Occident du Mooyen Age à nos jours*. Paris: Seuil, 1975.

ARSENNE, Louis Charles; FONTAINE, Jean-Mathias. *Camoens*. 1824.

AZEVEDO, Rafael Ávila de. O culto de Camão em França no primeiro quartel do século XIX. *Arquivos do Centro Cultural Portugues*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 402-425, 1973.

BAJOU, Valérie. Horace Vernet. Peintre politique. *Lescarnets de Versailles*. n. 23, out. 2023-mar 2024. Disponível em: <https://www.lescarnetsdeversailles.fr/2024/01/horace-vernet-peintre-politique/>. Acesso em: 19 ago. 2026.

BARBOSA, Rafael Souza. A transmissão de Os Lusíadas na França no século XIX: o caso Ferdinand Denis. In: FRIEDLEIN, Roger; NUNES, Marcos Machado; ZILBERMAN, Regina (org.). *A epopeia em questão*. Debates sobre a poesia épica no século XIX. Rio de Janeiro: Makunaima, 2019. p. 91-115.

BARBOSA, Rafael Souza. Chateaubriand Leitor de Camões: o poeta português nas Mémoires d'Outre Tombe. *Non Plus*, São Paulo, n. 9, p. 136-145, 2016. Disponível em: https://revistas.usp.br/nonplus/pt_BR/article/view/110703/121920. Acesso em: 19 ago. 2026.

BOBONE, Carlos Maria. *Camões, vida e obra*. Lisboa: D. Quixote, 2024.

BOUYSSY, Maïté. *Une histoire culturelle de la Révolution*. Paris: editions de la Sorbonne, 2021.

BRAGA, Teófilo. *História de Camões*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1874.

BUESCU, Helena Carvalhão. Introdução. In: GARRETT, Almeida. *Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2018. p. 11-24.

CARTA de mercê a Luís Vaz de Camões de 15 000 réis de tença por ano, por três anos, pelos serviços prestados nas partes da Índia. 28 jul. 1572. [ANTT Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Privilégios, liv. 32, f. 86 v.].

CARTA de perdão a Luís de Camões da pena que estava cumprindo por ter ferido a Gonçalo Borges, numa rixa, no dia de Corpo de Deus, na Rua de Santo Antão, em Lisboa. 7 mar. 1553. [ANTT Chancelaria de D. João III, Perdões e legitimações, liv. 20, ff. 296v-297].

- CASTILHO, António Feliciano de. *Acerca da sepultura de Camões*. Carta ao Visconde de Jerumenha (posthuma). Porto: Circulo Camoniano, 1858.
- CATROGA, Fernando. *Entre deuses e césaes*. Secularização, laicidade e religião civil. Coimbra: Almedina, 2006.
- CATROGA, Fernando. Revolução e secularização dos cemitérios em Portugal. In: MOITA FLORES, Francisco; CATROGA, Fernando. *Cemitérios de Lisboa: entre o Real e o Imaginário*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1999.
- CORDEIRO, Luciano. *A Igreja de Sant'Anna e a sepultura de Camões*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1897.
- COSTA, Luís Xavier da. A morte de Camões: quadro do pintor Domingos António de Sequeira, Liaboa: Imprensa Libânio da Silva, 1922.
- COUTINHO, B. Xavier. *Camões e as artes plásticas*. Subsídios para a iconografia camoniana. Porto: Figueirinhas, 1946, 1948. 2v.
- CRASBEECK, Lourenço. A Dom Joam d'Almeida do Concelho delRey Nosso Senhor. In.: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1626. p. [1]-[3]
- CUPERTINO. [*Camões no leito de morte*]. 1861. [BNP E. 41 A.]
- DENIS, Ferdinand. *Camões e José Índio*. Organização, tradução e notas de Rafael Souza Barbosa. Rio de Janeiro: Makunaima, 2014 [1824].
- DENIS, Ferdinand. *Scènes de la Nature sous les Tropiques, et de leur Influence sur la Poésie, suivies de Camoens et Jozé Indio*. Paris: Louis Janet, 1824.
- DORNELLAS, Affonso de. Luis de Camoes. Elementos de Estudo. *Elucidário Nobiliárquico Revista de História da Arte*, n. VII, 1929.
- DULONG, Lustrel. *Derniers moments de Camoens*. [c. 1845]. 1 litografia. [BNP E. 1059 A.].
- EXPLICATION des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes Vivans, exposés au Musée Royal des Arts le 25 Aout 1824. Paris: C. Ballard Imprimeur du Roi, 1824.
- FARIA, Manuel Severim de. Vida de Luís de Camões. In: FARIA, Manuel Severim de. *Discursos vários políticos*. Evora: Impresso por Manoel Carvalho, Impesso da Universidade 1624. fl. 88-136.

FREITAS, Jordão de. Em que ano morreu Camões? *Diário de Notícias*, 10 e 13 de Junho 1913. [reimp.: Lisboa: CML-Gabinete de Estudos Olissiponenses, 1972. p. 141-153].

GALLUT, Anne. *O morgado de Mateus, editor de Os Lusíadas*. Tradução de Maria Carlos Loureiro. Lisboa: Alêtheia Editores, 2015.

GAMEIRO, Alfredo Roque. A morte de Camões. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição comemorativa revista e prefaciada por Sousa Viterbo. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1900. Extra-texto.

GARCIA, M. Graça Silva. *Luís de Camões*. Álbum de Estampas. Lisboa: Banco de Portugal, 1983. n. 23, p. 61-62.

GARRETT, João Baptista de Almeida. *Camões*. Lisboa: Typ. José Baptista Morando, 1839.

GARRETT, João Baptista de Almeida. *Camões*. Paris: Livraria Nacional e Etrangereira, 1825.

JUROMENHA, Visconde de. *Da sepultura de Camões*: carta a Antonio Feliciano de Castilho recebida aos 8 de Outubro de 1858. Porto: Circulo Camoniano, 1892.

JUROMENHA, Visconde de. *Obras de Luiz de Camões precedidas de um ensaio biográfico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida augmentados com algumas composições inéditas do poeta*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860-1869. 6 v.

LESTANG-PARADE, Joseph. *Mort de Camoens*. 1834.

LEULLIER, Louis Felix (pintor); GUÉRIN, Simon (litograf). *Mort de Camoens*. [c. 1840]. [Imp. Petit & Bertauts [1843], BNP E. 49 P.].

MACEDO, José Tavares de. *Relatório feito em nome da comissão nomeada por Portaria de 30 de Dezembro de 1854 para buscar os ossos de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1880.

MARIZ, Pedro de. *Ao estudioso da Lição Poética. Os Lusíadas do grande Luis de Camoens*. Principe da Poesia Heroica. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1613. p. [1]-[6].

METRASS, Francisco. *Morte de Camões*. 1874.

MEUNIER, Jean-Baptiste. *Le Camoens*. [c. 1880]. [BNP E. 1060 A.].

MONTEIRO, António Firmino. *Camões no seu leito de morte*. 1883.

MONTEIRO, Gilberto, Camões e a natação. *In: SPORT ALGÉS E DAFUNDO. Boletim do Sport Algés e Dafundo*. Portugal: Memorial do Serão Camoneano, 1937. p. 11-22.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres. Filinto Elísio e a França. *In: MORERIRA, Fernando Alberto Torres. Em torno de Filinto Elísio*. Ensaios. Vila Real: Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro, 2011a. p. 65-79.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres. Filinto Elísio: um agente francês. *In: MORERIRA, Fernando Alberto Torres. Em torno de Filinto Elísio*. Ensaios. Vila Real Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro, 2011b. p. 41-49.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres. Relações luso-francesas no século XVIII – o caso do Padre Francisco Manuel do Nascimento. *In: MORERIRA, Fernando Alberto Torres. Em torno de Filinto Elísio*. Ensaios. Vila Real: Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro, 2011c. p. 51-63

NOBRE, Vera. *A História de Panglima, o escravo de Fernão de Magalhães*. Carnaxide: Cordel de Prata, 2023.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Canto Molhado: contributo para o estudo das biografias camonianas. *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação. Calouste Gulbenkian, p. 244-265, 1981.

PIGAFETTA, Antonio. *Relação da Primeira Viagem em torno do mundo*. Edição e tradução de Joana Lima. Lisboa: Imprensa Nacional, 2022.

PINHEIRO, Columbano Bordalo. *Os últimos momentos de Camões*. 1876.

PROTÁSIO, Daniel Estudante. Jean Ferdinand Denis, (Paris, 1798 - Paris, 1890). *In: ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO. Dicionário de Historiadores Portugueses*. Portugal: Biblioteca Nacional de Portugal e Centro de História da Universidade de Lisboa, 2020. Disponível em: https://dichp.bnportugal.gov.pt/imagens/denis_eng.pdf. Acesso em: 19 ago. 2026.

RAYNOUARD, François. *Camoens*. Ode. Traduzido para o português por Francisco Manuel do Nascimento. *Anais das Ciências, das Artes e das Letras*, Paris: 1819. Tomo V, segunda parte, p. 1-15.

RAYNOUARD, François. *Vesion portugise de l'Ode a Camoens de M. Raynouard avec des notes, etc. du traducteur*. Paris: Imprimerie de H. Fournier, 1825

SANÉ, Alexandre Marie. *Poésie lyrique portugaise, ou Choix des odes de Francisco Manoel, tr. en français, avec le texte en regard*. Précédées d'une

notice sur l'auteur, et d'une introduction sur la littérature portugaise; avec des notes historiques, géographiques et littéraires; par A. M. Sané. Paris: Cérioux jeune, 1808.

SANÉ, Alexandre. Coup-d'oeil sur l'état de la littérature en Portugal. *Mercurie Étranger ou Annales de la Littérature Étrangère*, Paris, D. Colas, t. 1, p. 245-251, 1813.

SEVERIM, Gaspar de Faria. Elogium. In.: FARIA, Manuel Severim de. *Vida de Luís de Camões*. Discursos vários Políticos, 1624.

SEQUEIRA, Domingos. *A morte de Camões*. 1824.

SILVA, Raquel Henriques da, Camões e as artes. Obras recentes. *Revista Colóquio/Letras*, n. 221, p. 25-40, mar. 2026.

SILVA, Raquel Henriques da. 'Camões no leito de morte' como um prólogo sobre a 'vera efígie' in.: Épico e Trágico. In.: MARKL, Alexandra; SILVA, Raquel Henriques da (coord.). *Camões e os românticos*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2024. p. 11-31.

SILVA, Raquel Henriques da. Camões Pintado. Retratos e Representações. In: GORDO, Ana Paula Gordo; BERNARDES, José Augusto Cardoso; MONGE, Maria de Jesus. *D. Manuel II e os Livros de Camões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação da Casa de Bragança, 2015. p. 43-56.

SILVA, Raquel Henriques da. Paris, capital do romantismo português, 1817-1825. In: QUARESMA, José (coord.). *Chiado, Baixa e confronto com o "Francesismo"*. Artes Pública, Esfera Pública. Lisboa: CIEBA-FBAUL, 2013. p. 203-213.

SILVA, Raquel Henriques da. *Retrato, vós não sois meu*. Retratos e auto-representações sobre o corpo de Camões com um prolongamento a Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional, 2025a.

SILVA, Raquel Henriques da. Retratos de Camões. Da vera efígie às recriações românticas. In: Sérgio GOMES (coord.). *Camões. Um génio arruivado e quezilento que escrevia como ninguém*. Lisboa: Público, Comunicação Social, 2025b. p. 60-67.

SILVEIRA, Maria de Aires. A pintura de História e o imaginário camoniano. In: LAPA, Pedro (org.). *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2007. p. 194-200.

SOUSA, Manuel de Faria e. Prologo. In: SOUSA, Manuel de Faria e. *Rimas de Luis de Camoens principe de los poetas heroycos, e lyricos de España*. Tomo I e II. Lisboa: en la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello, 1685. p. [15-22]. Disponível em: https://purl.pt/14198/4/cam-580-v_PDF/cam-580-v_PDF_24-C-R0150/cam-580-v_0000_Obra%20Completa_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 19 ago. 2026.

SOUSA, Manuel de Faria e. Vida del Poeta. In: SOUSA, Manuel de Faria e. *Lusíadas de Luis de Camoes comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Madrid: por Iuan Sanchez, 1639. Tomo I, cls. 15-58. Disponível em: https://purl.pt/23676/4/cam-5-a/cam-5-a_item4/cam-5-a_PDF/cam-5-a_PDF_24-C-R0150/cam-5-a_0000_1-640_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 19 ago. 2026.

SOUSA, Joaquim Pedro de. *Morte de Camões*. 1866. [BNP D. 327 P.].

TELLES, Patrícia. *A morte de Camões, de Sequeira, no Salon de 1824*. In.: ANASTÁCIO, Vanda (org.). *No Rasto de Luís de Camões*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2026. p.133-144.

TELLES, Patrícia. Brasil e Portugal à sombra de Saint Sulpice: o “retrato dos Viscondes da Pedra Branca com a sua filha” por Domingos António Sequeira. In: VALE, Arthur, Camila Dazzi. PORTELLA, Isabel (org.). *Oitocentos*. Rio de Janeiro: CEFET-RJ, 2014. Tomo III, p. 412-423.

THOMAZ, Luís Filipe. A escravatura em Malaca no século XVI. In: THOMAZ, Luís Filipe. *Oceano Luso-Índico*. Estudos de História Mestiça. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2025. p. 505-569.

VIEGAS, Sebastião de Almeida. *A verdade ácerca dos ossos de Camões*. Lisboa: Typ. Da Academia das Sciencias de Lisboa, 1893.

VITERBO, Francisco Sousa. *Fr. Bartholomeu Ferreira*. O primeiro censor dos Lusíadas. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.

VITERBO, Francisco Sousa. Apresentação. In: CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. Lisboa: Empresa de Publicidade, 1900. p. XXIV-LXXX.

VOVELLE, Michel. *Mourir Autrefois*. Attitudes collectives devant la mort aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris: Gallimard, 1974.

MINICURRÍCULO

VANDA ANASTÁCIO é Professora Associada com Agregação da Universidade de Lisboa. É membro do Centro de Estudos Clássicos da mesma Universidade e do Polo de Pesquisas sobre Relações Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura. Participou em dois projetos financiados pela European Science Foundation e foi responsável por duas Ações Integradas para a investigação (Espanha e Alemanha). Colabora regularmente com centros de pesquisa em Portugal, Brasil, Espanha, França e Estados Unidos. Entre 2015 e 2022 coordenou o Gabinete Cultural da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. Entre 2024 e 2026 integrou a Estrutura de Missão para as Comemorações dos 500 anos do Nascimento de Luís de Camões. Desenvolve investigação nas áreas de Crítica Textual, Literatura Portuguesa e Relações Luso-brasileiras. ORCID: 0000-0001-6742-9408.

Pessoa & Camões

Pessoa & Camões

Isabel Almeida

Faculdade de Letras | Universidade de Lisboa

Centro de Estudos Clássicos

À memória de Fernando Martinho e de Alexei Bueno

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1496>

RESUMO

Procura-se explorar a relação que Fernando Pessoa ortónimo estabeleceu com a obra e a figura de Camões épico. Atende-se ao caminho de Pessoa-crítico e à produção de *Mensagem*. Contemplar a trajectória pessoana, de c. 1910 (isto é, data da primeira versão de *Portugal*) a 1934, além de estimular a discussão acerca da “angústia da influência”, permite ver melhor *Camões sem fim*.

PALAVRAS-CHAVE: Pessoa; Camões; poesia; influência.

ABSTRACT

The aim is to explore the relationship that Fernando Pessoa, orthonym, established with the work and figure of Camões as an epic poet. On the one hand, attention is given to Pessoa as a literary critic; on the other, to his poetic production. Examining Pessoa’s intellectual and poetic trajectory, from c. 1910 (when he prepared the first version of *Portugal*) to 1934, besides stimulating reflection on the “anxiety of influence,” also allows us to gain a deeper understanding of the inexhaustible Camões.

KEYWORDS: Pessoa; Camões; poetry; influence.

SEM FIM

Camões fala-nos do tempo devorador, “o Velho que os filhos próprios come” (*Lus.*, III, 22, 5); fala-nos da morte “cega” (1994, p. 159) ou do “rio / Do negro esquecimento e eterno sono” (*Lus.*, X, 9, 5-6) como o absoluto do nosso precário mundo em desconcerto. Porquê chamar *sem fim* a quem tanto canta a finitude?

Se apelidamos de *infinito* o que, imenso e perpétuo, escapa à lei de Chronos saturnino; se, com humana licença, deste modo designamos o que a vista ou a razão não alcançam, *sem fim* é também o inconcluso, livre de termos ou limites. Alguns exemplos¹: esculturas *in fieri*, de Miguel Ângelo (a ideia a ganhar corpo, a matéria simples buscando a forma); pintura de *El Greco*, em cuja *maneira* avulta a recusa da minúcia mimética, precisa e fechada; a misteriosa suspensão que acentua o fascínio da narrativa urdida por Bernardim Ribeiro em *Menina e Moça*; ou, na despedida d’*Os Lusíadas*, o aflorar do seu eventual prosseguimento.

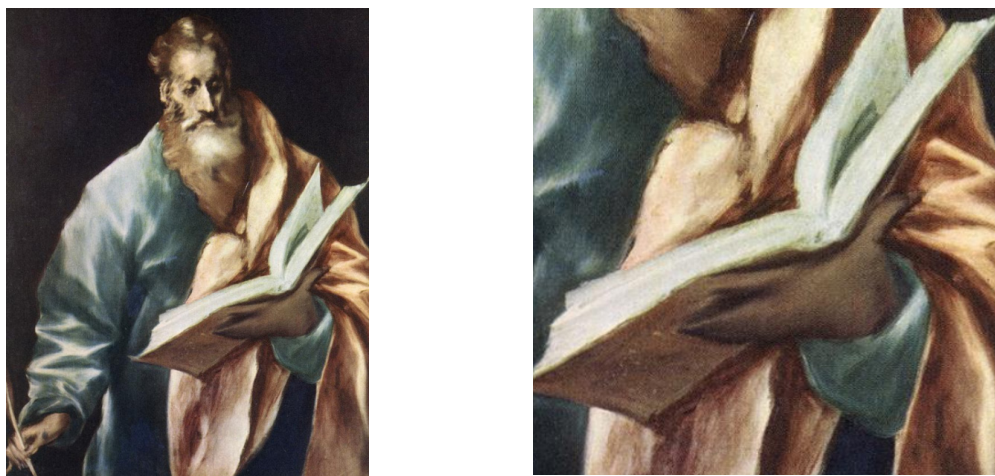
Figura 1 – Miguel Ângelo, *Escravos* (séc. XVI).



Fonte: Galleria dell’Accademia, Florença.

¹ Agustina Bessa-Luís lembrou alguns destes exemplos para ilustrar a “teoria do inacabado” na arte e na literatura quinhentistas (Bessa-Luís, 2000, p. 77-93).

Figura 2 – El Greco, *Apóstolo S. Mateus* (séc. XVII).



Fonte: Museu El Greco, Toledo.

A questão desdobra-se, porém. Basta recordar a agudeza atribuída ao “Conde da Idanha”, sobre a epopeia de Camões. “[P]reguntando(-lhe) o Autor se achara muitas faltas no seu livro, respõdeo hũa achei muy notavel, que foy não no fazeres taõ pequeno que o pudesse-mos decorar logo, ou tão grande que o naõ pudessemos acabar de ler nunca” (Crasbeeck, 1626, dedicatória). Tão grande que o não pudéssemos acabar de ler nunca? Entenda-se: objecto de um multissecular processo de recepção inserido no funcionamento do sistema literário ou dele indissociável (Even-Zohar, 1990, p. 9-44).

Raras vozes se ergueram contra esta corrente, fosse apontando erros ao poeta, fosse reclamando a sua superação; dessas vozes, amiúde envolvidas em polémica e ostracizadas, sobram raras notícias. Impressiona, pois, o caso de Fernando Pessoa. São famosos os anúncios em que o jovem (e estreante) colaborador da revista *A Águia*, “*Orgão da Renascença Portuguesa*”, vaticinou o surgimento de um “supra-Camões” (Pessoa, 1912d, p. 107) apto a destronar o *príncipe* consagrado, mas aquém e além desse marco estende-se uma trajetória

que importa percorrer. “Não evoluo, VIAJO” – frisou Pessoa (1999b, p. 350).² Ao olhá-lo de c. 1910 a 1934, vemos melhor Camões *sem fim*.

CAMINHO TRABALHOSO

A informação disponível ilumina a relação entre os dois gigantes.³ Todavia, vale a pena revisitar o campo já explorado. São muitos os passos de Pessoa em volta de Camões: reconhecemo-los na prática criativa, *maxime* no projecto *Portugal*, que remonta a 1910, e na sua metamorfose em *Mensagem*⁴; detectamo-los em comentários, a partir de 1912. Da génese de *Portugal* à *editio princeps* de *Mensagem* (1934), o caminho agrega um longo trabalho de experiência e maturação poética⁵ a uma persistente e audaz actividade crítica.

Comecemos por aí. Tal como Dante na *Divina Commedia* afectara um tom enigmático ao profetizar o triunfo sobre seus pares⁶, Pessoa apregoou, sibilino, em “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (1912d), que um “grande Poeta” não tardaria a destacar-se e a provocar estupendas mudanças: “deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões.” (Pessoa, 1912d, p.

² Carta a Adolfo Casais Monteiro, 20 de janeiro de 1935.

³ Recorde-se, por exemplo, o minudente estudo de Rodrigo Xavier (2025, p. 232-259).

⁴ Sobre a formação de *Mensagem*, ver o estudo introdutório de Jerónimo Pizarro (Pessoa, 2020, p. 13-34). Acerca da escolha do título definitivo da obra, ver Pittella e Pizarro (2017, p. 147-151).

⁵ Veja-se a cronologia da redacção dos poemas proposta por Pizarro, em *Mensagem* (Pessoa, 2020, p. 26-30).

⁶ Dante escreve sobre a “vana gloria de l’umane posse”: “Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura. / Così ha tolto l’uno a l’altro Guido / la gloria della lingua; e forse è nato / chi l’uno e l’altro caccerà del nido.” (Alighieri, 2021, p. 434). Trata-se de versos do “Purgatorio” (XI, 94-99).

106). “Episódios [...] da [...] adolescência intelectual” (Pessoa, 1999b, p. 85⁷)? Golpe “publicitário” (Pessoa, 1928, p. 250)? Sem o impacto de uma “bomba”⁸, o alvitre desencadeou “irritação” (Pessoa, 1928, p. 250) e escândalo.⁹ A 24 de abril (mas com data da véspera), saiu anónima uma “Carta de Coimbra” no monárquico jornal *O Dia*, deplorando quer as “afirmações demasiado arrojadas” quer as “conclusões erroneas” do “articulista” (Carta [...], 1912, p. 1); e, a 16 de setembro, na resposta ao “Inquérito á vida literária” então promovido pelo jornal *Republica*¹⁰, Adolfo Coelho aproveitou a oportunidade para zurzir o ex-aluno, menosprezando a “megalomania” dos “novissimos” e classificando-os de “inferiores aos melhores, pelo menos, do periodo anterior” (Coelho, 1912, p. 1-2). Pessoa não se intimidou: arguiu a “Carta” anónima, em *A Águia* de maio de 1912 (Pessoa, 1912e¹¹), e lançou – misto de desassombro e insolência – “Uma Réplica ao snr. dr. Adolfo Coelho” (*Republica*, 21 de setembro de 1912) (Serrão, 2014, p. 112-120). Só não terá reagido ao folheto *Rompendo fogo...* (*A Renas-*

⁷ Carta a Francisco Costa, 10 de agosto de 1925.

⁸ Em 1935, Pessoa, já uma figura conhecida, escreveu um artigo, contestando a interdição de organizações secretas, como a Maçonaria. Foi atacado e respondeu: “pela primeira vez na minha vida fabriqueei uma bomba. Cerquei o seu dynamite de verdade com um envulcro de raciocínio; puz-lhe um rastilho de humorismo. Feita, atirei-a aos oppositores da Maçonaria. E o effeito foi não só retumbante mas milagroso. Perderam a cabeça sem a ter” (*apud* Pittella; Pizarro, 2017, p. 115).

⁹ Provavelmente em 1915 ou 1916, Pessoa escreveu, numa carta que ficou inacabada: “Houve tempo em que a Águia pouco mais teve com que caminhar nas bocas do mundo do que o ‘Super-Camões’ [...]” (Pessoa, 2014, p. 175).

¹⁰ Sobre o “Inquérito Literário”, ver o verbete de Fernando Cabral Martins (2008, p. 357).

¹¹ Na versão dactiloscrita, o título que acabou rasurado era “Correcto e augmentado” (Pessoa, BNP/E3, 103-21).

cença e o Inquérito), com o qual, de “Coimbra – Novembro de 1912”, também o amigo Garcia Pulido interveio a censurá-lo.¹²

A discussão acerca do *lugar* de Camões inflamava o debate acerca da Renascença Portuguesa e do rumo editorial d’*A Águia*. Não é despidendo que o número de junho abrisse com três textos evocativos do poeta – textos de Pascoais, António Nobre e Jaime Cortesão, coligidos em jeito de homenagem. Teixeira de Pascoaes reiterava:

Camões é uma divindade portuguesa; a Divindade tutelar da nossa Patria. Portugal tem vivido á sombra do épico imortal: é o unico paiz cuja autonomia se tem firmado sobre o nome d’um Poeta. [...] Os *Luziadas* são os Evangelhos do Mar. O Mar é o nosso Livro d’Orações. Lêr os *Luziadas* é resar o Mar... (Pascoaes, 1912, p. 173).

Fiel ao cânone estabelecido; professado pelo director literário da revista, este credo devia ser interpretado como um sinal de paz? *A Águia* acolheu, de setembro a dezembro, mais capítulos do contro-verso ensaio de Pessoa e a obstinada defesa das suas teses (“A nova poesia portuguesa no seu aspecto psychologico”; Pessoa, 1912a, 1912b, 1912c). Contudo, “o raciocinador” terá compreendido (ou sido persuadido a compreender) que necessitava de parar. Agastado, não o escondeu numa última e ácida nota de rodapé:

por inutil para as conclusões sociologicas que unicamente buscamos n’esta serie de artigos, abandonamos a intenção de fazer o estudo exclusivamente literario da nova corrente poetica por-

¹² O folheto endereçado a Pessoa, com morada na rua Passos Manuel, 24, 3.º E, conserva-se, sem qualquer marca de leitura, na biblioteca do poeta (CFP 8-457; <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt.>).

tugueza, estudo esse promettido no principio d'este artigo. Ninguém perde com isso (Pessoa, 1912c, p. 192).¹³

Papéis de c. 1913 guardam esboços nos quais o estatuto de Camões constitui alvo de escrutínio – em privado. Pessoa nunca leva a cabo a promessa de uma análise exaustiva do assunto, “de leste a oeste” (Pessoa, BNP/E3, 14B-51): soma “apontamentos” (Pessoa, 1999a, p. 79), principia artigos (*v.g.*, “Camões, e a superstição camoneana”; Pessoa, BNP/E3, 14B-51-52v.). Numa carta a Álvaro Pinto, confessa “desalento” e explica ter-se absterido de avançar num texto que se tornara, “por um excesso de crítica, impróprio para um número comemorativo de Camões” (Pessoa, 1999a, p. 96).¹⁴ Talvez este...

Luiz de Camões, poeta, antes de ser Luiz de Camões, poeta, já era Luiz de Camões poeta.

Quer isto dizer, mais em humano, que antes de ser conhecido como poeta já Luiz de Camões era o poeta que era.

E isto, agora explicito já ante a pristina desorientação do leitor, vem a propósito de ser esta revista uma revista de novos, entre os quaes pode ser que se encontre um simili-Luiz de Camões.

O que é sempre bom notar que é (*sic*) que um individuo conhecido, antes de ser conhecido era desconhecido. Tanta gente esquece isto que é bom fazer *clepsydra* d'esta afirmação (Pessoa, BNP/E3, 14B-47).¹⁵

¹³ Ver, a este respeito, o verbete de Paulo Motta Oliveira, “Águia, A” (Oliveira, 2008, p. 29).

¹⁴ Carta a Álvaro Pinto, 13 de junho de 1913.

¹⁵ Pauly Ellen Bothe (2013, p. 89) admite tratar-se de um artigo destinado à revista *A Águia*, lembrando a carta a Álvaro Pinto indicada na nota anterior. De facto, o número de junho de 1913 reúne textos e iconografia que indicam especial atenção a Camões.

Como sair do impasse? Uma solução (provisória) seria adotada em 1914. Convidado pelo jornal *Republica* (Pessoa, 1914) a eleger “o mais belo livro” português das décadas recentes, Pessoa não cumulo apenas de elogios a *Pátria* de Guerra Junqueiro; extravasando, sentenciou:

[...] chamo a atenção das pessoas criticamente competentes (a sua existencia entre nós é uma hipotese da minha delicadeza) para o facto evidente de que a *Pátria* de Junqueiro é, não só a maior obra dos ultimos trinta anos, mas a obra capital do que há até agora de nossa literatura. *Os Lusíadas* ocupam honradamente o segundo lugar (Pessoa, 1914, p. 1).

Hábil, o “Escritor, crítico de arte”¹⁶, esquivava-se às suspeitas de megalomania, enquanto mantinha a convicção exibida n’*A Águia*.¹⁷ Tacticamente, concedia a Camões alguma vantagem, mas perseverava no aviso nuclear: “se os *Lusiadas* vencem na sobria solenidade da sua linha estrutural, a *Pátria* compensa-o com a sua superioridade no que simples poesia e pura fórmula” (Pessoa, 1914, p. 1). Garantida com retórica brandura essa hierarquia, não custava esgrimir argumentos a favor da “poesia superlirica moderna”: “perfeita organicidade e construção”, “unificação e integralização dos complexísimos elementos componentes”, “poder puramente visionador e imaginativo”, “elevação, intensidade e complexidade do sentimento patriótico e religioso” (Pessoa, 1914, p. 1).

¹⁶ Pessoa é assim identificado no jornal. Sobre a formação de uma imagem de Pessoa na imprensa, ver Guimarães (1988, p. 59-66).

¹⁷ Pessoa refere-se igualmente a Guerra Junqueiro como “the greatest of all Portuguese poets (he drove Camoens from the first place when he published *Pátria* in 1896 [...])”, numa carta datável de 1916 (Ver Pessoa, [19--b], p. 129).

O tema havia de regressar à “arena” (Pessoa, BNP/E3, 14B-52), finda a vertiginosa aventura de *Orpheu* e composto “Mar Portuguesez”. Um ano depois de, em *Contemporanea*, ter publicado estes doze poemas¹⁸, Pessoa substituiu, na *Revista Portuguesa* (Martins, 1923), o incondicional aplauso ao drama de Junqueiro pela exaltação de uma supra-camoniana obra vindoura. Decidido a recuperar o espírito alvissareiro de 1912, encarecia a espera e glosava, frase após frase, como um *leitmotiv*, o fecundo significado da falta:

o nosso unico periodo de creação foi dedicado a crear um mundo. Não tivemos tempo para pensar nisso. O proprio Camões não foi mais que o que esqueceu fazer. *Os Lusíadas* é grande, mas nunca se escreveu a valer. Litterariamente, o passado de Portugal está no futuro. O Infante, Albuquerque e os outros semi-deuses da nossa gloria esperam ainda o seu cantor. Este poderá não fallar d’elles; basta que os valha em seu canto, e fallará d’elles. Camões estava muito perto para poder sonhal-os. Nas faldas do Himalaya o Himalaya é só as faldas do Himalaya. É na distancia, ou na memoria, ou na imaginação que o Himalaya é da sua altura, ou talvez um pouco mais alto. Ha só um periodo de creação na nossa historia litteraria: não chegou ainda (Martins, 1923, p. 20-21).

Logo adiante, em 1924, no *Diario de Lisboa*, advogava opinião idêntica. Seria Pessoa um dos que ali brilhavam pela “graça sedutora e paradoxal”? O apelo do vespertino, nesse ano comemorativo, era nítido e traçava um programa, aliás graficamente enfatizado: “desejariamos que todos os poetas portugueses, cuja sinceridade de ins-

¹⁸ “Mar Portuguesez”, conjunto que, com variantes, viria a ser incorporado em *Mensagem*, englobava textos cuja datação se estende de 1918 a 1922: “O Infante”, “Horizonte”, “Padrão”, “O Morcego”, “Epitaphio de Bartholomeu Dias”, “Ironia”, “Os Descobridores do Occidente”, “Dança dos Titans”, “Ascensão de Vasco da Gama”, “Mar Portuguesez”, “A Ultima Nau”, “Prece”.

piração tenha sido posta á prova, aqui viessem hoje engrinaldar de flôres, as flôres do seu sentimento, a lembrança magestosa e romantica de Camões”.¹⁹

Figura 3 – Programa anunciado no Diario de Lisboa.



Fonte: *Diario de Lisboa*, 4.2.1924, p. 3.

Ao arrepio dos louvores dominantes, porém, e isento do frenesim futurista de António Ferro (no estilo de Marinetti, Ferro dizia-se “um homem que não tem tempo de ser passado” – 1924, p. 12), o contributo pessoano consistiu numa breve dissertação sobre *Os Lusíadas*, conferindo-lhes, por carecerem na sua fábula do “Além pagão do Cristismo”, uma posição na “segunda ordem das epopeias”, a par de *Orlando Furioso*, da *Jerusalém libertada* e de *Faerie Queene*, bem como da *Odisseia* e da *Eneida*. À primeira categoria pertenceriam a *Ilíada* homérica, a *Divina Comédia*, de Dante, e o *Paraíso Perdido*, de Milton. Camões, “o unico épico que foi lirico ao sel-o”, encarnava a imperfeição que urgia vencer:

¹⁹ As citações vêm do editorial, não assinado, com título “Patria imortal! Luiz de Camões glorificado pelos poetas da nossa terra” (Patria [...], 1924, p. 3).

resta dizer, de Camões, que não chegou para o que foi. Grande como é, não passou do esboço de si próprio. Os sobrehomens da nossa gloria constelada – o Infante e Albuquerque mais que todos – não cabem no que ele podia abarcar. A epopeia que Camões escreveu pede que aguardemos a epopeia que ele não pôde escrever. A maior coisa nele é o não ser grande bastante para os semi-deuses que celebrou (Pessoa, 1924, p. 3).

No âmbito do Modernismo, como demonstrou Rita Patrício (2012, p. 188-195), este é um problema nevrálgico. Caberia aos “novos” tocar a inteireza, converter esboços em realizações plenas? A ambição de ser um supra-Camões dinamiza o pensamento de Pessoa, obriga-o a reflectir sobre o universo literário, passado, presente e futuro, equacionando e reequacionando relações e possibilidades.

Há que sondar essa tenaz demanda, quase secreta, esparsa em testemunhos que o autor deixou inéditos. Por um lado, num nível meta-histórico, Pessoa valoriza uma sequência de génios – Homero, Dante, Shakespeare, Milton... Por outro, não resiste a quebrar essa cadeia e a pôr em confronto os seus elementos, como peças de um xadrez, sujeitando-os a instável avaliação. Shakespeare, por exemplo, não é sempre “o maior poeta de todos os tempos” (Pessoa, 1999b, p. 84). Acontece perder este título e ganhar o de “maior *expressor*” (Pessoa, 1999b, p. 84).²⁰ Em contrapartida, embora abaixo de Homero, Dante ou Milton, Camões emerge pela perícia “construtiva”:

um Homero, um Dante, um Milton, como, em grande porém menor grau, um Camões, são é certo mais *limitados* que Shakespeare no que exprimem, são, mais certamente ainda, menos profun-

²⁰ Carta a Francisco Costa, 10 de agosto de 1925. Sobre a relação com Shakespeare, ver Patrício (2009, p. 83-99).

dos na expressão; são, porém, mais complexos, porque exprimem construindo, architectando, estruturando, e Shakespeare – patentemente um precipitado e um impaciente – é naturalmente falho de qualidades de complexidade construtiva (Pessoa, 1999b, p. 85).²¹

A mera competência “construtiva”, porém, não contenta Pessoa, que destrinça três “espécies” de poetas épicos (“de imaginação”, “de fantasia” e de “sentimento”), insistindo que há terceira espécie “porque Camões existe, porque elle é o unico na sua” (Pessoa, BNP/E3 14B-49):

poetas patrioticos – tem havido muitos e varios. Poeta do patriotismo ha só Camões. De seu natural falho de imaginação, mediocremente intelligente (nem subtil, nem profundo), minimamente constructivo e coordenado, tudo isso – imaginação, intelligencia, construção – lhe surge e lhe é dado pela violencia e desvario com que sente o amôr da patria.

Os Lusíadas não é um dos grandes poemas epicos do mundo. Faltam ao seu autor qualidades (as maximas, sobretudo) do puro-artista para o fazer attingir maximidades e extremos. Mas é, de entre as epopeias todas a mais milagrosamente epopeica. Porque a sua base é lyrica, não epopaica (Pessoa, BNP/E3, 14B-48).

O “ponto capital”, a medida da “grandeza de Camões” e da sua epopeia, não sofre contestação: “é a única [...] *construida sentimentalmente*. N’isto reside o seu valôr extraordinario. É lyrismo que sahiu para fôra do ser lyrico.” “Realmente ha só Camões poeta lyrico e esse Camões poeta lyrico é maximo quando é C[amões] poeta epico” (Pessoa, BNP/E3 14B-48v-49). Repare-se: Pessoa estimava n’*Os Lusíadas*, c. 1912, o que exacerbava no *Portugal* fragmentário de 1910,

²¹ Carta a Francisco Costa, 10 de agosto de 1925.

isto é, falava da sua própria obra ao falar de Camões. Agradava-lhe a *construção sentimental*, mas temia-a desequilibrada: “Camões nem pensa, nem pensa o que sente: sente e sente fortemente – e eis tudo.” (Pessoa, BNP/E3 14B-46). O caminho estava por fazer.

Atento à majestade e aos “graus dos poetas” (Pessoa, BNP/E3, 14¹-50-50a), Pessoa contemplou obsidianamente aquele que reputava “estrel[a] meno[r]” (BNP/E3, 14²-4), “destituído do sublime intelectual da ideia” (BNP/E3, 14C-85) mas possuidor do “epic fire” (BNP/E3, 14¹-91) e do “sublime do sentimento” (BNP/E3, 14C-85). Apesar de repetir que “[...] a construção e amplitude do poema épico, tem-as Milton [...], em maior grau” (Pessoa, 1982, p. 82), era-lhe caro “o *único épico que foi lírico ao sel-o*” (Pessoa, 1924, p. 3): uma referência crucial para atingir a diferença sonhada, a aliança de “head” e “heart” (BNP/E3, 14C-64v) que apocalipticamente sintetizou como “the fusing of all poetry, lyric, epic and dramatic, into something beyond all these” (Centeno, 1985a, p. 82).

Votado a essa descoberta ou a essa alquimia (como ser épico sendo lírico?), guiado por um fervoroso nacionalismo, Pessoa subiu até a cotação d’*Os Lusíadas*:

Camoens presents in the psychology of his verse the better elements of the Portuguese character: bold and not fierce, more sentimental than religious and religious largely (because) sentimental, sensual yet capable of pure, deep love – at bottom sad and full of longings as the of his race (Pessoa, BNP/E3 14B-53; Bothe, 2013, p. 89).

O esoterismo (Centeno, 1985b, p. 69-78; Marrone, 2025) concorreria, outrossim, para este incremento. Em 1928, por ocasião da oferta de um exemplar da edição “nacional” da epopeia à Academia Brasileira de Letras, Fernando Pessoa asseverava:

o poeta Affonso Lopes-Vieira, sebastianista quer o queira, quer não, vae levar ao Brasil um poema claro que é uma carta escura – uma carta cifrada cuja decifração não haverá muitos que façam – nem o que a envia, nem o que a recebe, nem porventura o que a transmite (Lopes, 1993, p. 234).

INVENÇÃO DE SUTIL JUÍZO

Surpreenderá que, epistolarmente conversando com João Gaspar Simões, a 11 de dezembro de 1931, Pessoa reivindicasse a impermeabilidade da sua obra em face da camoniana? Nas palavras, é categórico:

uma grande admiração não implica uma grande influência, ou, até, qualquer influência. Tenho uma grande admiração por Camões (o épico, não o lírico), mas não sei de elemento algum camoniano que tenha tido influência em mim, influenciável como sou. [...] É que o que Camões me poderia *ensinar*, já me fora *ensinado* por outros. (Pessoa, 1982, p. 81).²²

Em abono do depoimento, havia factos biográficos (Zenith, 2022, p. 153-170). Uma vez que residira e estudara na África do Sul entre 1896-1901 e 1902-1905, era verosímil que o contacto com “outros” precedesse a leitura de Camões, mas a negação, por Pessoa, de qualquer influência, numa missiva aplicada a refrear o zelo com que Gaspar Simões, *circumnavegando-o*, se atrevera a psicanalisá-lo, sugere a “angústia” que Harold Bloom julgou típica do “ciclo vital do poeta-enquanto-poeta” (Bloom, 1991, p. 19).

Tesouros do espólio conservado na Biblioteca Nacional de Portugal dão alento a esta conjectura. Graças a uma equipa de investigadores,

²² Muito cedo, Pessoa afirmava “I have nothing to learn” (Pessoa, [19--a], p. 27). Em 1914, arrolou “Influências”. Para os anos de “1909-1911”, indicou somente “Os simbolistas franceses. Camilo Pessanha.” (Pessoa, 2014, p. 150).

entre os quais Jerónimo Pizarro, sabemos que em 1910, muito cáustico perante a crise que precipitaria a queda do regime monárquico, Pessoa se entregou à preparação de um poema baptizado com o nome da “patria de Gama e de Camões” (Barbosa *et al.*, 2020, p. 144).²³ Um poema em oitava rima e calculado para seis cantos, no qual o vate quinhentista era apaixonadamente enaltecido (“Oh mais nobre de todos corações / Oh coração ardente de Camões!” – Barbosa *et al.*, 2020, p. 93). À margem de algumas estrofes, Pessoa anotou: “Imit[ação] Lus[íadas]”. Repare-se nessas estâncias:

Dae-me agora uma voz tremenda e vasta
De rouca e desolada maldição
Para dar forma á dor que ora devasta
O meu velho e cançado coração
Voz da dôr e do horror que não se engasta
No ano da illusão.
Perdida já ao ver os filhos meus
Vender a honra, o mór dos meus tropheus.

