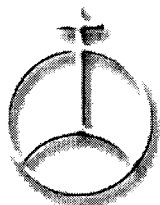


VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 6



PORTO ALEGRE
2006

Veredas

Revista de publicação anual

Volume 6 – Junho de 2006

Diretor:

Regina Zilberman

Diretor Executivo:

Benjamin Abdala Junior

Conselho Redatorial:

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Claudio Guillén, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, Helder Macedo, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Ria Lemaire. *Por inerência:* Ana Mafalda Leite; Carlos Reis; Cristina Robalo Cordeiro; Elias Torres Feijó; Ettore Finazzi-Agrò; Fátima Celeste Ribeiro; Fátima Viegas Brauer-Figueiredo; Helena Rebelo; Laura Calcavante Padilha; M. Carmen Villarino Pardo; Maria da Glória Bordini; Rolf Nagel; Sebastião Tavares de Pinho; Teresa Cristina Cerdeira da Silva; Thomas Earle

Redação:

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas
Endereço eletrônico: ailusit@ci.uc.pt

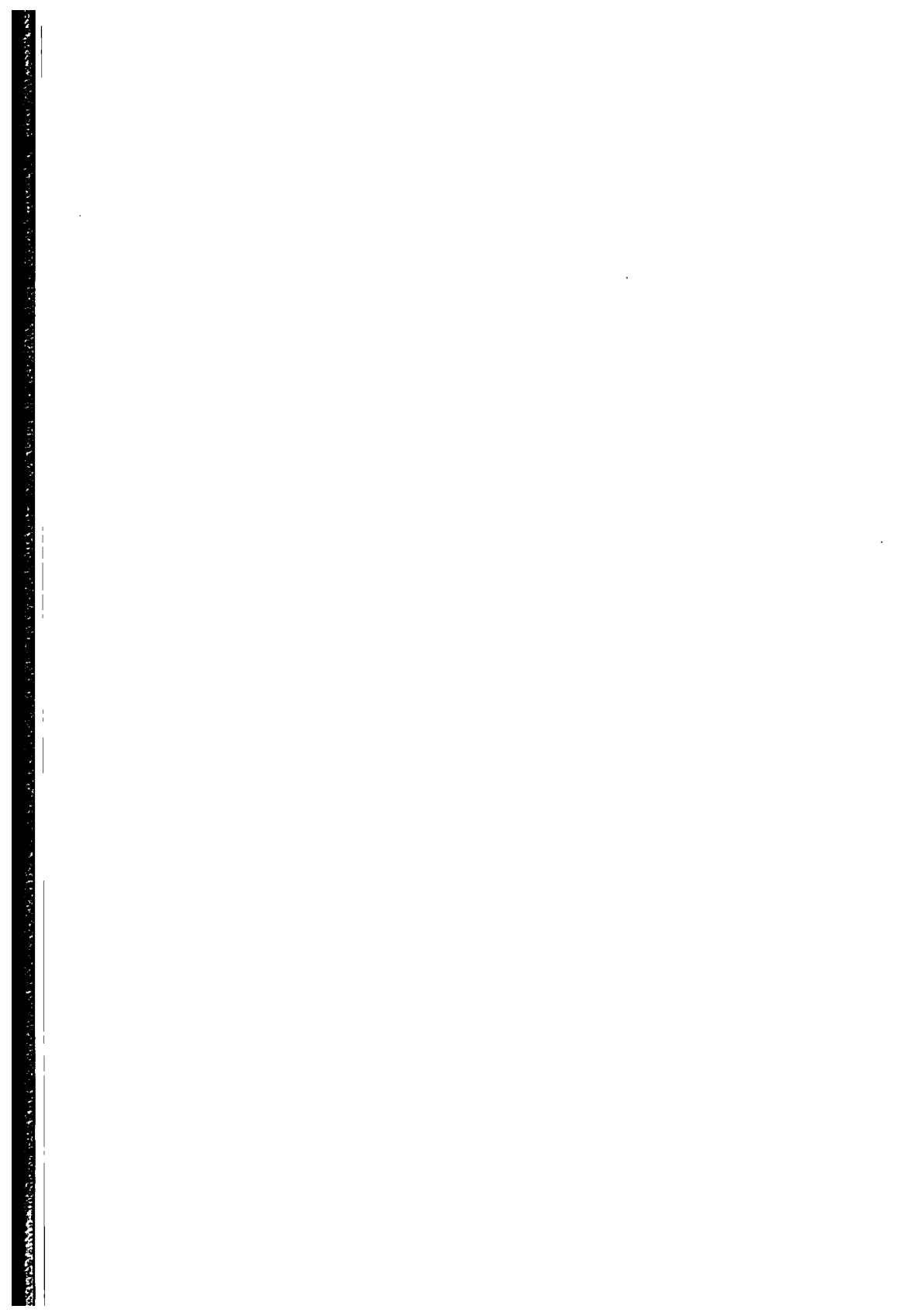
Realização:

Coordenação: Helder Macedo; Regina Zilberman
Revisão: Tania Regina Ortiz Vernet
Capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa, Portugal

Impressão e acabamento:

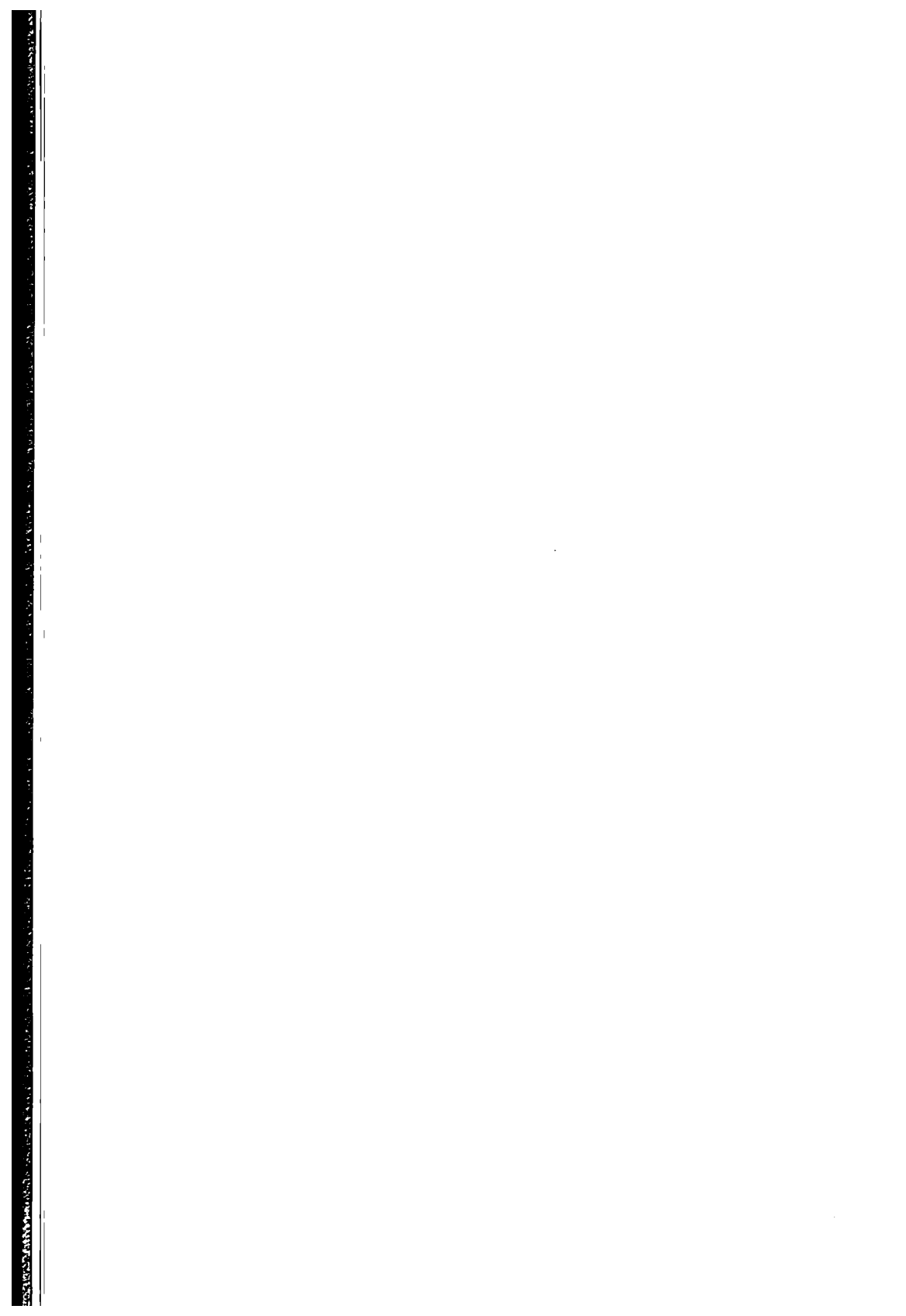
EDIPUCRS, Porto Alegre, Brasil

ISSN 0874-5102



SUMÁRIO

EDITORIAL	7
CLEONICE BERARDINELLI Gil Vicente: releituras de um texto semi-milenar	11
HELDER MACEDO Luís de Camões: o testemunho das cartas	25
CARLOS ASCENSO ANDRÉ Ao contrário de Virgílio: reflexões sobre o feminino n' <i>Os Lusíadas</i>	33
VANDA ANASTÁCIO Entre pastores e pastoras: disfarce e enigma na poesia bucólica do Século XVI	51
ANTÓNIO MANUEL LOPES ANDRADE Os Senhores do Desterro de Portugal: judeus portugueses em Veneza e Ferrara em meados do séc. XVI	65
MAURICIO MATOS <i>Cancioneirito de Ferrara</i> (1554): edição, estudo preliminar e notas	109
OS AUTORES	157



EDITORIAL

Quando, em 1502, Gil Vicente (1465?-1536?) apresenta o *Auto da Visitação* perante a Rainha D. Maria (1482-1517), esposa do Rei D. Manuel I (1469-1521), Portugal constituía provavelmente a principal potência europeia. Embora a América estivesse subordinada a Fernando de Aragão (1452-1516) e Isabel de Castela (1451-1504), os soberanos católicos da Espanha, Portugal conquistara a mais ambicionada rota comercial do período, que o conduzia às Índias e, por extensão, às riquezas da Ásia. E, sem ter ido à guerra, garantiria considerável área de terra no recentemente descoberto Novo Mundo, região que viria a garantir seu sustento econômico quando, após a Restauração joanina, em 1640, o poder do Estado lusitano não seria mais o mesmo.

A pujança portuguesa estendeu-se por algumas décadas durante o século XVI, esgotando-se por efeito da derrota dos comandados de D. Sebastião (1554-1578), em Alcácer-Quibir, em 1578, poucos anos depois de Luís de Camões (1524(?)-1580) publicar *Os Lusíadas*, celebração em versos da audácia lusitana, que, conquistando os mares, alargara notavelmente as possessões territoriais do país. De D. Manuel I a D. Sebastião, Portugal experimentou o caminho que leva do sucesso político ao fracasso militar; mas a poesia e a literatura, de Gil Vicente a Camões, nunca deixaram de se expandir e de se engrandecer.