Dae-me só uma voz aspera e rouca,
A voz das grandes dôres que enlouquecem
E que a palavra, debil sempre apouca
A quem o termo falta e a quem esquecem
Os conceitos febris que a mostrem louca
Nas palavras que as dores não aquecem
D'alma que soffre, que a palavra fica
Aquém da dôr sempre mais d'ella rica.

²³ Agradeço a Pedro Sepúlveda ter chamado a minha atenção para este trabalho.

Dá-me pois que a alguns o verbo rude
Da minha inspiração pouca e cansada
Chegue e compreendam, sem que o engenho estude
A arte dura da forma alevantada.
Dá-me que a colera impotente escude
N'uma forma viril que a desgraçada
Alma minha não perca na tristeza
O echo firme da grandeza.
(Barbosa *et al.*, 2020, p. 114-115).

A biblioteca particular do autor não fornece pistas elucidativas a este respeito, mas é óbvio que só a familiaridade com *Os Lusíadas* sustentaria o ágil cruzamento observável nos versos transcritos. Camões invoca as Ninfas do Tejo (“Dai-me agora um som alto e sublimado” – *Lus.*, I, 4, 5...; “Dai-me ãa fúria grande e sonora, / [...] de tuba canora e belicosa, / Que o peito acende e a cor ao gesto muda”... – *Lus.*, I, 5, 1-4)? Pessoa decalca a anáfora, mas altera o pedido, pronto a perfilhar o *pathos* de indignação que tolda o Canto VII da epopeia, isto é, emula o próprio Camões, que acusa, irónico, os “senhores” ingratos e renova às Ninfas a desenganada súplica de um sopro divino que lhe anime o discurso (“Dai-mo vós sós, que eu tenho já jurado / Que não no empregue em quem o não mereça.” – *Lus.*, VII, 83, 5-6). É nessa raiva que Pessoa se revê, bem como nas meditações inquietas do derradeiro canto d’*Os Lusíadas* (X, 8-9; 145). Ambos os poetas mergulham na tristeza para a esconjurar.

À semelhança de Camões, Pessoa insurge-se contra o “jugo castelhano” (Barbosa *et al.*, 2020, p. 106, p. 186) e lamenta “o somno ignobil, de ou dama”, crendo-o incompatível com os “Heroes d’Africa e d’Asia” (Barbosa *et al.*, 2020, p. 100). Detalhe curioso: num salto, a “melodia do [...] canto” celebra o Marquês de Pombal, e Pessoa compraz-se em registar – “Cont(inuação) *Lus(íadas)*” (Barbosa *et al.*, 2020, p. 116-117). Por esta altura, a influência não gerava incómodo.

Ao invés, nos antípodas da franca sintonia alardeada no *Portugal* de 1910, *Mensagem* parece apagar *Os Lusíadas* e Camões. Eduardo Lourenço estranhou a exclusão do poeta da “galeria dos heróis-mitos ou dos mitos-heróis da nova Epopeia” (Lourenço, 1983, p. 249). Fernando Martinho foi sensível à entronização de Vieira – “imperador da língua portuguesa” (Pessoa, 2020, p. 110) –, percebendo nesse gesto um indirecto modo de apear *o príncipe* do seu pódio simbólico (Martinho, 2008, p. 833). Ora, Pessoa não menciona nem coroa Camões, mas aproxima-se dele, e com tal intensidade que a omissão adquire – concordaram, *v.g.*, Eduardo Lourenço, Cleonice Berardinelli ou Helder Macedo (2020, p. 348-349) – um efeito de estruturante presença.

Se Pessoa foi mestre a “assegurar a legibilidade da sua obra” (Feijó, 2015, p. 19), arquitectou *Mensagem* incentivando a comparação com *Os Lusíadas*. Eduardo Lourenço captou “vocabulário camoniano” “magistralmente disperso e integrado no texto”; reconheceu “transfigurados os seus mitos fundamentais, Adamastor e Velho do Restelo, com a significativa rasura da Ilha dos Amores” (Lourenço, 1983, p. 258). Cleonice Berardinelli achou razões para ampliar metodicamente essa pesquisa (Berardinelli, 2000, p. 123-148), que não menos atraiu Machado Pires (1981, p. 43-51), Maria de Lourdes Belchior (1981, p. 3-8), Jacinto do Prado Coelho (1983, p. 105-110), Américo da Costa Raimalho (1992, p. 187-197), António Apolinário Lourenço (2012, p. 559-565) ... Num balanço geral, ressalta o que Harold Bloom definiu como *clinamen*: o “desvio” de *Mensagem* em relação ao “poema precursor” (Bloom, 1991, p. 25).

O “desvio”, compreendemo-lo melhor tendo em conta também *Portugal* (1910). Essa triangulação ajuda a identificar padrões e a distinguir, em diacronia, movimentos de Pessoa: o que preferiu, o que preteriu. Chegar à solene dignidade de *Mensagem* exigiu-lhe um drástico afastamento das suas opções inaugurais: banir a linguagem

indecorosa empregue em 1910, eco de sátiras de Juvenal e de vitupérios dantescos ou junqueirianos; eliminar o tumulto da emoção e abafar, em surdina, a voz do poeta, numa contenção cerebral e hierática. Não à toa, se o “livro” escrito “à beira-magua” (Pessoa, 2020, p. 111) absorve, com uma exceção, o conjunto “Mar Português”, a exceção é “Ironia”. E tão-pouco à toa, o que do *Portugal* de 1910 flagrantemente subsiste em *Mensagem*, conquanto depurado e submetido a laborioso crivo (Pessoa, 2020, p. 240-244; Pessoa, 2022, p. 65-75), é um texto que exalça o poeta-guerreiro como inspirado Homero. “D. Fernando, Infante de Portugal”, cavaleiro de alma imensa, consumido de uma “febre de Além” (Pessoa, 2020, p. 62), radica neste passo:

Deus fez de mim seu gladio... Luctarei
Pela Pátria primeiro, porque cresça
E em beleza
E em puro espírito floresça...
Porque lutar por ti, Pátria? Não sei.
Sei que alheio ao que eu queira ou conheça
Meu braço soerguer para tua glória

Sou cego, mas conduz-me alguém, e leva-me
Ó pátria para teu amôr,
Eu obedeco.
(Barbosa *et al.*, 2020, p. 150).

Na verdade, muito embora convirjam no relevo dado ao transcendente, o *Portugal* de 1910 e *Mensagem* tendem a contrastar. *Mensagem* propõe outro olhar sobre Camões, outra ideia de como ser épico sendo lírico. Mais do que nunca, Pessoa avizinha-se d’*Os Lusíadas* para inventar os seus “anti-*Lusíadas*” (Lourenço, 2007, p. 30). Em *Mensagem*, de que história se ocupa? Daquela de que Camões tra-

tou. Como é que dela se ocupa? Contrapondo ao império político, o místico; à exuberância do discurso que na epopeia envolve a história (exuberância hipertrofiada no *Portugal* de 1910), o silêncio; ao ritmo fluido da narrativa camoniana, o recorte, pausado, de figuras emblemáticas – unidades discretas, dispostas por vaga ordem cronológica.

Numa microescala, a “correção” do “texto precursor” é igualmente gritante. Pessoa resgata, na contramão d’*Os Lusíadas*, personagens que Camões esqueceu.²⁴ Melhor, troca o protagonismo de D. Manuel pelo do Infante D. Henrique, de D. João II e dos seus navegadores. Por exemplo, este rei, associado por Camões ao esforço sem êxito imediato (“Mais do que tentar pode homem terreno / Tentou”... – *Lus.*, IV, 60, 6-7), assume no “livro” de Pessoa proporções colossais (Ramalho, 1992, p. 191-192; Cirurgião, 2020, p. 309); Bartolomeu Dias, só aludido por Adamastor n’*Os Lusíadas* (“Aqui espero tomar, se não me engano, / De quem me descobriu suma vingança” – *Lus.*, V, 44, 1-2), recebe em *Mensagem* o seu “Epitaphio” ou o seu quinhão de glória.

Acima de tudo, Pessoa rejeita ferir a memória daqueles que evoca. D. Duarte não serve de ilustração do tirânico ascendente da fortuna ou do “tempo iroso”, que “assi vai alternando [...] / O bem co mal, o gosto co a tristeza” (*Lus.*, IV, 51, 3-4); volve-se, antes, imagem do “dever” cumprido “contra o Destino” (Pessoa, 2020, p. 61). Com exactidão cirúrgica, mas sem disfarçar as “costuras” (Buescu, 2026, p. 88) que o “jogo intertextual” (Berardinelli, 2000, p. 123) evidencia, Pessoa anula o que n’*Os Lusíadas* perturba a aura de personagens fundadoras: D. Teresa, Afonso Henriques, Afonso de Albuquerque.

²⁴ Recorde-se um apontamento de Pessoa, tirado durante a consulta das *Poesias* de Elpino Duriense: “(Outra vez o Infante D. Henrique, que elle acha que Camões injustamente não cantou) // Aqui chama-lhe ‘O Novo Deus dos Mares’” (Pessoa, 2020, p. 165).

Cleonice Berardinelli ensinou a ver a metamorfose da mãe madrasta, abertamente recriminada no poema de Camões (“Olhai que inda Teresa peca mais!” – *Lus.*, III, 32, 4): D. Tareija é na *Mensagem* “mãe de reis” e “avó de imperios”, impoluta e protectora (Pessoa, 2020, p. 54). Onde Camões (pela voz de Vasco da Gama) reprova um comportamento anómalo (“a mãe, que tão pouco o parecia” – *Lus.*, III, 31, 3), traduzido na vitória do amor “sensual” sobre o “maternal” (*Lus.*, III, 31, 7-8), Pessoa prodigaliza encómios. Quanto a D. Afonso Henriques, longe de ser o príncipe que, ao prender a mãe em ferros, infringe códigos morais e suscita “o castigo” de Deus (*Lus.*, III, 69, 2), resplandece em *Mensagem* como “exemplo inteiro”, fonte de “inteira força” (Pessoa, 2020, p. 55).

Sintomática é, ainda, a mudança introduzida no retrato de Afonso de Albuquerque. O Albuquerque de *Mensagem* não é o cadáver nem o espectro fantasiados por Mário Beirão em *Lusitania* (1917, p. 118), nem sequer o injustiçado que Pessoa começou por moldar num poema de que *in extremis* prescindiu (Pessoa, 2020, p. 136).²⁵ O Albuquerque de *Mensagem* é o conquistador que vê, “de alto assento, / O baxo trato embaraçado” (*Lus.*, VI, 99, 3-4); o herói que despreza a cobiça. Não há nenhum erro a diminuí-lo, nenhuma falha que se lhe assaque – o oposto do que sucede n’*Os Lusíadas*, onde, com implacável rigor, se recorda “ũa ira que o condena, / Posto que a fama sua o mundo cerque.” (*Lus.*, X, 45, 3-4).

Convirá comparar o debate em torno da história (sua concepção, sua didáctica e divulgação), ao qual n’*A Águia* exortou Jaime Cortesão (Cortesão, 1912, p. 73-78), e o rumo de *Mensagem*. Um ponto é

²⁵ Nesta versão preterida, ressoam versos de Camões. Compare-se “Milhor é merecê-los sem os ter, / Que possuí-los sem os merecer.” (Camões, 1989, p. 246); “Mais vale o Imperio do que a gloria, e mais / Que a gratidão o merecel-a” (Pessoa, 2020, p. 136).

indesmentível: Pessoa limpa “noda(s) negra(s) e feia(s)” que Luís de Camões não abdica de espalhar em “fama alva” (*Lus.*, X, 47, 8).

SILÊNCIO QUE FALA

Pessoa nada fez para dissimular a intertextualidade que vincula *Mensagem* a *Os Lusíadas*, e, melhor que ninguém, teria consciência de quão insensata e inútil seria qualquer ocultação desse teor. Nem a sua obra a tolerava nem o público da primeira metade do século XX a consentiria.

Nada mais natural, para os leitores coevos de Pessoa, do que relacioná-lo com Camões. Entre as recensões difundidas (Blanco, 1988, p. 69-74), a de Eugénio Navarro culminava assim: “O seu poema é, sob êste aspecto, um novo *Lusíadas*, um poema como escreveria Luiz de Camões se vivesse, em carne, nesta hora de esperança.” No círculo íntimo de Pessoa, Helena Teixeira Rebelo (isto é, Signa), com vinte e três anos de idade, havia já agradecido ao padrinho “the honour of a copy of his wonderful poems”, num cartão que ornamentou heraldicamente: um escudo com as quinas e uma lira, encimados por uma coroa de louros. Em quatro versos – dois, preenchidos pela citação d’*Os Lusíadas* – condensava as suas felicitações: “Cesse tudo o que a Musa antigua canta, / Que outro valor mais alto se alevanta.’ E quem à Patria novo canto entôa, / O grande poeta Fernando Pessôa!” (Pessoa, 2020, p. 228). A mãe de Helena secundou-a no seu regozijo: “you are a Genius indeed: we have always thought so, but now we have patent evidence – Signa thinks that Camões, if he were to write his *Lusiadas* today, it would have been something like what you have written, and I quite agree with her” (Pessoa, 2020, p. 227).

No horizonte de todos, vive Camões *sem fim*. Para Navarro ou para estas admiradoras, ser um novo Camões (“if he were to write his *Lusiadas* today”... “um poema como escreveria Luiz de Camões se vivesse”...) ou ser um “valor” que “mais alto se alevanta”, não consti-

tuía uma questão. Bastava-lhes o consolo ou a alegria da continuidade confirmada. Para Pessoa, nada se reduzia decerto a uma nuance. Calar o nome do poeta precursor, enquanto com ele cultivava um intensíssimo e crítico diálogo, talvez haja sido, mais do que um assomo de angústia ou mais do que uma recusa da redundância (Gagliardi, 2014, p. 85), a expressão suprema e orgulhosa da promessa feita em 1912.

RECEBIDO: 08/08/2026

APROVADO: 14/08/2026

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: INCM, 2021.

BARBOSA, Nicolás; PIZARRO, Jerónimo; PITTELLA, Carlos; SOUSA, Rui. *Portugal*, o primeiro aviso de *Mensagem*: 106 documentos inéditos. *Pessoa Plural*, Providence, n. 17, p. 76-229, primavera 2020.

BEIRÃO, Mário, *Lusitania*. Porto: Renascença Portuguesa, 1917.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Fernando Pessoa e Luís de Camões: Heróis e mitos n'Os *Lusíadas* e na *Mensagem*. *Persona*, Porto, n. 5, p. 3-8, abr. 1981.

BERARDINELLI, Cleonice. *Os Lusíadas e Mensagem*: um Jogo Intertextual. In: BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. Nova edição revista e ampliada,. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000. p. 123-148.

BESSA-LUÍS, Agustina. “Menina e Moça” e a teoria do inacabado. In: BESSA-LUÍS, Agustina. *Contemplação carinhosa da angústia*. Selecção e introdução de Pedro Mexia. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. p. 77-93.

BLANCO, José. A *Mensagem* e a crítica do seu tempo. In: LOURENÇO, Eduardo; OLIVEIRA, António Braz de (coord.). *Fernando Pessoa no seu tempo*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros/Secretaria de Estado da Cultura/Biblioteca Nacional, 1988. p. 69-74.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Uma teoria da poesia. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.

BOTHE, Pauly Ellen. *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Camões, poeta herói n'Os Lusíadas*. Lisboa: Tinta da China, 2026.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 2. ed. Lisboa: Ministério da Educação, 1989.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

CARTA de Coimbra. A litteratura e o futuro. *O Dia*, p. 1, 24 abr. 1912.

CENTENO, Yvette. *Fernando Pessoa e a filosofia hermética*. Fragmentos do espólio. Lisboa: Editorial Presença, 1985a.

CENTENO, Yvette. K. Símbolo e iniciação. In: CENTENO, Yvette. K.. *Fernando Pessoa: o amor, a morte, a iniciação*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1985b. p. 69-78.

CIRURGIÃO, António. Breve guia de leitura de *Mensagem*. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China, 2020. p. 289-336.

COELHO, Adolfo. Portugal Intellectual. Inquérito á vida literária. O snr. dr. Adolfo Coelho diz que não temos direito a saudar a aurora de um verdadeiro renascimento literário. *Republica*, p. 1-2, 16 set. 1912.

COELHO, Jacinto do Prado. D"Os Lusíadas" à "Mensagem". In: *Camões e Pessoa. Poetas da utopia*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1983. p. 105-110.

CORTESÃO, Jaime. A Renascença Portuguesa e o ensino da história pátria. *A Águia*, Porto, série 2, n. 9, p. 73-78, set. 1912.

CRASBEECK, Lourenço. A Dom João d'Almeida, do Conselho del Rei Nosso Senhor. In: OS LVSIADAS de Lvys de Camoës. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, p. 9-44, primavera 1990.

FEIJÓ, António Maria. *Uma admiração pastoril pelo diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa: INCM, 2015.

FERRO, António. Os Modernistas. Historia da hora camoneana segundo Antonio Ferro. *Diario de Lisboa*, Lisboa, p. 12, 4 fev. 1924.

GAGLIARDI, Caio. Mário Beirão e Fernando Pessoa: *Lusitânia* intertexto de *Mensagem*. *Pessoa Plural*, Providence, n. 5, p. 70-87, primavera 2014.

GUIMARÃES, Fernando. A invenção do autor. In: LOURENÇO, Eduardo; OLIVEIRA, António Braz de (coord.). *Fernando Pessoa no seu tempo*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros/Secretaria de Estado da Cultura/Biblioteca Nacional, 1988. p. 59-66.

LOPES, Teresa Rita (coord.). *Pessoa inédito*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

LOURENÇO, António Apolinário. Do supra-Camões a Camões: ecos camonianos na *Mensagem* de Fernando Pessoa. In: PEREIRA, Seabra; FERRO, Manuel (coord.). *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 559-565.

LOURENÇO, Eduardo. Pessoa e Camões. In: LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica*. Camões, Antero, Pessoa. Lisboa: Sá da Costa, 1983. p. 245-261.

LOURENÇO, Eduardo. Pessoa e Portugal e Portugal e Pessoa. In: DIX, Steffen; PIZARRO, Jerónimo (org.). *A arca de Pessoa*. Lisboa: ICS, 2007. p. 27-31.

MACEDO, Helder. A *Mensagem* e as mensagens de Oliveira Martins e de Guerra Junqueiro. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China, 2020. p. 348-367.

MARRONE, Rita Catania. *Os livros ocultos de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2025.

MARTINHO, Fernando J. B.. Supra-Camões. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Alfragide: Caminho, 2008. p. 832-833.

MARTINS, Alves. As nossas entrevistas. O escritor Fernando Pessoa expõe-nos as suas ideias sobre os varios aspectos da arte e da literatura portuguesas. *Revista Portuguesa*, Lisboa, p. 17-22, 13 out. 1923.

MARTINS, Fernando Cabral. Inquérito Literário. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Alfragide: Caminho, 2008. p. 357.

MODERN!SMO ARQUIVO VIRTUAL DA GERAÇÃO ORPHEU, Portugal, [2020?]. Disponível em: www.modernismo.pt. Acesso em: 18 ago. 2026.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Águia, A. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Alfragide: Caminho, 2008. p. 27-32.

PASCOAES, Teixeira de. Camões. *A Águia*, Porto, série 2, n. 6, p. 173, junho 1912.

PÁTRIA imortal! Luiz de Camões glorificado pelos poetas da nossa terra. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 3, 4 fev. 1924.

PATRÍCIO, Rita. *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*. Braga: Húmus/Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2012.

PATRÍCIO, Rita. Shakespeare e Pessoa. In: PIZARRO, Jerónimo (org.). *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Alfragide: Texto Editores, 2009. p. 83-99.

PESSOA, Fernando. [Camões é Os Lusíadas]. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 3, 4 fev. 1924.

PESSOA, Fernando. A nova poesia portuguesa no seu aspecto psychologico. *A Águia*, Porto, série 2, n. 9, p. 86-94, set. 1912a.

PESSOA, Fernando. A nova poesia portuguesa no seu aspecto psychologico. *A Águia*, Porto, série 2, n. 11, p. 153-157, nov. de 1912b.

PESSOA, Fernando. A nova poesia portuguesa no seu aspecto psychologico. *A Águia*, Porto, série 2, n. 12, p. 188-192, dez. 1912c.

PESSOA, Fernando. A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada. *A Águia*, Porto, série 2, n. 4, p. 101-107, abr. 1912d.

PESSOA, Fernando. *A poesia epica*. BNP/E3, 14C-64-64v.

PESSOA, Fernando. *Camoens*. BNP/E3, 14B-53.

PESSOA, Fernando. *Camões*. BNP/E3, 14B-48-50v.

PESSOA, Fernando. *Camões, e a superstição camoneana*. BNP/E3, 14B-51-52v.

PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Prefácio, posfácio e notas do destinatário. 2. ed. Lisboa: INCM/Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.

PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999a.

PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999b.

PESSOA, Fernando. *Epic poetry*. BNP/E3, 14¹-91.

PESSOA, Fernando. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Edição e posfácio: Richard Zenith. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

PESSOA, Fernando. *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Introdução, organização e notas de António Quadros, Mem Martins: Publicações Europa-América, [19--a].

PESSOA, Fernando. *Luiz de Camões, poeta...* BNP/E3, 14B-47.

PESSOA, Fernando. Mar Portuguez. *Contemporanea*, Lisboa, n. 4, p. 9-14, 1922.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa: Tinta da China, 2020.

PESSOA, Fernando. *Milton*. BNP/E3, 14C-85-85v.

PESSOA, Fernando. *O aviador*. BNP/E3, 14²-2-4.

PESSOA, Fernando. O mais belo livro. Um inquérito de intelectuais. *Republica*, p. 1, 7 abr. 1914.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, [19--b].

PESSOA, Fernando. *Poemas mais publicados em vida*. Organização, introdução e notas: Rodrigo Xavier, Raquel Madanêlo e Roberto Menezes. Campinas: Pontes Editores, 2022.

PESSOA, Fernando. *Reincidindo...* BNP/E3, 103-21-31.

PESSOA, Fernando. Reincidindo.... *A Águia*, Porto, série 2, n. 5, p. 137-144, maio 1912e.

PESSOA, Fernando. *Sobre Camões*. BNP/E3, 14B-46.

PESSOA, Fernando. Tábua bibliográfica. *Presença*, Coimbra, n. 17, p. 250, dez. 1928.

PIRES, António Manuel Machado. *Os Lusíadas de Camões e a Mensagem de Pessoa*. *Persona*, Porto, n. 4, p. 43-51, jan. 1981.

PITTELLA, Carlos; PIZARRO, Jerónimo. *Como Fernando Pessoa pode mudar a sua vida*. Primeiras lições. Lisboa: Tinta da China, 2017.

PULIDO, Garcia. *Rompendo fogo... (A Renascença e o Inquérito)*. Coimbra: Livraria Neves-Editora, 1912 [CFP 8-457; <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt>].

RAMALHO, Américo da Costa. Sobre “O Mostrengo” de Fernando Pessoa. In: RAMALHO, Américo da Costa. *Camões no seu tempo e no nosso*. Coimbra: Almedina, 1992. p. 187-197.

SERRÃO, Pedro Manuel Marques. *Fernando Pessoa: controvérsias literárias e modos de engrandecimento na República das Letras*. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

XAVIER, Rodrigo. Fernando Pessoa assombrado por Camões. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 36, n. especial 2, p. 232-259, 2025.

ZENITH, Richard. *Pessoa. Uma biografia*. Lisboa: Quetzal, 2022.

MINICURRÍCULO

ISABEL ALMEIDA é docente da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se doutorou, com uma tese intitulada *Livros portugueses de cavalaria, do Renascimento ao Maneirismo* (1999). Tem privilegiado, como área de investigação, a Literatura Portuguesa dos séculos XVI e XVII, sem descuidar as estreitas relações que a aproximam do universo cultural ibérico e italiano. Trabalhos sobre Gil Vicente, Camões, Fernão Mendes Pinto, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Francisco de Holanda ou o P.^e António Vieira encontram-se publicados em revistas ou volumes coletivos. Membro integrado do Centro de Estudos Clássicos (UL), é também sócia de instituições como a Academia das Ciências de Lisboa e o Real Gabinete Português de Leitura. Fez parte da Estrutura de Missão para as Comemorações dos 500 anos de Camões.

A Inês sem fim de Jorge de Sena

The Jorge de Sena's endless Inês

Rodrigo Xavier

Universidade Federal do Rio de Janeiro / PPLB-RGPL

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1426>

RESUMO

O presente contributo não se dedica a um aspecto particular da leitura do mito de Inês de Castro, mas à demonstração de como Jorge de Sena apresenta, em seus *Estudos de História e de Cultura*, a multiplicidade infinita desse mito. Neste ensaio monumental, Sena trabalha o mito através de leituras sucessivas e complementares: sob a perspectiva histórica e documental, e sob as dimensões lírica, trágica, épica e cósmica.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Sena; Inês de Castro; Estudos de História e de Cultura.

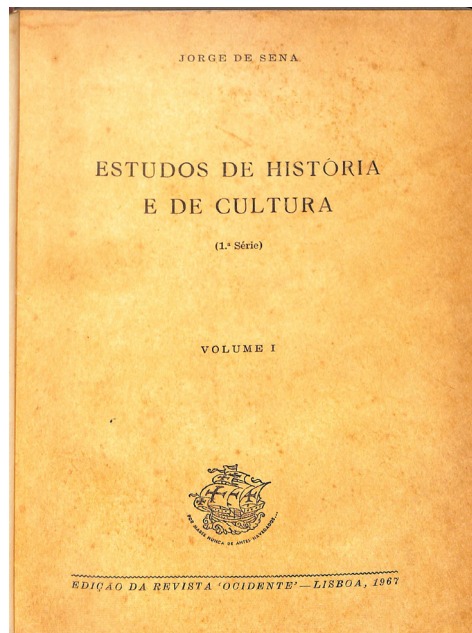
ABSTRACT

This present contribution is not devoted to a particular aspects of the interpretation of the myth of Inês de Castro, but rather to demonstrating how Jorge de Sena, in his *Studies in History and Culture*, presents the infinite multiplicity of this myth. In this monumental essay, Sena approaches the myth through a series of successive and complementary readings: by the historical and documentary perspective, by the lyrical, the tragic, the epic and the cosmic dimensions.

KEYWORDS: Jorge de Sena; Inês de Castro; *Studies in History and Culture*.

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Estudos de História e de Cultura constitui-se um ensaio “inacabado”, de 972 páginas, dividido em 4 seções: “A família de Afonso Henriques”; “O vitorianismo de Dona Filipa de Lancaster”; “Os painéis ditos de ‘Nuno Gonçalves’”; “Inês de Castro”. As três primeiras seções ocupam apenas 96 páginas, dedicando Sena 876 páginas à Inês. O ensaio foi publicado em fascículos da *Revista Ocidente*, entre os anos de 1963 e 1969, mas apenas parte dele (604 páginas) foi compilado em livro, publicado em 1967 pela mesma editora da revista: Editora da Revista Ocidente, fundada por Álvaro Pinto em 1938, e dirigida e editada por António H. de Azevedo Pinto e Maria Amélia de Azevedo Pinto, esta última correspondente de Sena nas tratativas de publicação do ensaio ao longo dos anos. Importante frisar que Jorge de Sena escreveu o ensaio (ou pelo menos a maior parte dele) durante o período em que esteve autoexilado no Brasil (1959-1965), motivado pelo envolvimento no frustrado “Golpe da Sé”, contra a ditadura salazarista. Já no Brasil, escreve a tese de livre-docência intitulada “Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular”, que é defendida em outubro de 1964, em Araraquara. Poucos meses depois, impõe-se um segundo autoexílio, provocado pela instauração do regime militar no Brasil, e muda-se com a família para os EUA.

Figura 1 – *Estudos de História e de Cultura* – capa.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

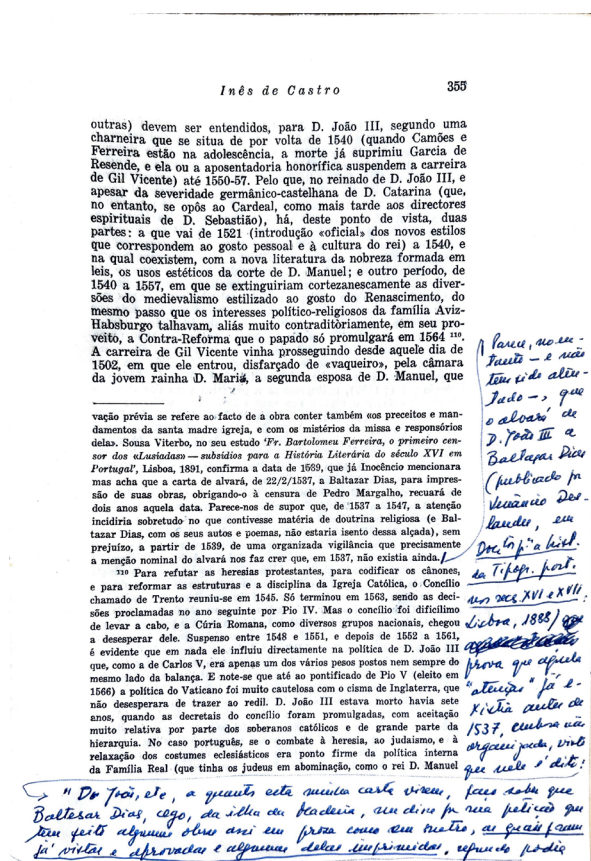
O MÉTODO DE LEITURA DE JORGE DE SENA

A metodologia que Sena implementa nos *Estudos* é a mesma que o diferencia de outros ensaístas seus contemporâneos: é rigorosa e circunstanciada. Como ele próprio afirma na abertura de seu estudo, coloca-se o mito de Inês no centro de uma investigação que visa transcender os “péssimos hábitos da crítica e da historiografia portuguesas” (Sena, 1967, p. 124), operando uma síntese entre análise sociocultural e análise estrutural. Sena reconhece que “uma obra é um todo extremamente complexo, que não temos o direito de olhar de viés” (Sena, 1967, p. 125) e que “o sentido íntimo e último só se esclarece, com justiça e com justeza, referencialmente a uma época a que faz parte, e a uma estrutura que é a sua própria justificação como obra de arte” (Sena, 1967, p. 127).

Cada uma dessas aproximações não nega as outras, mas as reconstrói, revelando uma camada distinta do mito. A Inês de Sena é, por

aplicação metodológica do seu ensaísta, aberta; nunca tem fim, porque sempre há uma camada a mais para descortinar, um ângulo diferente a partir do qual vê-la. É nesta recusa de redução a um único sentido que reside a verdadeira revolução que Sena opera nos estudos sobre o mito português.

Figura 2 – Jorge de Sena. Página de “Estudos de História e de Cultura” com acrescentos autógrafos de Jorge de Sena.



Fonte: BNP-E27¹

¹ Imagem cedida pela Biblioteca Nacional de Portugal.

RECUSA DO ANACRONISMO E ARTICULAÇÃO DE PERSPECTIVAS

Para compreender a multiplicidade do mito em Jorge de Sena, é essencial começar por sua recusa programática ao anacronismo crítico. Sena (1967, p. 124) entende que “é um erro grande da historiografia em geral, da historiografia literário-cultural em particular, ou dos estudos de estética literária, o anacronismo dos juízos”. A consequência metodológica é clara: ao crítico “não compete louvar ou condenar nada, antes de, com os elementos de que dispõe, ter reconstituído uma época, uma atmosfera cultural, o sentido de uma obra ou de uma vida” (Sena, 1967, p. 125).

Esta recusa do anacronismo tem implicações diretas e profundas para, por exemplo, a leitura do amor no mito. Como Sena demonstra, o amor de Pedro e Inês não pode ser compreendido através das lentes do Romantismo do século XIX. Ao contrário, só é inteligível quando recolocado em seu contexto medieval e renascentista: o das estruturas do Amor Cortês, do casamento como conveniência política e dinástica, das Cortes de Amor que “difundiram, entre as classes dirigentes, a santidade das paixões ilícitas” (Sena, 1967, p. 194). O anacronismo romântico – ler Pedro e Inês como protótipos dos amantes românticos – destruiria a possibilidade mesma de compreender o mito em sua especificidade histórica.

Sena afirma com firmeza:

mas o amor dele, sobretudo póstumo, por Inês de Castro não pode ser tido como exemplo de amor romântico, pela simples razão de que, no século XIV e no século XV, quando a história de Inês se desenvolve e o mito do rei justiceiro é fixado por Fernão Lopes, esse amor era inconcebível (Sena, 1967, p. 180).

E para esclarecer a diferença, estabelece uma distinção crucial: “a paixão romântica é uma fatalidade que conduz inelutavelmente à

catástrofe; mas, no tópico medieval e renascentista, o que conduz à catástrofe é a distracção” (Sena, 1967, p. 181).

Ainda assim, a metodologia seniana vai além da simples contextualização histórica. Sena articula explicitamente a análise socio-cultural com a análise estrutural, recusando tanto o “culturalismo idealista” quanto o “esteticismo” isolado. Como escreve, “não há oposição alguma entre análise cultural, feita de um ponto de vista histórico-sociológico, e análise estética, feita segundo critérios organicistas” (Sena, 1967, p. 127). Esta síntese é fundamental para a abordagem multifacetada que estrutura todo o seu estudo.

O MITO COMO PALIMPSESTO: A GENEALOGIA DE INÊS

O ensaio situa explicitamente a Inês histórica como ponto de partida. A morte em 1355 não é um mero “dado”, é um evento saturado de significação política. Inês foi objeto das decisões de reis, de estruturas de poder dinásticas, de cálculos de Estado. Mas, crucialmente, nem mesmo o relato histórico é livre de “interferências”, ou seja, não permite uma leitura imparcial. Fernão Lopes, ao registrar a morte de Inês, não relata simplesmente um fato: já o interpreta através de significações políticas e morais que refletem seu próprio tempo e suas convicções. A primeira camada do mito – a camada histórica – já contém em si sementes de reinterpretação que prepararam o terreno para as transformações poéticas posteriores.

Sena reconhece essa complexidade ao afirmar que o mito de Inês passa por uma transformação contínua, mas nunca linear. Como observa, cerca de

sessenta anos bastaram para que Inês de Castro ascendesse, não apenas à condição de permanente assunto literário e, depois de 1578, só o rei D. Sebastião pode competir com ela, no reduzido grupo das personagens históricas portuguesas com status na tra-

dição literária, mas à condição de mito, como hipóstase cultural do ‘motivo’ da ‘Perdição de Amor’ (Sena, 1967, p. 180).

Esta ascensão não é automática: exige uma série de “convergentes circunstâncias”, cada uma das quais marca uma etapa da transformação.

GARCIA DE RESENDE: A MATRIARCA LÍRICA

Cerca de 150 anos depois da morte histórica, Garcia de Resende faz a primeira grande transformação literária de Inês. Mas Resende revela que tipologia de Inês? Sena identifica a resposta na boca da personagem: a Inês de Resende “começa por declarar que a mataram ‘por ter muito fervente lealdade, fé, amor, ao príncipe, meu senhor’” (Sena, 1967, p. 279). Esta tríade – lealdade, fé, amor – para Sena é fundamental. Não se trata simplesmente de um sentimento individual, mas de uma estrutura moral que define a personagem. Resende cria aquilo que Sena denominará de a matriarca lírica.

O alcance dessa transformação é vasto. Resende eleva Inês a uma figura de autoridade moral e de dignidade lírica. A fórmula que Sena sublinha é aquela que Resende coloca num vocativo às damas: “pois amor dá galardão, não deixe ninguém de amar” (Sena, 1967, p. 283). Esta apóstrofe ao Amor é decisiva. Resende não fala de Inês como sujeito isolado de uma paixão: fala do Amor como princípio que opera nela e naquelas que a ouvem. A Inês de Resende é já uma figura transpessoal – uma encarnação de virtudes que excedem a subjetividade individual. Sena resume: “Resende cria a matriarca lírica – e essa categoria, e não a de amante, é a que Camões receberá e elevará”. Esta é a camada lírica do mito (Sena, 1967, p. 284).

ANTÓNIO FERREIRA: A HEROÍNA TRÁGICA E A ESTRUTURA POLÍTICA

Ferreira toma a Inês já consagrada por Resende e a transfigura num registro inteiramente novo: o trágico. Sena descreve a arquitetura da Castro com precisão:

o 1º acto, dividido em duas cenas, é o da apresentação dos dois amantes, e, como tal, da dupla razão de amor, que lhes assiste. O 2º acto é do Rei e dos Conselheiros: é o da Razão de Estado, que não é redutível à dialéctica erótica dos amantes. Por isso mesmo, a questão da morte de Inês exige os dois actos seguintes. No 3º acto, a razão de amor e a Razão de Estado confrontam-se na consciência da heroína, enquanto, no 4º acto, a confrontação se externiza entre Inês e o Rei (Sena, 1967, p. 507).

A importância dessa descrição está na introdução de uma nova categoria analítica: a razão de amor. Não é uma paixão no sentido moderno (um afeto, uma emoção), mas uma forma de racionalidade alternativa. Sena recusa-se a ler a peça como “drama romântico do desencontro amoroso”, e a redefine como “tragédia que analisa o sentido político da paixão erótica” (Sena, 1967, p. 508). Esta redefinição abre caminho para compreender o amor como categoria ontológica, não meramente psicológica.

A Inês que Ferreira constrói não é mais a matriarca triunfante de Resende: é a mulher que enfrenta, na quietude do seu quarto, o choque irreconciliável entre duas ordens ontológicas. É especialmente em Inês, não em Pedro, que essa confrontação atinge sua máxima densidade intelectual. Sena aponta para a fórmula em que Inês resume sua condição: “amor, desejo, e fé me guardaram sempre” (Sena, 1967, p. 516). Esta fórmula, simples e, ao mesmo tempo, devastadora, condensa afeto, desejo e fidelidade como três pilares de uma identidade que se apresenta como estrutura anterior ao drama exterior.

Sena observa que a fórmula condensa três elementos – afecto, desejo e fidelidade – e mostra que, na tragédia de Ferreira, o amor é já a estrutura interior da personagem antes de ser o seu drama exterior. A Inês de Ferreira não é uma vítima passiva: é uma heroína consciente de seu destino trágico, capaz de articular a razão de seu ser.

A SÍNTESE CAMONIANA: A TRANSFIGURAÇÃO CÓSMICA E AS CAMADAS MITOLÓGICAS

Camões herda essa Inês já um tanto saturada de significação: ao mesmo tempo, a matriarca de Resende e a heroína de Ferreira. Mas o que Camões opera em sua Inês é inédito. Sena apresenta a passagem de transição com clareza:

após a criação lírica que Garcia de Resende impusera às memórias históricas de D. Inês de Castro, transformando-a numa comovente personalidade de amorosa, que era ao mesmo tempo uma divindade totémica das Casas Reais e da aristocracia da Europa, Ferreira deu-lhe, na sua tragédia, esse ‘status’ supremo de heroína pelos modelos clássicos que a realizava, como personagem simbólica de um destino. Seria para Camões o levá-la da tragédia para a epopeia, mantendo-lhe o carácter de mártir do amor, que ela adquirira por mão de Resende (Sena, 1967, p. 571).

A operação camoniana é designada por Sena como epopeia, não meramente como gênero formal, mas como elevação do mito ao plano onde atua uma cosmologia. A apóstrofe inicial do episódio (est. 119) não é um suspiro do poeta, é uma operação cosmológica. Ao endereçar-se primeiro ao Amor: “Tu, só tu, puro amor [...]” (*Lus.*, III, 119), antes de evocar Inês, Camões coloca o mito num plano onde o amor não é sentimento individual, mas uma força metafísica que ordena a História portuguesa inteira.

AS CAMADAS MITOLÓGICAS: SEMÍRAMIS, POLIXENA, TIESTES

Sena demonstra essa operação através de múltiplas camadas mitológicas. Inês é colocada em série com Semíramis, com Políxena (Policena), com Tiestes, com a Vénus de Bión, com a Virgem (mater) dolorosa. Cada uma dessas camadas é uma aproximação diferente ao mesmo ponto central. Sena identifica a primeira camada:

a caridade que lendariamente, ‘brutas feras’, como a loba romana, ou ‘aves agrestes’ como as que alimentaram Semíramis, manifestaram para com seres fabulosos abandonados à sua triste sorte, é posta em contraste com a evidente fereza de D. Afonso IV vindo disposto a matar Inês (Sena, 1967, p. 588-589).

O crucial é que Semíramis “identificava-se com Astarté, a grande deusa da Assíria, que, por sua vez, se identificou mais tarde com aspectos da Grande Mãe e de Vénus” (Sena, 1967, p. 587). Inês “compara-se às grandes deusas do amor e da maternidade, a uma fundadora de impérios, a uma progenitora de dinastias” (Sena, 1967, p. 587). A morte de Inês deixa de ser meramente política: torna-se sacrifício de uma divindade.

A comparação com Políxena – est. 131, (*Lus.*, III, 131) – introduz a segunda camada: a do sacrifício ritual. Sena sublinha que não se trata de mera analogia da inocência, a aproximação está no facto de serem sacrificadas a uma exigência ritual: o pedido de Aquiles é, religiosamente, no culto dos mortos, uma Razão de Estado. É exatamente a categoria que Ferreira havia revelado que reaparece em Camões sob forma mítica: a Razão de Estado torna-se exigência ritual, a execução política torna-se sacrifício divino.

A terceira camada – Tiestes e Atreu, est. 133 (*Lus.*, III, 133) – é talvez a mais perturbadora. Não é por mero símile literário que Camões evoca Tiestes e Atreu, para lembrar ao Sol que devera esconder-se

ante o crime de que foi vítima Inês de Castro: esse mito da antropofagia ritual está na raiz dos Átridas. Sena chega à conclusão grave: “e, se Afonso IV deixou que Inês fosse morta, sendo que ela permutara a sua personalidade com D. Pedro, o Rei é, ao mesmo tempo, o Atreu que mata e o Tiestes que devora sem saber” (Sena, 1967, p. 590). A morte de Inês é autoantropofagia dinástica: o Rei devora a sua própria descendência.

INÊS COMO SÍMBOLO: A PASSAGEM DE TEMA A MITO CÓSMICO

A distinção para qual Jorge de Sena aponta no coração de seu estudo é fundamental: Camões não é apenas o ponto mais alto da fortuna estética de Inês, mas o ponto em que a personagem deixa de ser tema e se torna símbolo. Este deslocamento de regime ontológico é essencial. A Inês de Resende e de Ferreira permanecia, apesar de toda sua magnificência, uma personagem, ainda que uma personagem de grande relevo. Em Camões, ela torna-se um símbolo através do qual a História portuguesa inteira se torna inteligível.

Por essa razão, Sena afirma no início do estudo que “se o trabalho termina com Camões, é porque, neste escritor, Inês de Castro atinge a máxima altura significativa, como termo final de um processo de que os séculos seguintes perderam o nexó político-social” (Sena, 1967, p. 125). Os séculos posteriores continuaram a trabalhar com o mito de Inês, mas em registro sentimental, romântico, meramente literário. Perderam – e Sena o faz questão de sublinhar – o nexó que ligava o mito a uma estrutura político-social compreensível.

A topologia do poema reforça essa significação cósmica. A posição de Inês no Canto III (no centro da narrativa histórica de Portugal) está em correlação estrutural com a Ilha dos Amores no Canto IX (no final da epopeia). Como Sena observa, há uma “correlação topológica, na estrutura, entre Inês e a Ilha dos Amores” (Sena, 1967, p. 158), uma vez que o amor sacrificado e o amor recompensador são

polos de um mesmo sistema cósmico. Camões inscreve, assim, a totalidade da experiência humana entre esses dois polos – o sacrifício do amor e a promessa do amor – fazendo de Inês o símbolo central dessa dialética.

ESBOÇO CONCLUSIVO

O título que propus, “A Inês sem fim de Jorge de Sena”, intenta, metonimicamente, capturar o método revelado pelo seu auto, ou seja, quando lido através da articulação de múltiplas perspectivas, não consiste o mito de Inês em figuração estática, tampouco, definitiva. É, antes, um ponto de convergência infinita de aproximações distintas, cada versão revelando uma “verdade” que as outras não são capazes de sozinhas expressar.

Cada escritor que se ocupou do mito, portanto, remove um véu. E o que se revela após a retirada de cada um desses véus não é a contradição, outrossim, uma diversidade de leituras que se complementam e se aprofundam mutuamente. A Inês histórica de Fernão Lopes não desmente a matriarca lírica de Resende, que não desmente a heroína trágica de Ferreira, que não desmente a deusa cósmica de Camões. São todas Inês (ou Ineses), mas vistas de ângulos ética e esteticamente distintos. Esta heterogeneidade não configura uma deficiência, senão, aponta para a múltipla riqueza do mito.

A metodologia de Sena, que articula análise histórico-social, análise estrutural, comparativismo tópico e leitura mítico-simbólica, é precisamente o que torna possível demonstrar essa multiplicidade sem cair na relatividade ou na dispersão. Sena explicita em quais pressupostos críticos cada aproximação se fundamenta. O anacronismo é recusado programaticamente, a estrutura é escrutinada em profundidade, o contexto político-social é reconstituído rigorosa e exaustivamente, as camadas simbólicas são desdobradas sob a luz de múltiplas genealogias clássicas.

Por isso, o estudo de Sena não termina, realmente, em Camões. Culmina nele como ponto máximo da parábola, mas não como definitivo encerramento. A Inês de Sena permanece aberta, porque o método que a revela – a sobreposição de múltiplas lentes de leitura – poderia, em princípio, ser aplicado infinitamente. Sena escolheu terminar em Camões porque nele o mito atinge uma plenitude que os séculos posteriores talvez não tenham conseguido renovar (a ver). Mas a estrutura que Sena revela no mito é, ela própria, infindável: palimpsesto sobre palimpsesto, camada sob camada, sem fundo nem teto definidos.

A frase final de Sena sobre Camões, que em Inês se opera “a transfiguração imortal que só o Amor concede” (Sena, 1967, p. 579), deve ser lida não com *status* definitivo, mas como identificação do ponto em que essa transfiguração atinge sua máxima articulação de sentido. A apóstrofe ao Amor na estância 119 d’*Os Lusíadas* consubstancia-se, precisamente, nessa transfiguração. É nesse momento em que o mito deixa de ser narrativa histórica, ou estrutura trágica, para tornar-se operação cosmológica.

Mas o mito de Inês não termina aí. Continua infinito. E é nessa infinitude, nessa recusa de um sentido unívoco, que reside a verdadeira genialidade da leitura que Sena nos oferece. O mito de Inês não é redutível a uma única leitura, a uma única aproximação, a uma única compreensão. É um espelho em que múltiplas verdades se refletem, se complementam e se interrogam mutuamente. Essa é a Inês sem fim que Jorge de Sena pacientemente descobre e reconstrói ao longo de seu monumental estudo. Uma figura que é, simultaneamente, fato histórico, matriarca lírica, heroína trágica, deusa cósmica, símbolo de uma Filosofia da História portuguesa.

RECEBIDO: 19/07/2026

APROVADO: 03/09/2026

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2014.

SENA, Jorge de. Estudos de História e de Cultura. *Revista Ocidente*, Lisboa, n. 324, p. 355, abr. 1965. [BNP-E27].

SENA, Jorge de. *Estudos de História e de Cultura*. Lisboa: Revista Ocidente Editora, 1967.

MINICURRÍCULO

RODRIGO XAVIER é Professor Associado na Universidade Federal (UFRJ). Doutor em Letras pela PUC-Rio (2010). Fez estágios pós-doutorais na Universidade de Chicago (2016) e na Universidad de Los Andes (2024). É pesquisador do PPBL-RGPL e tem se dedicado à investigação de acervos bibliográficos e arquivos literários, incluindo autores como Eça de Queirós e Jorge de Sena. Contribui desde 2016 com o crítico Jerónimo Pizarro na edição de documentos do espólio de Fernando Pessoa.

Que fareis com este livro? Camões em Saramago

What will you do with this book? Camões in Saramago

Sara Grünhagen

Universidade Aberta

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1481>

RESUMO

Este artigo analisa a presença de Camões na obra de José Saramago, recuperando exemplos da poesia, do teatro, da crônica e do romance. Parte-se de uma conferência de Jorge Luis Borges sobre Camões para aprofundar a reflexão sobre os tributos literários de leitores-escritores e para situar Saramago nessa rede de leituras. A análise de episódios, figuras e versos camonianos em diferentes obras do Nobel português permite enfatizar a dimensão intertextual e crítica desse diálogo, mostrando que a recuperação de Camões por Saramago não implica uma adesão acrítica ao cânone, mas constitui uma apropriação recriadora que expõe tensões diversas, como aquelas relacionadas com a recepção da obra e do autor d'*Os Lusíadas*. Nesse sentido, desenvolve-se o argumento de que, em certa medida, Saramago responde à pergunta final colocada em *Que farei com este livro?*. Por fim, propõe-se uma leitura da crônica "A cidade" à luz desta mesma peça, explorando as aproximações possíveis entre as duas narrativas e o modo como permitem pensar o reconhecimento autoral e a inscrição de Camões e, adicionalmente, do próprio Saramago na tradição literária portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; Luís de Camões; Jorge Luis Borges; tributos literários; intertextualidade.

ABSTRACT

This article examines the presence of Camões in the work of José Saramago, drawing on examples from poetry, theater, chronicles, and novels. A lecture by Jorge Luis Borges on Camões is revisited in order to deepen the reflection on the literary tributes paid by readerwriters and to situate Saramago within this network of readings. The analysis of episodes, figures, and verses from Camões in various works by the Portuguese Nobel laureate highlights the intertextual and critical dimensions of this dialogue. The article shows that Saramago's engagement with Camões does not imply an uncritical adherence to the canon, but rather constitutes a creative appropriation that exposes different tensions, such as those related to the reception of the work and of the author of *The Lusiads*. In this sense, the article argues that, to a certain extent, Saramago answers the final question posed to the audience in *Que farei com este livro?* (*What will I do with this book?*). Finally, it proposes a reading of the chronicle "A cidade" ("The City") in light of the same play, exploring the possible connections between the two narratives and the ways in which they invite us to consider authorial recognition and the inscription of Camões and, additionally, of Saramago himself within the Portuguese literary tradition.

KEYWORDS: José Saramago; Luís de Camões; Jorge Luis Borges; literary tributes; intertextuality.

DE LEITORES E TRIBUTOS

A 19 de junho de 1972, no âmbito das comemorações dos 400 anos da publicação d'*Os Lusíadas*, Jorge Luis Borges pronunciou um discurso na Embaixada do Brasil em Buenos Aires em que desenvolve a ideia de que "há algo misterioso em Camões, não apenas no seu destino, mas também no destino da sua obra, que faz com que nos reunamos aqui [...] para honrar a sua alta memória" (Borges, 1993, p. 57).¹ Num contexto semelhante de celebração, agora a pretexto

¹ "Hay algo misterioso en Camoens no sólo en su destino sino en el destino de la obra, que hace que nos congreguemos [...] aquí para honrar su alta memoria" (Borges, 1993, p. 57). Salvo menção em contrário, todas as traduções são minhas.

do quinto centenário do nascimento de Camões, este trabalho parte desta constatação de que o poeta tem sido objeto de sucessivos e diversificados tributos, com o fim de examinar alguns dos modos pelos quais outro dos seus grandes leitores, José Saramago, lhe presta homenagem ao longo da sua obra.

As observações de Borges, também como distinto leitor de Camões, são pertinentes para a reflexão que se propõe aqui. O escritor argentino interessa-se pela difusa noção de destino, que, reconhece, “não explica nada” (Borges, 1993, p. 60); refere e lamenta a perda das musas antigas que se fizeram presentes no universo camoniano e ao mesmo tempo propõe uma explicação mais moderna para justificar a criação de Camões: as “musas” do poeta foram também outros escritores, outros escritos. Em outras palavras, Camões foi um leitor modelo, ou um aprendiz modelo, para não haver confusão com o conceito de Umberto Eco, o que fez dele um escritor modelo. Isso não explica tudo, mas explica muita coisa:

Camões foi, pelo que se sabe, um soldado, um navegante, um desterrado durante tantos anos, penso que dezessete, mas as minhas datas são vagas, e foi, e isso é o essencial, um grande poeta. Para que pudesse fazer essas coisas, era necessário que lhe acontecessem outras, e assim temos, no início, os anos de estudo de Camões em Coimbra e depois, aos vinte anos, penso, a chegada a Lisboa, essa cidade que sempre lhe foi tão querida; e depois o desejo de que a pátria tivesse um monumento e a consciência de que ele estava predestinado a erguer esse monumento. Acredito que foi essa vontade que o levou a aprender tudo o que se podia aprender então (Borges, 1993, p. 60-61).²

² “Camoens fue, según se sabe, un soldado, un navegante, un desterrado durante tantos años, creo, que diecisiete, pero mis fechas son vagas y fue, y esto es lo esencial, un gran poeta. Para hacer estas cosas, era necesario que le acontecieran

Nesta transcrição, que mantém as marcas de oralidade do seu discurso, Borges discorre sobre o percurso de Camões, o que é sabido e o que é suposto: a sua educação jesuíta, o seu provável conhecimento do latim e do grego e de domínios tão diversos como a matemática e a retórica, a sua leitura dos clássicos, e “tudo isso o vai saturando” (Borges, 1993, p. 63). Segundo Borges, Camões acumula uma “erudição enciclopédica”, a que se associa uma experiência joyceana do desterro, e o anacronismo a que se recorre aqui é proposital e borgeano: “o desterro, isto é, a nostalgia da Irlanda [de Portugal], a nostalgia de Dublin [de Coimbra e Lisboa], faria com que ele se sentisse mais perto da Irlanda [de Portugal], isto é, as coisas veem-se melhor quando vistas de longe” (Borges, 1993, p. 64).³ O elemento sobre o qual não há dúvidas é a vasta biblioteca com que o leitor se depara ao entrar n’*Os Lusíadas*, desde o Canto I:

o poema começa com um verso virgiliano: *As armas e os barões assinalados*, que é, naturalmente, *Arma virumque cano*, e isso já mostra a diferença entre as duas épocas, [...] pensamos na feitiçaria e no plágio, pensamos que Camões traduziu o verso do Latino [...] que, como ele, passou do pastoril ao épico, mas dizer isso é já não entender Camões. Camões não queria traduzir Virgílio, Camões não queria imitá-lo; Camões começa propositalmente assim o seu poema para que nos lembremos de Virgílio, Virgílio que

otras y así tenemos al principio los años de estudio de Camoens en Coimbra y luego, a los veinte años, creo, la llegada a Lisboa, esa ciudad que siempre le fue tan querida y luego el deseo de que la patria tuviera un monumento y el saber que él estaba predestinado a levantar ese monumento. Creo que esa voluntad fue la que lo llevó a aprender todo lo que podía aprenderse entonces” (Borges, 1993, p. 60-61).

³ “El destierro, es decir, la nostalgia de Irlanda, la nostalgia Irlanda, la nostalgia de Dublín haría que él se sintiera más cerca de Irlanda, es decir, las cosas se ven mejor vistas de lejos” (Borges, 1993, p. 64).

foi uma felicidade para ele, e para que o leitor compartilhe essa felicidade. Ou seja, ele escreve *As armas e os barões assinalados* precisamente para que o leitor recorde Virgílio, para que o poema que está lendo se enriqueça com a sombra gloriosa deste latino (Borges, 1993, p. 67-68).⁴

Cada escritor tem, afinal, a sua maneira de lidar com a tradição, e o discurso de Borges inscreve-se ele próprio numa história de reflexões de leitores-escritores sobre aquilo que move a escrita e sobre o desafio de criar depois de Homero, Virgílio, Camões, e assim por diante.

É interessante pensar na literatura em termos de repetição, a partir de gestos que se repetem e que irmanam autores, contextos e épocas tão diferentes: Virgílio “foi uma felicidade” para Camões, como tinha sido para Dante dois séculos antes. Vê-se o quanto, com muita frequência, o ponto de partida de uma nova criação aponta para uma relação com a tradição: Dante e Camões deixaram inscritos desde o Canto I das suas obras a sua admiração ou a sua necessidade de Virgílio, um gesto que Saramago vai reproduzir pouco mais de 400 anos depois da publicação d’*Os Lusíadas*, repetindo no conteúdo e na forma a sua própria admiração e necessidade dos clássicos. *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) é, nesse sentido, uma excelente obra

⁴ “El poema empieza con un verso virgiliano: *As armas e os barões assinalados* que es, evidentemente, *Arma virumque canum* [sic] y eso ya nos muestra la diferencia entre las dos edades, [...] pensamos en la hechicería y en plagio, pensamos que Camoens tradujo el verso del Latino [...] que como él pasó de lo pastoril a lo épico, pero ya decir eso es no comprender a Camoens. Camoens no quería traducir a Virgilio, Camoens no quería imitarlo, Camoens empieza así su poema deliberadamente para que recordemos a Virgilio, a Virgilio que fue una felicidad para él y para que el lector comparta esa felicidad. Es decir, él escribe *As armas e os barões assinalados* precisamente para que el lector recuerde a Virgilio, para que el poema que está leyendo se enriquezca con la sombra gloriosa de este latino” (Borges, 1993, p. 67-68).

para continuar a falar da “felicidade” que pode resultar do contato com uma obra e do desejo que um leitor-escritor terá em partilhá-la.

No âmbito desta reflexão sobre a tradição, impõe-se o conhecido ensaio “A tradição e o talento individual” (“Tradition and the Individual Talent”), de T. S. Eliot, que aponta para o paradoxo de que muitas vezes o que mais se destaca num autor tem a ver com aqueles momentos em que encontramos, imortalizados, os seus predecessores⁵: é o caso do verso virgiliano “As armas e os barões assinalados” e do *incipit* camoniano “Aqui o mar acaba e a terra principia”, recuperado no *explicit* “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” d’*O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago, 1984, p. 11, 415).⁶ Trata-se, em ambos os casos, de uma homenagem e de uma apropriação que não deixa de ter certa ousadia, como se cada novo autor pedisse licença para postar-se ao lado do autor que admira, para usar a sua obra, para, com a sua ajuda, criar a sua própria epopeia.

CAMÕES EM SARAMAGO

Muito já se falou sobre a presença de Camões em Saramago, com destaque para *O ano da morte de Ricardo Reis*, que apresenta referências diretas e indiretas aos *Lusíadas* e às *Rimas*, que termina com um grito abafado do Adamastor e que faz mesmo Fernando Pessoa dialogar com a estátua lisboeta do épico, num jogo elaborado com a representação e a institucionalização de ambos os poetas que apro-

⁵ “We shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously” (Eliot, 1928, p. 48).

⁶ Saramago recupera e transforma versos d’*Os Lusíadas*: “Donde a terra se acaba e o mar começa” e “Eis aqui, quasi cume da cabeça / De Europa toda, o Reino Lusitano / Onde a terra se acaba e o mar começa”, provenientes dos Cantos VIII (78, 4) e III (20, 1-3).

funda a abordagem crítica do cânone que esta e outras narrativas de Saramago propõem.⁷

Os tributos de Saramago a Camões atravessam diferentes momentos da sua obra, estão presentes na maior parte dos gêneros nos quais exerceu a sua pena e são, de fato, marcados por aquela complexa relação que a literatura estabelece com a tradição, conforme enunciada por T. S. Eliot. Nesse contexto, um tributo não implica uma adesão acrítica ao cânone, muito pelo contrário: em Saramago, a ousadia da apropriação recriadora pode incluir uma exposição das contradições do poeta, da obra e da recepção de um e outra, mas mesmo nesse gesto provocativo há uma componente de homenagem, dado que essas novas criações se debruçam efetivamente sobre as criações passadas, mostrando a sua atualidade e não permitindo que Camões e Pessoa, por exemplo, sejam reduzidos a estátuas frequentadas apenas por pombos e turistas.

O próprio tema da homenagem, bem como das estátuas e dos pombos que lhe são associados, tem um lugar na obra de Saramago. *O ano da morte de Ricardo Reis* explora-o narrativamente ao recuperar a estátua do Adamastor e o monumento dedicado ao épico na Praça de Luís de Camões, em Lisboa: “em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa” (Saramago, 1984, p. 181).

A conhecida representação de Camões já havia sido alvo de uma crônica publicada no jornal *A Capital*, a 20 de junho de 1968, que integra a coletânea *Deste mundo e do outro* (1971): “uma vez por ano

⁷ Proponho uma análise mais aprofundada da presença de Camões n’*O ano da morte de Ricardo Reis* em *A cor do cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago* (Grünhagen, 2023, p. 132-146).

põem-lhe ramos de flores aos pés, com um misto de compungimento e pressa, assim como quem vai apresentar pêsames por um morto que não nos é nada” (Saramago, 1985, p. 57). Intitulada “São asas”, a crônica contrasta estas homenagens ritualísticas que pouco significam com a presença mais constante dos pombos cujas asas coroam a estátua de Camões: “coitados dos pombos. Coitados de nós. Daqui para um ano, terás mais flores aos pés. [...] Até para o ano, irmão” (Saramago, 1985, p. 58).

É de longa data, portanto, o diálogo crítico que Saramago estabelece com Camões, e os exemplos aqui recuperados têm em comum o gesto que Borges identificou em Camões a propósito de Virgílio: não se trata de uma tradução nem de uma imitação servil, mas da convocação deliberada de um predecessor que tem igualmente a função de recordar o leitor da sua presença e enriquecer o texto com a “sombra gloriosa deste latino” (Borges, 1993, p. 68).

OS POEMAS POSSÍVEIS E PROVAVELMENTE ALEGRIA

Os dois livros de poemas de Saramago, publicados, respectivamente, em 1966 e 1970, não apenas dedicam versos a Camões como recuperam personagens e elementos conhecidos do universo camoniano, num movimento recorrente de revisão e atualização.⁸ Esses poemas são particularmente marcados por um campo semântico que se poderia dizer camoniano, associado ao amor, ao mar, às navegações e à ideia de descoberta. O movimento voltado para o exterior do imaginário épico é, porém, invertido, investindo-se no plano do indivíduo, do seu corpo e da sua interioridade: “Volto as costas ao mar que já entendo, / À minha humanidade me regresso” (“Oceanografia”, Sarama-

⁸ São citados neste trabalho sobretudo os poemas da segunda edição de cada uma destas coletâneas. Sobre estas reedições, ver Reis e Grünhagen (2023, p. 32-34).

go, 1981, p. 53); “Sobre a minha pele navegam barcos” (“Protopoema”, Saramago, 1985, p. 54); e os versos de “Lá no centro do mar” invocam “Meu amor, minha ilha descoberta” (Saramago, 1985, p. 87), palavras que, depois de Camões, inevitavelmente se associam a um local e a um momento emblemáticos do mapa imaginário d’*Os Lusíadas*.

Há diálogos mais diretos, como a referência, no quarteto “Até a[o] fim do mundo” (Saramago, 1981, p. 98), à trágica narrativa de amor de Inês de Castro e D. Pedro I cantada e até certo ponto criada por Camões no Canto III d’*Os Lusíadas*. São ainda dedicados versos à recriação do Velho do Restelo, convocado para falar a um astronauta, figura que encarna este outro tempo de Saramago, com as suas próprias conquistas problematizáveis, relacionadas à Guerra do Vietnã, à Guerra Fria e à corrida espacial (“Fala do Velho do Restelo ao astronauta”, Saramago, 1981, p. 76).⁹

Ambas as coletâneas trazem versos de assumida homenagem a Camões. *Provavelmente alegria* abre-se precisamente com um tributo, no qual o eu-lírico, em vez de dirigir-se às “Tágides minhas”, invoca o poeta que as cantou:

Poema para Luís de Camões

Meu amigo, meu espanto, meu convívio,
Quem pudera dizer-te estas grandezas [...]
(Saramago, 1985, p. 13).

Camões não surge, assim, como um monumento, mas como uma presença cotidiana, próxima. Esse estilo de elocução direta e íntima, na segunda pessoa do singular, igualmente utilizado na crônica “São asas”, já está presente n’*Os poemas possíveis*:

⁹ Sobre este poema específico de *Provavelmente alegria*, ver Reis e Grünhagen (2023, p. 35-36).

Epitáfio para Luís de Camões
 Que sabemos de ti, se só deixaste versos,
 Que lembrança ficou no mundo que tiveste?
 Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos?
 Ou perderam-te a vida os versos que fizeste?
 (Saramago, 1981, p. 33).¹⁰

Saramago invoca a obscuridade da vida de Camões, a exemplo da sua data de nascimento incerta, e contrasta-a com a imortalidade dos versos. O diálogo é direto, biográfico e laudatório na sua paródia de um epitáfio fúnebre, que, em vez de simplesmente louvar, questiona Camões, fazendo-o, porém, à maneira do poeta evocado. As perguntas que compõem este quarteto retomam motivos recorrentes da lírica camoniana, da fama à fortuna, desenvolvidos em sonetos conhecidos como “Erros meus, má fortuna, amor ardente” e “Enquanto quis Fortuna que tivesse” (Camões, 1978, p. 125, p. 71).

O epitáfio de Saramago reflete ainda certa curiosidade que um poeta como Camões já provocou em tantos dos seus leitores e que resultou em não poucas criações literárias que vão imaginar aquilo que não sabemos do poeta, que vão inclusive confrontá-lo com o *Inferno* da sua época, como fez Dante com Virgílio, com toda a homenagem que este gesto também comporta. Saramago dedicou-se a esta empreitada anos depois, na peça de teatro que é, ela própria, uma pergunta sobre o destino da obra e do poeta.

¹⁰ A título de comparação, registre-se a versão publicada na primeira edição de *Os poemas possíveis*: “Que sabemos de ti, se versos só deixaste, / Que lembrança ficou no mundo em que viveste? / Do nascer ao morrer encheste os dias todos, / Ou roubaram-te a vida os versos que fizeste?” (Saramago, 1966, p. 28).

QUE FAREI COM ESTE LIVRO?

Publicada em 1980, a segunda peça de teatro de Saramago constrói-se como um tributo assumido a Camões, no qual espaço, tempo e figuras históricas associados ao épico são recriados sob a luz do presente questionador de Saramago. A pergunta de que é feita a peça é atualizada no final, na indagação “Que fareis com este livro?”, diretamente dirigida ao espectador-leitor. A estas interrogações de base somam-se outras ao longo da peça, propondo um debate que não se restringe ao contexto político do século XVI: “Que desvairamento é este, que reino temos?”, “Que é isso que sobeja e falta a Portugal?”, pergunta Diogo do Couto, a que responde Damião de Góis, numa conversa em que toma parte a personagem de Camões: “falta a Portugal espírito livre, sobeja espírito derrubado. Falta a Portugal alegria, sobejam lágrimas. Falta a Portugal tolerância, sobeja prepotência” (Saramago, 1988, p. 98-99).

É muito direta a releitura da vida de Camões que esta peça propõe, recuperando elementos d’*Os Lusíadas* que já intrigaram outros leitores e escritores, a exemplo de Borges, que refere, na conferência supracitada:

a memória de Camões estava repleta de mitologia; os seus dias e as suas noites estavam cheios de Homero e de Virgílio, e essa mitologia estava entranhada nele, um traço próprio de um homem do Renascimento que explica o que hoje parecem ser incongruências, já assinaladas pelo ilustre Voltaire, como o fato de os deuses intervirem com tanta frequência nesta epopeia cristã (Borges, 1993, p. 70).¹¹

¹¹ “La memoria de Camoens estaba llena de mitología, sus días y sus noches estaban llenos de Homero y de Virgilio y esa mitología estaba entretejida en él, es un rasgo propio de un hombre del Renacimiento y esto explica lo que ahora nos parecen incongruencias y que ya fueron señaladas por el ilustre Voltaire,

É possível que Saramago tenha tido algum tipo de contato com o capítulo VI do *Ensaio sobre a poesia épica* (*Essai sur la poésie épique*), de Voltaire, que analisa *Os Lusíadas*, fala das suas cenas de amor pouco metafóricas e refere uma interpretação mais cristã dos deuses: “um tradutor de Camões alega que, neste poema, Vênus representa a santa Virgem e Marte é, seguramente, Jesus Cristo. Assim seja, não me oponho a esta visão; mas confesso que não tinha dado por isso” (Voltaire, 2022, p. 438-439).¹²

Saramago encena a reação da censura à presença de divindades não cristãs n’*Os Lusíadas* e imagina tanto as respostas ardilosas de Camões como as reações algo voltarianas do censor, um misto de condescendência e ironia:

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: [...] de ambas as vezes me chocou aquele passo em que Vasco da Gama invoca a Divina Guarda para que o proteja e defenda no transe aflito em que está, e quem o ouve e lhe acode é Vénus. Dizei-me logo. Por que não fizestes vós intervir a Virgem, ainda por cima *Domina Maris*, Senhora do Mar? [...]

LUÍS DE CAMÕES: [...] Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, a Virgem e todos os santos, é por sua vontade própria que se manifestam, e não por lho requererem os poetas e os seus caprichos. Já pensou Vossa Reverença como seria o meu livro se em vez de deuses e das

el hecho de que en esa epopeya cristiana intervengan con tanta frecuencia los dioses” (Borges, 1993, p. 70).

¹² “Un traducteur du Camões prétend, que dans ce poème *Vénus* signifie la sainte Vierge, et que Mars est évidemment JESUS-CHRIST. À la bonne heure, je ne m’y oppose pas; mais j’avoue, que je ne m’en serais pas aperçu” (Voltaire, 2022, p. 438-439). Sigo a ortografia da tradução do próprio Voltaire para o francês do seu *Essay upon epick poetry of the European nations, from Homer down to Milton*, de 1727, conforme a edição crítica de Daniel Maira e Jean-Marie Roulin.

musas dos antigos romanos, as intervenções do divino estivessem a cargo da Virgem, de Nosso Senhor Jesus Cristo e dos santos? [...]

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: Com efeito. É bom argumento o vosso.

LUÍS DE CAMÕES: Ainda bem que o reconhece Vossa Reverença. Imaginemos um concílio dos deuses que tivesse, em vez das divindades pagãs, Júpiter, Marte, Neptuno, Vénus, Baco, Mercúrio, os santos e as santas da nossa fé. Destes, quais os que ajudariam os portugueses na sua navegação? Mais grave ainda: quais os que estariam contra?

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: Tendes um espírito arguto, senhor Luís de Camões. Em tal coisa vos confesso que não tinha pensado. (Saramago, 1988, p. 119-120)

MEMORIAL DO CONVENTO

Saramago tem senso de humor, um aspecto que merece ser mais valorizado na análise da sua obra e que se associa às suas intervenções irônicas e paródicas, que pressupõem a recuperação de um determinado contexto e, com muita frequência, revelam a presença de intertextos. Nesse sentido, o acervo camoniano é frequentemente utilizado por Saramago, como em *Memorial do convento*, em que já são outros o rei, o reino e a corte, embora o tratamento a eles reservado seja parecido com o de *Que farei com este livro?*:

D. João V repete, Tudo é vaidade, vaidade é desejar, ter é vaidade. Mas o vencimento da vaidade não é a modéstia, menos ainda a humildade, é antes o seu excesso. Desta meditação e agonia não saiu el-rei para vestir o burel da penitência e da renúncia, mas para fazer voltar os camaristas, os secretários e os frades, [...] perguntando se era realmente verdade, consoante julgava saber, que a sagração das basílicas se deve fazer aos domingos, e eles respon-

deram que sim, segundo o Ritual, e então el-rei mandou apurar quando cairia o dia do seu aniversário, vinte e dois de Outubro, a um domingo, [...] tal coincidência se daria daí a dois anos, em mil setecentos e trinta, Então é nesse dia que se fará a sagração da basílica de Mafra, assim o quero, ordeno e determino, e quando isto ouvirem foram os camaristas beijar a mão do seu senhor, vós me direis qual é mais excelente, se ser do mundo rei, se desta gente (Saramago, 1982, p. 289).

Entremeada com uma referência bíblica (Eclesiastes 1:2) e uma fórmula de chancelaria régia, surge a *captatio benevolentiae* do proêmio d'*Os Lusíadas*, dirigida a um jovem D. Sebastião e citada quase literalmente no romance de Saramago:

Ouvi: vereis o nome engrandecido
Daqueles de quem sois senhor superno,
E julgareis qual é mais excelente,
Se ser do mundo Rei, se de tal gente.
(*Lus.*, I, 10, 5).

Reafirma-se um dos pontos-chave desta análise: em Saramago, tributos não são sinônimo de concordância, mas envolvem um trabalho efetivo com a obra recuperada, levando o leitor atento a relacionar e pensar criticamente sobre tempos, personagens, textos e autores diferentes.

A atualização e mesmo a reencenação de episódios diversos d'*Os Lusíadas* é constante, com especial destaque para o Canto IV, pelo qual Saramago tinha especial apreço, como se viu na sua recriação poética do Velho do Restelo. Um outro lamento deste mesmo canto ecoa no *Memorial do convento*, na cena em que os homens de Arganil, região de Coimbra, são levados à força para as obras do convento de Mafra, para o desespero das suas famílias, que se veem à mercê dos caprichos

do rei. As mulheres de Arganil clamam em termos que reproduzem quase palavra por palavra versos das estâncias 90 e 91 do Canto IV, a cena das “mães, esposas, irmãs” na despedida das naus:

As mulheres cum choro piadoso,
Os homens com suspiros que arrancavam [...]

‘Qual vai dizendo: – ‘Ó filho, a quem eu tinha
Só pera refrigério e doce emparo
Desta cansada já velhice minha,
Que em choro acabará, penoso e amaro,
Porque me deixas, mísera e mesquinha? [...]’

‘Qual em cabelo: – ‘Ó doce e amado esposo,
Sem quem não quis Amor que viver possa,
Porque is aventurar ao mar iroso
Essa vida que é minha e não é vossa?’
(*Lus.*, IV, 89, 2-3; 90, 1-4; 91, 1-4).

Já vai andando a récu dos homens de Arganil, acompanharnos até fora da vila as infelizes, que vão clamando, qual em cabelo, ó doce e amado esposo, e outra protestando, ó filho, a quem eu tinha só para refrigério e doce amparo desta cansada já velhice minha (Saramago, 1982, p. 293).

Logo a seguir, somos apresentados a um outro Velho do Restelo saramaguiano, “um labrego de tanta idade” que por isso mesmo “o não quiseram”, mas cuja “grande voz” ressoa e incomoda: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça, ó rei infame, ó pátria sem justiça” (Saramago, 1982, p. 293). A ousadia é enorme: conforme já sublinhado por outros estudos (como Rei, 2025, p. 222), Saramago não apenas cita *ipsis litteris* o início da fala do Velho do Restelo como acrescenta-lhe um decassílabo que rima com o conhecido verso d’*Os Lusíadas* e subver-

te o sentido de uma citação que, até aí, parecia direta: “– Ó glória de mandar, ó vã cobiça / Desta vaidade a quem chamamos Fama!” (*Lus.*, IV, 95, 1-2).

LUÍS E JOSÉ

Será sem dúvida extenso o inventário da presença de Camões em Saramago¹³ e este trabalho não tem a pretensão de fazê-lo. Tratou-se, sim, de somar outras leituras àquelas já feitas sobre esse diálogo e de mostrar o quanto, depois de lermos o Camões de Saramago, podemos olhar de outro modo para ambos os autores, como se houvesse um movimento de sombras sobrepostas: Saramago ilumina Camões tanto quanto Camões ilumina Saramago. Esse movimento é possível graças ao que, teoricamente, tem sido designado de intertextualidade, uma das bases sobre as quais se assenta a criação de Saramago de maneira geral.¹⁴

Os exemplos recuperados permitem-nos também ver como a escrita de Saramago inscreve-se naquilo que Cerdeira designa de o “discurso da memória cultural portuguesa”, para o qual *Os Lusíadas* funcionam como o “livro fundador do imaginário português” e o “elo gerador de uma cadeia em contínua construção” (Cerdeira, 2000, p. 225). Nessa cadeia, a obra de Saramago como um todo é uma forma de responder à sua própria pergunta “Que fareis com este livro?”, na sua escolha de revisitação e deslocação crítica de motivos líricos e épicos, de figuras históricas e episódios canônicos. Saramago é, afinal, um grande leitor de Camões e realmente *fez* algo com o seu livro.

¹³ Vários trabalhos recentes têm-se dedicado à análise desta presença, como Martins (2022, p. 50-60) e o já citado estudo de Rei (2025, p. 221-231).

¹⁴ Desenvolvo esta tese sobre a importância da intertextualidade em Saramago de maneira geral em Grünhagen (2023, p. 523-545).

A presença de Camões em Saramago pode ainda estender-se para além daqueles momentos em que o seu nome e os seus versos são diretamente recuperados. Nesse caso, é mais difícil afirmar com segurança certos diálogos, o que não retira o valor da comparação, só tornada possível graças àquele carácter fundador e mítico d'*Os Lusíadas* para a Literatura Portuguesa de modo geral e para José Saramago especificamente.

Nessa perspectiva, concluo com uma proposta de leitura diferente da habitualmente feita da crônica escolhida para abrir a coletânea *Deste mundo e do outro*, uma abordagem que terá, ao menos, o mérito da comparação. Proponho lê-la à luz não apenas da lenda camoniana, mas também da versão específica desta lenda posteriormente proposta por Saramago em *Que farei com este livro?* É importante sublinhar que a peça, posterior, cria as condições para essa leitura retroativa deliberada, ativada não por uma intenção demonstrável na crônica de um diálogo direto com o poeta quinhentista, mas pela coerência temática de uma obra que, como se viu, presta um tributo constante a Camões. O que está em causa, enfim, é o monumento d'*Os Lusíadas*, o inegável lugar que ocupa no referido imaginário cultural português e o modo como, sempre que a temática épica surge na obra de Saramago, há espaço para convocar o nome de Camões.

Que farei com este livro? apresenta-nos um Camões recém-regressado do desterro e instalado na Mouraria, em Lisboa, afastado, portanto, da corte que se encontra em Almeirim. Orgulhoso da sua obra e desejoso de publicá-la, ressentido o desprezo com que ela e ele são recebidos na corte, mas não desiste de tentar entrar naquele mundo para obter o reconhecimento que não tem dúvidas que merece.

Por sua vez, a crônica “A cidade” descreve um homem sem nome que “viviu fora dos muros” de uma “cidade real” tampouco nomeada. Não sendo explicada a causa desse afastamento, o fato é que, “dessa segregação deliberada ou imposta”, o homem “acabou por fazer um

pequeno título de glória. Mas não podia evitar (isso não podia) que nos olhos lhe pairasse a névoa melancólica que envolve todo o ser desterrado” (Saramago, 1985, p. 11-12).

Temos, portanto, um exilado altivo que, ao mesmo tempo, se esforça para entrar naquela que parece ser também uma corte, de onde provêm “rumores de festa” (Saramago, 1985, p. 12). O homem tem convicção de que deveria estar dentro da cidade, mas a batalha para nela entrar *é dura*:

veio a batalha. Como nos poemas de Homero, também os deuses entraram nela. Combateram a favor e contra, algumas vezes uns contra os outros. O homem que lutava para viver dentro dos muros da cidade cruzou espada e palavras com os deuses que estavam do seu lado. Feriu e foi ferido. E a luta durou longos e longos dias, semanas, meses, sem tréguas nem repouso, ora junto às muralhas, ora tão longe delas que nem a cidade se via, nem se sabia bem já que prémio estaria no fim do combate. Foi outra forma de desespero (Saramago, 1985, p. 12-13).

Acaba por ser bem-sucedida a empreitada deste homem que priva com os deuses herdados de Homero, cuja história de batalhas e conflitos internos ele poderia ter relatado em versos, numa perspectiva comparada com *Que farei com este livro?*.

A fórmula dos deuses divididos é épica, o *incipit* “Era uma vez” da crônica é próprio da fábula, e estes e outros elementos justificam a interpretação simbólica e arquetípica que a crítica lhe tem atribuído.¹⁵ Mas o tom épico e a construção de uma fábula podem ainda convocar outras narrativas e personagens icônicas, que se tornaram importantes no próprio universo saramaguiano; podem mesmo le-

¹⁵ Ver, por exemplo, Thimóteo (2016, p. 109-112).

var-nos a atribuir traços autorais àquele homem, que quer estar ao lado de outros, que quer ser reconhecido.

Se entendermos, enfim, que é metafórica a cidade desta crônica épica, Camões, como outros, pode contarse entre os que procuraram atravessar os seus muros, sendo certo, ao menos, que o homem de “A cidade” pode ter mais de um nome: “era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade. E a cidade era ele próprio. Cidade de José se lhe quisermos dar um nome” (Saramago, 1985, p. 13).

RECEBIDO: 20/07/2026

APROVADO: 15/08/2026

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. *Destino e obra de Camões*. Edição bilíngue. Amarante: Edições do Tâmega, 1993.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. 4.^a ed. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Rimas, autos e cartas*. Organizado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Porto: Civilização, 1978.

CERDEIRA, Teresa Cristina. História e memória cultural: José Saramago e a sedução camoniana. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000. p. 224-230.

ELIOT, T. S. Tradition and the Individual Talent. In: ELIOT, T. S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. 2. ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1928. p. 47-59.

GRÜNHAGEN, Sara. *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago*. Lisboa/Coimbra: Fundação José Saramago/Centro de Literatura Portuguesa, 2023.

MARTINS, José Cândido Oliveira. Releituras de Camões na escrita de Saramago, *Colóquio/Letras*, n. 210, p. 50-60, 2022.

REI, Matteo. “Nunca em Portugal se escreveu um livro assim”: Saramago e os caminhos que vão dar a Camões. In: MARCHIS, Giorgio de (ed.). *Os outros (d)e José Saramago*. Roma: Roma TrE-Press, 2025. p. 221-231.

REIS, Carlos; GRÜNHAGEN, Sara. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2023.

- SARAMAGO, José. *Deste mundo e do outro*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 5. ed. Lisboa: Caminho, 1984.
- SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1981.
- SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. Lisboa: Portugalíia, 1966.
- SARAMAGO, José. *Provavelmente alegria*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* 2. ed. Lisboa: Caminho, 1988.
- THIMÓTEO, Saulo G. *Está lá tudo: a crónica e o cosmos de José Saramago*. Curitiba: Appris, 2016.
- VOLTAIRE. *La Henriade suivie de l'Essai sur les guerres civiles de France et de l'Essai sur la poésie épique*. Ed. Daniel Maira e Jean-Marie Roulin. Paris: Classiques Garnier, 2022.

MINICURRÍCULO

SARA GRÜNHAGEN é Professora Auxiliar no Departamento de Humanidades da Universidade Aberta e especialista em Estudos Portugueses e Estudos Narrativos. Doutorada pela Université Sorbonne Nouvelle, em cotutela com a Universidade de Coimbra, é autora de *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago* (FJS/CLP, 2023) e de *José Saramago et son atelier d'écriture* (Honoré Champion, 2022), bem como coautora, com Carlos Reis, de *O essencial sobre José Saramago* (INCM, 2023), entre outras publicações. Foi gestora da fase piloto do Projeto Joanina Digital (BGUC) e é investigadora do IELT (NOVA FCSH), do Centro de Literatura Portuguesa (UC) e do CREPAL (Sorbonne Nouvelle). ORCID: 0000-0002-9025-2687.

Camões nos palcos brasileiros

Camões on brazilian stages

Márcio Ricardo Coelho Muniz

Universidade Federal da Bahia / CNPq

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1479>

RESUMO

Este estudo apresenta informações sobre três montagens d'*Os Lusíadas* em palcos brasileiros, mais especificamente em espaços teatrais da cidade de São Paulo. A primeira delas estreou em setembro de 1972, no contexto de um governo ditatorial; das duas outras, uma estreou em março e a outra em novembro do mesmo ano de 2001, já num ambiente de plena democracia. Em comum entre elas: as circunstâncias das produções, uma efeméride, uma comemoração; e uma produtora teatral luso-brasileira, Ruth Escobar. Cada uma das três montagens contou com dramaturgia específica – a cargo de Carlos Queiroz Telles, José Rubens Siqueira e Valdez Cardoso Gomes –, o que acabou por conformar três ou mais adaptações dramáticas do poema épico camoniano. Com acesso aos roteiros das três montagens e a testemunhos datiloscritos de duas das adaptações dramáticas, ambas do dramaturgo Carlos Queiroz Telles, discuto ao longo deste estudo o processo adaptativo, buscando compreender os resultados cênicos e dramáticos em seus contextos históricos e políticos.

PALAVRAS-CHAVE: Luís de Camões – Teatro; *Os Lusíadas* – adaptação teatral; Carlos Queiroz Telles; *A viagem*; dramaturgia e adaptação.