Circunstâncias notórias da vida palaciana sugerem que a autonomia do Estado português, ainda que enraizada na conquista territorial, era precária: em 1496, os Reis Católicos levaram D. Manuel a se comprometer com a expulsão dos judeus que viviam em Portugal, muitos deles originários da Espanha, de onde tinham sido banidos em 1492. Era essa a condição para que admitissem o casamento da filha, D. Isabel (1470-1500), com o monarca português. O rei procrastina a execução desse ato radical, que arruinaria as finanças do país, optando por uma solução paliativa: a conversão deles, aceitando que permanecessem na condição híbrida e temporária de

“cristãos-novos”, até se adaptarem definitivamente à religião católica. Ao mesmo tempo, proibiu que abandonassem o país; muitos, contudo, deixaram Portugal, antes ou depois de batizados, deslocando-se na direção da Holanda ou da Itália; outros ainda permaneceram e acabaram vítimas do massacre de 1506. Com a instalação do Tribunal do Santo Ofício, em 1531, a pedido de D. João III (1502-1557), a situação dos judeus conversos tornou-se insustentável, e o êxodo foi quase total e definitivo.

O país sofreu irrecuperáveis perdas, não apenas no âmbito da economia, mas igualmente no plano literário e científico, pois os intelectuais e artistas judeus estavam integrados à vida cultural e universitária portuguesa. Entre Gil Vicente e Camões, vigorou igualmente uma pujante produção oriunda de criadores e filósofos que, obrigados a emigrar, promoveram notável cultura portuguesa no exílio, não menos importante que a que encontrava suas expressões na corte lisboeta.

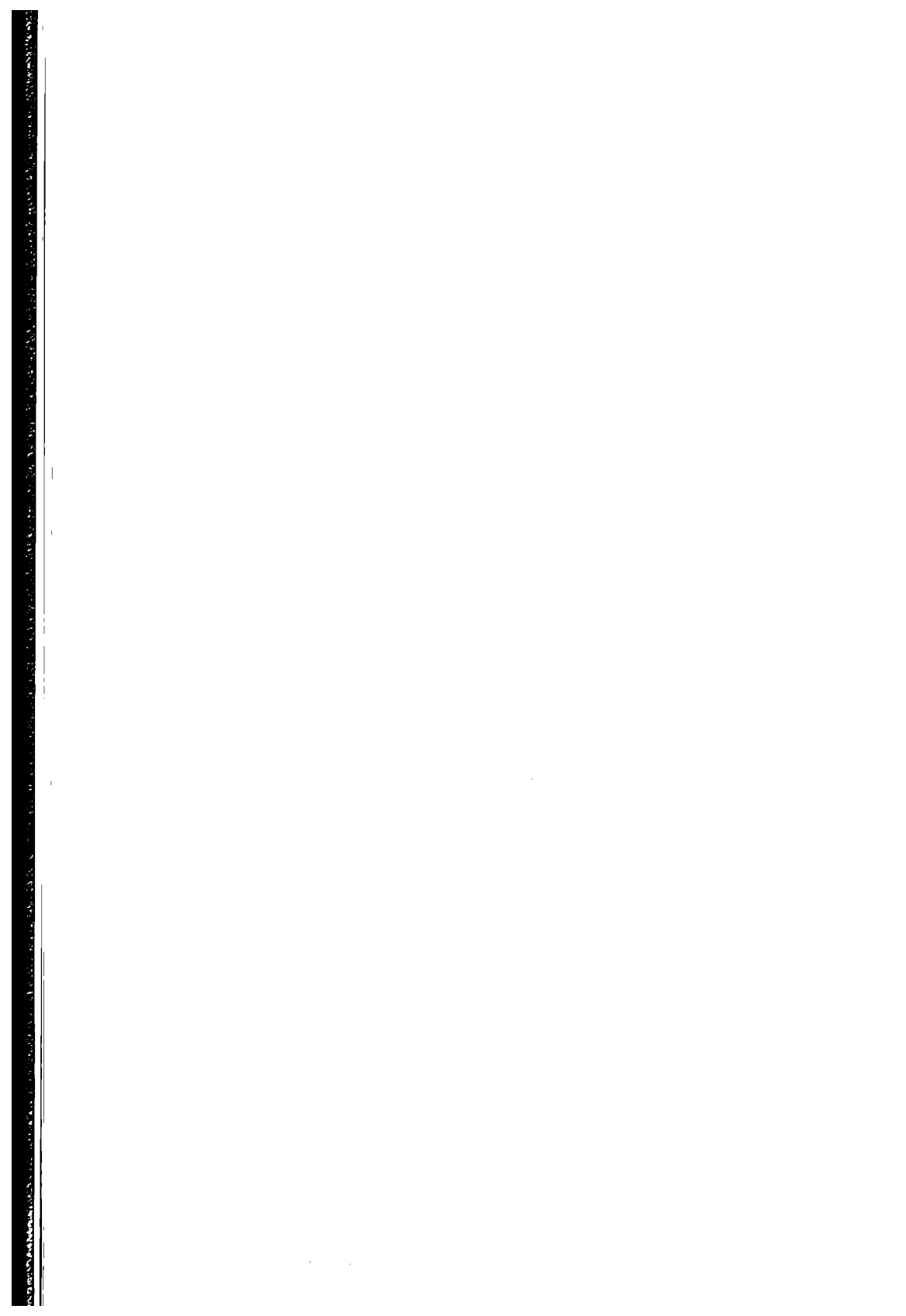
O arco de tempo que se estende de Gil Vicente a Luís de Camões engloba, assim, não apenas uma variedade de autores e de possibilidades de manifestações literárias, mas também questões e problemas com que os Estudos Literários se interrogam. Luís de Camões, principal expoente do período, foi um artista alinhado com as principais tendências do Renascimento e conhecedor profundo da poesia e da poética clássica. Mas, ao mesmo tempo, foi um homem do mundo, tendo escrito sua epopéia fora de Portugal, experimentando exílio paralelo ao de seus conterrâneos judeus.