ABSTRACT

This study presents information on three productions of *Os Lusíadas* staged in Brazil –specifically, in theaters within the city of São Paulo. The first premiered in September 1972, under a military dictatorship; the other two premiered in March and November 2001, respectively, in an environment of full democracy. They share certain commonalities: the circumstances of their production, a notable date or commemorative event; and the involvement of the Luso-Brazilian theater producer Ruth Escobar. Each of the three productions featured a distinct dramaturgical approach – developed by Carlos Queiroz Telles, José Rubens Siqueira, and Valderez Cardoso Gomes – resulting in three (or more) dramatic adaptations of Camões’s epic poem. Drawing on the scripts for all three productions and typewritten accounts regarding two of the adaptations – both by playwright Carlos Queiroz Telles – this study examines the adaptation process, aiming to understand the resulting stage and dramaturgical outcomes within their respective historical and political contexts.

KEYWORDS: Luís de Camões – Theater; *Os Lusíadas* – stage adaptation; Carlos Queiroz Telles; *A viagem*; dramaturgy and adaptation.

OS LUSÍADAS NOS PALCOS PAULISTANOS

A presença de Camões nos palcos brasileiros nos séculos XX e XXI parece estar fundamentalmente ligada à sua obra épica, *Os Lusíadas*. A obra lírica e, especificamente, a obra dramática não parecem ter despertado grande interesse em dramaturgos ou encenadores brasileiros neste e no século anterior. Em recente busca por informações sobre encenações no Brasil de algum dos três autos camonianos, identifiquei somente um único registro, em endereços na *internet*, dedicado ao ator, diretor e dramaturgo Paschoal Carlos Magno, de uma montagem do *Auto d’El-Rey Seleuco* pelo grupo *Teatro do Estudante do Brasil*, em 1944, sob a responsabilidade do professor José Jansen,

que dirigia o grupo teatral na ausência de Magno.¹ Porém, não deparei com nenhuma informação a mais sobre a montagem.²

Por outro lado, esta quase ausência da dramaturgia camoniana nos palcos brasileiros³ é minorada com a presença de adaptações cênicas de *Os Lusíadas*, de modo mais específico em palcos paulistanos, já que as três montagens do poema épico camoniano identificadas pela nossa investigação foram realizadas em espaços teatrais da cidade de São Paulo, a última delas tendo alcançado também os palcos lisboetas. As três montagens guardam distância de quase três décadas entre a primeira, encenada em 1972, e as duas últimas, levadas à cena em março e, depois, em novembro do mesmo ano de 2001. Cada uma delas com dramaturgos, encenadores, cenógrafos, espaços cênicos, músicos e atores distintos. Mas todas com duas coisas em comum: a circunstância de produção das montagens, uma efeméride, uma co-

¹ As poucas informações que obtive sobre esta montagem estão em dois endereços na *internet*: o *Teatro em Escala*, página que guarda informações diversas sobre o universo teatral – “Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil (TEB)” (Risso, 2020) – e a página do Fundo Paschoal Carlos Magno (PCM), do Centro de Documentação – CEDOC da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE – *Fundo Paschoal Carlos Magno (PCM)* (CEDOC, 2025) ou “Fundos PCM – Fundo Paschoal Carlos Magno (FUNARTE, 2024)

² Por outro lado, mais recentemente, os palcos brasileiros assistiram a uma montagem teatral que se denominou *Agora Inês é morta*, encenação da atriz e diretora brasileira Adriana Nunes (integrante da Cia. de Comédia Melhores do Mundo), que retoma o mítico e trágico amor entre D. Inês de Castro e o Príncipe Dom Pedro “sob uma perspectiva espiritualista inédita”, segundo críticas jornalísticas. A montagem estreou em Brasília, em 2024, chegando aos palcos do Rio de Janeiro, no Teatro dos 4 e Teatro Clara Nunes. Cf. Maciel (2024).

³ Nos palcos portugueses, a situação da dramaturgia camoniana não é de “quase ausência”, mas, no final do século passado, a professora Maria Idalina Resina Rodrigues já criticava o fato de as encenações estarem associadas a datas comemorativas relativas ao poeta ou a sua obra, mas “de longe em longe”, nas palavras da estudiosa, vêm acontecendo (Rodrigues, 1987 [1982], p. 167).

memoração envolvendo as relações luso-brasileiras; e uma intelectual e artista admirável, a atriz e produtora cultural luso-brasileira Ruth Escobar.⁴

As informações a que cheguei sobre essas três montagens foram, em sua grande maioria, reunidas e constituíram o objeto de investigação e estudo da tese de doutorado do professor Gerson Praxedes Silva, intitulada *Por que a antiga musa ainda canta? Estudo narrativo, documental e reflexivo sobre três encenações brasileiras da obra Os Lusíadas, de Luiz de Camões*, defendida em 2013, no Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Em sua tese, o professor Gerson Silva empreende um estudo de grande fôlego e argúcia acadêmica sobre as três encenações de *Os Lusíadas*, “sob o ângulo da Estética Teatral e da História do Espetáculo” (Silva, 2013, p. 11). Particularmente interessado em aspectos da encenação teatral, o professor atenta também em sua tese para o contexto histórico em que se deu cada uma das encenações, bem como investiga e discute: a recepção por parte do público e da crítica à época das encenações; as inovações estéticas e cênicas propostas pelos artistas envolvidos na produção dos espetáculos, em sua maioria artistas com grande destaque e experiência em suas áreas de atu-

⁴ Ruth Escobar nasceu Maria Ruth dos Santos Escobar, na cidade do Porto, Portugal, em 1936. Em 1951, ainda na adolescência, vem para o Brasil, especificamente para São Paulo, onde atuará como atriz e produtora cultural, dirigirá um teatro que até hoje tem o seu nome, constituindo-se como uma das figuras mais importantes da cena teatral e da cultura brasileira durante décadas, até sua morte em São Paulo, em 2017. Sua força empreendedora pode bem ser medida pela história dessas três montagens de *Os Lusíadas*, realizadas com a distância de quase trinta anos da primeira para a segunda, e de menos de seis meses da segunda para a terceira (Ruth [...], 2025).

ação; e as polêmicas desencadeadas pelas representações, sempre a envolver a figura da produtora, a inquieta Ruth Escobar.

Como estudioso das Letras, interessa-me nessas três montagens não tanto o espetáculo ou a encenação, mas, sim, a tripla adaptação do poema camoniano de estrutura épica para o texto de base dramática. Interrogo-me sobre quais foram as escolhas narrativas de cada dramaturgo, o que cada um privilegiou e o que foi omitido/dispensado na construção de cada um dos enredos encenados. E, ainda, que relação mantiveram os três dramaturgos com o texto camoniano: respeito solene ao clássico da épica renascentista; liberdade criativa e intervencionista; rasura subversiva etc. No limite deste texto e do estágio inicial de construção da pesquisa, cuidarei de apresentar algumas informações gerais sobre cada um dos três espetáculos, comentando de modo mais atento a adaptação dramática de um deles, a realizada em 1972, única a cujo texto dramático tive acesso até o presente momento, por intermédio da gentileza acadêmica do professor Gerson Praxedes Silva.⁵

TRÊS MONTAGENS, TRÊS DRAMATURGIAS, VÁRIAS ADAPTAÇÕES

O contexto de encenação das três adaptações de *Os Lusíadas* para os palcos brasileiros é, como se disse antes, o de efemérides, mas

⁵ O trabalho acadêmico e investigativo do professor Gerson Praxedes Silva é fonte central do presente texto. Ator, encenador e professor do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, o professor Silva me franqueou não só sua tese de doutorado e alguns estudos sobre essas três montagens de *Os Lusíadas*, como também acesso a um extensíssimo dossiê, com inúmeros materiais originais, impressos e manuscritos, sobre a obra do diretor de teatro brasileiro Celso Nunes, responsável pela primeira das três encenações de *Os Lusíadas*, a de 1972, e por meio do qual tive acesso a dois testemunhos datiloscritos dos textos das adaptações teatrais realizadas pelo dramaturgo Carlos Queiroz Telles (1972a, 1972b) que comentarei mais à frente.

em ambiências bem distintas: a primeira, em setembro de 1972, foi realizada no âmbito das comemorações dos 400 anos de publicação do poema e dos 150 anos de Independência do Brasil, muito embora o país se encontrasse submetido a um rígido regime ditatorial, o que não deixou de impactar a dramaturgia e a encenação; já as duas adaptações seguintes, ambas estreadas no ano de 2001, mas primeiramente pensadas para acontecer ainda no ano de 2000, inseriram-se num ambiente político de plena democracia e no contexto dos festejos dos 500 anos da passagem da frota de Pedro Álvares Cabral por *Pindorama*, em sua viagem à Índia.

A primeira encenação recebeu como título *A viagem* e estreou em 04 de setembro de 1972, no início das comemorações da Semana da Pátria, em meio à visita do 1º Ministro de Portugal, Marcelo Caetano.⁶ A montagem ocupou a Sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, que foi proposital e radicalmente reformada e tornada um grande vazio para a montagem. Sob a direção do encenador Celso Nunes,⁷ recebeu adaptação dramaturgica de Carlos Queiroz Telles,⁸ que

⁶ No extenso dossiê sobre a obra do encenador Celso Nunes, no arquivo sobre *A viagem*, é possível aceder a uma indignada crônica do escritor português Miguel Urbano Tavares, exilado no Brasil por oposição ao governo de Marcelo Caetano, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 08 de setembro de 1972, semana da estreia da montagem, com o título “A máscara transparente”, em que critica a desfaçatez da visita e a tentativa de apropriação das comemorações pela publicação da obra camoniana pelos governos ditatoriais do Brasil e de Portugal.

⁷ Celso Nunes nasceu em São Paulo, em 1941. Formou-se ator em 1965 pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Nas décadas seguintes, esteve à frente da direção de diversas montagens teatrais, que alcançaram êxito de público e crítica, tendo sido agraciado não poucas vezes com alguns dos mais importantes prêmios da cena teatral paulista e nacional (Celso [...], 2025).

⁸ O dramaturgo Carlos Queiroz Telles nasceu em São Paulo, em 1936, com um nome mais extenso: José Carlos Botelho de Queiroz Telles. Ainda durante o período em que cursa Direito na Universidade de São Paulo, estreia seu primei-

terá preparado algumas versões do texto camoniano para encenação. Contou ainda com os principais nomes das artes cênicas à altura, e com dezenas de atores, bailarinos, músicos etc. Tudo sob a produção de Ruth Escobar.

Quase três décadas mais tarde, no ano de 2001, *Os Lusíadas* voltaram aos palcos paulistanos, em duas outras montagens, ambas produzidas pela mesma Ruth Escobar. Diferentemente da primeira montagem da década de 1970, as duas que se lhe seguiram tomaram como título o nome dado pelo poeta a seu épico, ou seja, ambas se chamaram simplesmente *Os Lusíadas*.

Em 23 de março de 2001, com a direção de Iacov Hillel (1949-2020) e dramaturgia de José Rubens Siqueira (1945-2025) – dois experientes e reconhecidos profissionais em suas respectivas áreas de atuação à época –, uma ousada montagem da obra de Camões inaugura um novo e arrojado espaço teatral em São Paulo, a *Plataforma das Artes*, que, como sugere o nome, ocupava parte da plataforma e saguão da antiga Estação de Trem Júlio Prestes, com 1200 metros quadrados, um palco longitudinal de cinquenta metros de comprimento, com o público ocupando assentos nas laterais do espaço.⁹ Também esta

ro texto, *A ponte*, escrito em 1958, encenado pelo Teatro Oficina, de que é um dos fundadores. Ao longo de mais de duas décadas, produziu ou adaptou textos importantes para diversos encenadores e produtores, tendo sido premiado por muitos de seus textos, em particular pela adaptação do épico camoniano, denominado *A viagem*, com o qual foi laureado como melhor autor com os seguintes prêmios: Molière, Associação Paulista de Críticos de Artes – APCA, e Independência do Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo. Telles faleceu em 1993 (Carlos [...], 2021).

⁹ Denominado à altura *Plataforma das Artes*, ela ocupava e ressignificava a antiga Estação de Trem Júlio Prestes (1930), que ligava a cidade de São Paulo ao interior cafeeiro (Piracicaba) e ao Porto de Santos. Atualmente, o espaço se denomina *Complexo Cultural Júlio Prestes* e tem contígua a *Sala São Paulo* de música.

nova encenação de *Os Lusíadas* recebeu a visita de um 1º Ministro de Portugal, desta vez António Guterres, acompanhado por mais quatro de seus ministros. Destacou-se ainda nesta montagem a direção musical de Magda Pucci, acompanhada pelas belíssimas adaptações e criações musicais do grupo multi-instrumental e multivocal *Mawaca*.¹⁰ Com ótima recepção de público e crítica, o espetáculo resistiu alguns poucos meses em cartaz, mas sucumbiu frente a conflitos entre produtora, encenador, dramaturgo e outros profissionais envolvidos (Silva, 2013, p. 165-167).

De modo surpreendente, algum tempo após o fim da montagem encenada na *Plataforma das Artes*, mais exatamente em 10 de novembro do mesmo ano de 2001, um “novo” *Os Lusíadas* estreou em São Paulo, desta vez em um palco em formato italiano – já pensado para uma turnê lisboeta que aconteceria a partir de janeiro de 2002, no Centro Cultural de Belém. À frente da produção, a mesma Ruth Escobar, mas com nova equipe. Dirigiu esta nova montagem o encenador Márcio Aurélio¹¹, a dramaturgia ficou a cargo de Valderez Cardoso

¹⁰ *Mawaca* é um grupo multivocal e multi-instrumental criado em São Paulo na década de 1990, dirigido por Magda Pucci, que pesquisa e recria ritmos, sonoridades e cantos de diversas partes e culturas do mundo. Dentre as dezenas de trabalhos musicais gravados, com grande êxito entre ouvintes e crítica, está um conjunto de 21 músicas produzidas para a encenação de *Os Lusíadas*, aliás utilizadas nas duas montagens de 2001. O álbum musical foi lançado em 2002, com uma reedição inglesa de 2005, e é possível ouvi-lo nas principais plataformas de música na *internet*.

¹¹ Marcio Aurelio Pires de Almeida é natural de Piraju, São Paulo, onde nasceu em 1948. Desde meados da década de 1970 desenvolveu uma carreira sólida, que rapidamente consolidou seu nome não só como diretor, mas também como cenógrafo e figurinista destacado. Tendo dirigido montagens inovadoras de textos clássicos e modernos, conseguiu imprimir estilo próprio a seu ofício de encenador (Marcio [...], 2024).

Gomes¹². Somente a música seguiu sob a responsabilidade de Magda Pucci e do Grupo *Mawaca*.

A VIAGEM, 1972

Três montagens, três diretores, três dramaturgos, sem contar um sem número de outros distintos e destacados profissionais envolvidos, mas um só texto base a ser adaptado, *Os Lusíadas*. Haverá muito a dizer sobre essas adaptações dramáticas do épico camoniano. Mas, como disse acima, só tive acesso, até o presente momento, aos textos de uma das adaptações, a de 1972, realizada pelo dramaturgo Carlos Queiroz Telles. Desta, segundo se pode inferir pela documentação e pelos textos a que tive acesso, foram realizadas entre três ou quatro versões do texto camoniano, das quais pude consultar brevemente duas. Portanto, considere-se o provisório do que se dirá sobre elas.

Embora ocupada particularmente em aspectos da encenação teatral, a Tese do professor Gerson Praxedes Silva fornece muitos dados que nos permitem uma primeira aproximação a elementos que dizem respeito às adaptações dramáticas de *Os Lusíadas* que sustentaram aquelas três montagens. O mais significativo desses elementos, cujo acesso é proporcionado pelo trabalho do professor Silva, para a comparação que aqui nos propomos é o roteiro final que guiou a ação do encenador, pois, por meio dele, inferimos também algumas das opções dos dramaturgos em seus processos adaptativos.

O roteiro de *A viagem*, de 1972, é o mais sucinto dentre os três, o que parece se relacionar com a opção narrativa revelada pelo

¹² Valderez Cardoso Gomes é dramaturga, encenadora, pesquisadora e professora na área das artes cênicas, autora de vários textos encenados e premiados, como *Nelson 2 Rodrigues*, de 1984; *La ronde*, de 1990; *Os Lusíadas*, de 2001; *A ilusão cômica*, de 2011, entre outros. Trabalhou e segue colaborando com os nomes mais destacados da cena teatral brasileira (Valderez [...], 2025).

título dado à montagem. O roteiro aponta para a encenação de uma narrativa de viagem, uma viagem épica, mas uma viagem. De onde há significativa exclusão de muitos episódios relacionados à História de Portugal e uma abordagem sucinta de aspectos mitológicos da narrativa camoniana. Em texto de apresentação da peça no “Programa” da montagem de 1972, o dramaturgo Carlos Queiroz Telles afirma o seguinte sobre suas opções na adaptação:

[...] a maior parte da montagem [está] voltada para a descrição da viagem. [...] Procuramos dar ao espectador uma posição de participante da expedição de Vasco da Gama, através de uma construção linear dos episódios da viagem, que no poema se encontram muitas vezes distanciados ou mesmo desligados entre si (Telles, 1972c, “o enredo”).

A busca por esta “construção linear dos episódios da viagem” promoveu, ainda segundo Telles, algumas etapas no processo adaptativo: primeiramente, houve o que denominou de uma “adaptação em texto”, na qual, por meio de “sucessivas colagens e montagens de trechos do poema”, em que terá utilizado mais de uma dezena e meia de edições impressas da obra, selecionou “trechos em diálogo no original; trechos narrativos passíveis de serem transformados em diálogo; trechos narrativos de ligação entre diversos episódios” (Telles, 1972c, “o enredo”). Essas colagens e montagens geraram um novo texto base, a que Telles chamou de “adaptação em palco”, um conjunto textual de pouco mais de cem laudas datilografadas. A consulta e a leitura do testemunho datiloscrito desta “adaptação em palco” revelaram que ela foi organizada em nove ciclos narrativos, que se espalharam por muitos episódios históricos e mitológicos do poema. Já a versão do texto a ser efetivamente encenado Telles denominou de “adaptação definitiva”, que terá sido construída “durante os ensaios, com a eliminação de múltiplas cenas, introdução

das canções previstas (e outras novas), introdução de coreografia [...]” (Telles, 1972c, “o enredo”).

Na leitura comparativa que realizei entre a “adaptação em palco” e a “adaptação definitiva”, pude constatar a eliminação de fato de “múltiplas cenas”, invariavelmente centradas em personagens e narrativas da História de Portugal ou mitológicas, entre outras muitas alterações, o que levou ao enxugamento de metade da versão “em palco”, para pouco mais de cinquenta laudas datilografadas na versão “definitiva”. Não bastasse isso, o testemunho datiloscrito que consultei apresenta ainda mais e maiores interferências e cortes no texto desta “adaptação definitiva”, o que aponta para uma quarta adaptação a que denominei “adaptação do encenador”, por acreditar que as rasuras, cortes e deslocamentos feitos no texto da “adaptação definitiva” são quase de responsabilidade exclusiva de Celso Nunes, o encenador.

Registre-se, ainda, algo importante sobre todas essas adaptações do texto camoniano para a montagem de 1972: a despeito das alterações realizadas, todas as “adaptações” textuais são realizadas única e exclusivamente a partir dos versos de *Os Lusíadas*. Em minha leitura comparativa entre os dois testemunhos das adaptações a que tive acesso e o texto da épica camoniana, não encontrei nenhuma inserção de texto ou expressão anômala a *Os Lusíadas*. Conforme afirma o dramaturgo Carlos Queiroz Telles, comentando as preocupações e os esforços, no processo adaptativo, de garantir a compreensão da linguagem camoniana pelos espectadores:

pode um texto em versos, escrito há quatrocentos anos, manter a sua capacidade de comunicação e compreensão? [...] Dois ou três textos em linguagem atual chegaram a ser escritos para serem intercalados com os versos de Camões. Mas nem chegaram a ser ensaiados. *A palavra do poeta está viva, clara e lúcida como há qua-*

tro séculos atrás. [...] Todas as palavras de 'A Viagem' estão em Os Lusíadas.

Nada foi alterado. Só acrescentamos ao texto o nosso entusiasmo e a nossa alegria por termos conseguido ser fiéis à linguagem, à poesia e à força imensa da palavra camoniana (Telles, 1972c, “a linguagem”, grifos meus).

São esses os cinco ciclos do roteiro que ordenaram a encenação de *A viagem*, de 1972, em que se congregaram 29 cenas distribuídas de modo desigual pelos ciclos: 1. Da Proposição à Partida das Naus; 2. De Lisboa a Melinde; 3. Estada em Melinde; 4. De Melinde até a Partida da Índia; e 5. Ilha dos Amores e Máquina do Mundo (Silva, 2013, p. 127). Mais à frente, retomarei a comparação entre as “adaptação em palco” e “adaptação definitiva”. Antes, vejamos como se estruturaram os roteiros das adaptações dramáticas das duas montagens de 2001.

Os LUSÍADAS, 2001

Uma distinção imediatamente ressalta da comparação entre a “adaptação” encenada em 1972 e as duas que se lhe seguiram quase três décadas depois: em 2001, os autores das duas montagens decidiram tomar como título o mesmo dado por Camões a sua obra épica, *Os Lusíadas*. Se em 1972, Carlos Queiroz Telles, coerente com a direção narrativa centrada na viagem dos portugueses à Índia, escolheu nomear sua “adaptação definitiva” de *A viagem*,¹³ os dois dramatur-

¹³ Os dois testemunhos datiloscritos consultados parecem revelar o amadurecimento dessa opção dramática. No primeiro deles, o que Telles denominou “adaptação em palco”, a folha de rosto registra o seguinte: “OS LUSIADAS. LUIS DE CAMÕES. adaptação para encenação teatral de Carlos Queirós Telles. ROTEIRO BÁSICO” (Telles, 1972b, p. 1); já no segundo testemunho, a que Telles denominou “adaptação definitiva”, encontramos o seguinte texto na folha de

gos que prepararam o texto camoniano para a cena teatral em 2001, José Rubens Siqueira e, depois, Valderez Cardoso Gomes, optaram por explicitar no título a filiação direta com o poema épico de Camões. Comentando o “Programa do Espetáculo” da segunda dessas adaptações, a realizada pela dramaturga Valderez Cardoso Gomes, o professor Gerson Silva aponta a provável motivação didática dessas escolhas:

no Programa do Espetáculo (2001) consta o roteiro do poema original, com os dez cantos resumidos, além de informações sobre a sua gramática estrutural, em sinopse adaptada de texto de Celso Pedro Luft. Constam, também, informações a respeito de Portugal, o contexto histórico da época das Grandes Navegações, a viagem da armada capitaneada por Vasco da Gama e breve biografia do navegador. Tais informações deixam transparecer o cunho didático e um preferencial público-alvo: jovens em preparação para o vestibular.¹⁴ Um roteiro de treze cenas era entregue juntamente com o programa da peça ao espectador (Silva, 2013, p. 220).

Este “cunho didático” – transportar para o palco a obra épica de Camões, para fazê-la conhecida entre os “jovens” – parece ter guiado as duas adaptações realizadas em 2001, que foram gestadas, como dissemos, também no contexto dos festejos dos 500 anos da passagem da frota de Pedro Álvares Cabral pelas costas brasileiras.

A montagem que estreou em março de 2001, com direção de Iacov Hillel e dramaturgia de José Rubens Siqueira, além de inaugurar um novo e arrojado espaço cênico para a cidade de São Paulo, a *Platafor-*

rosto: “A VIAGEM. Adaptação de Os Lusíadas de Luis de Camões para encenação no Teatro Ruth Escobar. Carlos de Queiroz Telles. 1.972”. (Telles, 1972a, p. 1)

¹⁴ Vestibular é o nome dado, no Brasil, a um processo seletivo realizado anualmente para a entrada nos cursos de graduação nas universidades públicas e privadas.

ma das Artes, desfrutou de todo um moderno aparato tecnológico que impactou a maquinaria teatral – luz, audiovisual, cenário etc. – e ajudou aos encenador e artistas a ocuparem o enorme espaço cênico, um palco longitudinal de cinquenta metros de comprimento, e a dialogar e afetar o público, que ocupava assentos em estruturas de arquibancadas nas laterais do espaço.¹⁵

Em texto presente no “Programa do Espetáculo” de março de 2001, o dramaturgo José Rubens Siqueira fornece também indícios da direção narrativa que parece ter guiado sua adaptação d’*Os Lusíadas*: “Camões constrói, com plena consciência e lucidez, uma genial metáfora da viagem do Homem em busca de si mesmo, do significado transcendental da vida no mundo” (Siqueira *apud* Silva, 2013, p. 169). Esta perspectiva “metafórica transcendental”, somada ao “cunho didático” das montagens, traduziu-se num “Roteiro final” escrito por Siqueira, de 115 páginas,¹⁶ e que apresenta a seguinte estrutura:

o espetáculo foi dividido em dois atos e oito estágios ou grandes cenas, sendo quatro delas no Primeiro Ato: 1. Fantasmagoria; 2. A partida; 3. A viagem – O Atlântico; 4. A viagem – África Negra; e

¹⁵ Tive o prazer de assistir esta encenação, na companhia de minhas estudantes de Literatura Portuguesa do Curso de Letras da Universidade Ibirapuera – UNIB –, em que lecionava à época. Lembro-me do impacto da montagem sobre nós e do quanto gostamos do espetáculo.

¹⁶ Infelizmente, ainda não tive acesso aos textos das adaptações dramatúrgicas das montagens de *Os Lusíadas* realizadas em 2001. Em diálogo telefônico com o professor Gerson Silva, ele me informou que tem cópias em papel do testemunho textual dessas duas adaptações, mas que terá de buscá-las com mais tempo em meio ao material recolhido e guardado para a realização de seu doutoramento. Assim que encontrar, ele me permitirá ter uma cópia. Por isso, apoio-me fundamentalmente em informações presentes no trabalho do professor Silva (2013) para a abordagem que faço sobre os roteiros que guiaram as duas adaptações dramatúrgicas de 2001.

outras quatro no Segundo Ato: 5. A viagem – África islâmica; 6. A viagem – Índia; 7. A Ilha dos Amores; e 8. A volta. Dentro dos estágios há subdivisões das cenas, que correspondem aos movimentos internos da peça (Silva, 2013, p. 172).

Encenado em dois grandes atos, o roteiro construído por Siqueira subdivide-se em oito “estágios” que apontam para uma busca de linearidade por parte do dramaturgo para a narrativa camoniana, o que o obriga a subverter um dos primados estruturais da épica clássica e renascentista, o de se iniciar a narrativa *in medias res*, ou seja, o início deve alcançar a ação heroica já em pleno desenvolvimento, “no meio da coisa”, para de imediato promover a *captatio benevolentiae*, a simpatia, do leitor/ouvinte para a causa heroica (Gonçalves, 1997; Staiger, 1975). Siqueira ordena sua narrativa épica iniciando-a pela Partida, seguida pelos estágios da viagem – “Atlântico”, “África Negra”, “África islâmica”, “Índia” – para finalizar com a “Volta”, antecedida pelo prêmio da “Ilha dos Amores”.

A busca pela linearidade é antecedida por outra “subversão” da obra camoniana, uma “Fantasmagoria”, que delineia aquela “metáfora da viagem do Homem em busca de si mesmo”. Nesse início fantasmagórico, o dramaturgo José Rubens Siqueira descreve o poeta Camões aparecendo “forte, mas alquebrado, o rosto voltado para o alto, os olhos fechados, as roupas rotas de batalhas da guerra e da vida manchadas de poeira” (Siqueira *apud* Silva, 2013, p. 172). Antecipando e sintetizando o Episódio da Máquina do Mundo e os relatos da História de Portugal feitos por Vasco da Gama ao Rei de Melinde, ou seja, temas do “Canto III” d’*Os Lusíadas*, o dramaturgo promove um encontro inicial de Camões com Tethys em que a deusa mostra ao poeta a Máquina do Mundo e nela a história de seu reino, o que desencadeia uma reflexão sobre o sentido da vida, sobre o sentido de sua vida e a “busca de si mesmo”.

A essas pequenas “subversões” na estrutura narrativa de *Os Lusíadas* somam-se outras “licenças poéticas” assumidas pelo dramaturgo em entrevista concedida ao professor Gerson Silva. Entre as “licenças poéticas” referidas por ele encontram-se: a “inclusão do árabe em diálogos”, para demarcar a passagem pela “África islâmica”; a inclusão de canções ligadas aos temas dos amores femininos e do desconcerto do mundo, apropriando-se da obra lírica do poeta; a inserção de oração em latim; a alteração textual do poema camoniano; entre outras rasuras (Silva, 2013, p. 165-186). Assim, penso que se pode inferir que o “cunho didático” que guiou a adaptação dramaturgica de José Rubens Siqueira não impediu que ele mantivesse uma relação de liberdade criativa e até intervencionista com o texto d’*Os Lusíadas*, levando-o a alcançar o propósito de “traduzir” e aproximar o épico camoniano dos jovens do século XXI, como eu e minhas estudantes pudemos vivenciar.

O êxito da temporada de espetáculo tão grandioso e a boa recepção crítica registrada pela imprensa à época não foram suficientes para apaziguar os conflitos entre os profissionais envolvidos na realização do espetáculo. Tão logo a temporada da primeira montagem foi encerrada, a produtora Ruth Escobar reuniu novos profissionais de teatro para reencenar *Os Lusíadas*. Foram convocados, desta vez, o diretor Márcio Aurélio e a dramaturgia foi entregue a Valderez Cardoso Gomes. Também o espaço cênico mudou, a nova representação foi arquitetada para um palco italiano, pois o sucesso da anterior montagem já havia assegurado à produtora uma temporada lisboeta do espetáculo, no teatro de palco italiano do Centro Cultural de Belém – o que de fato se realizou a partir de janeiro de 2002. Da montagem anterior, poucos artistas seguiram na nova encenação, somente a música seguiu sob a responsabilidade de Magda Pucci e do Grupo *Mawaca*.

A dramaturga Valderez Cardoso Gomes, em entrevista concedida ao professor Gerson Silva, afirma que a produtora Ruth Escobar expôs três premissas norteadoras da concepção dramaturgica da nova montagem d’*Os Lusíadas*: a primeira, de “cunho didático” – a adap-

tação deveria buscar a clareza no relato da história, assegurando a compreensão pelo público jovem e estudantil –; a segunda, um aspecto espacial – o espetáculo devia ser arquitetado para o palco italiano, porque estava assegurada uma temporada em Portugal –; e, por fim, que a adaptação dramatúrgica se guiasse por conflitos próprios ao drama (Gomes *apud* Silva, 2013, p. 214). Observando o roteiro narrativo final da montagem, não é difícil constatar que a dramaturgia atendeu às premissas apresentadas pela produtora.

Dividindo sua adaptação em 13 cenas, Valdez Cardoso Gomes promoveu alterações no ordenamento narrativo do poema camoniano semelhantes às realizadas pelo dramaturgo José Rubens Siqueira na montagem anterior, ou seja, omitiram-se as partes iniciais da epopeia renascentista – proposição, invocação e dedicatória – e o início da narrativa se deu pela partida dos “argonautas”, dispensando-se o relato *in medias res*. Se essas alterações no ordenamento buscaram atender à premissa da clareza da narrativa, alguns “títulos” dados às cenas apontam para a busca pelo conflito, pelo drama, outra premissa estabelecida pela produtora.

Acompanhava o “Programa do Espetáculo” da montagem estreada em novembro de 2001, para além de muitas informações de “cunho didático” – roteiro do poema original, cantos resumidos, apontamentos sobre a gramática da língua camoniana, sobre o contexto histórico da época das Grandes Navegações, biografia de Vasco da Gama –, um roteiro das treze cenas:

1. Partida da Praia; 2. Primeiro Concílio dos Deuses; 3. Fogo de Santelmo, Tromba Marítima e Peste a Bordo; 4. Gigante Adamastor; 5. Chegada a Moçambique; 6. Chegada a Mombaça e Segundo Concílio dos Deuses; 7. Chegada a Melinde; 8. Partida para a Índia; 9. Os Doze da Inglaterra, Tempestade e Terceiro Concílio dos deuses; 10. Na Índia; 11. Ilha dos Amores; 12. Máquina do Mundo; 13. Partida (Silva, 2013, p. 220).

Antecipando o episódio da partida, presente quase ao final do “Canto IV” d’*Os Lusíadas*, a dramaturga tem a oportunidade de imediatamente trazer o conflito para a narrativa, apresentando uma primeira “voz opositora”, a do Velho do Restelo, seguido imediatamente pelo “Primeiro Concílio dos Deuses”. A partir deste, os deuses, protagonistas e adjuvantes, os lados e os argumentos da contenda são apresentados ao espectador. O drama se inicia. Mais dois “Concílios” são convocados,¹⁷ nas cenas 6 e 9, para intermediar a batalha mítica que se desenrola. Nas cenas intermediárias entre os Concílios, episódios dedicados a narrar, em perspectiva da cronologia da viagem, os momentos mais dramáticos para o coletivo dos homens portugueses, os marinheiros/“argonautas”: tromba marítima, peste, gigante Adamastor, conflitos em Moçambique e Mombaça, e a tempestade antes da chegada à Índia. Ao fim, o prêmio aos verdadeiros heróis da narrativa, os navegadores portugueses, com destaque para seu capitão, em três cenas: na Índia, Ilha dos Amores e Máquina do Mundo. E uma nova partida, agora de regresso, fechando o ciclo e assegurando a linearidade da narrativa.

A dramaturgia de Valderez Cardoso Gomes não só parece ter atendido às premissas estabelecidas pela produtora Ruth Escobar, como também obteve grande êxito junto à crítica, que reconheceu leveza, agilidade e jovialidade na adaptação, e junto aos espectadores, que lotaram os espaços ocupados pelas temporadas brasileira e portuguesa do espetáculo. Em entrevista, a dramaturga afirmou ter mantido uma relação de liberdade adaptativa com o poema camoniano, com muitas “licenças poéticas”, que parecem ter alcançado inclusive os usos distintos dos pronomes de tratamento pelas variantes portuguesa e brasileira da língua:

¹⁷ Na realidade, a dramaturga traduz por “Concílio” a visita pessoal que Vênus faz a Júpiter (*Lus.*, II, 33-55) solicitando-lhe que faça cumprir suas determinações do anterior Primeiro Concílio.

todo dia eu conversava para melhorar a adaptação, para os versos ficarem mais de acordo com a fala do ator, de acordo com a direção. E eu coloquei tudo falando no ‘você’, o verbo no você para ficar mais coloquial, embora não colocasse a palavra ‘você’. E aí quando fui a Portugal, chamei os atores e falei: vou mudar. Tudo é no ‘tu’. Portugal ou usa tu, usa vós, ou usa a forma verbal correspondente à segunda pessoa. E eles aceitavam, porque a toda hora eu mudava tudo, mexia tudo (Gomes *apud* Silva, 2013, p. 243).

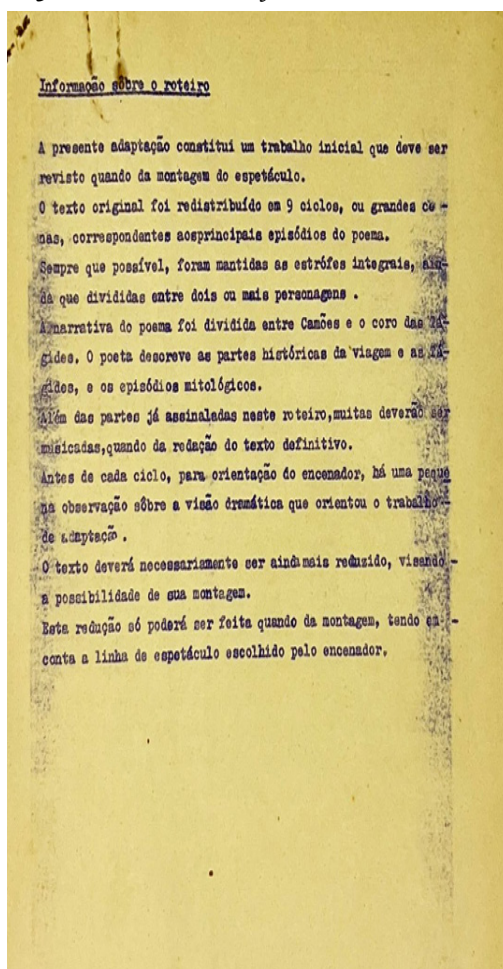
Como se pode inferir pelos comentários feitos aos dois roteiros das adaptações dramatúrgicas de José Rubens Siqueira e Valderéz Cardoso Gomes, em 2001, elas parecem ter sido todas feitas de “mudanças”, com muitas “licenças poéticas”, e orientadas pelo propósito comum de atender a um “cunho didático” na apresentação da obra a um público jovem, buscando garantir linearidade e clareza à narrativa. De modo e com propósitos distintos, a adaptação realizada, três décadas antes, em 1972, por Carlos Queiroz Telles, ainda que respeitando em absoluto o texto e os paratextos d’*Os Lusíadas*, parece ter construído um diálogo mais profundo entre a encenação e o poema camoniano, propondo “outra história” com o mesmo texto. Rasurando e ressignificando *Os Lusíadas*, para fazê-lo ainda dizer o que ele, como clássico, sempre terá a dizer (Calvino, 1993 [1981]), a tríade formada por Carlos Queiroz Telles, Celso Nunes e Ruth Escobar – sem as amarras didáticas e reagindo às amarras políticas – criou *A viagem*.

OS LUSÍADAS, A VIAGEM, AS ADAPTAÇÕES

Retomo comentários sobre as adaptações dramatúrgicas de *Os Lusíadas* realizadas por Carlos Queiroz Telles para a montagem de *A viagem*, em 1972 – a que tive acesso por meio de dois testemunhos datiloscritos presentes no Acervo do encenador Celso Nunes –, para discutir, por meio de alguns poucos exemplos retirados daqueles testemunhos, direções e significados das alterações realizadas pelo dra-

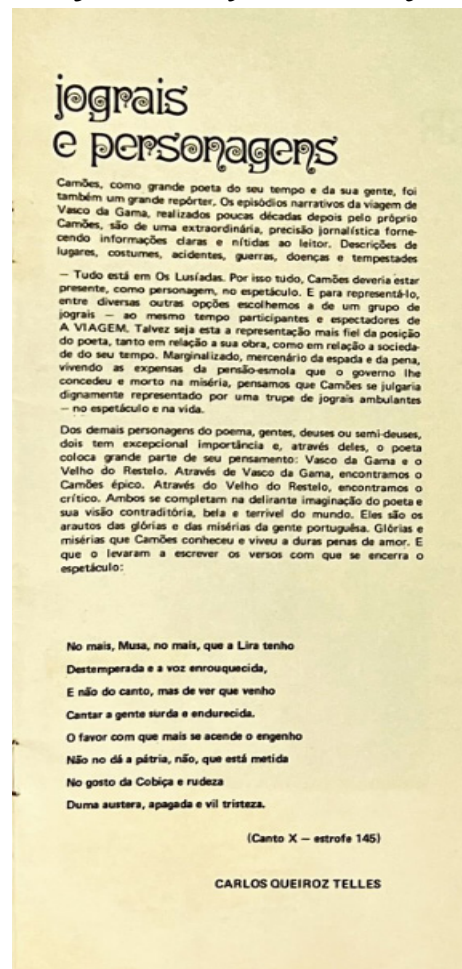
maturogo em sua ação adaptativa. Para referir-me aos textos dessas duas adaptações recorrerei aos títulos dados pelo dramaturgo, presente nas folhas de rosto dos datiloscritos: *Os Lusíadas*, a que Telles também denominou de “adaptação em palco”, fruto de uma grande e anterior colagem do poema, de que resultaram 107 folhas datilografadas; e *A viagem*, considerada a “adaptação definitiva” e que foi sintetizada em 58 folhas datiloscritas.

Figura 1 – “Informação sobre o Roteiro”.



Fonte: (Telles, 1972b, p. 2).

Figura 2 – Programa de *A viagem*.



Fonte: (Telles, 1972a, “jograis e personagens”).

Na “Informação sobre o roteiro”, paratexto com que se inicia o testemunho datiloscrito de *Os Lusíadas*, o dramaturgo Carlos Queiroz Telles registrou que primeiramente “o texto original foi redistribuído em 9 ciclos, ou grandes cenas, correspondentes aos principais episódios do poema” (Telles, 1972b, p. 2). Este conjunto de ciclos narrativos se compunha por um agrupamento desigual de cenas, conformando um total de 58 cenas. A síntese posteriormente promovida para a “adaptação definitiva”, que gerou *A viagem*, reduziu os ciclos a 5, centrados na narrativa da viagem capitaneada por Vasco da Gama, e as cenas foram diminuídas para um total de 29, em uma distribuição ainda desigual entre os cinco ciclos.

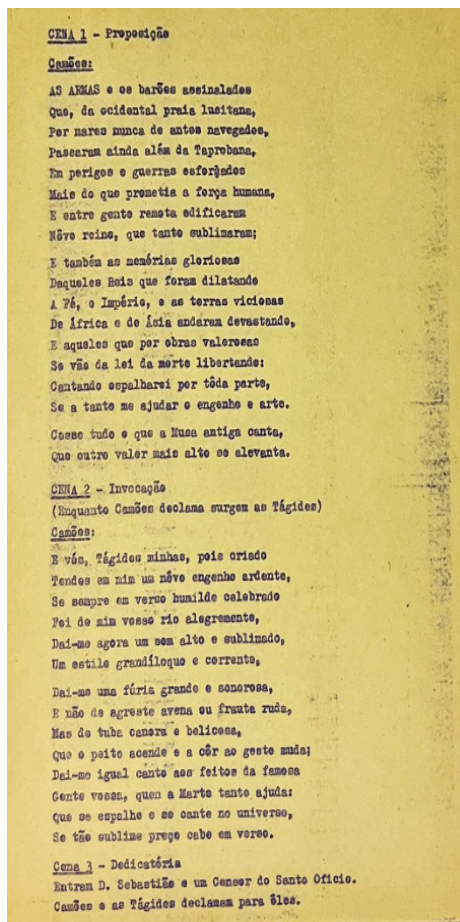
Ainda naquele paratexto, Telles informava que “a [voz] narrativa do poema foi dividida entre Camões e o coro das Tágides. O poeta descreve as partes históricas da viagem e as Tágides, os episódios mitológicos” (Telles, 1972b, p. 2). Como se observa, numa primeira versão de seu *Os Lusíadas*, o dramaturgo parecia ter em mente a construção de uma narrativa dramática muito próxima da epopeia camoniana, guardando as personagens e os episódios históricos e mitológicos, e entregando as vozes narrativas ao poeta e às suas criaturas divinas, as Tágides.

Na análise comparativa que realizei das duas adaptações, pude comprovar que o enxugamento textual e o direcionamento narrativo de uma adaptação para outra realizaram-se fundamentalmente com supressão de grande parte das narrativas históricas e diminuição significativa da estrutura mitológica que sustentam *Os Lusíadas*. Buscou-se em *A viagem* privilegiar a narrativa da aventura marítima dos “argonautas”. Por outro lado, foram também eliminadas aquelas duas vozes narrativas centrais, de Camões e das Tágides, com a redistribuição da narração por um conjunto diverso de narradores, a que o dramaturgo denominou “Jograis”. Afirma Telles no “Programa” de *A viagem*:

Camões deveria estar presente, como personagem, no espetáculo. E para representá-lo, entre diversas outras opções escolhemos a de um grupo de jograis – ao mesmo tempo participantes e espectadores de A VIAGEM [...] pensamos que Camões se julgaria dignamente representado por uma trupe de jograis ambulantes – no espetáculo e na vida (Telles, 1972c, “jograis e personagens”).

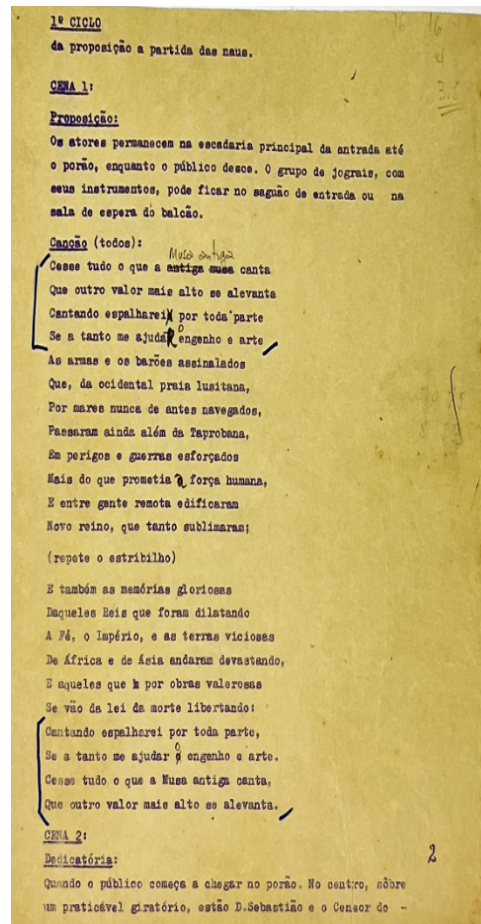
É exatamente esta alteração que primeiramente identificamos na comparação do início dos dois testemunhos:

Figura 3 – Os Lusíadas, 1972 – Cena 1.



Fonte: (Telles, 1972b, Cena 1).

Figura 4 – A viagem, 1972 – Cena 1.



Fonte: (Telles, 1972a, Cena 1).

Como se pode observar pelas imagens anteriores dos datiloscritos das primeiras cenas de *Os Lusíadas* e de *A viagem*, as alterações de uma para outra adaptação não envolveram somente a mudança e a pulverização das vozes narrativas – de Camões e das Tágides, n’*Os Lusíadas*, para Jograis, em *A viagem* –; as alterações nessas cenas iniciais também produziram o precoce apagamento da estrutura mitológica, fazendo desaparecer uma cena integralmente, a “Cena 2 – Invocação”, e com ela as deusas invocadas e criadas pelo poeta, as Tágides.

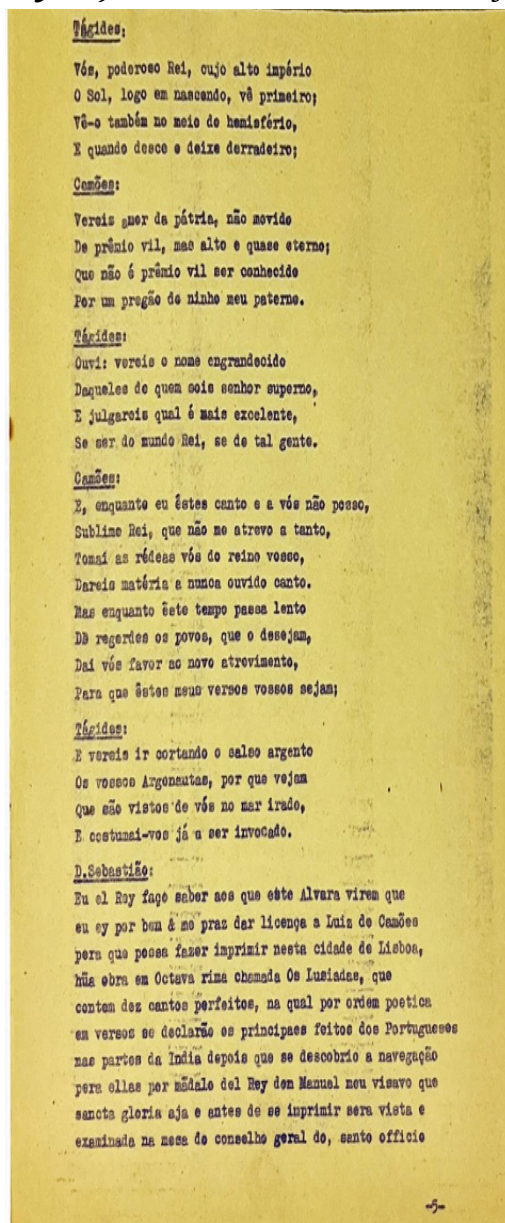
Por sua vez, a solenidade que certamente acompanharia o narrador *Camões* ao dizer a proposição, na Cena 1 de *Os Lusíadas*, é substituída pela alegria do canto dos Jograis na mesma cena de *A viagem*. Uma pequena combinação dos dois versos finais das primeira e segunda estrofes da proposição do poema épico transforma-a em uma canção, em que quatro versos assumem a função de “estribilho” e organizam o canto, repetindo-se três vezes, na última delas com uma inversão interna, a favor da continuidade da narrativa:

Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
(Telles, 1972a, Cena 1).

Já a dedicatória a Dom Sebastião – em *Os Lusíadas*, a Cena 3; em *A viagem*, a Cena 2 – aponta muito claramente para o enquadramento ideológico que a “versão definitiva”, a de *A viagem*, assumiu no processo adaptativo. Em *Os Lusíadas*, de Telles, a rubrica que acompanha a cena aponta para uma dedicatória declamada, em registro laudatório: “entram D. Sebastião e um Censor do Santo Ofício. Camões e as Tágides declamam para eles” (Telles, 1972b, Cena 3). E, de fato, as duas vozes narrativas alternam a declamação de trechos da

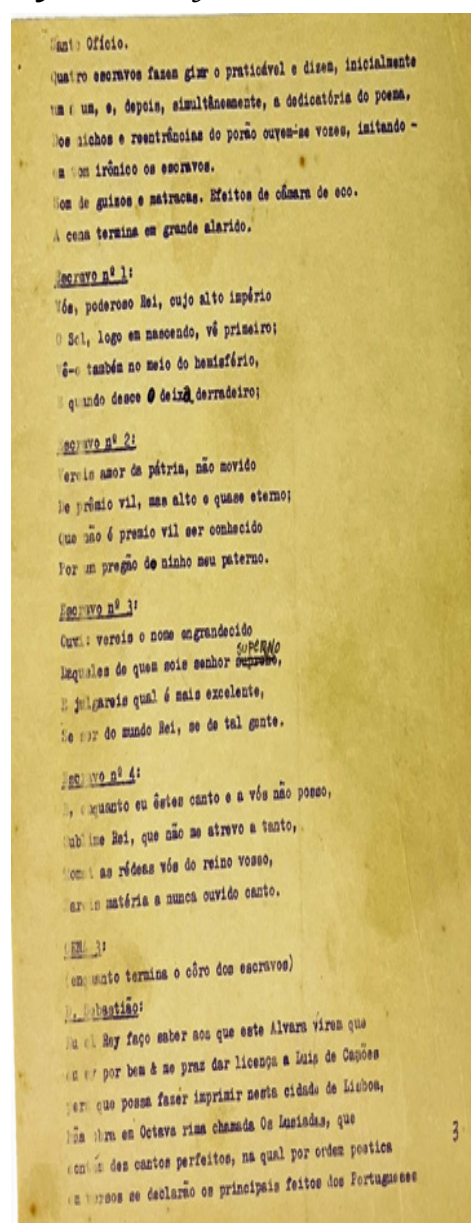
dedicatória do poema, em que são exaltados o monarca e as ações futuras de seus “argonautas”. Por outro lado, em *A viagem*, o texto da dedicatória é ainda mais sintetizado, já que duas quadras desaparecem, e as vozes que dizem o elogio ao monarca não são de súditos, mas de homens negros subjugados, escravizados.

Figura 5 – *Os Lusíadas*, Dedicatória, Cena 3.



Fonte: (Telles, 1972b, Cena 3).

Figura 6 – *A viagem*, Dedicatória, Cena 2.



Fonte: (Telles, 1972a, Cena 2).

A viagem, já a partir desta segunda cena, aponta para um ressignificação completa dos sentidos do texto camoniano quando dito por personagens também contemporâneas de Camões, homens escravizados, mas no contexto de um Brasil com um passado colonial escravocrata, cuja independência se comemorava, e no interior de um país submetido a uma rígida ditadura militar. Muda-se o contexto, mas são ainda mãos de escravizados que movem e sustentam o poder do monarca e do censor. A rubrica que conforma a cena é longa, descritiva e anuncia de modo claro seus propósitos críticos e subversivos:

quando o público começa a chegar no porão. No centro, sôbre um praticável giratório, estão D. Sebastião e o Censor do Santo Ofício. Quatro escravos fazem girar o praticável e dizem, inicialmente um a um, e, depois, simultâneamente, a dedicatória do poema. Dos nichos e reentrâncias do porão ouvem-se vozes, imitando em tom irônico os escravos.
Som de guizos e matracas. Efeitos de câmara de eco.
A cena termina em grande alarido (Telles, 1972a, rubrica da Cena 2).

Esse “côro de escravos”, que um a um faz crescer a sua voz, transformou o canto laudatório em “grande alarido”, rebaixando-o por meio do contracanto irônico, acompanhado ainda por instrumentos e recursos sonoros – “guizos”, “matracas”, “eco”. Ao fim, o que deveria ter sido uma cena laudatória se conclui em uma espécie de “quiprocó”, de alarido cênico.

Este viés mais crítico, com recurso à ironia, parece não ter sido uma escolha exclusiva do dramaturgo. Em entrevista concedida ao professor Gerson Silva, o encenador Celso Nunes tece considerações que revelam certa consciência coletiva de que eles tinham em mãos um instrumento de intervenção por via da arte:

a gente consegue, aqui, fazer um espetáculo que fazia uma leitura crítica dessas conquistas [de Portugal]. Quer dizer, nosso espetáculo tinha como objetivo mostrar dois lados do mesmo fato. A conquista louvável, maravilhosa, porque é o espírito humano que se lança na aventura rumo ao desconhecido e por outro lado, o outro lado da moeda, é que o homem é uma espécie que não deu muito certo porque no convívio com outras raças tem sempre o desejo de domínio, de controle da situação. Assim, os feitos dos grandes navegadores não escaparam da regra de uma dominação, de uma colonização, de uma exploração mesmo, econômica, do que esses povos tinham, ou do pouco que tinham, como era o caso do povo brasileiro. Isso para nós era ponto de reflexão (Nunes *apud* Silva, 2013, p. 129).

“Ponto de reflexão” que se traduziu na dramaturgia e na encenação de *A viagem* pela criação dessas novas “vozes narrativas” – os *Jograis* e os *Escravos* – que, embora dizendo estritamente o texto do poema camoniano, alteraram por completo o sentido unívoco da narrativa, considerando o contexto político e de efemérides em que a representação se deu, promovendo uma inflexão crítica na encenação e na recepção da obra camoniana.

CONCLUSÕES OU INÍCIO DE UMA VIAGEM INVESTIGATIVA

Concluo, reafirmando a centralidade de *Os Lusíadas* nos palcos brasileiros nos séculos XX e XXI, o que se confirma não só pela quase ausência da dramaturgia de Camões da cena teatral no Brasil, mas principalmente pela robusta presença de sua obra épica, que gerou as três montagens, as três dramaturgias e algumas versões textuais de que tratei acima. No estágio de engendramento de uma investigação sobre essas adaptações teatrais de *Os Lusíadas* – que se circunscreverá necessariamente ao campo dos estudos de dramaturgia –, alcancei apresentar as montagens teatrais realizadas, estabelecendo

comentários comparativos sobre seus roteiros, o que permitiu inferir algumas escolhas de cada um dos três dramaturgos, promovendo o diálogo dessas adaptações com os contextos históricos e as circunstâncias políticas e festivas que possibilitaram as representações.

Até o presente momento, obtive acesso e pude realizar a leitura comparativa de somente dois testemunhos datiloscritos de duas versões da adaptação dramatúrgica realizada por Carlos Queiroz Telles, em 1972. A comparação dos textos dramatúrgicos de *Os Lusíadas* e de *A viagem*, ambos de Telles, para além do pouco que alcancei exemplificar acima, testemunha um incrível exercício criativo e o grande desafio de adaptar uma narrativa épica renascentista para os palcos do século XX, respeitando-se muito solenemente o texto do poema de Camões. Revelar o movimento e as escolhas adaptativas; discutir cada uma das alterações de vozes narrativas, cada um dos deslocamentos de episódios, e suas recorrentes eliminações; analisar as novas e diversas combinações de versos e estrofes; interpretar esses elementos tendo em conta o contexto histórico, as efemérides e as premissas da produtora Ruth Escobar; enfim, com tudo isso e algo mais terá de se confrontar a investigação que aqui se gesta. Penso que o cruzamento e a discussão das informações sobre as três montagens e os comentários de alguns exemplos dos testemunhos a que tive acesso, apresentados ao longo deste estudo, comprovam a pertinência e o interesse em se estudar de modo mais detido essas adaptações dramatúrgicas de *Os Lusíadas*. É um *Camões sem fim* que se anuncia para um futuro próximo.

RECEBIDO: 16/07/2026

APROVADO: 01/08/2026

REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1993 [1981]. p. 9-16.

CAMÕES, Luís de. *Teatro completo*. Prefácio, notas e fixação do texto de Vanda Anastácio. Porto: Caixotim, 2005.

CAMÕES, Luís de. *Teatro de Camões*. Edição de Márcio Muniz. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 4. ed. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Edição de Emanuel P. Ramos. Porto: Porto Ed., 1982.

CARLOS Queiroz Telles. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 9 set. 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/22488-carlos-queiroz-telles>. Acesso em: 15 jul. 2026.

CELSON Nunes. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 15 jan. 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/1587-celso-nunes>. Acesso em: 15 jul. 2026.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO (CEDOC). *Fundo Paschoal Carlos Magno (PCM)*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação – CEDOC – FUNARTE, 2025. Disponível em: <https://atom.funarte.gov.br/downloads/fundo-paschoal-carlos-magno.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2026.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES (FUNARTE). Fundos PCM – Fundo Paschoal Carlos Magno. *Fundação Nacional de Artes*, Rio de Janeiro, 12 mar. 2024. Disponível em: <https://atom.funarte.gov.br/index.php/fundo-paschoal-carlos-magno>. Acesso em: 17 ago. 2026.

GONÇALVES, Maria I. R. Épica grega. In: GONÇALVES, M. I. R. *et alii*. *Épica. Épicas. Épica camoniana*. Lisboa: Cosmos, 1997. p. 15-29.

IACOV Hillel. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 24 jan. 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/9195-iacov-hillel>. Acesso em: 15 jul. 2026.

JOSÉ Rubens Siqueira. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 17 fev. 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/4488-jose-rubens-siqueira>. Acesso em: 15 jul. 2026.

MACIEL, Nahima. Agora Inês é morta' faz encontro medieval no Teatro Royal Tulip. *Correio Braziliense*, [S. l.], 29 jun. 2024. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/diversao-e-arte/2024/06/6886533-agora->

ines-e-morta-faz-encontro-medieval-no-teatro-royal-tulip.html. Acesso em: 17 ago. 2024.

MARCIO Aurelio. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 10 jul. 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/10074-marcio-aurelio>. Acesso em: 15 jul. 2026.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*. Lisboa: Verbo, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RISSO, Gabrielle. Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil (TEB). *Teatro em escala*, [S. l.], 1 set. 2020. Disponível em: <https://teatroemescala.com/2020/09/01/paschoal-carlos-magno-e-o-teatro-do-estudante-do-brasil-teb/>. Acesso em: 17 ago. 2026.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. Ler e representar o teatro de Camões. In: RODRIGUES, Maria Idalina Resina. *Estudos ibéricos: da cultura à literatura. Pontos de Encontro. Séculos XIII a XVII*. Lisboa: ICALP, 1987 [1982]. p. 156-177.

RUTH Escobar. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 20 ago. 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5506-ruth-escobar>. Acesso em: 15 jul. 2026.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SILVA, Gerson Praxedes. A encenação como obra de arte autônoma: três olhares sobre *Os Lusíadas*. *Moringa – artes do espetáculo*, João Pessoa, v. 7, n. 2, p. 11-23, jul.-dez. 2016.

SILVA, Gerson Praxedes. Adaptações dramatúrgicas d'*Os Lusíadas*: entre as margens da poesia e da encenação. In: MENDES, Cleise Furtado; LEÃO, Raimundo Matos (org.). *Dramaturgias: construções, paralelos e desvios*. Salvador: EdUFBA, 2018. p. 103-119.

SILVA, Gerson Praxedes. *Por que a antiga musa ainda canta? Estudo narrativo, documental e reflexivo sobre três encenações brasileiras da obra Os Lusíadas, de Luiz de Camões*. 2013. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

STAIGER, Emil. Estilo épico: apresentação. In: STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 76-118.

TELLES, Carlos Queiroz. *A viagem*. Adaptação teatral inédita de *Os Lusíadas* de Luís de Camões. São Paulo, 1972a.

TELLES, Carlos Queiroz. *Os Lusíadas*. Adaptação teatral inédita de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. São Paulo, 1972b.

TELLES, Carlos Queiroz. Programa do Espetáculo. In: TELLES, Carlos Queiroz. *A viagem*. Adaptação teatral inédita de *Os Lusíadas* de Luís de Camões. São Paulo, 1972c.¹⁸

VALDEREZ Cardoso Gomes. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 10 fev. 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/10028-valderez-cardoso-gomes>. Acesso em: 15 jul. 2026.

MINICURRÍCULO

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ é Professor Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Bahia. É também Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Atua como Pesquisador Colaborador Externo do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq. Desenvolve pesquisas sobre a dramaturgia quinhentista portuguesa. Publicou, em 2014, uma edição do *Teatro de Camões*, pela Oficina Raquel, Rio de Janeiro.

¹⁸ A seção “Programa” da obra *A viagem* não apresenta número de página, não sendo possível indicar o intervalo de páginas em que se encontra no original. Por esse motivo, em todas as citações de fragmentos dessa seção, foi indicado em qual subseção o trecho pode ser consultado.

Leitura e censura de Camões em *O Ateneu* de Raul Pompeia

*Reading and censorship of Camões in O Ateneu by
Raul Pompeia*

Gilberto Araujo

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CNPq

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1482>

RESUMO

Este artigo analisa a presença de *Os Lusíadas* em *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, articulando leitura, censura, cultura material e recepção do épico no contexto escolar do Brasil oitocentista. A partir da tensão entre a lusofobia do autor e a centralidade de *Os Lusíadas* no romance, demonstra-se que a epopeia camoniana é apropriada por inversão paródica, deslocando-se do modelo épico-didático para uma zona de pornografia e ambiguidade moral. Preliminarmente, o estudo privilegia uma edição escolar censurada de *Os Lusíadas*, preparada pelo pedagogo Abílio César Borges em 1879, avaliando em que medida certas práticas editoriais se confundem com a literatura pornográfica. Em seguida, o artigo se concentra em *O Ateneu*, para observar como essas intervenções e ambiguidades editoriais e literárias ressoam no interior do romance.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; século XIX; Raul Pompeia; *O Ateneu*; Camões.

ABSTRACT

This article analyzes the presence of *Os Lusíadas* in *O Ateneu* (1888), by Raul Pompeia, by articulating reading, censorship, material culture, and the reception of the epic in the school context of nineteenth-century Brazil. Starting from the tension between the author's Lusophobia and the centrality of *Os Lusíadas* in the novel, it demonstrates that the Camonian epic is appropriated through parodic inversion, shifting from the epic-didactic model to a zone of pornography and moral ambiguity. Preliminarily, the study focuses on a censored school edition of *Os Lusíadas*, prepared by Abílio César Borges in 1879, assessing the extent to which certain editorial practices overlap with pornographic literature. The article then turns to *O Ateneu* in order to observe how these editorial and literary interventions and ambiguities resonate within the novel.

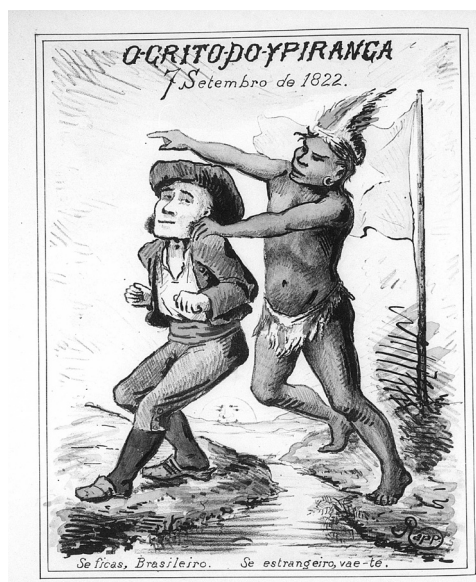
KEYWORDS: Brazilian literature; nineteenth century; Raul Pompeia; *O Ateneu*; Camões.

INTRODUÇÃO

Desde jovem, Raul Pompeia se revelou lusóforo. Em seu romance de estreia, *Uma tragédia no Amazonas* (1880), publicado aos 17 anos, quando ainda aluno do Imperial Colégio de D. Pedro II, o narrador não perdeu a oportunidade de celebrar o nascimento de uma personagem no dia 6 de setembro, “véspera da maior festa nacional do Brasil, o aniversário de sua independência do jugo português” (Pompeia, 1880, p. 35). Ainda no Pedro II, na revista *As Letras*, o escritor inseriu textos inflamados a favor da abolição e da república, reforçando a indisposição à monarquia e, por extensão, aos portugueses, processo estimulado por seu ingresso na Faculdade de Direito de São Paulo em 1881. Lá, tornou-se amigo de Luís Gama e multiplicou-se em periódicos e caricaturas de franca antipatia ao passado colonial. Em *O Bohêmio* (1881), por exemplo, estampou o desenho “O grito do Ipiranga” (Fig. 1) com a seguinte legenda: “Se ficas, Brasileiro. Se estrangeiro, vai-te” (Pompeia, 1881, p. 4). No ano seguinte, em *O Boinculo* (1882), trouxe a lume “Homenagem a Pombal” (Fig. 2), agigantando

tado e tétrico, sobre uma legenda cáustica: “o eminente regenerador do Portugal jesuítico, por meio da força, da coroa, do terremoto, da fogueira, do cavalo e de outros instrumentos do progresso...” (Pompeia, 1882, p. 4-5). O crescente antilusitanismo rendeu, em 1882, a publicação em folhetins de *As joias da Coroa*, sátira mordaz a figurões imperiais. Ao longo da vida, também se dedicou a fazer caricaturas (Figs. 3 e 4) e esculturas do imperador D. Pedro II (Pontes, 1935, p. 117), num misto obsessivo de interesse e rejeição. Na década de 1890, a admiração de Pompeia por Floriano Peixoto acirrou seu nacionalismo, logo confundido com xenofobia. É ler a plaquete *Carta ao autor das “Festas Nacionais”* (1893): ao questionar o componente festivo das datas comemorativas brasileiras, o escritor viu nelas as cicatrizes da “enfermidade social” (Pompeia, 1893, p. 12) deixada pela monarquia e alfinetou os políticos conservadores, segundo ele “festejadores de Camões e do Marquês de Pombal”, indignos de receber do “pobre nome brasileiro uma homenagem” (Pompeia, 1893, p. 23).

Figura 1 – Caricatura “O grito do Ipiranga”, de Rapp (pseudônimo de Raul Pompeia).



Fonte: Pompeia (1881, p. 4).

Figura 2 – Caricatura “Homenagem a Pombal”, de Rapp (pseudônimo de Raul Pompeia).



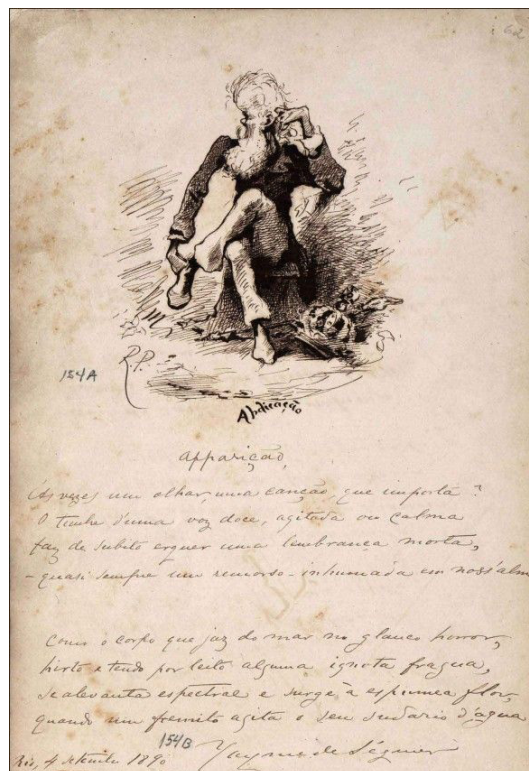
Fonte: Pompeia (1882, p. 4-5).

Figura 3 – Desenho original de Pedro II apoiado na bengala, não assinado.



Fonte: Pompeia ([18--?]).

Figura 4 – Caricatura “Abdicação”, de R. P (Raul Pompeia), no álbum de autógrafos pertencente a Ernesto Senna.



Fonte: Pompeia ([1890?], p. 64).

Esse breve retrospecto parece tornar impertinente uma aproximação crítica entre Raul Pompeia e Luís de Camões. No entanto, uma incursão em *O Ateneu* (1888) pode desvelar matizes interessantes da recepção e da apropriação do poeta português pela literatura brasileira do final do século XIX, para além do aparelhamento ideológico do autor do romance. Este ensaio pretende examinar duas reverberações de *Os Lusíadas* em Raul Pompeia: uma, interna ao título de 1888, concretizada no reprocessamento intertextual do épico camoniano; outra, externa ao romance, haurida nas conexões transversais com uma edição censurada da epopeia camoniana que circulava no campo literário brasileiro do último quartel do século XIX. Começaremos por esta última seara para depois retornarmos à primeira e

esboçarmos enfim algumas conclusões provenientes do intercâmbio entre o livro brasileiro e seu contexto editorial.

OS LUSÍADAS, LIVRO PORNOGRÁFICO?

Narrado em primeira pessoa por Sérgio, pré-adolescente matriculado no internato homônimo à obra, *O Ateneu* se filia concomitantemente às tradições do romance escolar e do romance de formação, interessado em plasmar as nuances constitutivas da identidade e da subjetividade de seu protagonista e narrador. Não cabendo aqui problematizar a dosagem autobiográfica da obra, há, desde a época de sua publicação, certo consenso crítico de que ele se abasteceu dos quatro anos de Pompeia no Colégio Abílio, dirigido por Abílio César Borges (1824-1891), depois barão de Macaúbas, transfigurado no livro no diretor Aristarco. O pedagogo se notabilizou na história da educação brasileira pela abolição de castigos corporais, pela diversificação e ampliação do currículo escolar e pela publicação em massa de livros didáticos, uma novidade no mercado editorial brasileiro (Juliano; Trinchão, 2015; Valdez, 2006). Com o sucesso de seu primeiro empreendimento, o Ginásio Baiano, inaugurou em 1871 na capital do Império o Colégio Abílio, instituição privada, voltada aos filhos da elite, bastante noticiada na imprensa e frequentada pelo imperador e sua família.

Tanto o Colégio Abílio quanto o Ateneu propagandeavam uma pedagogia militarizada, em que os meninos, submetidos a demonstrações de força física e organização, também desenvolveriam o intelecto, para se tornarem homens de honra e valor. Ao estudar o papel da virilidade no contexto escolar do século XIX, o historiador Ivan Jablonka (2011, p. 53) observou que o processo envolvia a sublimação da sexualidade: a vigilância constante dos adultos deveria acompanhar as transformações corporais do rapaz, submetendo-o à intensa atividade física, para que, exaurido na cama, nada fizesse além de dormir. O controle excessivo previa inclusive roupas largas

na região genital, evitando qualquer contato estimulante. De igual forma, os meninos deveriam ser privados de alimentos e bebidas excitantes e de romances ou quadros sugestivos (Jablonka, 2011, p. 54). Em contrapartida, Jablonka comenta que, no código de civilização oitocentista, a virilidade era entendida como plenitude da vida moral e, portanto, deveria também eliminar a brutalidade (Jablonka, 2011, p. 39), gerando ambiguidade para o aprendiz: para se tornar um homem digno, ele precisaria fugir tanto da suavidade quanto da dureza, da passividade quanto da indisciplina e abrir-se às emoções sem, todavia, se efeminar (Jablonka, 2011, p. 40).

É nesse contexto que a circulação e a leitura de livros considerados obscenos – e logo chegaremos a *Os Lusíadas* – podem ser nocivas, sobretudo num internato de garotos na puberdade. Driblando a disciplina de Aristarco, os alunos do Ateneu manuseiam uma série de suportes mais ou menos perniciosos, como cartas secretas, gravuras, selos, “periódicos manuscritos e os romances proibidos [...], enredados de atribulações febricitantes, atraindo no descritivo, chocantes no desenlace alguns temperados de grosseira sensualidade” (Pompeia, 1981, p. 172-173), toda uma papelada ilícita que rivaliza com o caráter normativo e oficial das provas, dos livros de notas e matrículas e demais documentos pedagógicos. Dentre as publicações clandestinas, destaca-se uma localizada por Sérgio na lavanderia da escola:

curioso folheto, versos e estampas... Fechei-o convulsamente com o arrependimento de uma curiosidade perversa. Estranho folheto! Abri-o de novo. Ardia-me à face inexplicável incêndio de pudor, constrangia-me a garganta esquisito aperto de náusea. Escravizava-me, porém, a sedução da novidade. Olhei para os lados com um gesto de culpado; não sei que instinto me acordava um sobressalto de remorso. Um simples papel, entretanto, borrado na tiragem rápida dos delitos de imprensa. Arrostei-o. O roupeiro

veio interromper-me. ‘Larga daí! disse com brutalidade, isso não é para menino!’ E retirou o livrinho.

[...] um entravamento obscuro de formas despidas, roupas abertas, um turbilhão de frades bêbados, deslocados ao capricho de todas as deformidades de um monstruoso desenho, tocando-se, saltando a sarabanda diabólica sem fim, no empastado negrume da tinta do prelo; aqui e ali, o raio branco de uma falha, fulminando o espetáculo e a gravura, como o estigma complementar do acaso (Pompeia, 1981, p. 60-61).

Trata-se, evidentemente, de um folheto pornográfico, na acepção elástica que o termo adquiria no século XIX, abrangendo desde romances libertinos do século XVIII até poesia fescenina e a ficção naturalista, passando pelos manuais de sexo, pela literatura popular e erótica (Couropos; Mendes; Mendes, 2025, p. 14) e pelos romances de sensação (El Far, 2004). Baratas, ilustradas, pequenas, fáceis de esconder, essas publicações constituíam o que, a partir de uma declaração do padre Senna Freitas, Fernando Couropos, Leonardo Mendes e Thales Mendes designam de “biblioteca imunda” (2025, p. 15), que abrigava subgêneros intercambiáveis como “livros para homens”, “biblioteca do solteirão”, “leituras alegres” e “livros para ler como uma mão só” (Couropos; Mendes; Mendes, 2025, p. 13). Este é o caso do folheto no *Ateneu*, em cuja página Sérgio flagra o “raio branco de uma falha”, que sugere tanto o manuseio repetido quanto o vestígio do que escorre da mão que não segura o folheto. Outras marcas da literatura pornográfica se deixam entrever na descrição das ilustrações pelo narrador: além da nudez de corpos emaranhados, típica das coreografias dos romances libertinos, há os “frades bêbados”, manifestação do anticlericalismo dessas produções. Em princípio, Sérgio se comporta como rápido espectador da cena pornográfica, logo escondida pelo roupeiro. No entanto, os gestos de abrir e fechar nervosamente o livreto e os impactos orgânicos des-

sas ações no corpo do adolescente, causando rubor na face e aperto na garganta, transferem os efeitos masturbatórios ao ato da leitura, mesmo que ela tenha sido furtiva e interrompida. À primeira vista, esse nicho editorial, entrincheirado na lavanderia, e esse modo de ler destoariam da alta literatura que navegava na sala de aula, reservada, por exemplo, à epopeia camoniana.

Com efeito, em *O Ateneu*, *Os Lusíadas* são esquartejados para o estudo e, sobretudo, para a avaliação oral de análise sintática, difundindo medo entre os alunos:

Tirou-se o ponto; momento de angústia ainda.

Depois: estrofe dos *Lusíadas*! [...] Três pancadinhas que senti no calcanhar, chamaram-me das distrações.

Voltei-me: era o meu vizinho da mesa de trás, [...] que pedia socorro. ‘Valha-me que estou perdido, não atino com a ordem direta!’ [...] Deixei o pobre Cristo de marfim entregue ao desespero de uma lauda deserta. De vez em quando, o infeliz espetava-me as costas com a caneta (Pompeia, 1981, p. 221-222).

Segundo Gilberto Mendonça Teles (1980, p. 56), a instrumentalização pedagógica do livro camoniano no Brasil cresceu particularmente entre 1872 e 1880, durante as comemorações respectivas do terceiro centenário de *Os Lusíadas* e da morte de seu autor. Nesse período, houve também a reforma do ensino de língua portuguesa no Brasil, motivada pelo “medo dos escritores brasileiros em ‘desrespeitar’ a gramática lusitana” (Teles, 1980, p. 56). Surgiram, assim, manuais centrados na obra de Camões e a ele dedicadas, como a *Gramática portuguesa* (1881), de Júlio Ribeiro, que passou a servir de modelo para aulas e exames, incentivando também o aumento do número de edições de *Os Lusíadas* utilizadas para a alfabetização e o ensino da língua portuguesa, como a *Camoniana Brasileira* (1886), organizada pelo Barão de Paranapiacaba, ou uma edição de *Os Lusí-*

adas lançada em 1879 por Abílio César Borges para uso nas escolas brasileiras.

Em *Literatura infantil brasileira* (1968), Leonardo Arroyo dedicou em capítulo sobre a literatura escolar uma seção intitulada “Camões e os meninos”. Nela, contabilizou, desde 1856 a meados do século XX, pelo menos 22 edições escolares do épico camoniano (Arroyo, 1968, p. 29), em geral munidas de notas, glossários, índices explicativos, adaptações em prosa, dentre outros recursos editoriais que, segundo Teles, “contribuíram para criar não só o mito camoniano como também aquela ojeriza adolescente de muitos dos nossos intelectuais” (Teles, 1980, p. 56). Para inventar o efeito modelar e moralizador de *Os Lusíadas*, essas edições recorriam a censuras dos trechos mais picantes, majoritariamente do Canto IX e o episódio da Ilha do Amor.

Nessa empreitada, destaca-se a edição do livro de Camões capitaneada por Abílio César Borges. Impresso em Bruxelas, ostenta na capa e na folha de rosto a seguinte notação: “edição publicada pela *(sic)* Dr. Abílio Cesar Borges, para uso das escolas brasileiras; na qual se acham supressas todas as estâncias que não devem ser lidas pelos meninos” (Borges, 1897). A operação censória é justificada em longo prefácio do pedagogo:

[...] qual não era o meu constrangimento, sempre que, nas classes ou nos exames, era preciso dar a ler aos meninos o Camões aberto ao acaso, receando caísse justamente a leitura em alguma das estâncias indignas de serem lidas pela infância: – que destas muitas há disseminadas por todo o poema, nas quais foi o poeta livre demais no dizer, e até escandaloso, fantasiando atos, e descrevendo cenas de requintado erotismo, e de lascívia brutal e monstruosa. [...] expurgada de todas as estâncias, cuja leitura, além de escandalizar a inocência dos jovens leitores e leitoras, causar-lhes-ia o grandíssimo dano de em suas almas cândidas despertar ideias de sensualismo, que nunca seriam demais as prevenções dos pais e

mestres, para que seus filhos e discípulos ignorassem pelo espaço de tempo maior possível.

Tornando por tal forma o poema do imortal Camões um livro, que, sem perigo, e com todas as vantagens, pode e devo ser manuseado nas escolas de ambos os sexos, e figurar entre os bons livros de família, julgo prestar mais um bom serviço à instrução pública do meu país (Borges, 1879, p. IV-V).

Em artigo minucioso sobre a intervenção dos editores em *Os Lusíadas*, Sheila Hue aponta que as alterações acumuladas ao longo do percurso editorial do livro “foram tentando domar o texto de *Os Lusíadas* e aproximá-lo de um estado de dicionário, de gramática, de forma a fazer dele um texto pronto para a análise sintática, para o uso exemplar em sala de aula, sem surpresas ou dubiedades” (Hue, 2025, p. 91). Se esse dado se confirma exemplarmente no prefácio de Abílio César Borges, o paratexto também permite inferir que o campo literário brasileiro pressupunha a recepção de *Os Lusíadas* (ou de algumas partes suas) pelo viés pornográfico, concorrendo com a exemplaridade épica que a consagrou no imaginário coletivo, sobretudo durante as efemérides comemorativas do terceiro centenário. Nesse sentido, suas cenas eróticas, sem necessariamente o concurso do sexo explícito, de ilustrações obscenas ou da categorização editorial de “livro para homens”, incitavam um modo de leitura e estimulavam no leitor reações compatíveis com as despertadas pela literatura pornográfica, contaminando a recepção de uma obra originalmente desvinculada desse repertório literário.

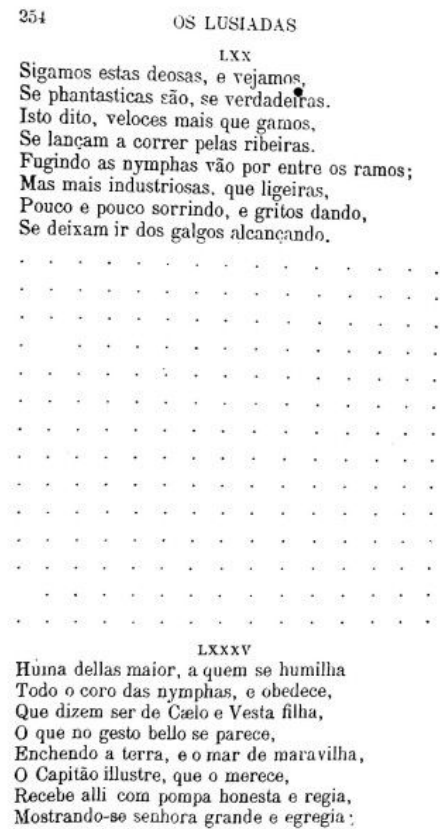
Disso se infere que a popularização oitocentista de gêneros da “biblioteca imunda” dinamizou e atualizou a circulação e o consumo de obras tanto contemporâneas quanto pregressas, emprestando-lhes valores na base inexistentes. Logo, o erotismo de *Os Lusíadas* não é em si perigoso, mas passa a exigir cautela por aquilo que, involuntariamente, o possa associar a essa produção libertina capaz de

oxidar seu quilate épico. Depoimentos de vários escritores brasileiros comprovam essa tensão de perspectivas. Para citarmos um caso, fiquemos com Magalhães de Azeredo, que, adulto, ainda amargava a transgressão de haver lido trechos proibidos da obra de Camões que ele recebera de presente na década de 1880 de um professor, que marcara:

com duas tiras de papel o princípio e o fim de um canto que eu não de via ler (o que evoca a ilha dos Amores). Pois (‘nem sei de nojo como o conte’) o meu primeiro cuidado foi deliciar-me clandestinamente com a leitura das páginas vedadas! Logo, logo, não senti a fealdade do meu procedimento; antes, dela me regoziquei como fina e regalada astúcia! Mas a reflexão não tardou a suscitar o pejo e o remorso. Pela vida adiante, tive, sem dúvida, de reprochar-me culpas maiores, de outros gêneros; mas a lembrança daquela [...] me permaneceu até hoje como espinho cravado na consciência. Ele me dera a honra de tratar-me como um homem, e eu me comportei como uma criança viciosa! (Azeredo, 2003, p. 31).

Para evitar os deslizos de “criança viciosa” e as consequências danosas da leitura bioestimulante, Abílio César Borges decidiu suprimir as estrofes 71 a 84 (Fig. 5), correspondentes à Ilha dos Amores, adotando de forma pioneira o expediente gráfico de assinalar as partes eliminadas com linhas pontilhadas (Hue, 2025, p. 76). Há quem defenda, como Leonardo Arroyo (1968, p. 64), o que pode ser bastante questionável. Se o gesto editorial e preventivo de Abílio espelha os princípios educacionais de seu colégio, pautado pelo medo da manipulação erótica e do comprometimento da virilidade, a intervenção censória debilita o estatuto elevado do épico camoniano em favor do *status* de livro proibido.

Figura 5 – Trecho censurado de *Os Lusíadas* na edição preparada por Abílio César Borges (Bruxelas: E. Guyot, 1879).



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Ao submeter *Os Lusíadas* a supressões pontilhadas que também figurariam em obras consideradas pornográficas – leiam-se os capítulos XI e XVI de *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro –, cria-se, em torno da obra de Camões, uma “enunciação editorial” (Souchier, 1998). Definido por Emmanuël Souchier (1998), o conceito trata dos procedimentos midiológicos pelos quais a edição transforma e postula sentidos e formas, participando ativamente da elaboração dos textos. Na articulação entre o material e o textual, a enunciação editorial estabelece uma poética da “imagem do texto” (Souchier, 1998, p. 138), atrelando o conteúdo textual a uma “farda gráfica” (Souchier, 1998, p.