Estes aspectos, aproximados em consequência do exame dos autores e das condições de produção do século XVI, propiciam singular conjunto de reflexões, como as procedidas pelo grupo de pesquisadores reunidos nesse número de *Veredas*, periódico da Associação Internacional de Lusitanistas. Primeiramente, porque reúne seis dos maiores conhecedores das questões propostas, pertencentes a diferentes gerações de estudiosos das literaturas em língua portuguesa: António Manuel Lopes Andrade, Carlos Ascenso André, Cleonice Berardinelli, Helder Macedo, Maurício Matos e Vanda Anastácio são indiscutivelmente conhecedores prestigiados do tema sobre o qual se debruçam. Depois, porque as abordagens buscam introduzir perspectivas novas sobre autores clássicos do porte de Ber-

nardim Ribeiro (1480s-15??) e Luís de Camões. Avulta, assim, uma visão renovadora sobre a literatura em língua portuguesa do século XVI, que, se teve seu epicentro em Portugal, não se limitou aos acontecimentos transcorridos dentro das fronteiras geográficas dessa nação.

Com a publicação desses ensaios, *Veredas* inaugura nova fase de seu modo de produção. Cada volume estará voltado à exploração de um tema nuclear, em torno do qual se apresentam os estudos individuais. Conterá, pois, com um organizador, convidado pela Direção de *Veredas* e responsável pela concretização do trabalho, com total liberdade de ação. A organização deste volume 6, de *Veredas*, contou com o apoio de Helder Macedo, cuja generosidade e sabedoria permitiram que se viabilizasse a publicação de um conjunto tão qualificado de ensaios. A ele, e aos demais colaboradores, que prontamente atenderam o convite, a Diretoria da Associação Internacional de Lusitanistas e os Editores de *Veredas* agradecem.

A Direção da Revista



Ao contrário de Virgílio: reflexões sobre o feminino n' *Os Lusíadas*¹

CARLOS ASCENSO ANDRÉ

Universidade de Coimbra

Se há um gênero literário que a tradição, desde os tempos mais remotos, configurou como essencialmente masculino, esse gênero é, sem dúvida, a epopéia: masculino na produção, masculino, as mais das vezes, no assunto e, mesmo, masculino na recepção. Na literatura ocidental, em especial a de matriz greco-romana, facilmente comprovamos essa afirmação: os poemas épicos conhecidos, já desde Homero, foram compostos por homens, narram acontecimentos cujos protagonistas são, na maior parte dos casos, homens e os seus destinatários mais imediatos são, acima de tudo, homens.