138). Esse aspecto se manifesta em várias instâncias, desde a adoção das fontes e de certas características tipográficas até os paratextos, a numeração e costura das páginas, a presença/ausência/disposição das ilustrações, a configuração da capa e da encadernação, as dimensões da impressão, a qualidade do papel, a inserção em determinada coleção, entre outros (Socuhier, 1998, p. 139). Na interação entre diversas áreas do conhecimento, entre funções e valores variados, a enunciação editorial é uma relação de poder construída pela existência de dois textos: o discurso do autor (texto primeiro) e sua imagem material (texto segundo), duas linguagens distintas e complementares (Souchier, 1998, p. 145).

Indubitavelmente, o formato pequeno (11 x 17cm), a capa monocromática, o extenso prefácio do organizador, a inclusão de glossário e a sobriedade da mancha gráfica inscrevem *Os Lusíadas*, de Abílio, numa enunciação editorial didática, o que, contudo, não impede seu deslizamento a gêneros avessos ao propósito normatizador, uma vez que a supressão pontilhada das estrofes eróticas transporta ao texto português emoções estéticas e, digamos, fisiológicas suscitadas pelos livros para homens. Na terminologia de Souchier, o conteúdo erótico do texto primeiro (original camoniano) encontra na imagem material do texto segundo (edição de 1879) um agente antes amplificador do que neutralizador de sua recepção pornográfica.

Em abono a essa perspectiva, o historiador da arte Michael Hatt postula que o design dos livros “também é uma representação de um certo tipo de leitura” (Hatt, 2010, p. 179). A aparência física dos volumes estabeleceria um nexos moral, já que suas características materiais funcionam tanto como promessa quanto como “recordação visual dos prazeres que deles se retiram” (Hatt, 2010, p. 177, tradução nossa). Sob essa ótica, as linhas pontilhadas de Abílio César Borges são particularmente significativas: vinculando *Os Lusíadas* às carti-

lhas pedagógicas e, ao mesmo tempo, aos livretos pornográficos, elas encorajam uma indecisão valorativa a respeito da obra.

Tal aspecto também foi observado por Hatt em publicações da era vitoriana, em que a polarização entre preto/plenitude e branco/vazio da página animava debates sobre a relevância e a extensão das margens dos livros, mobilizando adeptos e detratores dos vazios gráficos. O historiador argumenta que essa tensão entre plenitude e vazio sintetiza formas de os livros respectivamente se relacionarem com o futuro: “na primeira, uma orientação já existe; na segunda, a orientação de cada um no espaço, na identidade, no mundo, ainda está por determinar” (Hatt, 2010, p. 181, tradução nossa). Em princípio, as intervenções de Abílio no texto camoniano perfilariam a primeira tendência, já que a remoção das estrofes atenderia um critério moral previamente estabelecido e referendado no prefácio; no entanto, as linhas pontilhadas correspondem ambigualmente a uma espécie de plenitude vazia, de preto com branco, dispondo o livro a fantasias eróticas e a uma indeterminação moral de que o romance *O Ateneu* tirará proveito, conforme passaremos a demonstrar.

OCULTAÇÃO DA PROVA

Migrando do Colégio Abílio, onde Pompeia provavelmente leu a edição censurada de 1879, para o Ateneu, constataremos que, ao lado do folheto licencioso na lavanderia, Sérgio também sentirá o impacto da literatura libertina, ao ler (possivelmente) as estrofes proibidas de Camões. No romance, entretanto, o livro português torna-se ainda mais daninho do que a plaquete do roupeiro: se esta foi rapidamente entrevista pelo menino e logo retirada de suas mãos, *Os Lusíadas* serão degustados pela lábia aliciante e asquerosa de Sanches, primeiro dos três meninos com quem Sérgio se relaciona no colégio. Mais velho, mais alto e mais forte do que o narrador, Sanches dele se aproxima com insinuações sexuais disfarçadas de proteção e de

cumplicidade intelectual, guiando o discípulo ao canto nono de *Os Lusíadas*,

como a uma rua suspeita. Eu gozava criminosamente o sobressalto dos inesperados. Mentor levou-me por diante das estrofes, rasgando na face nobre do poema perspectivas de bordel a fumegar alfazema. Bárbaro! Havia um traje de modéstia sobre a verdade do vocábulo; ele rasgava as túnicas de alto a baixo, grosseiramente. Fazia do meneio grácil de cada verso uma brutalidade ofensiva. Eu acompanhava-o sem remorso; reputava-me vagamente vítima, e me dava à crueldade, submisso, adormecido na vantagem da passividade. A análise aguilhoava as rimas; as rimas passavam, deixando a lembrança de um requebro impudente. [...]

Tomava cada período, cada oração, altamente, com o ademã sisudo do anatomista: sujeito, verbo, complementos, orações subordinadas; depois o significado, zás! um corte de escalpelo, e a frase rolava morta, repugnante, desentranhando-se em podridões infectas (Pompeia, 1981, p. 87).

A passagem congrega signos de transgressão (gozo criminoso, bordel) e intervenção (rasgo, corte, anatomista) que não apenas animizam *Os Lusíadas*, dotando-os de propriedades orgânicas, como também mobilizam os gestos de suturar, selecionar, descartar, editar e analisar, rigorosamente os mesmos arregimentados tanto por Abílio na edição censurada quanto pelas práticas pedagógicas de destrinchar a sintaxe ou de separar o certo do errado. Pastichando a metodologia de Abílio-editor (fora do livro) e dos professores do Ateneu (dentro do romance), Sanches provoca o efeito inverso, numa especularidade deformadora, em que a imitação do currículo edificante redunda na corrupção do aluno, nesse caso, seu colega-amante.

Ora, os títulos pornográficos não prescindiam do componente pedagógico, já que, “livros de aprendizado”, funcionavam como fonte

de “conhecimento carnal” (Couropos; Mendes; Mendes, 2025, p. 23), “como manuais informais da vida sexual e amorosa do leitor oitocentista” (Couropos; Mendes; Mendes, 2025, p. 17), prototipicamente concebido como heterossexual. Ao macular o épico com o pornográfico, o didático com o libertino, Sanches também subverte a finalidade instrutiva, deslocando-a do eixo virilizante do Ateneu para a iniciação homossexual. Nas mãos e na boca do tutor, o acesso, a leitura, o ensino, a análise, a circulação e a recepção do texto camoniano são revirados de ponta-cabeça, em réplica ao mundo dos invertidos, como não raro eram chamados os homossexuais no século XIX (Costa, 1992, p. 32-33).

Curiosamente, Raul Pompeia menciona o Canto IX, mas não especifica o episódio da Ilha dos Amores, tampouco se reporta à edição censurada, que, na remota hipótese de não ter sido a que ele leu no Colégio Abílio, dela muito provavelmente tomou conhecimento. Embora não seja difícil recuperar a referência à Ilha dos Amores no capítulo III de *O Ateneu*, a atitude de não a explicitar merece atenção. Antes, todavia, convém lembrar que não integra o escopo deste artigo discutir a (im)pertinência da classificação de *O Ateneu* como obra autobiográfica. Por outro lado, é inegável que o romance mobiliza uma série de elementos da cultura material (quadros, frisos, móveis, objetos, espaços, livros etc) ainda hoje aferíveis no prédio onde funcionou o Colégio Abílio, situado na Rua Ipiranga, Laranjeiras, Rio de Janeiro.¹ Não se realizou um estudo exaustivo de *O Ateneu* com o aporte teórico-metodológico da cultura material, o que talvez só se torne viável mediante o cruzamento de dados com o acervo museológico e arquivístico do antigo Colégio Abílio, salvo engano não catalogado. Assim, ainda não se pode precisar o que de

¹ Hoje o edifício abriga a Imperial Sociedade Amante da Instrução (ISAI), instituição a que agradeço a gentileza de me haver franqueado a visita.

fato serviu como documento para a criação do romance de Pompeia. Por isso, empregaremos o termo “documento” em sentido lato para indicar todos os referentes empíricos externos ao romance, sejam eles explícitos na diegese (como os frisos ao lado da escada e o teto pintado no salão principal do colégio, ambos existentes no antigo Abílio e mencionados no capítulo I) ou dela ausentes. Se os referentes ausentes não podem ser autenticados, um critério para mapear sua virtualidade é rastrear intersecções com a história material do tempo de escrita e de publicação do romance. É o que ocorre com a edição de *Os Lusíadas* por Abílio César Borges: não é citada no livro, mas nele figura em ausência e vestígio, mediante a alusão às passagens eróticas da obra portuguesa, abortadas do referido volume.

Feitos esses esclarecimentos, é possível solicitar o quadrante teórico estabelecido por Véronique Montémont² (2012) sobre os usos do documento em narrativas autobiográficas. Questionando a neutralidade do documento como peça externa ou parte da exogênese, a autora defende que, na verdade, ele se submete a uma “pressão contextual” (Montémont, 2012, p. 41) interna à obra, que, assim, engendra a decifração do documento. Conclui que, “antes de ser o instrumento transparente de uma verdade biográfica, ele é, acima de tudo, um elemento no seio de um dispositivo estratégico de que a intenção subversiva nem sempre está ausente” (Montémont, 2012, p. 41). Portanto, a maneira como o autor mostra ou oculta um documento e com que grau de precisão constituem informações importantes. Segundo a autora, quanto mais fielmente uma peça for reproduzida, maior o valor referencial pretendido (Montémont, 2012, p. 46). No entanto, também pode haver entre o documento e o discurso narrativo uma relação de “falsa transparência” (Montémont, 2012, p.

² Agradeço a Anna Faedrich e a Laura Barbosa Campos esta indicação bibliográfica. Todas as traduções são minhas.

51), pois, a rigor, cabe ao texto determinar nossa leitura de determinado suporte documental que, na maioria dos casos, ignoramos. A pesquisadora identifica uma “força subversiva do uso do documento” (Montémont, 2012, p. 51), que estaria “a serviço de uma visão argumentativa, que dita a apreciação de seu conteúdo” (Montémont, 2012, p. 51). Haveria um jogo entre o texto autobiográfico e as partes incorporadas do documento, podendo se estabelecer entre eles relações de descompasso, dissonância, ambiguidade, contestação e contradição (Montémont, 2012, p. 54), como as que julgamos existir entre *O Ateneu* e a edição de *Os Lusíadas* por Borges. Senão, vejamos.

Aristarco compartilha com Abílio o afã mercadológico de publicação de livros didáticos: ambos espalhavam títulos pelo país afora. Se essa semelhança documental é realçada pelo narrador no capítulo I do romance, a edição censurada de *Os Lusíadas* é, por sua vez, sequestrada do salão de espelhos entre os pedagogos, preservando o livro de Abílio do lado de fora do Ateneu. Esse ocultamento corresponderia, segundo Montémont, ao decréscimo da carga referencial, submetendo ainda mais o documento – entenda-se, o volume de Borges – à semiótica da obra de Raul. Vulnerável à “pressão contextual” do romance *O Ateneu* e aliviada de seu valor empírico, a edição de *Os Lusíadas* de 1879, mesmo que não registrada por Pompeia, ganha uma “força subversiva” que estipula um modo de ler o original camoniano: desprendida do formato censurado e inserida em passagem de forte homoerotismo, a presença ausente, clandestina, do livro de 1879 transforma a censura na parte censurada, trazendo ao primeiro plano o efeito colateral da coerção, qual seja, o de dilatar a potência do desejo. Daí, na passagem em que descreveu a leitura do canto nono, Sérgio se travestir de tintas contrárias à modelaridade requerida seja pela disciplina colegial, seja pela literatura épica. Na contramão dos perfis de aluno viril ou de herói nacional, ele assume a vitimização passiva, embrenha-se no subtexto de *Os Lusíadas*, no

baixo e no repugnante, sem manifestar, ao contrário de Magalhães de Azeredo, culpa pelo gozo criminoso.

Dessa forma, a diminuição da carga referencial do documento, aparentemente afastando o romance de seu contexto de produção, acaba, na verdade, devolvendo o livro de Raul Pompeia à sua contemporaneidade, na medida em que silenciar sobre a edição de Borges mitiga a aura edificante da obra de Camões e avizinha-a dos livros para homens, citados em *O Ateneu* em sua materialidade mais explícita e detalhada. Ao saturar a descrição do folheto da lavanderia e omitir a configuração editorial de *Os Lusíadas* de 1879, o narrador faz com que as duas obras, compartilhando o conteúdo erótico, estabeleçam ressonâncias mútuas, de modo a quase se sobreporem, do ponto de vista senão material, pelo menos simbólico. Uma, citada, mostra demais; a outra, velada, esconde demais, porém ambas excitam, numa espécie de fraternidade funcional.

Essa dinâmica de apagamento e divulgação coincide com a postura do narrador Sérgio em relação ao documento (a edição de 1879), elaborando uma “cena judicial”. Cunhado por Gisèle Mathieu-Castellani, o conceito sugere que, nas autobiografias, o autor desempenha diferentes funções judiciais (promotor, advogado, juiz etc.), que se tornam um “modelo de representação ativa na constituição do texto” (*apud* Montémont, 2012, p. 51). Ao descrever a leitura de Camões, o narrador não por acaso empregou uma terminologia criminal (gozo criminoso), o que, em certa medida, evidencia sua investidura judicial. Nesse sentido, ao ocultar a edição censurada e toda a carga referencial e disciplinadora que ela contém, Sérgio usurpa a função normatizadora de Abílio-editor: dentro do romance, ele detém poderes plenos, manejando o livro de Camões como lhe convier.

DA ILHA À PISCINA

O intertexto do Canto IX de *Os Lusíadas* ganha ainda mais força por sua localização no capítulo III de *O Ateneu*, iniciado com um episódio da aula de natação, tido por Sérgio como um de seus maiores traumas. Apesar de abastecida com água vinda diretamente da floresta da Tijuca, a piscina, também chamada de tanque, é salobra, opaca, funda e claustrofóbica. Uma de suas bordas é colada ao muro que separa o colégio da casa do diretor. Sobre ele, Ângela, funcionária de Aristarco, seduz os rapazes jogando pedrinhas para eles, que se amontoam na água suja, os maiores ao fundo; os menores, como Sérgio, amedrontados no raso. Tentando se esquivar, o protagonista leva um caldo, asfixia-se, pensa que vai morrer, mas é salvo por Sanches. Essa sequência narrativa se conecta, ainda que às avessas, com alguns aspectos da Ilha dos Amores.

No original português, Vênus conduz os heróis lusitanos a um espaço paradisíaco de descanso e de prazeres, com as ninfas excitadas e dispostas ao desejo acumulado dos marinheiros. Ao contrário da piscina insalubre do Ateneu, na ilha camoniana prevalecem a clareza e a beleza. Como Ângela atirando pedrinhas aos meninos ensandecidos, Cupido e Vênus alvejavam os portugueses, buscando estimular-lhes o apetite sensual. Na natação colegial, as “aquáticas donzelas” encarnam-se menos em Ângela, disposta fora da água, do que nos alunos menores, à procura de “fortíssimos barões” (*Lus.*, IX, 22, 2), como Sérgio a Sanches.

No canto nono de *Os Lusíadas*, a paisagem sensualizada não elimina o rastro do interdito, sintetizado, por exemplo, nesta citação de Petrarca: “*Tra la spica e la man qual muro he messo*” (*Lus.* IX, 78, 8), “entre a espiga e a mão ergue-se sempre um muro” (tradução nossa). O embate entre o desejo circundante e o obstáculo, simbolizado pelo muro, leva o sujeito poético de Camões a valorizar experiência como forma de driblar os impedimentos: “Melhor é experimentá-lo que

julgá-lo; / Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.” (*Lus.*, IX, 83, 7-8). Pompeia transforma o muro que ladeia a piscina do Ateneu em correlato espacial da repressão metaforicamente representada por esse mesmo elemento no Petrarca citado por Camões, reiniciando num dispositivo procedimental de apropriação enviesada da fonte primária, conforme detectamos com o volume de *Os Lusíadas* alterado por Abílio.

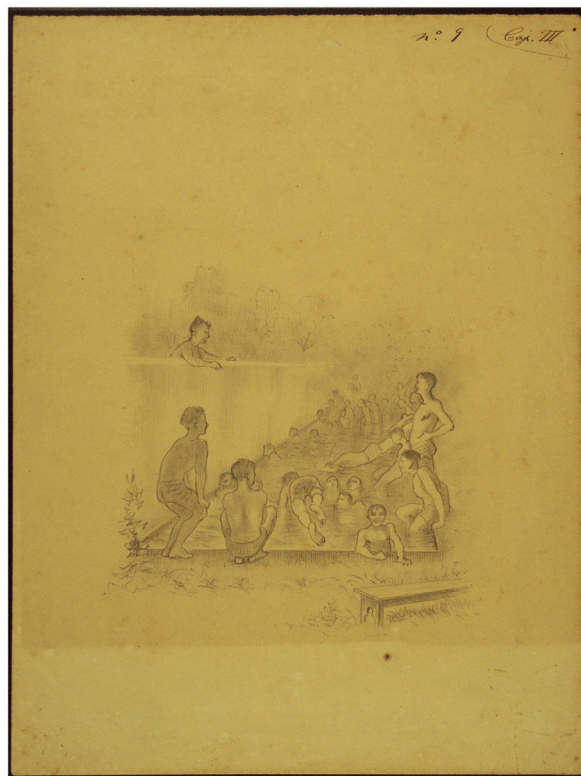
Ainda no âmbito das ressonâncias entre os textos de partida e de chegada, tanto na Ilha dos Amores quanto na piscina de *O Ateneu*, temos a pulsão sexual próxima à água: em Camões, pela característica insular, a terra das ninfas é cercada de mar; em Pompeia, inversamente, a piscina é massa líquida delimitada pelo concreto, uma espécie de ilha às avessas. A inversão se explica, em parte, pelo fato de a ilha camoniana abrigar a sensualidade, digamos, socialmente consentida, enquanto o tanque do Ateneu concentra a inflamada puberdade dos meninos e o perigo da aproximação homossexual, entendida como degeneração. Não falta à anti-ilha pompeiana uma mulher, Ângela, porém mantida à distância, sem satisfazer os rapazes, como uma paródia das ninfas. No português, a ilha ostenta luminosidade e mescla o terreno ao mítico, já no brasileiro predomina a escuridão descensional, representada pelo caldo de Sérgio, seta contrária à transcendência.

Não menos importante, a liquidez material da água neste capítulo de *O Ateneu* sinaliza uma performance mais fluida dos papéis de gênero, aspecto bastante explorado em um conto atribuído a Pompeia intitulado “No mar”, a partir do qual Raúl Antelo defende haver também em *O Ateneu* um “desejo líquido” (Antelo, 2026, p. 119), escorregadio à heteronormatividade. Talvez não seja coincidência o fato de o relacionamento entre Sérgio e Sanches findar em noite chuvosa, com os rapazes errando “pelo saguão das bacias, escuro,

úmido, rescendendo ao cheiro das toalhas mofadas e dos ingredientes dentifrícios” (Pompeia, 1981, p. 89).

O episódio da natação torna-se mais complexo na ilustração (Fig. 6) que Pompeia, autoilustrando o livro a partir da segunda edição, elaborou para ele. Indiscutivelmente, é o desenho mais nu do romance: costas, panturrilhas, tornozelos, pés, ombros, braços, abdomens, joelhos, peitorais, mamilos, axilas, nádegas, pescoços, nuca, orelhas, cóccix, quadris, tórax, bacias, cinturas, tendões, ligamentos, em tomadas laterais, frontais e traseiras, praticamente tudo é devassado. Há ainda o requinte de texturas, intensificado pelo uso do esfuminho, que escava músculos, curvas, reentrâncias e volumes. Só escapam ao escancaro anatômico a parte baixa do corpo de Ângela, acobertada pelo muro, e a região peniana dos banhistas, submersa na água ou camuflada pela posição dos corpos. O rapaz à direita, o maior, mais atlético e ereto do grupo, tem seu púbis tampado pelos dois colegas que o ladeiam: estrategicamente dispostos em cada flanco seu, as cabeças e os pescoços dos meninos sentados à borda impedem a visualização de seu sexo. No entanto, ao projetarem seus rostos para a frente, os vizinhos acabam inscrevendo saliências na altura do calção do garoto em pé, em insinuação fálica completada pelo longo corpo que penetra a piscina e que, por pouca coisa, também não sai da cintura do rapaz. Ele, por sua vez, flexiona o quadril com auxílio das mãos na cintura, exibindo seu “membro” para Ângela.

Figura 6 – Desenho original “n.º 9, Cap. III”, de Raul Pompeia, para o romance *O Ateneu*.



Fonte: Pompeia ([1894?]).

Em certa medida, a ilustração reproduz a coreografia da literatura licenciosa, mimetizando sua configuração gráfica, conforme lemos na descrição dos frades bêbados do folheto na lavanderia. No desenho de Pompeia, nem todos os rapazes estão magnetizados por Ângela, alguns se amontoam e se entreolham, a ponto de um deles, no canto inferior direito, mirar o espectador. As miradas multidirecionais, azeitadas pela água circundante, avigoram o componente homoerótico da cena e desequilibram ainda mais a sintonia masculino-feminino aferível na Ilha dos Amores.

Se, no domínio extratextual, a edição de Abílio fomentou o componente pornográfico, a solicitação intertextual de Camões em *O Ateneu* a ele agregou o traço homossexual, radicalizando um processo de des-

monte progressivo da epicidade, extensivo a outras desestabilizações de ordem moral, sexual, social e identitária dentro do romance. Nesse sentido, talvez seja interessante lembrar que Hatt observou como determinados livros do período vitoriano adquiriram um imaginário homossexual, mesmo quando seus conteúdos não o abonavam. A conotação sexual se situava mais na leitura do que no livro, que servia como “uma representação de um tipo de leitura” (Hatt, 2010, p. 176, tradução nossa). Convertido em objeto moral e, muitas vezes, erótico, não era eventualmente o conteúdo imoral das obras que despertava preocupação, mas sim como nelas “a moral pode passar do decente para o indecente” (Hatt, 2010, p. 177, tradução nossa), fazendo com que um mesmo título pudesse tanto afastar da tentação quanto proporcionar prazeres proibidos, como *Os Lusíadas* em *O Ateneu*. Logo, a ameaça não reside na essência, mas na recepção das obras: “os livros já não são simplesmente bons ou maus. Em vez disso, tornam-se um lugar onde os limiares são abertos e atravessados, um lugar onde a cultura mais legítima pode ser transfigurada na mais degradada” (Hatt, 2010, p. 178, tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No diálogo com *Os Lusíadas*, *O Ateneu* aciona, portanto, dois vetores de recepção e de enunciação editorial da obra no Brasil oitocentista: o didático-normalizador e o pornográfico-censurável, em larga medida concomitantes e eventualmente permutáveis. No romance de Pompeia, somos apresentados primeiro ao lado proibido (as lições de Sanches no capítulo III) do texto de Camões, para, só no X, vermos o épico como ponto de sorteio para a prova oral. A sequência é significativa, pois parece reforçar a argumentação do narrador de que sua efeminação foi passageira: ele abandonaria o delito pelo protocolo, o que, traduzido em termos literários, poderia se refletir na troca do pornográfico pelo didático/épico. No entanto, a ênfase do narrador de que a cena da piscina se estende até o presente, aspecto reforçado pela capilaridade simbólica da água, desmente a lógica da superação e atesta a permanência do interdito.

De par com a lusofobia de matriz político-ideológica de Raul Pompeia, embora não necessariamente por ela motivada, a presença de *Os Lusíadas* em *O Ateneu* se faz pelo viés da inversão paródica, isomorficamente aplicada na representação de seres invertidos, segundo a terminologia médico-jurídica do século XIX. Disso decorrem o desaparelhamento da voltagem épica da epopeia camoniana, a escavação de seu potencial pornográfico, a transferência visual da coreografia libertina na ilustração de Pompeia, a inversão da disposição espacial da água e da terra no jogo entre piscina e ilha, a redução drástica do elemento feminino, a passagem do pedagógico ao pernicioso, do amor premiado ao proibido, da claridade à opacidade, da satisfação ao asco, da vitalidade à sujeira, da expansão marítima à contenção da piscina, da pedagogia de Vênus no Canto IX a uma pedagogia venérea de Sanches. Ao desvelar novas formas de masculinidade e desaparelhar a padronização virilizante, o romance ao mesmo tempo aponta a um cenário de transformação mais ampla, comportamental e sociopolítica, marcadamente abolicionista e republicana, com nítida retração dos valores monarquistas e lusitanos, como sugere o incêndio do colégio ao final de *O Ateneu*, em princípio ateado por um aluno de nome Américo, lido por Perrone-Moisés (1988) como símbolo do Novo Mundo, da nova ordem.

Não menos importante, a enunciação editorial (Souchier, 1998) do volume censurado por Abílio, mesclando traços de obra didática e pornográfica, configura-se como um dado da cultura material que, transfigurado no romance, embasa uma série de metáforas corporais que emprestam ao livro camoniano um predicado manipulável, orgânico, que, desse modo, aprimora seu desempenho de excitar os alunos-leitores. Ao empregar a retórica da profanação para se reportar ao erotismo do Canto IX, Sérgio abeira Camões da literatura prostituída (Reverzy, 2016) do século XIX, aparentando reproduzir o moralismo oitocentista. No entanto, seu discurso demonstra, na

verdade, que macular a obra corresponde precisamente a sequestrar seu componente lírico-erótico. Daí ser necessário profanar, pela leitura, a profanação editorial, fazendo com que os leitores passem a travar com o livro um intercâmbio antes físico do que intelectual, pedagógico ou moral. Ao omitir no romance qualquer referência à edição de *Os Lusíadas* de 1879, Raul Pompeia negocia com a cultura material, oculta um documento (Montémont, 2012), ou melhor, submete-o à lógica interna de *O Ateneu*, convertendo-o em intertexto, que, como tal, pode ser livremente manuseado e manipulado, como livro para ler com várias mãos.

RECEBIDO: 20/07/2026

APROVADO: 15/08/2026

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raúl. *Raul Pompeia: o desejo líquido*. Coleção Vidas Sequestradas. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2026.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira: ensaio de preliminares para sua história e suas fontes*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

AZEREDO, Magalhães de. *Memórias*. Transcrição, atualização ortográfica e introdução de Afonso Arinos, filho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.

BORGES, Abílio César. *Os Lusíadas: poema épico de Camões*. Bruxelas: Typographia e Lithographia E. Guyot, 1879.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1975.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COUROPOS, Fernando; MENDES, Leonardo; MENDES, Thales Sant'Anna F. (orgs.). *Biblioteca imunda: entretenimento, produção de saberes e dissidência sexual na literatura pornográfica luso-brasileira dos séculos XIX e XX*. São Paulo: Alameda, 2025.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

HATT, Michael. The Book Beautiful: Reading, Vision, and the Homosexual Imagination in Late Victorian Britain. In: BELLO, Patrizia Di; CALÈ, Luisa. *Illustrations, Optics and Objects in Nineteenth-Century Literary and Visual Cultures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. p. 167-184.

HUE, Sheila. Que farei com este livro? Os editores e as correções aos *Lusíadas*. *Revista Escritos*, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, série 2, n. 1, p. 73-92, 2025.

JABLONKA, Ivan. L'enfance ou le "voyage vers la virilité". In: CORBIN, Alain (dir.). *Histoire de la virilité. 2. Le triomphe de la virilité. Le XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2011. p. 33-61.

JULIANO, Carla Borges de Andrade; TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa (orgs.). *Os saberes em desenho do Barão de Macaúbas*. Salvador: EDUFBA; Feira de Santana: UEFS Editora, 2015.

MONTÉMONT, Véronique. Vous et moi: usages autobiographiques du matériau documentaire. *Littérature*, Paris, série 2, n. 166, p. 40-54, 2012. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-40.htm>. Acesso em: 24 jun. 2026.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lautréamont e Raul Pompéia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (Org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988. p. 15-40.

POMPEIA, Raul [pseudônimo Rapp]. Homenagem a Pombal. *O Binoculo*, Rio de Janeiro, ano II, n. 31, p. 4-5, 06 mai. 1882. Hemeroteca Digital da FBN. Disponível em <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=714224&pagfis=267>. Acesso em: 17 ago. 2026.

POMPEIA, Raul [pseudônimo Rapp]. O grito do Ipiranga. *O Bohemio*, São Paulo, n. 6, p. 4, 10 set. 1881. 1 caricatura, 18 x 25cm. [Microfilme, Publicações Seriadas da FBN].

POMPEIA, Raul. [Sem título]. [1894?]. 1 desenho original "n.º 9, Cap. III" crayon sobre papel Canson & Montgolfier, preto e branco, vertical, 18,5 x 24,5 cm. [Seção de Iconografia e Acervo Digital da FBN].

POMPEIA, Raul. [Sem título]. [18--?]. 1 desenho original de Pedro II apoiado na bengala, não assinado, lápis sobre papel, preto e branco, 6 x 10 cm. [CEAC – FL/UFRJ].

POMPEIA, Raul. Abdicação. [1890?]. 1 caricatura no álbum de autógrafos pertencente a Ernesto Senna, caneta preta sobre papel, p. 64. [Seção de Manuscritos, Acervo Digital da FBN].

POMPEIA, Raul. *Carta ao autor das "Festas nacionais"*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

POMPEIA, Raul. *Obras*. Volume II: O Ateneu. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC, 1981.

POMPEIA, Raul. *Uma tragédia no Amazonas: ensaio literário*. Rio de Janeiro: Typ. Cosmopolita, 1880.

PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1935.

REVERZY, Éléonore. *Portrait de l'artiste en fille de joie*. La littérature publique. Paris: C.N.R.S. Éditions, 2016.

SOUCHIER, Emmanuël. L'image du texte: pour une théorie de l'énonciation éditoriale. *Les Cahiers de médiologie*, Gallimard, Paris, n. 6, p. 137-145, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. O mito camoniano: a influência de Camões na cultura brasileira. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 3/4, n. 2/1, p. 44-72, jul.-dez. 1980 / jan.-jun. 1981.

VALDEZ, Diane. *A representação da infância nas propostas pedagógicas do Dr. Abílio César Borges: o barão de Macaúbas (1856-1891)*. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, UNICAMP, São Paulo, 2006.

MINICURRÍCULO

GILBERTO ARAÚJO é Professor Associado de Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Doutor em Letras Vernáculas pela mesma instituição. Foi professor visitante na Université Sorbonne Nouvelle - Paris III (2022-2023), onde também realizou estágio pós-doutoral. Publicou diversos ensaios e palestras no Brasil e no exterior. Bolsista em Produtividade do CNPq (2023-) e Jovem Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ (2021-2024), com pesquisa sobre a produção visual de Raul Pompeia, sobre quem acaba de concluir um livro. Organizou a última edição portuguesa de *O Ateneu* (Glaciari/ABL), de Raul Pompeia. Autor de *Mudança de plano: ensaios de literatura brasileira* (2022), *Literatura brasileira: pontos de fuga* (2014), *Júlio Ribeiro* (2011), *Melhores crônicas de Humberto de Campos* (2009), dentre outros.

Camões, até onde os olhos alcançam: o *Triunfo* de Maximiliano I e o Barroco de Eugenio D’Ors

Camoens, as far the eyes can see: The Triumph of Maximilian I and Eugenio D’Ors’ Baroque

Júlio Bandeira

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1486>

RESUMO

Com *Os Lusíadas*, Luis de Camões oferece uma visão holística para o Mundo não-europeu que coincide com a pretensão da Procissão Triunfal encomendada pelo Imperador do Sacro Império, Maximiliano I. O historiador da arte espanhol Eugenio D’Ors afirma que Grécia e Portugal são as matrizes culturais da Europa e de que, com o Barroco, Portugal abre as culturas do resto do Mundo à Europa. Esse texto busca mostrar que foi por intermédio do Barroco que o Brasil se aproximou do Oriente.

PALAVRAS-CHAVE: *Os Lusíadas*; barroco; oriente.

ABSTRACT

In *The Lusiads*, Luís de Camões presents a holistic vision of the non-European world that aligns with the concept of the Triumphal Procession commissioned by Holy Roman Emperor Maximilian I. Spanish art historian Eugenio d’Ors asserts that Greece and Portugal are Europe’s cultural fountainheads and that, through the Baroque, Portugal opened the

cultures of the rest of the World to Europe. This text aims to demonstrate that it was through the Baroque that Brazil drew closer to the East.

KEYWORDS: *The Lusíads*; baroque; orient.

No início do Quinhentos, para perseguir o Oriente na Carreira da Índia, a nau de Camões teve de realizar obrigatoriamente no Atlântico, ou Mar Oceano, a “volta grande”. Aproximava-se, assim, da barriga do Novo Mundo, onde situava-se *Terra Brasilis*. Foi, talvez, por essa passagem ao seu largo que a América Portuguesa começaria desde seu início ocidental a respirar paradoxalmente os “Fumos do Oriente”; não aqueles tão severamente criticados por Alexandre Herculano (1810-1877) como corruptores da nação portuguesa, mas aqueles que Gilberto Freyre (1900-1987) percebera em *Sobrados e mucambos* ao olhar para o Estado do Brasil ainda colônia: seja nas mangueiras indianas, seja nos quintais dos telhados das casas com seus beirais achinesados em asa-de-andorinha. O título deste ensaio não se refere diretamente nem ao Brasil, nem aos *Lusíadas*, é no *Triumphzug* (Cortejo Triunfal) do Imperador Maximiliano I (1459-1519) que ele encontraria seu primeiro sentido. Ele busca nos versos camonianos, no “toda parte”, no seu sonho universal para o Rei português, a representação conceitual de uma *orbis* onde o sol nunca se põe no imaginário português: “Cantando espalharei por toda parte / Se a tanto me ajudar o engenho e arte”. Nesse sentido, escreve D’Ors (1976, p. 123-124):

o outro ponto que podemos, com todo o direito, assegurar é o da segunda influência, a influência oriental. Chamamos-lhe ‘oriental’ pois é esse o costume; poderíamos também dizer ‘extremo-ocidental’; seria mais claro e mais exato falar aqui de ‘vocação das Índias’, de ‘nostalgia das Índias’, molas ocultas, sabemos-lo, de toda a precocidade barroca. A primeira impressão que recebe o

mais profano em presença dos monumentos manuelinos é a de um parentes-co evidente com o longínquo. Os autores falam de arte indo-portuguesa; poderiam igualmente falar de uma arte luso-indiana. O manuelino desempenha aqui o papel da tiara em questão ... E os antecedentes orientais, somados aos antecedentes franciscanos chegam, a nossos olhos, para demonstrar que, se uma corrente oriunda de Portugal inunda a Europa moderna, é porque os portugueses tinham bebido eles mesmos nas águas de correntes mais antigas.

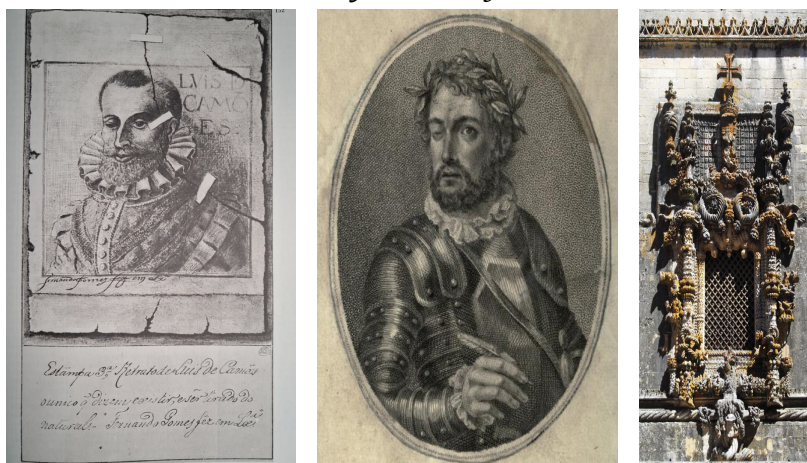
A ilustração abaixo (Fig. 1) aparece na primeira edição inglesa dos *Lusíadas*, publicada em Londres no ano de 1655. Sua tradução foi levada a cabo por *sir* Richard Fanshawe, embaixador em Lisboa entre os anos 1661-1663 – essa edição trazia, além de Camões, os retratos do infante dom Henrique e de Vasco da Gama – e a legenda afirmava ser o “único que dizem existir e ser tirado do natural” por Fernando Gomes¹. Já o retrato ao lado (Fig. 2) pertence a edição de 1817, compilada pelo morgado de Mateus, possuindo um embelezamento romântico.

Antes de partir para o Oriente, poeta já perdera o olho direito, mas foi esse Camões cruamente caolho que poderia tê-la vislumbrado com seu olho vivo por entre a tela de pedra esculpida e perfurada em Tomar: o *jaali* a cortina feita de pedra lioz português perfurada (Fig. 3). Essa treliça cinzelada, que obedeceu a uma técnica para filtrar a luz originária da arquitetura indo-islâmica e hindu para tornar-se a obra-prima do estilo manuelino com sua ornamentação em calcário feita de marinharia: cordas, nós, corais, cortiça e boias, emoldurando uma esfera armilar e a Cruz de Cristo, unindo no topo a iconografia de elementos terrenos e celestes representando o cosmos. A janela do capítulo, aqui reproduzida ainda com sua pátina desaparecida na última restauração de 2023, seria a cortina que abriria virtualmente o Oriente para o poeta, mesmo que nunca tivesse estado de Tomar.

¹ Ver Boxwer (1990).

Em Portugal descobre-se um estilo dito ‘manuelino’, enquanto que em toda a América, no Peru, na Argentina, no México, na Califórnia especialmente, se volta às inspirações de um ‘estilo colonial’. (Werner) Weisbach (1873-1953), pelo seu lado, torna o Barroco objeto de importantes trabalhos. (Wilhelm) Woerringer descobre parentescos imprevistos entre duas manifestações históricas tidas até então por inconciliáveis, entre o gótico e o Barroco. (Geoffrey) Scott (1884 -1929) fala de uma ‘arquitetura do humanismo’. A síntese de (Oswald) Spengler (1880 -1936) descobre a inspiração barroca de certos fenómenos da história da cultura: a invenção, por exemplo, da paisagem e do género pictórico conhecido pelo nome de ‘marinha’ (D’Ors, 1976, p. 70).

Figuras 1, 2 e 3



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Buscar-se-á nessas linhas unir aos *Lusíadas* o projeto de propaganda do Sacro Imperador Romano, um Triunfo à maneira dos romanos com cerca de 54 metros de comprimento, essa procissão feita de imagens gravadas a partir de pelo menos 139 blocos de madeira. Uma iconografia que une pela primeira vez visualmente o Mundo: nela coabitam canibais brasileiros, com papagaios, crianças e cestas de frutas, em seu primeiro registro imagético com guerreiros africa-

nos, trajando mantos de leopardo, seguidos de indianos que terminam o préstito do Imperador. As duas ilustrações (Fig. 4 e 5) a seguir têm o título comum de *Gente de Calicute* e datam de c. 1519, são as pranchas 131 e 129 do *Triumphzug*².

Figura 4 – Gente de Calicute.



Fonte: Burgkmair ((c 1518a)).

Figura 5 – Gente de Calicute (detalhe).



Fonte: Burgkmair ((c 1518b)).

²Ver Jones (1928).

Hans Burgkmair produziu suas gravuras baseado no relato de Balthasar Springer a respeito dos povos que encontrou em sua viagem à Índia (1505-1506), quando integrou a frota portuguesa de Dom Francisco de Almeida, o primeiro Vice-Rei da Índia. Esse conjunto é aberto por “indianos”, sendo que o turbante é reservado apenas àquele que conduz o elefante branco que conquistou os corações de Roma. Esse paquiderme foi claramente inspirado em Hanno (ou Annone, em italiano), o elefante branco do Papa, oferecido ao Sumo Pontífice pelo rei D. Manuel I³ em 1510 e que se tornaria a mascote favorita de Leão X. Composto a gravura estão “indianos” trajando cocares e saíotes muito mais afeitos aos tupinambás!

O relato de Ludovico de Vathema (c. 1470-1517) está entre as primeiras fontes para os europeus não-portugueses terem acesso às Índias. Ele foi o primeiro europeu a entrar na Meca e a chegar a Sumatra e as Molucas, entre outras lonjuras⁴. Seu livro foi um sucesso, com cerca de 31 edições até meados do século XVII, traduzido, entre outras, do italiano para o alemão, cuja primeira edição, publicada em Augsburgo, data de 1515 e pode ter influenciado a parte oriental do *Triumphzug*.

Mas é a partir dessa janela manuelina que o historiador da arte Eugénio D'Ors construiu uma interpretação fulgurante que irá unir o Mundo inteiro a Portugal. Seu livro *O Barroco* (1976) é um texto que oferece a possibilidade de unir, no chamado Novo Mundo, a América portuguesa aos extremos de um império desaparecido. As igrejas brasileiras e as cidades brasileira, como as gentes que as habitam, terão como parte de suas identidades um sabor arquitetônico que veio das Índias. *É tentador imaginar que dessa janela capitular Camões começaria seu périplo dos Lusíadas*, de lá chegar-se-ia primeiro à

³ Ver Jones (1928).

⁴ Ver Jones (1928).

Torre de Belém, dela às naus, ao Cabo das Tormentas, ao Índico, à Taprobana, Malabar, Macao e, por que não, à Bahia, Pernambuco e São Vicente.

D'Ors fala do imaginário admirável que habita Tomar, cuja imagem ainda desconhecida em França, deixou a plateia pasma ao ser apresentada:

Janela de Tomar, um estímulo de admiração fez levantar todos os que estavam presentes: devia traduzir-se entre alguns por uma verdadeira crise intelectual. *Por mim*, sempre vi nessa janela, um dos símbolos essenciais da mensagem lusitana no mundo. É, a sua maneira, um poema épico, um emblema coletivo total, como pode sê-lo a epopeia de Camões, *Os Lusíadas* (D'Ors, 1976, p.119).

Que aquele que deseje possuir uma das chaves mestras que permitam explicar a arte espanhola e de lhe definir o carácter procure em Portugal. De Portugal, com efeito, provém metade do sentido secreto da nossa história espiritual. Da nossa, digo eu? De toda a história europeia, provavelmente. Arrisquei, por vezes, que no composto designado pelo nome de Cultura, a Europa não apresentava, numa análise rigorosa, senão dois corpos simples: Grécia e Portugal. O resto é, talvez; uma questão de dosagem. ...Portugal oferece-nos, digo eu, o arquétipo do Barroco (D'Ors, 1976, p. 117).

Com a perda da maior parte do império oriental para holandeses e ingleses, o Estado do Brasil tornar-se-á a principal colônia portuguesa. Uma terra zelosamente fechada ao Mundo fora do Império português que passa a absorver os fumos das Índias; os costumes do Oriente vestirão a América portuguesa, isso bem observou Gilberto Freyre (1951). Como veremos a seguir, Índia e China chegarão ao Brasil ao longo dos séculos XVI, XVII, XVIII e início do XIX; *mutatis mutandis* era Portugal, ao perder seu Império do Oriente, trazendo a Ásia para o Novo Mundo.

As arcadas (Fig. 6 e 7), pintura anônima de c. 1570-1580, mostra as arcadas que cercam o chafariz d'el-Rei, a mais antiga fonte de Lisboa no bairro judeu, com uma espantosa diversidade de etnias, entre as quais se destaca o cavaleiro africano a ostentar o hábito da nobilíssima Ordem Militar de Santiago da Espada, cujo grão-mestre era desde 1551 o rei de Portugal. Ele monta um cavalo ricamente ajaezado, sendo a mais montaria representada na pintura. Outro detalhe de igual importância, que pode ser observado no detalhe do óleo, é a aparente ausência de preconceitos de carácter racial, com um homem negro a dançar abraçado com uma mulher branca.

Figura 6 – *Chafariz d'el-Rei*.



Fonte: (Chafariz [...], [c. 1570-1580]).

Figura 7 – Chafariz d’el-Rei, detalhe.



Fonte: (Chafariz [...], [c. 1570-1580]).

Nas reproduções que se seguem (Fig. 8 e 9), buscou-se registros de pinturas contemporâneas da Rua Direita de Goa e da Rua Nova dos Mercadores em Lisboa, seu notável cosmopolitismo. Uma iconografia que seria reconhecida em parte no Brasil, mas com a presença mais explícita e desoladora da escravatura. Essas imagens têm por objetivo demonstrar uma obediência ao mesmo padrão nos dois hemisférios.

Figura 8 – Vista da Rua Nova dos Mercadores desde o Arco dos Barretes até o Arco dos Pregos.



Fonte: (Vista [...], [c. 1550-1619]).

Figura 9 – O Leilão que se faz cada dia pela manhã na Rua Direita na Cidade de Goa.



Fonte: Van Linschoten (1596).

Com a legenda *O Leilão que se faz cada dia pela manhã na Rua Direita na Cidade de Goa* (Fig. 9), a paisagem urbana registrada “do na-

tural” por Linschoten (1563-1611) mostra, porém, uma cena cotidiana de luxo superior àquela de sua equivalente Rua Nova do Mercadoes. Tamanho era o luxo revelado por Linschoten, um holandês a serviço do arcebispo de Goa nos anos 1583-1588, oito anos depois publicava seu *Itinerario* em Amsterdam, tamanho foi o sucesso do livro que, à edição de 1596, seguiram-se as traduções de 1598 para o inglês e o alemão, todas ilustradas revelando ao resto da Europa a vida luxuriante na Índia portuguesa.

No Brasil, em Pernambuco, era evidente que a escravidão e a monocultura prevaleciam como provedores da riqueza colonial. Uma imagem brutal que se abre durante a ocupação holandesa pela Companhia das Índias Ocidentais (WIC) nos anos 1630-1654. Zacharias II Wagner (1614-1668) dos artistas a serviço de Maurício de Nassau durante os oito anos que governou o Brasil holandês.

Figura 10 – *Mercado de escravos.*



Fonte: Wagener ([c. 1630]).

A arquitetura de Recife (Fig. 10) que Wagener desenhou e aquarelou nos anos 1630 assemelha-se em muito às ilustrações anteriores que retratam Lisboa e Goa do Quinhentos. Ela pertence a um conjunto reunido em um caderno com um total de 109 pranchas encadernadas. Mas, apesar da enorme semelhança enquanto paisagens urbanas, o registro de Wagener choca pela violência da mancha dos escravizados amontoados à espera de serem vendidos. Há algo literalmente desumano na representação dos africanos de “guiné”, como a eles se refere Wagener, um alemão natural da Saxônia. Falta nela a vivacidade presente nas imagens anteriores, desoladora e macabra, talvez seja a mais forte denúncia iconográfica sobre a escravidão no Brasil.

Essa presença medonha da escravidão ficará evidente nas imagens que se seguem na ponte imagética que se buscou entre os costumes da Ásia e da América unidos pela mão portuguesa. Há uma alegria nas imagens asiáticas que desaparece nas americanas, como pode ser observado nas duas imagens abaixo (Fig. 11 e 12), ambas produzidas por artistas amadores, com o detalhe de que a da direita foi, ao que tudo indica, por mãos indianas.

Figura 11 – *Gente honrada portuguesa da Índia.*



Fonte: (Gente honrada [...], [c. 1550]).

Figura 12 – Thierbuch.

Fonte: Wagener (1997, aquarela 104).

Amédée Francois Frézier (1682-1773) foi um dos poucos viajantes a penetrar na América portuguesa, e as ilustrações de sua viagem tornam seu livro ainda mais preciso, como neste raro registro do transporte de um fidalgo baiano do início do século XVIII (Fig. 13). Seu livro *Relation du voyage de la mer du Sud, aux côtes du Chili, du Pérou et de Brésil, fait pendant les années 1712, 1713, et 1714*, teria a edição Francesa publicada em 1716 traduzida para o inglês já 1717, seguida das traduções para holandês e alemão em 1718. Nele fica evidente a evolução da rede-palanquim, se comparada àquela pintada por Wagener, como um luxuoso meio de transporte. Há também o parasol que o jovem criado negro, elegantemente trajado, carrega junto com a espada de seu senhor, um conjunto que remete iconograficamente ao imaginário asiático.

Figura 13 – Prancha XXXV.



Fonte: Scotin (1732, p. 272).

Figura 14 – *Molheres solteiras índias. Cristãs.*



Fonte: (Molheres [...], (c. 1550)).

Na pintura acima (Fig. 14), percebe-se uma delicadeza respeitosa no encontro algo galante entre portugueses e nativos. Já a sofisticação do jantar dentro de um espelho d'água para arrefecer o calor é de uma sofisticação inaudita. Ambas as aquarelas respiram uma

alegria cortesã desconhecida no Brasil. Ao contrário do códice da Biblioteca Casanatense, houve uma ausência de artistas costumbristas na América portuguesa. Há, contudo, um elemento que torna essas imagens orientais “mais recentes” que as pintadas pelos artistas viajantes no século XIX: a redescoberta tardia na década de 1950 dessa icnografia contemporânea de Camões pelo jesuíta alemão Georg Otto Schurhammer (1882-1971)! Elas permitem comparar a vida portuguesa no Brasil, aquilo Jean-Baptiste Debret encontrou no Rio de Janeiro ao chegar em 1816. Apesar dos pontos de vista separados por três séculos e um outro hemisfério, é possível encontrar semelhanças entre as gentes e os costumes dos dois continentes (Fig. 15 e 16).

Figura 15 – *Gente portuguesa de Ormuz. Estão comendo dentro d’água por ser a terra muito calmosa (detalhe).*



Fonte: (Gente portuguesa [...], [c. 1550]).

Figura 16 – *Un dîner brésilien.*



Fonte: Debret (1827).

Naquela que seria, quiçá, a mais exótica das aquarelas de Debret sobre os antigos brasileiros, é interessante notar que os homens não ultrapassam o umbral da porta (Fig. 17). Trata-se de um recinto reservado a mulheres e crianças, tanto a matrona sentada à oriental em uma marquesa, como sua escrava com a máscara de lata têm o torso desnudo com os seios à mostra. A chinesa, no detalhe da aquarela do Códice Casanatense reproduzida logo abaixo, parece mais portuguesa que a gorda brasileira. Em comum, o cuidado com os coques nos penteados chineses das antigas brasileiras. É evidente a semelhança do penteado em coque das matronas brasileiras com a jovem chinesa vestida à europeia que, aliás, tem mais recato no vestir.

Figura 17 – *Une visite à la Campagne.*



Fonte: Debret (1828).

Figura 18 – *Gente da China; chamam-se Chinas* (detalhe).



Fonte: (Gente [...], [c. 1550]).

A razão do penteado com os cabelos presos em coque está no proverbial comprimento deles, como aparecem na aquarela de Carlos Julião (Fig. 19) de uma braseira na intimidade vestindo um roupão chinês.

Figura 19 – *Figura de mulher com traje caseiro.*



Fonte: Julião (1776-1779).

A beleza da jovem retratada por Carlos Julião envia vaga ideia de como seria a mítica Dinamene, a musa chinesa de Camões: “Alma minha gentil, que te partiste”. Julião, um oficial engenheiro de origem italiana, serviu nas possessões lusas de Goa, Damão e Diu a serviço da Coroa portuguesa, tendo tido contato direto com as diversidades sociais e culturais. Antes de sua vinda ao Brasil, pode absorver a riqueza etnográfica do subcontinente indiano, isso de certa forma o preparou para olhar e registrar o cotidiano no Brasil do Setecentos, onde teve a oportunidade de observar e registrar elementos da sociedade do Rio de Janeiro e da região mineradora do Serro do Frio.

Essas escassas figurinhas tentam suprir um grande abismo no que concerne aos aspectos das gentes brasileiras atrás dos fumos da arte religiosa dominante. O Brasil não teve nada que pudesse se aproximar do Políptico de Nuno Gonçalves que Eugenio D’Ors descobriu na Exposição Colonial **Internacional de Paris** de 1931, quando fo-

ram expostos pela primeira vez fora de Portugal, onde o conjunto foi altamente aclamado por críticos e historiadores de arte europeus. Os Painéis de São Vicente de Fora, conjunto de seis painéis a óleo e têmpera sobre madeira, retratam uma monumental assembleia de 58 figuras da corte de D. Afonso V, com príncipes, fidalgos e plebeus prestando homenagem a São Vicente. Junto com o painel, D'Ors oferece ao expectador uma possibilidade de revisitar *Os Lusíadas*.

Uma atmosfera singular envolve essa obra (Fig. 20); uma espécie de mistério dela se liberta, que não vem nem do tema nem dos múltiplos enigmas iconográficos ou arqueológicos que encerra a sua composição. Ela está banhada – parece – por uma luz verde, luz fria onde se lê uma profunda saudade. Entra-se na contemplação do Político como se entra num templo ... e um pouco também como se o faz num aquário. O sentimento do mar próximo, protagonista e inspirador, choca inevitavelmente.

Figura 20 – Político de San Vicente Nuno.



Fonte: Gonçalves (1465).

RECEBIDO: 24/07/2026

APROVADO: 15/08/2026

REFERÊNCIAS

- APPELBAUM, Stanley. *The Triumph of Maximilian I, 137 Woodcuts by Hans Burgkmair and Others*. New York: Dover Publications, 1964. p. 122-124.
- BANDEIRA, Julio; CORRÊA DO LAGO, Pedro. *Debret e o Brasil*. Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2007.
- BANDEIRA, Julio. *O Brasil na Rota da China (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Arte Padilla, 2018.
- BARRETO, Luís Filipe; GARCIA, José Manuel. *Portugal na abertura do Mundo*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- BOXER, Charles R. et al. *Portugal Brazil, the Age of Atlantic Discoveries*. New York: Franco Maria Ricci, 1990. p. 250.
- BURGKMAIR, Hans. *Gente de Calicute*. [c. 1518a]. 1 xilogravura, 31,115 x 40 cm, col. part.
- BURGKMAIR, Hans. *Gente de Calicute*. [c. 1518b]. 1 xilogravura, 31,115 x 40 cm, col. part. (detalhe).
- BURNELL, Arthur Coke; TIELE, P. A. *The Voyage of John Huyghen van Linschoten to the East Indies*. London: Hakluyt Society, 1935.
- CHAFARIZ d'el-Rei. [c. 1570-1580]. 1 óleo sobre madeira, 93 x 163 cm. [Lisboa, Coleção Berardo, anteriormente na coleção dos condes de Adaneiro, Madri].
- CRUZ, Maria Leonor Garcia da. *Os "Fumos da Índia" uma leitura crítica da expansão portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- D'ORS, Eugenio. *O Barroco*. Lisboa: Vega, 1976.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Un dîner brésilien*. 1827. 1 aquarela sobre papel, 15,9 x 21,9 cm. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Une visite à la Campagne*. 1828. 1 aquarela sobre papel, 15,1x21,1 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos, decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. 3 v.
- FRÉZIER, Amédée François. *Relation du voyage de la Mer du Sud aux côtes du Chily et du Pérou, fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*. Paris: Chez Nyon, 1716.

GENTE da China; chamam-se Chinas (detalhe). [c. 1550]. 1 aquarela sobre papel, 31 x 44cm. [Prancha LXXIV, *Códice Casanatense*, Biblioteca do Vaticano, Roma. Em *Imagens do Oriente no século XVI, Reprodução do código português da Biblioteca Casanatense*, Imprensa Nacional, Lisboa da Casa da Moeda, Lisboa, 1985].

GENTE honrada portuguesa da Índia. [c. 1550]. 1 aquarela sobre papel, 31 x 44 cm. [Prancha LIII, *Códice Casanatense*, Biblioteca do Vaticano, Roma].

GENTE portuguesa de Ormuz. Estão comendo dentro d'água por ser a terra muito calmosa. [c. 1550]. 1 aquarela sobre papel, 31 x 44 cm. [Prancha XVIII, *Códice Casanatense*, Biblioteca do Vaticano, Roma. Em *Imagens do Oriente no século XVI, Reprodução do código português da Biblioteca Casanatense*, Imprensa Nacional, Lisboa da Casa da Moeda, Lisboa, 1985].

GONÇALVES. *Políptico de San Vicente Nuno*. 1465. 1 óleo e têmpera sobre madeira, 10.33 x 3.57. [Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa].

GSCHWEND, Annemarie Jordan; LOWE, K. J. P. *The Global City, on the Streets of Renaissance Lisbon*. Londres: Paul Holberton, 2015.

JONES, John Winter. *The Itinerary of Ludovico di Varthema of Bologna, from 1502 to 1508*. London: The Argonaut Press, 1928.

JULIÃO, Carlos, *Figura de mulher com traje caseiro*. 1776-1779. 1 aquarela sobre papel. [pr. XXIV. Biblioteca Nacional].

JULIÃO, Carlos. *Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. *Códice*, constando de 43 aquarelas coloridas, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

MATOS, Luís de. *Imagens do Oriente no século XVI, reprodução do código português da Biblioteca Casanatense*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

MOLHERES solteiras índias. Cristãs. [c. 1550]. 1 aquarela sobre papel, 31x44cm. [Prancha LI, *Códice Casanatense*, Biblioteca do Vaticano, Roma].

SCOTIN, Gérard. Prancha XXXV. 1 buril, 19 x 29 cm. In: FRÉZIER, Amédée-François. *Relation du voyage de la mer du Sud, aux côtes du Chili, du Pérou et de Brésil, fait pendant les années 1712, 1713, et 1714*. Paris: Chez Nyon, 1732, p. 272. Col. part.

SOUZA-BOTELHO, José Maria de. *Morgado de Matteus: Os Lusíadas*. Paris: Firmin Didot, 1817.

VAN LINSCHOTEN, Jan Huygen. *O Leilão que se faz cada dia pela manhã na Rua Direita na Cidade de Goa*. 1596. 1 buril. [Amsterdam, Cornelis Claesz].

VISTA da rua Nova dos Mercadores desde o Arco dos Barretes até o Arco dos Pregos. [c. 1550-1619]. 1 óleo sobre tela, 65 x 95,5 cm. [The Society of Antiquaries, Kelmscott Manor, Oxfordshire, Reino Unido].

WAGENER, Zacharias. *Mercado de escravos*. [c. 1630]. 1 aquarela, 21 x 35,3 cm.

WAGENER, Zacharias. *O “Thierbuch” e a “Autobiografia”*. Brasil Holandês. Rio de Janeiro: Index, 1997. v. 2.

MINICURRÍCULO

JÚLIO BANDEIRA é sócio do Real Gabinete Português de Leitura, da Associação Brasileira de Imprensa, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, membro da Academia Brasileira de Arte e do Pen Clube. Doutor em Teoria e História da Arte pela Universidade de Essex, Reino Unido, Mestre em História do Brasil pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Bacharel em Comunicação Social pela PUC/RJ. Em seu pós-doutoramento na ECO/UFRJ dedicou-se ao estudo da representação da paisagem. São de sua autoria mais de 20 livros e catálogos de exposições dedicados aos artistas viajantes que estiveram no Brasil, em especial Jean Baptiste Debret e Thomas Ender. Entre seus livros estão *Canibais no Paraíso, a França Antártica e o imaginário europeu quinhentista* (Ed. Mar de Idéias, 2006), *Debret e o Brasil* (Ed. Capivara, 2010), *A viagem de Marianne North ao Brasil, 1872-1873* (Ed. Sextante, 2012), *O Brasil na rota da China* (Ed. ArtePadilla, 2018), *Ender e o Brasil* (Ed. Capivara, 2022). Prepara atualmente a edição do diário/manuscrito de Ludwig Riedel, botânico da expedição Langsdorff.

A presença de Camões na arte do Brasil no tempo de D. João VI

The presence of Camões in brazilian art during the time of John VI

Paulo Knauss

Universidade Federal Fluminense / Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1498>

RESUMO

O texto tem como objeto de estudo a produção da imagem do poeta renascentista português Luiz de Camões, autor do famoso poema épico *Os Lusíadas*, na arte do Brasil do início do século XIX. O argumento procura chamar atenção para o fato de que a partir da história da arte é possível identificar que antes da construção da imagem de Camões produzida no âmbito das comemorações do tricentenário de seu nascimento e morte, orientadas pelo movimento do Romantismo em Portugal, a imagem do poeta já havia sido elaborada pela criação artística associada à construção da ordem simbólica do governo e reinado de D. João VI, predominando a representação de Camões como guerreiro.

PALAVRAS-CHAVE: História do Brasil; história da arte; Luiz de Camões; D. João VI.

ABSTRACT

This paper examines the image of the Portuguese Renaissance poet Luís de Camões, author of the famous epic poem *The Lusiads*, in Brazilian art during the early 19th century. It argues that art history reveals how, prior to the image of Camões shaped by the tricentennial commemorations of his birth and death, driven by the Romantic movement in Portugal, the poet's image had already been crafted through artistic works linked to the symbolic order of John VI's government and reign, with a representation of Camões as a warrior predominating.

Keywords: History of Brazil; history of art; Luiz de Camões; John VI.

A FESTA DAS LETRAS

No século XIX, as comemorações em torno da memória do poeta renascentista português Luiz de Camões ecoaram com força dos dois lados do Atlântico, promovendo uma grande festa das letras, celebrando a importância da literatura e da língua portuguesa. Foi, sobretudo, na ocasião do tricentenário da morte de Camões, em 1880, que os festejos comemorativos dominaram a vida social das cidades de Lisboa e do Rio de Janeiro, respectivamente, a capital política e cultural de Portugal e do Brasil. Nesse contexto comemorativo, situa-se historicamente a construção da imagem pública de Camões como herói da pátria, em Portugal. Nessa altura, Camões também se afirmou como referência incontornável da cultura no Brasil, afirmando a língua como um elemento decisivo da identidade nacional.

Sobre as comemorações do tricentenário da morte de Camões no Rio de Janeiro, Ângelo Agostini, no editorial de sua *Revista Ilustrada*, afirmava que nunca havia visto a cidade com tamanha sede de festa. “Os poetas debulharam-se em alexandrinos, o comércio em luzes, o povo em contentamento”, anotou o cronista para traduzir o ambiente das comemorações camonianas no Rio de Janeiro, então cidade da corte imperial do Brasil (Agostini, 1880, p. 2). Os vários su-

plementos na imprensa da época acompanharam o movimento geral, ressaltando o poder de atração que a memória de Camões exerceu sobre a sociedade. Por todo lado, a lembrança do poeta e sua obra serviu como motivo para discursos, récitas de poemas, saraus artísticos e literários, apresentação de hinos compostos especialmente para a ocasião, reunião de positivistas e até mesmo uma peça de Machado de Assis foi encenada. A programação geral foi concluída com as regatas de domingo, compondo uma grande festa marítima com fogos de artifício, que, segundo consta, estendeu-se pela noite da cidade (Sandmann, 2003).

Não há risco em dizer que a cerimônia mais significativa realizada no Rio de Janeiro foi justamente a solenidade de lançamento da pedra fundamental da construção da sede do Gabinete Português de Leitura, na então Rua da Lampadosa, atual Rua Luís de Camões. A crônica de época destaca que o evento do dia 10 de junho de 1880 teve grande audiência popular atraída pela presença de muitas personalidades, como escritores e letrados, representantes oficiais da Câmara Municipal e de associações civis diversas, especialmente da comunidade portuguesa da cidade, e pela presença dominante do próprio imperador Pedro II. A lembrança do sentido simbólico do rito ficou inscrita na colher de pedreiro, em marfim e prata, que foi utilizada pelo monarca imperial no preparo do assentamento da pedra fundamental do novo edifício, que é preservada em sua caixa original até os dias de hoje, compondo a coleção do Real Gabinete Português de Leitura.

Na corte imperial do Brasil, ao lado do evento popular na rua, o programa comemorativo do dia se completou com uma sessão solene, realizada no Teatro São Pedro, com a participação do imperador e da imperatriz, conferindo ares oficiais ao evento. Coube Joaquim Nabuco ser o orador daquela noite solene. Era conhecido pelo seu talento de homem de letras e pelo seu papel na política, tornando-

-se um dos líderes do movimento abolicionista, defendendo o fim da escravidão como instituição social no Brasil. Além disso, foi um precursor das homenagens ao poeta do século XVI desde que havia publicado, em 1872, o livro *Camões e os Lusíadas* (Nabuco, 1872). Considerando o discurso de Nabuco proferido no ato solene do tricentenário da morte do poeta no Rio de Janeiro, a historiadora Gisselle Martins Venâncio concluiu: “na festa de Camões, sem dúvida, conformou-se um ideal de nação brasileira em consonância com um sentimento de pertencimento a uma comunidade cultural mais ampla que se pode, talvez, nomear como luso-brasileira” (Venancio, 2013, p. 287).

CAMÕES NA PINTURA

A pintura também participou do ambiente da grande festa das letras em torno da memória de Camões. Na pintura, em sintonia com o espírito do Romantismo, a morte do poeta será o tema dominante.

Pouco tempo depois das comemorações de 1880, o Imperador Pedro II fez a doação ao Real Gabinete Português de Leitura do quadro *Camões em seu leito de morte* (Fig. 1), criação de Antonio Firmino Monteiro, pintura executada em sua primeira temporada de estudos e atividades artísticas em Paris, iniciada em 1880. Na cena histórica, junto à cama sobre a qual repousa o corpo moribundo do poeta, estão representados um padre, ao lado da cama, acompanhado de um cavaleiro, ao pé da cama, e uma terceira pessoa prostrada aos pés do poeta sobre a cama, em ato de tristeza profunda, coberta por uma túnica larga, que deve corresponder à figura do servo pessoal de Camões que o acompanhou até o fim da vida. Com esse quadro, a memória de Camões no Brasil oitocentista encontrou a sua manifestação artística contagiada pelas comemorações de 1880, fazendo do Gabinete Português de Leitura o lugar da memória camoniana no Rio de Janeiro.

Figura 1 – *Camões em seu leito de norte*, óleo sobre tela.



Fonte: Monteiro (1883).

Pode-se dizer que os festejos de 1880 completam um ciclo de construção da imagem pública do poeta e de promoção da memória de sua vida e obra, promovido na esteira do movimento intelectual e artístico do Romantismo em Portugal. De acordo com os estudos do pesquisador português Antonio Martins Gomes (2025), é possível indicar que, a partir da Revolução Liberal de 1820, se identifica a ascensão da admiração pelo gênio de Camões como modelo supremo do patriotismo lusitano, inspirando o pensamento social e a criação literária e artística, servindo à elaboração de representações de fatos da vida do poeta. O historiador brasileiro, Gustavo Pereira (2026), por sua vez, enfatiza o consenso alcançado em torno da figura de Camões, por oposição às comemorações, do centenário da morte do Marquês de Pombal celebrado em 1882.

A partir da perspectiva das letras e da literatura, de modo geral, considera-se que o poema *Camões*, de Almeida Garrett, publicado em 1825, ano do terceiro centenário do nascimento do poeta, inaugurou o ciclo camoniano e tornou-se um marco inicial do Romantismo em Portugal. A referência literária, contudo, deixa em segundo

plano a perspectiva da história da arte e ofusca a lembrança de que, no ano anterior à publicação do poema, no salão de belas artes parisiense de 1824, o pintor português Domingos Sequeira apresentou o quadro *Morte de Camões*, obra premiada com medalha do certame artístico francês.

Com a pintura, Sequeira afirmava a representação de Camões também como um tema da pintura. Um dos desenhos de estudo da pintura de Sequeira existente na coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, indica que a composição da cena da morte do poeta encontrou inspiração na representação da morte de Sócrates de Jean-Louis David, quadro do ano de 1787, que marcou a época de renovação artística do fim do século XVIII, em tempos de transformação social da Revolução Francesa. Tal como o Sócrates de David, o Camões de Sequeira aparece sentado na cama com as mãos em gesto alargado como se estivesse proclamando seu último discurso. A figura do filósofo grego surge mais vigorosa do que a figura do poeta português com corpo curvado e magro de enfermo. A grande diferença, contudo, é que Sócrates está cercado de um grupo de discípulos atentos às palavras do mestre, enquanto Camões é acompanhado apenas de seu servo sentado em gesto desolado, sem capacidade de escutar o que era dito pelo poeta em seus últimos momentos.

De acordo com as pesquisas da historiadora da arte Patrícia D. Telles (2025), apesar da boa recepção da criação de Sequeira pelas autoridades do salão, a crítica de arte não foi inteiramente favorável, o que pode explicar o fato da obra não ter sido adquirida pelo estado e não ter encontrado comprador. Assim, a pintura terminou por ser oferecida pelo artista ao Imperador do Brasil Pedro I, contando com a intermediação de seu representante em Paris, Domingos Borges de Barros. Tempos depois, o quadro foi herdado por seu filho e sucessor no trono imperial brasileiro. D. Pedro II, por sua vez, acabou por oferecer o quadro a sua irmã, a princesa Leopoldina, como presente

pelo seu casamento com o príncipe de Joinville, que a levou a viver na França. A pintura histórica de Sequeira, então, regressou à Europa, mas teve um destino incerto, sendo considerada desaparecida.

ENTRE LEMBRAR E ESQUECER

A grande repercussão das comemorações do nascimento e morte do poeta português em tempos de monarquia constitucional portuguesa e de afirmação das ideias do movimento do Romantismo terminou por colocar no esquecimento a presença de Camões no processo de construção da ordem simbólica do governo e reinado de D. João VI, última época do absolutismo monárquico, e que, em grande parte, corresponde ao período da corte portuguesa sediada nos trópicos.

Como príncipe regente, D. João assumiu o governo de Portugal em 1799, mas sete anos antes já despachava os negócios de estado em nome de sua mãe, D. Maria I, afetada em seu estado de saúde. Com a passagem da rainha, em 1816, instalou-se efetivamente o reinado de D. João VI, cuja aclamação ocorreu, na cidade do Rio de Janeiro, em 1818, o que fez do rei de Portugal o único monarca europeu coroado na América.

A época do governo de D. João foi marcada pela decisão de transferir a corte portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro, em 1808, no contexto da Guerra Peninsular provocada pelo avanço de tropas francesas de Napoleão I sobre Portugal e Espanha. Com apoio de forças militares inglesas, a estratégia da transferência da corte permitiu que o controle da coroa portuguesa pela dinastia dos Bragança fosse preservado. Assim, a corte portuguesa se manteve nos trópicos até 1821, quando a contestação da ordem absolutista e o avanço do movimento liberal constitucionalista fez o rei decidir pelo regresso da corte à Lisboa. De todo modo, o longo período regencial e o afastamento do centro metropolitano acabaram por definir uma memória

controversa do reinado de D. João, sobretudo a partir da perspectiva portuguesa (Martins, 2022). É possível defender que as controvérsias históricas levaram a desconsiderar a presença de Camões na ordem simbólica do reinado joanino do início do século XIX.

Um bom exemplo dessa produção de esquecimento é o tratamento que tem sido dado à famosa edição de *Os Lusíadas*, publicada no ano de 1817, em Paris, por Firmin Didot, sob a direção editorial e o patrocínio de José Maria de Sousa Botelho Mourão e Vasconcelos, 5º morgado Mateus. A qualidade editorial da obra é indiscutível, ademais valorizada pelas ilustrações produzidas por artistas franceses notórios, como o conhecido pintor de retratos François Gérard, o pintor decorativo Alexandre-Evariste Fragonard e o gravador Raphael Urbain Massard.

Na bibliografia especializada, contudo, a obra tem sido mencionada como referência de inspiração para a construção da imagem pública de Camões sustentada no Romantismo português. A grande repercussão da edição especial de *Os Lusíadas*, de Luiz de Camões, terminou por produzir o esquecimento em torno do contexto de sua produção demarcada pelo ano de sua publicação: 1817 – o ano em que estava programada a Aclamação de D. João VI como rei de Portugal, depois de encerrado o período de luto pela morte de sua mãe, a rainha D. Maria I. A repressão ao movimento da Revolução de 1817, em Pernambuco, e a realização do casamento de D. Pedro com D. Leopoldina foram eventos que contribuíram para a adiar o rito da sagração e aclamação real, que terminou se realizando apenas em 6 de fevereiro de 1818.

A dedicatória registrada na abertura do livro patrocinado pelo morgado de Mateus sublinha o laço entre o patrono da edição especial de *Os Lusíadas* e o rei D. João VI:

A El Rei

Senhor,

Depois da honra que tive de servir a Vossa Majestade por muitos anos não podia receber outra alguma que mais estimasse do que a graça que me concedeu de por debaixo dos auspícios de Vossa Majestade esta nova edição de um poema, monumento da glória nacional, pois nele são contados os heroicos feitos dos Senhores Reis Seus Augustos Avós, e dos vassalos excelentes, que estes grandes Soberanos conduziram consigo à imortalidade.

Digne-se Vossa Majestade aceitar os puros votos que faz, e lhe oferece, pelas Suas prosperidades, da real Família, e do seu Reinado, Senhor

De Vossa Majestade

O mais humilde criado e fiel vassalo.

D. José Maria de Souza Botelho (Camões, 1817).

A dedicatória não deixa dúvida de que a edição de *Os Lusíadas* vinha carregada da intenção de festejar a realeza como instituição social portuguesa e o próprio rei D. João VI. Não há como deixar de considerar que José Maria de Souza Botelho, o 5º morgado Mateus, foi durante muito tempo um dedicado servidor da coroa portuguesa. Como militar, esteve por 13 anos a serviço da Coroa, passando a exercer funções diplomáticas a partir de 1791, como enviado extraordinário e ministro plenipotenciário em Estocolmo, Suécia, e depois, já em tempos de governo de D. João, Copenhagen, Paris, Viena, Congresso de Amiens, Paris e São Petersburgo, deixando a carreira em 1805, quando passou a conselheiro da fazenda real. Foi, então, que passou a se dedicar ao seu projeto da edição especial de *Os Lusíadas*.

Não há como desconsiderar, ainda, que seu filho, José Luís de Sousa Botelho Mourão e Vasconcelos, 6º morgado Mateus e 1º conde de Vila Real, teve participação significativa na história do governo de D. João. Como militar, na sequência da segunda invasão francesa,

em 1809, tornou-se ajudante de Ordens de William Carr Beresford, marechal do exército português, combatendo as forças napoleônicas ao lado de Arthur Wellesley, 1º Duque de Wellington, comandante das forças inglesas. Seguindo o exemplo de seu pai, em 1814, passou da carreira militar ao serviço diplomático ao ser nomeado ministro plenipotenciário em Madrid, de onde acompanhou o lançamento do livro editado por seu pai. Mais tarde, o 1º Conde de Vila Real teve sua trajetória pessoal complicada pela sua participação no movimento de defesa pela monarquia absolutista em Portugal.

Pela história e laços políticos do patrono da edição especial de *Os Lusíadas* de 1817, não há como deixar de relacionar a produção da obra com a afirmação do poder de D. João VI, ressaltando a presença de Camões na construção da ordem simbólica joanina.

No frontispício da obra de edição especial (Fig. 2), com desenho de François Gérard e gravura de Barthélemy Roger, destaca-se o retrato do poeta português, seguindo a tradição de sua representação com coroa de louros, armadura militar e seu olho vazado. A figura é acompanhada pela inscrição abaixo de dois versos do poema: “Aquelle, cuja Lyra sonora / Será mais affamada que ditosa”. Os versos certamente inspiraram a iconografia de gosto neoclássico. Assim, nos cantos superiores, de um lado, representando a alegoria da Fama, vê-se uma efígie e sua corneta, enquanto, do outro lado, a alegoria da Arte é representada por uma efígie e sua lira. Além disso, na parte central superior, uma cena alegórica central tematiza a memória das navegações e, na base inferior, é apresentado o escudo de armas da família Camões, identificada pela figura da serpente no centro, cercada por montanhas dos dois lados. A iconografia alegórica, nas laterais, alude à conquista da África e da Índia, acompanhada da devida inscrição.

Figura 2 – Camões (frontispício).

Fonte: Gérard e Roger (1817).

No retrato de Camões do frontispício da edição de *Os Lusíadas* de 1817, há uma evidente associação da fama e da arte da poesia de Camões com a história das navegações portuguesas e a construção do império colonial lusitano. O escudo de armas, por sua vez, insere Camões na tradição nobiliárquica. Nada alude ao herói patriótico nos termos do Romantismo.

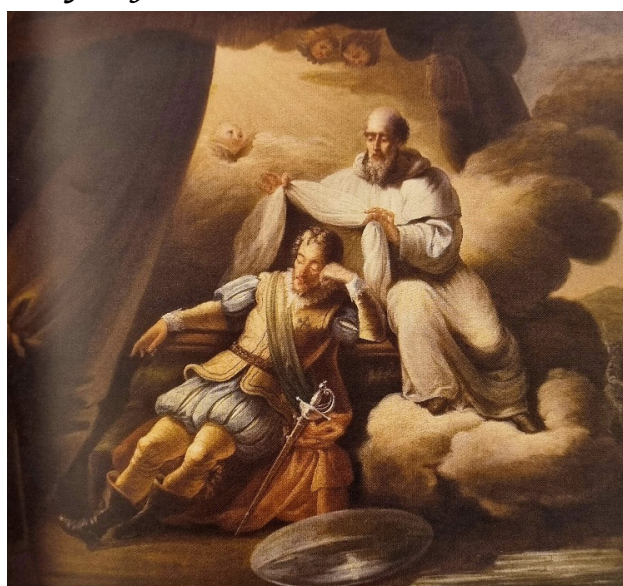
CAMÕES NA PINACOTECA REAL

A chegada da corte portuguesa na cidade do Rio de Janeiro foi marcada pelo seu impacto demográfico instantâneo. Um contingente humano de nobres, funcionários régios, militares e clérigos, estimado entre de 10 a 15 mil pessoas, sem qualquer preparação prévia chegaram à cidade colonial em que estava estabelecido o vice-rei do Brasil (Cavalcanti, 2004). O grande deslocamento de tanta gente foi acompanhado do transporte de muitos bens pessoais e itens móveis, incluindo coleções régias que representavam a força simbólica do poder monárquico. Nesse caso, é recorrente a lembrança da história

da Biblioteca Real que, ao ser transferida de Lisboa para o Rio de Janeiro, deu origem à atual Biblioteca Nacional brasileira. Sua importância simbólica pode ser medida pelo fato de que sua permanência no Brasil fez parte das negociações do reconhecimento da independência nacional (Schwarcz; Azevedo; Costa, 2002). Menos lembrado é que, no mesmo contexto histórico, a mudança da corte para o Brasil foi acompanhada também do transporte de obras de arte da realeza, que em grande parte retornou a Portugal junto com o rei e sua corte em 1821. Contudo, um certo conjunto de pinturas da pinacoteca real identificadas pela inscrição “Pertence a S. A. Real” permaneceu no Brasil, compondo a chamada Coleção D. João VI de pinturas preservadas no Museu Nacional de Belas Artes (Moura, 2008).

Na Coleção D. João VI, ao lado de pinturas de diversas escolas da história da arte europeia, há uma representação da morte de Camões (Fig. 3). Não há dúvida de sua procedência, devido à inscrição acompanhada do número de registro que constam no verso da tela. Trata-se de uma pintura de Escola Portuguesa, ainda que seja uma obra sem autoria conhecida e sem data. Seu bom estado de conservação valoriza a sua qualidade artística.

Figura 3 – *A morte de Camões*. Óleo sobre tela.



Fonte: Autor desconhecido ((189-)).

Não se trata de uma pintura inovadora para seu tempo, mas fica muito evidente como o tratamento da figura do poeta é combinado com motivos religiosos cristãos. Certo é que a pintura compartilha a mesma marca do conjunto da coleção dominada por temas da mitologia pagã clássica e temas religiosos do cristianismo. A representação de divindades da mitologia antiga, como Apolo, Vênus, Mercúrio, Perseu e Andrômeda, por exemplo, juntam-se à representação de histórias bíblicas, como Judith e Holofernes, e a representação hagiográfica de santos católicos, como Santa Luzia e Santa Catarina. A coleção inclui, ainda, duas pinturas de natureza-morta, uma alegoria e dois retratos: o do Conde João de Nassau-Siegen, governador holandês de Pernambuco do século XVII, e de seu genro Claudio La Morál, Príncipe de Ligne, militar e diplomata a serviço do Rei Felipe IV de Espanha. Completa o conjunto a representação da morte de César e a de Camões, respectivamente do imperador romano da Antiguidade e do poeta renascentista português.

Não há risco em afirmar que a associação dos dois quadros na mesma coleção estabeleceu uma aproximação da memória das duas personagens históricas. De um lado, a associação entre as duas pinturas na coleção reforça o laço do poeta com o legado clássico da latinidade. Por outro lado, é inegável reconhecer o sentido político da representação do assassinato do imperador romano em tempos de Revolução Francesa, marcada pelo regicídio e pela ascensão ao poder do oficial militar que se fez imperador sem linhagem dinástica. A imagem do momento final de César se constitui também como contraponto à imagem de Sócrates, promovida pelo espírito revolucionário que encontrou na pintura de Jean-Louis David sua expressão. Importa ressaltar, então, que a reunião das duas pinturas históricas na pinacoteca real contagia de sentido político a presença de Camões no contexto do colecionismo régio joanino. Assim, é possível contextualizar que, junto com a corte portuguesa, a memória

de Camões também tenha se transferido para os trópicos no início do século XIX.

Pela pintura joanina, observa-se que a representação da morte do poeta foi envolvida em atmosfera sagrada. Na cena representada, o poeta aparece dormindo, sentado em uma poltrona, com a cabeça sustentada por uma mão, enquanto mantém o outro braço estendido, assim como as pernas, sugerindo mais uma posição de repouso em estado de sono profundo do que, propriamente, de um corpo em estado moribundo. Ao seu lado, a espada pessoal, que mesmo parecendo ainda estar embainhada à cintura, pende como se estivesse depositada sobre um manto, acompanhada do escudo largado ao chão, sugerindo um estado de rendição. Por trás e acima de Camões, desponta a figura de um homem maduro, calvo e de barba grisalha, trajando uma túnica branca e longa, envolto por uma nuvem que o transporta, preparado para cobrir o corpo do poeta com uma mortalha. Ao surgir na cena, em companhia de anjos, parece claro que a figura masculina representa um agente da ação divina que acolhe o poeta na sua passagem derradeira, conferindo ar místico à cena.

Na imagem da coleção joanina, o poeta parece ter encontrado um estado de placidez plena no seu último instante. O poeta é representado como um soldado solitário, sem batalhão, que baixou inteiramente sua guarda, caindo sobre a proteção divina. Assim, a representação joanina da morte de Camões distingue-se das versões do Romantismo ao deixar de caracterizar a fragilidade de sua saúde e as condições de pobreza do poeta nos últimos momentos de sua vida. Tampouco é possível relacionar a figura do homem que envolve o poeta na mortalha com o servo que acompanhou Camões até o fim da vida, pois não há feições que caracterizem sua origem asiática, como natural de Java, substituindo o dado biográfico pela alegoria religiosa.

Não há como deixar de notar que a representação camonianiana é a única das pinturas da pinacoteca real que possui um tema que representa a singularidade da experiência portuguesa. É possível supor que o quadro participava do mesmo ambiente do programa artístico do Palácio Real da Ajuda, em que as figuras mitológicas de *Os Lusíadas*, como Vénus e Baco, assim como as tágides, ditas ninfas do Rio Tejo, invocadas pelo poeta, aparecem na pintura decorativa dos interiores. Cabe destacar que o projeto do Palácio Real da Ajuda foi o maior projeto artístico do governo de D. João, abortado em grande medida pelo contexto político conturbado que se instalou com a ameaça francesa que levou à Guerra Peninsular e a decisão política de transferir a corte portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro.

O projeto do palácio real dá a dimensão da importância das artes no governo de D. João. A construção do Palácio Real da Ajuda foi iniciada em 1795 com o projeto original concebido por Manuel Caetano de Sousa (1738-1802). Com a morte do arquiteto responsável, o projeto original foi substituído por outro atualizado com o gosto neoclássico de autoria do arquiteto de origem italiana Francesco Saverio Fabri (1761-1817), que se tornou conhecido em Portugal como Francisco Xavier Fabri, e do arquiteto português José da Costa e Silva (1747-1819). Ambos haviam se formado na Academia Clementina de Bolonha e representavam a mesma vertente da arquitetura de seu tempo. No início de sua carreira, Fabri destacou-se no campo da arquitetura eclesiástica, tendo sido atraído para trabalhar em Portugal por convite do bispo do Algarve, D. Francisco Gomes de Avelar. Depois de atuar na construção e reforma de várias igrejas no Algarve, estabeleceu-se em Lisboa, onde passou a realizar também projetos de arquitetura civil, como do Palácio da Foz. José da Costa e Silva, por sua vez, havia se destacado com o projeto do Teatro São Luiz, a casa de ópera de Lisboa inaugurada

em 1894, que marcou época na história da arquitetura de teatros na Europa. Acompanhando a corte portuguesa, José da Costa Silva seguiu para o Rio de Janeiro, onde projetou e construiu o teatro São João, que se tornou um dos centros da vida social e da cultura da corte joanina nos trópicos.

Com o projeto do Palácio Real da Ajuda, D. João marcou a história da arte em Portugal. Do mesmo modo, na história da arte no Brasil, em 1816, o governo joanino marcou época ao atrair para o Rio de Janeiro um grupo de artistas vindos da França, reunidos na chamada Colônia Lebreton, pela referência ao líder do grupo Joachim Lebreton, que a historiografia passou a caracterizar como a Missão Artística Francesa. Sua atuação foi decisiva para renovar e institucionalizar o ensino artístico no Brasil e dar origem à Academia Imperial de Belas Artes, cuja sede seria inaugurada em 1826. Camões representado na pintura participou desse contexto histórico.

CAMÕES NA ACLAMAÇÃO DO REI

O protagonismo dos artistas franceses, no Rio de Janeiro joanino, afirmou-se em torno da elaboração do programa decorativo de festas reais, sendo a primeira marcada pela chegada da Arquiduquesa da Áustria D. Leopoldina e de seu matrimônio com D. Pedro, ainda príncipe do Brasil, e a segunda, que foi a festa da Aclamação do Rei D. João VI, povoando a cidade com pavilhões, arcos de triunfo e varandas. O pintor e cenógrafo Jean-Baptiste Debret e o arquiteto Grandjean de Montigny dirigiram o projeto geral, enquanto o escultor Auguste-Marie Taunay assumiu a elaboração da ornamentação de relevos e esculturas. A execução do projeto engajou ainda diversos artistas atuantes na cidade, além de discípulos dos mestres franceses. A decoração exibia emblemas heráldicos, inscrições epigráficas, colunas e obeliscos, meda-

lhões e alegorias como que comemorava a Abertura dos Portos de 1808 (Chiavari; Grinberg, 2008).

De acordo com a crônica de época de Jean-Baptiste Debret, pode-se dizer que o programa de arquitetura efêmera da Aclamação foi grandioso, tendo como centro o Largo do Carmo, onde ficava o Paço e a Capela Real, espaços do rito oficial, e o Campo de Santana, para a realização da festa popular (Debret, 1839, v. 3). Diante do Paço Real da Cidade, foi erguido um templo, à moda da arquitetura clássica antiga, consagrado à Minerva, a divindade mitológica que representa o triunfo da inteligência sobre a força bruta, que se tornou o símbolo principal daquele momento de afirmação do reinado de D. João VI. Era um edifício monumental aberto com uma grande varanda, que tinha pouco mais de 60 m de altura, concebido para abrigar o rito do beija-mão para o rei receber o cumprimento das autoridades sentado no trono.

No interior do templo efêmero, a figura de Minerva era celebrada por uma grande estátua que protegia o busto do rei aclamado. Sua imagem ressurgia, ainda, no arco do triunfo que foi erguido para a mesma ocasião, fazendo par com a imagem de Ceres, em alusão à ciência e ao comércio, celebrando o rei como libertador do comércio. Segundo a descrição do memorialista, a decoração dos monumentos de arquitetura efêmera era composta por vários relevos com diferentes temas, representando, entre outros, personagens da Poesia e da História, entre os quais certamente estava Camões, considerando o fato de que a imagem do poeta renascentista português é a única obra escultórica de Auguste-Marie Taunay mencionada na crônica de Debret (Fig. 4).

Figura 4 – *Camões*, escultura em bronze.



Fonte: Taunay ([c. 1818]).

A imagem escultórica original de Camões, junto com outra de Minerva, de autoria de Auguste-Marie Taunay foi preservada na coleção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) (Lago, 2014). A herma do poeta, contudo, é mais conhecida pela réplica instalada em praça pública do Rio de Janeiro em frente ao Real Gabinete Português de Leitura. Apesar da grande produção de obras efêmeras, as duas peças da coleção do IHGB são as únicas esculturas em bronze de Auguste Marie Taunay no Brasil. Ao contrário das obras efêmeras, as imagens de Camões e de Minerva tiveram sua perenidade garantida pela qualidade de seu material. O bom acabamento das peças valoriza o talento do artista em ultrapassar o desafio tecnológico à sua criação imposto pela ausência de fundição artística no Brasil de seu tempo. A carência local na arte da fundição faz supor que o único local que encontrou para produzir as duas esculturas em bronze tenha sido a fundição militar da Casa do Trem do Arsenal de Guerra.

Auguste-Marie era o irmão mais novo do pintor de paisagem Nicolas-Antoine Taunay, que se tornou mais conhecido. Enquanto o pintor decidiu regressar à França em 1821, o escultor permaneceu no Brasil, vindo a falecer no Rio de Janeiro em 1824, apenas 6 anos após a Aclamação de D. João VI e depois de ter participação ainda mais importante nos festejos da coroação de Pedro I, como Imperador do Brasil. O escultor teve formação na França, chegando a ganhar o famoso *Prix de Rome*, mas devido às condições políticas não chegou a desfrutar da oportunidade de estudar na Itália. Participou do salão oficial francês em várias edições, entre 1808 e 1814. Em Paris, trabalhou na decoração da escadaria do palácio do Louvre e do arco do triunfo do Carroussel, além de ter criado uma estátua de Napoleão. No Brasil, além de ter trabalhado intensamente na decoração de festas reais, ofereceu cursos livres e teve como alunos José Jorge Duarte, Xisto Antônio Pires, Manuel Ferreira Lagos, Cândido Mateus Farias, João José da Silva Monteiro e José da Silva Santos (Taunay, 1912).

A imagem da Minerva do escultor Taunay possui uma composição baseada na iconografia típica da divindade da mitologia antiga. Na figura, nota-se o elmo encimado por uma coruja e o colar da égide protetora, orlado com serpentes vivas, atributos de sua identidade. Segue, assim, uma iconografia consagrada que tem como modelo a estátua da *Minerva de Arezzo*, do século II a. C, que pertenceu às famosas coleções Médici e, atualmente, faz parte do acervo do Museu Arqueológico Nacional, de Florença. A pose da figura, com o pescoço levemente girado para o lado e o olhar levemente dirigido para baixo, assim como o formato do elmo, indica que a composição da imagem criada por Taunay, certamente, encontrou inspiração na estátua romana do século II d. C, conhecida como *Minerva d'Orsay*, por ter pertencido à coleção do conde d'Orsay. Considerando que a famosa estátua da Antiguidade está localizada no Museu do Louvre desde 1794, depois de seu confisco pelo estado francês, não é difícil

considerar que Taunay conhecia de perto a obra que inspirou a criação de sua Minerva joanina ou brasiliense.

Quanto à imagem de Camões de autoria de Taunay, não há dúvida de que teve como referência a imagem da gravura de A. Paulus criada para ilustrar o livro *Discursos vários políticos*, de Manuel Severim de Faria, publicado em Évora, Portugal, em 1624, ou seja, 40 anos depois da morte do poeta. No tempo em que o retrato escultórico do poeta foi concebido, o *Retrato a vermelho*, datado de 1571, a considerada a mais antiga imagem do poeta ainda não era conhecida, pois foi trazida a público somente no ano de 1822 (Silva, 2025). Assim, não há dúvida de que, como muitos outros, Auguste Marie Taunay tomou o retrato de Camões de A. Paulus como referência dominante na iconografia camoniana para a criação de uma herma do poeta, ou seja, um busto sem os braços, para ser alinhado com seu pedestal. O escultor seguiu o modelo iconográfico de A. Paulus, ressaltando os traços físicos da barba e do olho vazado, que guardava a memória das sequelas da participação do poeta como guerreiro na Guerra de Ceuta. Entre as duas imagens de Camões, a maior diferença está no tratamento do cabelo, mais volumoso e cheio de movimento na escultura, mantendo a coroa de louros em posição mais discreta do que no retrato de A. Paulus. Também no que se refere ao traje do poeta retratado, fica evidente a fonte de inspiração da escultura ao repetir a composição demarcada pela gola rufo com sua estrutura circular plissada, típica da indumentária renascentista, e pela armadura, menos rebuscada no caso da representação oitocentista do Brasil. A originalidade da composição do escultor está, sobretudo, ao adotar uma pose mais natural da cabeça, com o pescoço ligeiramente virado para o lado em posição ativa, acompanhando de perto a solução adotada no retrato do poeta da gravura do frontispício da edição de *Os Lusíadas* do morgado Mateus, de 1817. Essa anotação, porém, não permite deixar de considerar que a imagem escultóri-

ca de Camões criada por Taunay se aproxima de uma escultura de reprodução, transpondo a imagem criada em versão bidimensional pelo traço da gravura para o volume tridimensional.

PAX CONVOCA CAMÕES

Na história da arte do período joanino do Brasil, a figura de Camões reaparece ainda na pintura de Manuel Dias de Oliveira dedicada a comemorar o nascimento da princesa Maria da Glória, futura, Rainha de Portugal Maria II, nascida no Rio de Janeiro, em 4 de abril de 1819, como primogênita de D. Pedro e D. Leopoldina, neta do rei D. João VI. O pintor era natural da capitania do Rio de Janeiro, nascido em 1763, tendo obtido sua formação na Real Casa Pia, em Lisboa, e posteriormente na Academia de San Lucca, em Roma. Em Portugal, conheceu o pintor Domingos Antonio Sequeira e, na Itália, teria frequentado aulas de Pompeo Batoni, convivendo, assim, com a criação de renomados pintores de sua época. De volta ao Rio de Janeiro, foi nomeado professor da Aula Régia de Desenho e Figura, dedicou-se à criação de retratos e à pintura decorativa e cenográfica. Integrou o grupo de artistas que trabalharam na decoração da varanda do templo de Minerva erguido para a Aclamação de D. João VI.

Em *Alegoria ao nascimento de D. Maria da Glória* (Fig. 5), pintura sobre folha de flandres, a cena representada mistura diversas referências, tendo, no alto do lado esquerdo do expectador, o retrato da princesa em um medalhão oval protegido pela figura da personificação divina da Fama, representada como uma mulher branca alada com uma corneta. Apesar da obra ser dedicada ao nascimento da princesa portuguesa, o retrato apresenta uma menina pequena, mas não recém-nascida, o que indica que a obra foi desenvolvida poucos anos depois do nascimento da princesa no ano de 1819. A ausência de D. João e o protagonismo de D. Pedro na cena permitem inferir

que se trata de uma obra posterior ao regresso da corte portuguesa à Lisboa, que ocorreu em 1821 (Lago, 2014).

Figura 5 – *Alegoria ao nascimento de D. Maria da Glória*, óleo sobre folha de flandres.



Fonte: Oliveira ([c. 1821-1822]).

Na pintura de Manuel Dias de Oliveira, D. Pedro está representado no centro da cena com uma barba rala e jovial sem bigode, diferente da sua imagem posteriormente mais conhecida com as costeletas suíças unidas ao bigode. Logo atrás dele, identifica-se D. Leopoldina, reconhecida pelo vestido estilo império e seu penteado. Diante de D. Pedro, aos seus pés e de joelhos, há duas figuras de mulheres da mitologia da Antiguidade romana: Minerva, a deusa da ciência ou da inteligência e sabedoria; e a Virtude, a personificação divina da força moral da bravura que acompanha Marte, o deus da guerra.

Minerva, a divindade da mitologia romana, à direita do olhar do expectador, é reconhecida com clareza pelo seu traje branco ou acinzentado, elmo, lança e o escudo protetor ou égide, fonte de sua invul-

nerabilidade, identificado pela imagem da Medusa, a sacerdotisa do templo da deusa que foi punida com a transformação de seus cabelos em serpentes e com a maldição do olhar que transformava qualquer um em pedra. Seguindo o costume, Minerva é acompanhada de sua coruja, a representação da clarividência associada à inteligência representada pela deusa mitológica. Ela oferece, ainda, uma pena ao príncipe, um atributo que relaciona a inteligência divina à Justiça, associação que dá origem à expressão “voto de Minerva”.

A outra figura feminina de joelhos diante de D. Pedro representa a Virtude, como uma mulher vestida como um guerreiro de saia, que se identifica pela armadura, que surge discretamente sob um manto largo de cor vermelha¹. Na representação, sua associação com Marte é reforçada pela figura do galo, junto à coruja de Minerva. A figura do galo alude ao mito de Alectrião, a sentinela que falhou na sua tarefa de vigilância a serviço de Marte, que por isso o transformou no animal que sempre canta ao romper o dia. Em ato de rendição, a Virtude oferece a D. Pedro uma pequena espada, que pode ser considerada uma alusão à espada lendária de Átila, o rei dos hunos, conhecida pela crônica do historiador romano Prisco, do século V d. C., e que se tornou conhecida também como a espada de Marte.

A representação da Virtude em estado de rendição ao lado de Minerva esclarece os elementos da cena geral no canto direito do quadro, onde se vê a figura de Marte, o deus da guerra, em traje militar romano, com seu escudo e lança ao chão, e com as mãos para trás presas por correntes controladas pela figura de uma mulher que representa a personificação divina da Vitória, representada como

¹ A personificação da Virtude associada ao deus Marte aparece no teto da Sala do Trono do Palácio Real da Ajuda em Lisboa. Agradeço a Douglas de Souza Libório essa indicação sugestiva. Acrescento ainda meus agradecimento a Henrique Cairus pela conversa sobre as fontes do pensamento antigo.

uma porta-estandarte que traz uma bandeira com o escudo de armas portuguesas, seguida pela figura alada Saturno, como homem idoso com barba branca e longa que carrega em uma das mãos a coroa portuguesa. A cena das duas figuras traduz a representação da vitória sobre a tirania, ou a força bruta representada pela guerra, garantindo a sucessão da coroa real. A cena do lado direito é complementada ao fundo pela representação de um grupo de mulheres, uma trazendo a lira, atributo da Música, a paleta, atributo da pintura, e o esquadro, atributo da arquitetura, e uma quarta que admira a presença das artes.

Na cena geral representada, as armas de Portugal aparecem ainda uma segunda vez bem ao centro do quadro, encimando ao fundo o arco de um vão de passagem, diante do qual se observa um grupo de quatro mulheres, por trás da mesa com globo, livro e mapas. As figuras femininas representam os continentes por onde se estende o império português. A América, representada por uma indígena, e a África, por uma mulher negra, enquanto a Europa, representada por uma mulher branca de vestido largo, e a Ásia, representada por uma mulher de pele clara vestindo turbante na cabeça, trazem juntas um globo terrestre. A geografia do império português é ainda caracterizada alegoricamente pelas figuras de tritões com coroa de algas que entornam água de grandes potes, que estão situados nos cantos, ao pé da imagem geral, emoldurando a cena geral. Do lado esquerdo do espectador, vê-se a figura do Velho do Restelo, personificação do Rio Tejo criada por Camões em *Os Lusíadas*. O velho do Tejo aparece como a figura de um velho com coroa de algas deitado sobre um pote que entorna água representa o Rio Tejo de Lisboa. Na outra ponta, um jovem sentado com um jacaré entre as pernas representa as águas do Rio de Janeiro, lembrando os animais que viviam nos manguezais do fundo da baía de Guanabara. Os tritões sugerem uma união de Brasil e Portugal pelas águas atlânticas.

Além da referência ao Velho do Tejo, o poeta renascentista Camões aparece ainda como personagem da pintura junto do grupo de homens representados do lado esquerdo da cena geral. A figura do autor de *Os Lusíadas* situa-se atrás das imagens de Pedro Álvares Cabral e Vasco da Gama, destacados à frente do poeta. O capitão da expedição do Descobrimento do Brasil se reconhece pela barba longa. Vasco da Gama, o navegante que abriu o caminho oceânico para o Oriente, se reconhece pelo colar da Ordem de Cristo. Por trás das duas personagens históricas retratadas, Camões desponta, identificado pela coroa de louros, representativa da glória, e a palma do triunfo dos heróis, de acordo com a tradição clássica que encontra na poesia de Camões sua releitura. A caracterização da personagem refere-se mais ao Camões como guerreiro da época das Grandes Navegações e distante da imagem do homem doente e pobre do fim da vida, valorizada pelo Romantismo.

Os três homens da época das conquistas portuguesas do século XV e XVI formam um grupo de personagens históricas e estão situados ao lado de três outras figuras que representam oficiais militares da Guerra Peninsular, do início do século XIX. A fita vermelha carmesim com bordas azuis escuras com a Medalha de Ouro do Exército de formato circular com a figura da Britania, ao pescoço, e as placas da Ordem da Torre e Espada, de Portugal, e da Ordem do Banho, da Inglaterra, ao peito, indicam que dois deles são oficiais ingleses. Por suas feições, é possível concluir que se trata, à frente, do comandante do exército britânico, o general Arthur Wellesley, futuro Duque de Wellington, ladeado à esquerda pelo comandante do exército português, o Marechal Beresford, com calças brancas e careca. Mais atrás, vê-se um terceiro oficial sem as mesmas insígnias dos comandantes menos distinguido, cuja figura corresponde ao oficial do exército português e ajudante de ordens de Beresford, José Luiz de Souza Bo-

telho Mourão Vasconcelos, futuro 6º morgado Mateus e 1º Conde de Vila Real, filho do patrono da famosa edição de *Os Lusíadas* de 1817.

A reunião no mesmo grupo de personagens destacados de épocas distintas propõe um entrelaçamento de tempos da história de Portugal, relacionando o período das Grandes Navegações e do governo e reinado de D. João VI. Seu sentido se completa pela figura de mulher serena, que está à esquerda do grupo de personagens históricas, trazendo, em suas mãos, o ramo de oliveira e uma copa, atributos que identificam a figura de Pax, a personificação divina da paz, na tradição clássica.

Assim, na cena da pintura de Manuel Dias de Oliveira, a presença de Camões é convocada por Pax, relacionando a poesia à defesa da paz política, no tempo da regência de D. Pedro no Brasil, depois do regresso da D. João VI e a corte portuguesa para Lisboa. A imagem de Camões como guerreiro e navegador das conquistas portuguesas se constituía em referência simbólica de um projeto político.

Admitindo-se que a fortuna camoniana se confundiu com a afirmação dos ideais do liberalismo político em Portugal, a partir da história da arte não há como deixar de reconhecer que, antes disso, a presença da imagem do poeta renascentista português também foi produzida no quadro das estruturas da monarquia absolutista, participando da construção da ordem simbólica de afirmação do governo e do reinado de D. João VI. Além disso, não há como deixar de apontar que foi a partir da criação artística do período joanino que Camões ganhou vida no Brasil.

RECEBIDO: 10/08/2026

APROVADO: 13/08/2026

REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Angelo. *Chronicas fluminenses*. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 212, p. 2, 19 de junho de 1880. Disponível em: <https://>

memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=332747&pagfis=1282. Acesso em: 18 ago. 2026.

AUTOR DESCONHECIDO (ESCOLA PORTUGUESA). *A morte de Camões*, [189-]. Óleo sobre tela. Coleção D. João VI, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, Brasil). Fotografia: Jaime Acioli.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*, poema épico. Paris: Firmin Didot, 1817.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da época do vice-reinado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CHIAVARI, Maria Pace; GRINBERG, Piedade Epstein. *Os festejos reais: arquiteturas efêmeras de D. João VI a D. Pedro II*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008. Disponível em: https://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/solar/download/acervo/catalogo_festejos_reais.pdf. Acesso em: 18 ago. 2026.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1839. v. 3.

GÉRARD, François (des.); ROGER, Barthélemy (grav.). *Camões* (frontispício). 1817. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*, poema épico. Paris: Firmin Didot, 1817. [Real Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro, Brasil)].

GOMES, António Martins. A construção da imagem de Camões como herói da pátria. *Revista Minerva Universitária*, [Portugal], 5 ago 2025. Disponível em: <https://revistaminerva.pt/a-construcao-da-imagem-de-camoes-como-heroi-da-patria/>. Acesso em: 18 ago. 2026.

LAGO, Pedro Corrêa do (org.). *Brasiliiana IHGB*. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.

MARTINS, Ismênia de Lima. *D. João VI: um rei e muitas controvérsias*. Niterói: Proprietas, 2022.

MONTEIRO, Antonio Firmino. *Camões em seu leito de norte*. 1883. 1 óleo sobre tela. [Real Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro, Brasil). Fotografia: Romulo e Valentino Fialdini.]

MOURA, Yara. *Coleção D. João VI*. Rio de Janeiro: MNBA, 2008.

NABUCO, Joaquim. *Camões e os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial do Instituto Artístico, 1872.

OLIVEIRA, Manuel Dias de. *Alegoria ao nascimento de d. Maria da Glória*. [c. 1821-1822]. 1 Óleo sobre folha de flandres. [Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro, Brasil)].

PEREIRA, Gustavo. *Herdeiros e discípulos de Camões e Pombal: futuro do passado em centenários oitocentistas*. São Paulo: Dialética, 2026.

SANDMANM, Marcelo Corrêa. As comemorações do tricentenário de Camões no Brasil. *Revista Letras*, UFPR, n. 59, p. 197-205, jan-jun 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo César de; COSTA, Angela Marques da. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Raquel Henriques da. *Retrato, vós não sois meu: retratos e autorrepresentações sobre o corpo de Camões com um prolongamento a Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2025.

TAUNAY, Affonso d'Escagnolle. A Missão Artística de 1816. *Revista do IHGB*, Tomo LXXIV, parte I, 1912.

TAUNAY, Auguste Marie. *Camões*. [c. 1818]. 1 escultura em bronze. [Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro, Brasil)].

TELLES, Patricia D. Sobre pintores, mortos e poetas – “Morte de Camões” de Domingos Sequeira. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. especial 2, p. 319-336, 2025. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/1411/1163>. Acesso em: 18 ago. 2026.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Comemorar Camões e repensar a nação: o discurso de Joaquim Nabuco na festa do tricentenário de morte de Camões no Rio de Janeiro (1880). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 33, n. 65, p. 277-290, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/fv3B5m4HqYSzJrYjqbtgyXS/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 18 ago. 2026.

MINICURRÍCULO

PAULO KNAUSS é doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Estrasburgo, França; professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF); sócio titular e vice-presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). No campo da gestão cultural, foi diretor-geral do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e diretor do Museu Histórico Nacional e integra atualmente o Conselho Estadual de Tombamento do Estado do Rio de Janeiro. É autor de vários trabalhos publicados no campo dos estudos de história da arte e cultura visual e atua como curador de exposições.

Zé Andrade, Salomão Rovedo e Camões: quando a arte popular recria a memória literária

Zé Andrade, Salomão Rovedo e Camões: when popular art recreates literary memory

Gilda Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro / RGPL / PPLB

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1490>

RESUMO

Camões na arte popular brasileira: na cerâmica de Zé Andrade e num folheto de cordel de Salomão Rovedo

PALAVRAS-CHAVE: Camões; Zé Andrade; Salomão Rovedo; arte popular; literatura de cordel.

Abstract

Camões in Brazilian popular art: in the ceramics of Zé Andrade and a “cordel” pamphlet by Salomão Rovedo

KEYWORDS: Camões; Zé Andrade; Salomão Rovedo; popular art; “cordel” literature.

As pequenas esculturas coloridas de escritores, artistas e personagens históricos, encontradas em livrarias e espaços culturais brasileiros, talvez não revelem, à primeira vista, a singularidade do projeto artístico que lhes deu origem. Seu criador, o artista plástico Zé Andrade, concebeu ao longo de décadas uma verdadeira galeria tridimensional da memória cultural, reunindo mais de uma centena de figuras das letras, das artes, da música, do cinema, do teatro e da história. Chamava-as de “ícones” ou “pílulas de memória”, expressão que traduz bem o propósito de preservar, em miniaturas de forte apelo visual, personagens fundamentais da cultura de muitas datas e geografias.

Naturalmente, o Brasil ocupa lugar central nessa coleção. Nela figuram, entre muitos outros, escritores como Machado de Assis, Jorge Amado, Guimarães Rosa e Monteiro Lobato; poetas como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Manoel de Barros; músicos como Heitor Villa-Lobos, Pixinguinha e Dorival Caymmi; artistas plásticos como Candido Portinari, Burle Marx e Ziraldo; além de personalidades como Santos Dumont e o Profeta Gentileza. Portugal comparece representado por Fernando Pessoa, José Saramago e pela portuguesa-brasileiríssima Carmen Miranda, enquanto Shakespeare, Picasso, Gandhi, Charles Chaplin, o Papa Francisco e tantos outros atestam a diversidade internacional do conjunto. Como se vê, é vasto e rico este particularíssimo “museu imaginário” (Fukelman, 2009, p. 9) de Zé Andrade.

Figura 1 – Algumas peças de Zé Andrade em exposição.



Fonte: Andrade ((202-)).

Caracterizado por Ziraldo como um “artista único no Brasil”, Zé Andrade desenvolveu grande parte de sua produção em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, onde instalou o Ateliê Zé Andrade, que também nomeou Vila de São Saruê, em permanente diálogo com a vizinha Academia Brasileira de Literatura de Cordel. Daí saíram obras que encantaram os visitantes de várias exposições que fez Brasil afora (vale a pena conferir essa trajetória, ainda que incompleta, no site do artista¹). E esse ambiente, marcado pela convivência entre artes visuais e literatura popular, acabaria por ensejar um encontro original e altamente significativo com a obra de Luís de Camões.

Em 2024, quando projetei o colóquio *Quinhentos Camões, o poeta reverberado*, que o Real Gabinete Português de Leitura acolheu de junho desse ano a junho de 2025, para celebrarmos os quinhentos anos do nascimento do poeta, surgiu a ideia de convidar Zé Andrade a integrar essa iniciativa. Graças à amiga comum Clarisse Fukelman (que, sobre suas “pílulas” já escrevera uma sintética, mas arguta

¹ Ver Andrade ((20--)).

apresentação), estabeleceu-se o contato inicial, seguido de uma longa conversa da qual o artista saiu com apreciável material iconográfico sobre Camões, para orientar sua criação.

O resultado revelou não apenas o domínio técnico já comprovado pela produção anterior, mas também fina inteligência interpretativa. Na estatueta concebida para representar o poeta português, Zé Andrade substituiu a pena de escrever, habitual nos seus retratos, por uma expressiva “pena-lança”, fundindo simbolicamente a atividade literária e a experiência militar de Camões. A solução remete diretamente ao célebre verso de *Os Lusíadas* – “numa mão sempre a espada e noutra a pena” (*Lus.*, VII, 79, 8) –, sintetizando, numa única imagem, duas dimensões fundamentais da biografia e da construção simbólica do poeta. Ao mesmo tempo, o artista revisitou outra de suas criações: a miniatura de Dom Quixote, originalmente inspirada nos desenhos realizados por Candido Portinari para a obra de Cervantes. Assim, o tênue diálogo entre os contemporâneos Camões e Cervantes, estabelecido pela escultura, faz aflorar a dimensão ibérica no projeto artístico universalista desenvolvido em Santa Teresa.

Figura 2 – De Zé Andrade: Camões como “pílula de memória em forma de gente”.



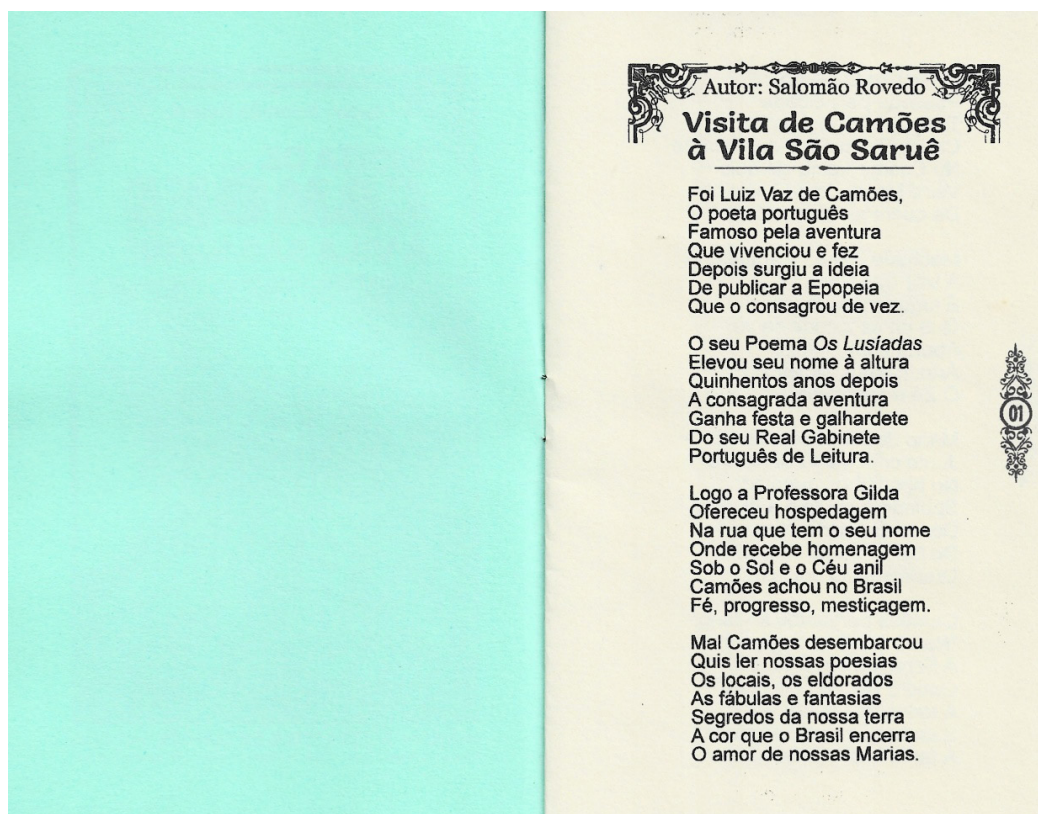
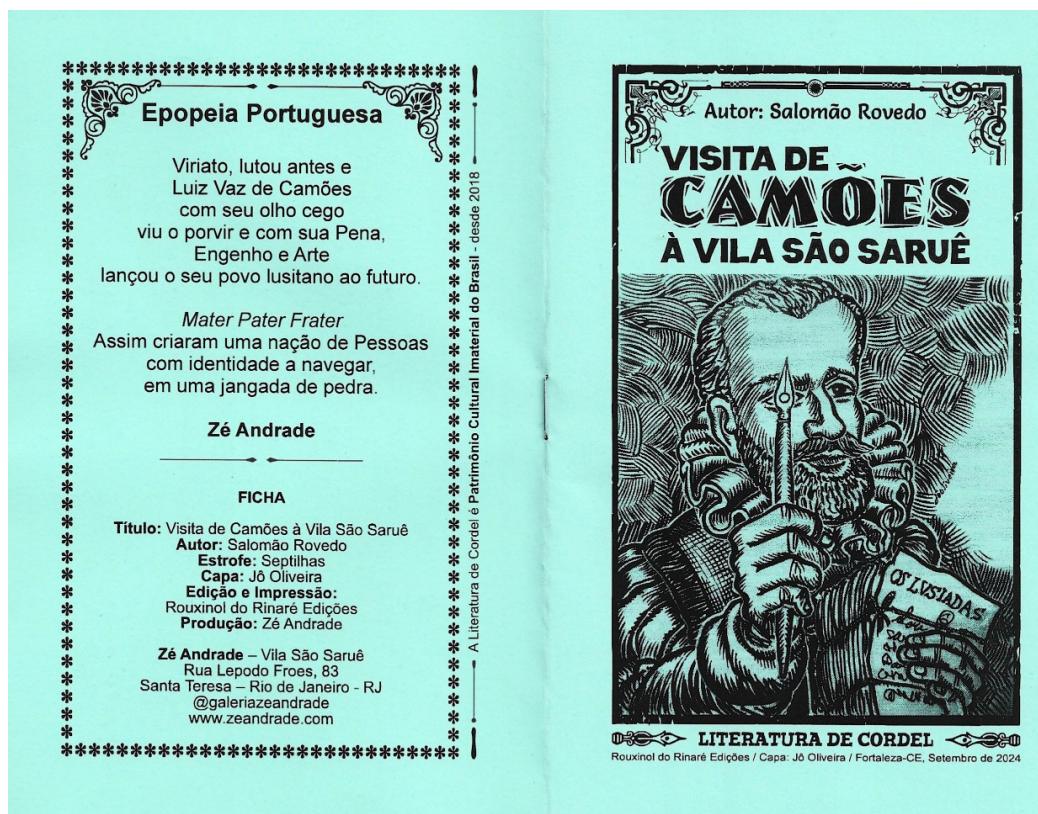
Fonte: Acervo pessoal da autora.

A custosa produção integralmente artesanal da estatueta de Camões dificultou sua comercialização e desconheço quantos exemplares foram efetivamente concluídos. Um deles, entretanto, passou a integrar minha coleção particular, em destaque numa das prateleiras camonianas no meu escritório.

De modo inesperado para mim, a criação da peça logo encontrou um desdobramento na literatura de cordel. Ao apresentar-me esta sua “pílula de memória em forma de gente”, Zé Andrade trouxe consigo o folheto *Visita de Camões à Vila de São Saruê*², de autoria do cordelista Salomão Rovedo. A excelente capa, ilustrada por Jô Oliveira, segue a tradição cordelista e dialoga diretamente com a peça de Zé Andrade – a ponta da pena sobreposta ao olho perdido do poeta faz do orifício a retina faltante –, numa solução gráfica de grande expressividade.

O título do folheto é igualmente significativo. “Vila de São Saruê” remete tanto ao espaço físico de Santa Teresa, ocupado por Zé Andrade, como ao país utópico da abundância consagrado pela tradição da literatura de cordel desde a década de 1940. Nesse universo ficcional, Camões, transportado pela força da poesia para o século XXI, desembarca no Rio e parte do Real Gabinete Português de Leitura em direção a Santa Teresa, onde percorre suas ruas, encontra personagens locais e experimenta as tradicionais comidas do bairro, assim transformado, poeticamente, no verdadeiro país das maravilhas.

² Todas as imagens do folheto de cordel *Visita de Camões à Vila de São Saurê* (Rovedo, 2024) presentes neste artigo fazem parte do acervo pessoal da autora Gilda Santos.



O famoso Lusitano
Passeou pela cidade
Tava querendo encontrar
Carlos Drummond de Andrade
No Cosme Velho ele quis
Ver o Machado de Assis
De quem sentia saudade.

Machado disse: "Camões
A Vila São Saruê
É lugar maravilhoso
Que na na cidade se vê
Aberta o ano inteiro
Arte, cultura, violeiro
O Zé e seu ateliê".

Mário de Andrade o levou
Junto com Manú Bandeira
No bondinho amarelado
Subindo a ponte e a ladeira
Descortinando a beleza
Do bairro Santa Teresa
Que é aquela doideira!

Camões perguntou a Mário:
"Não é em Santa que tem
A Fonte da Juventude?
Onde o Rio de Leite vem
A todos trazer saúde?"
É certo que Camões alude
À fama que Camilo tem.

Quando Camões conheceu
O folheto do Camilo
Ficou todo apatetado
Milagre vendido a quilo
Essa riqueza tamanha
Nem no Reino da Cocanha
Ele tinha visto aquilo.

No Bonde ouviu-se o apito
Estrondoso como o quê
Camões ficou assustado
E quis saber o por quê
Quando viu maravilhado
Um recanto iluminado
Era a Vila São Saruê.

O Poeta foi aplaudido
Por toda comuidade
A multidão o aclamou
Com pompa e dignidade
O acolhimento perfeito
Foi dado pelo Prefeito
Do local – o Zé Andrade!

Os moradores da Vila
Fizeram a recepção
Thiago, Zé e Edite
Clara e mais Don Mião
Também estava Adiel
Que cumpriu o papel
Do cortês anfitrião.

A Vila São Saruê
De glória se iluminou
Pra receber o Poeta
Zé Andrade preparou
Um banquete inusitado
Que Camões entusiasmado
Com muito gosto aceitou.

Camões veio pra farrear
Numa terra sem igual
Toda coberta de ouro
Semeada de cristal
Onde o povo fosse nobre
E não existisse pobre
Do soldado ao general.

Quando chegou o que viu
Deixou-o todo abismado
Gente alegre, culta, forte
Um povo civilizado
De bons tratos, admirável
Alegre, feliz, saudável
Jamais foi tão celebrado.

Descendo do bonde Camões
Conheceu Alda Maria
Que tem em Santa Teresa
A secreta confraria
Se tornou um dos fregueses
De seus Doces Portugueses
Casa de fina iguaria.

Camões foi à A. B. L. C.
De folhetaria famosa
Turma educada e decente
Acolhedora e amistosa
Ouvir Peleja improvisada
Canção, Repente, Embolada
Desafio em verso e prosa.

E também roça de música
Jardim de xilogravura
Varanda de poesia
Ateliê de escultura
Uma rede, uma esteira
Uma cachaça Soleira
Pés de História e Cultura.

Foi levado pra tomar
O banho da mocidade
Onde velho de cem anos
Mergulha e banha à vontade
Mal sai da fonte parece
Que um milagre acontece:
Tem vinte anos de idade.

Pra despertar o apetite
Uma cachaça de entrada
Vinho berde português
Pra acompanhar a salada
A cachaça era específica:
"Só se for a Magnífica!"
Gritou Camões de latada.

Na bancada principal
Com muito prato e panela
Tinha pizza de teiú
Porco assado na gamela
Freva e batata cozida
Buchada de bode ardida
Mais galinha à cabidela.

Moqueca e acarajé
E um xinxim de galinha
O bobó de camarão
Torresmo, porco e farinha
Sarapatel, angu, vatapá
Uns bolinhos de abará
Mais linguíça e costelinha.

Camões comia e suava
Na ardência da pimenta
A comilança afinal
Até o Diabo tenta
Ele ouvia de entremeio
Viola em fado ponteio
E o coração arrebenta.

A Vila de São Saruê
Fervilhava de emoção
O lugar estava cheio
Para ver a atração
Nem todo dia se vê
Camões em São Saruê
É causa de comoção.

Profundamente Camões
Olhando pro céu suspirou
O sol se escondia na Glória
A beleza o enfeitiçou
Em plena Santa Teresa
Esperando a sobremesa
O poeta improvisou:

"Relembro em São Saruê
Passagens da minha terra,
Poesia, vinho e guitarra
Frio e nevoeiro na serra
Onde o rouxinol não canta
Quando a manhã se levanta
E a luz do sol desenterra!"

Serviram de sobremesa
Doces de Alda Maria
Lelê de milho, canjica
Doce de caju da tia
Mais cocada e mugunzá
Veio o quindim de Iaiá
Baba de moça vadia.

Apois tem mais gostosura
Sardinha na tapioca
Um caruru de rebate
Maniçoba em pororoca
Caldinho de sururu
Licor de cupuaçu
E um cafezinho móca.

Sabendo tardiamente
Da visita inesperada
Muita gente foi chegando
Quase já de madrugada
Luitgarde, Ricardo, Lucenna
Até a Madrinha Mena
Trouxe um prato de cocada.

Aquilo virou romaria
Chegou o César, Aninha
João Luis e Cau
Muito mais gente que vinha
De todo canto do mundo
Não demorou um segundo
Mais nenhum espaço tinha.

Foi Zé Limeira quem disse
Que o Vate português
Via mais com um só olho
Do que nós que temos três
Entre amores, desenganos
Celebra quinhentos anos
Em total embriaguez.

E foi assim que Camões
Ao seu feitio e maneira
Bebeu, comeu, se encantou
E para encerrar a zoeira
Num bar do Largo da Lapa
Comemorou dando um tapa
Num copo de bagaceira.

Santa Teresa, Vila São Saruê,
25 de setembro de 2024.

Fim

A presença de Camões na literatura de cordel está longe de constituir novidade. O extenso levantamento publicado por Matheus de Brito na nossa revista *Convergência Lusíada* (Brito, 2025), bem demonstra a vitalidade dessa tradição, à qual o folheto de Salomão Rovedo soma um exemplo dos mais originais e provavelmente mais recente. Sem dúvida, as suas redondilhas confirmam a permanente capacidade de reinvenção da figura camoniana, que continua a dialogar com diferentes linguagens, públicos e formas de expressão.

Registros publicados por Zé Andrade em suas redes sociais documentam o lançamento conjunto da escultura e do cordel durante o tradicional evento “Santa Teresa de Portas Abertas”, realizado entre 12 e 15 de outubro de 2024. A ocasião marcou o encontro entre artes plásticas, literatura erudita e cultura popular, em consonância exemplar com o espírito criativo que caracterizou a trajetória do artista.

Mais do que uma homenagem a Camões, a pequena obra criada por Zé Andrade demonstra como a memória literária pode renovar-se continuamente quando atravessa diferentes linguagens artísticas. Ao transformar o poeta renascentista em personagem da escultura popular e dar mote à literatura de cordel, o artista reafirmou a atualidade de um clássico e mostrou que a tradição permanece viva justamente quando encontra novas formas de ser contada.

Zé Andrade, nascido na Bahia em 1952, deixou-nos em fevereiro deste ano. Ao recordar aqui sua arte inconfundível, assim pretendo homenageá-lo e mantê-lo vivo entre nós.

RECEBIDO: 30/07/2026

APROVADO: 13/08/2026

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Zé. *Galeria Zé Andrade*. [S. l.], [202-]. Instagram: @galeriazeandrade. Disponível em: <https://www.instagram.com/galeriazeandrade/>. Acesso em: 10 ago. 2026.

ANDRADE, Zé. *Zé Andrade*, [S. l.], [20--]. Disponível em: <https://www.zeandrade.com>. Acesso em: 10 ago. 2026.

BRITO, Matheus. Figurações de Camões na literatura de cordel: trickster, pícaro. *Convergência Lusíada*, v. 36, n. esp. Quinhentos Camões, o poeta reverberado – 2, p. 369-399, 2025. Disponível em: <https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/1416>. Acesso em: 7 ago. 2026.

FUKELMAN, Clarisse. À memória, com afeto. In: SESC Santo André. *Gigantes em pílulas*. Santo André: SESC, 2009. p. 9-10. [Catálogo da exposição de Zé Andrade, com o mesmo título, no SESC/ Santo André, 22 jul/ 6 set. 2009].

ROVEDO, Salomão. *Visita de Camões à Vila São Saurê*. Rio de Janeiro: Rouxinol do Rinaré Edições, 2024.

MINICURRÍCULO

GILDA SANTOS é Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Vice-Presidente do Real Gabinete Português de Leitura (responsável pelo Centro de Estudos), onde criou, em 2001, o Pólo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras, sendo sua Coordenadora-Geral desde então até 2025. Foi professora de Literatura Portuguesa nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação da Faculdade de Letras/UFRJ de 1976 a 2006.