Neles encontramos, é verdade, uma galeria, de dimensões variáveis, de personagens femininas; mas, na maioria dos casos, tais personagens têm uma presença meramente episódica e não são determinantes naquilo que pode designar-se como o clima épico das respectivas narrativas. Veja-se, apenas a título de exemplo, os casos de Andrômaca, de Cassandra, de Briseida. Pode argumentar-se, em

¹ Este assunto foi tema de uma comunicação apresentada à VII Reunião Internacional de Camonistas (Universidade de Coimbra, de 24 a 26 de novembro de 2005). O texto que dessa comunicação resultou, bem mais completo e de conteúdo substancialmente diferente deste, figurará no respectivo volume de Atas, a aguardar, ainda, publicação.

contrário, que Penélope tem uma presença quase constante na *Odisseia*; essa presença, porém, possui uma função muito específica e situa-se, por assim dizer, num plano lateral em relação àquilo que pode considerar-se a essência épica do poema. As mulheres, de fato, ao longo da história da literatura, foram mantidas um tanto à margem da epopéia.²

Na literatura latina, Virgílio pode, a um leitor mais apressado, parecer que introduz uma ruptura nessa tradição, atenta à grandeza de algumas das suas personagens femininas, como Dido, Camila, Creúsa, Ana, Amata, para referir apenas as mais significativas, a par de divindades como Vênus e Juno. A verdade, todavia, é que a *Eneida* é, antes de mais, o poema da *uir* romana; e esta é uma qualidade, acima de tudo, masculina, como decorre, de resto, da própria palavra, que colhe no radical *uir*, o mesmo que figura no substantivo *uir* (“homem”, “varão”), a sua essência.³

Um olhar atento à obra virgiliana deixa claro que a relação do poeta com a mulher (e também com o amor) é tudo menos pacífica. O simples final das *Bucólicas* ou das *Geórgicas* aponta nesse sentido.

Na primeira dessas obras, o edifício arcádico morre com a *Bucólica X*, quando o pastor Galo decide deixar a Arcádia, em busca de Lícoris, a sua amada, que havia partido com um soldado.

Nas *Geórgicas*, tal situação é bem mais evidente, já que o final do Livro IV envolve uma complexidade trágica de que o amor e a mulher serão, em última análise, os responsáveis: a beleza de Eurídice desperta em Aristeu um desejo que não consegue reprimir; na perseguição que lhe faz, ela é mordida por uma serpente, e, por castigo, uma praga abate-se sobre aquelas terras; Orfeu consegue arrancar dos Infernos a amada, mas, quase a atingir a luz, o amor mina-lhe a confiança, e ele olha para trás, para se certificar da presença de Eurídice, assim infringindo as ordens divinas; perde-a, por isso, para sempre; a dor, desde então, mais espaço lhe não deixa que para celebrar a sua Eurídice para sempre perdida; e as mulheres da

² KEITH, A. M. *Engendering Rome: women in Latin epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 1.

³ *Idem*. p. 18.

Trácia, despeitadas, em noite de delírio báquico, matam-no, retalham-no, lançam ao rio os pedaços do seu corpo.

Já no Livro III, o poeta deixava antever essa desconfiança em relação ao amor e esboçara um retrato perverso do feminino, ainda que a propósito dos animais; ali dizia, de fato, que machos e fêmeas devem manter-se afastados, por ser justamente nesse afastamento que mais se robustecem as forças.⁴

A *Eneida* rege-se pelos mesmos princípios: às mulheres cabe, quase sempre, a responsabilidade pelo desvario, ao passo que, entre os homens, parece dominar, embora com algumas exceções, a racionalidade. A definição, no fundo, é do próprio narrador, quando afirma, com convicção, a instabilidade delas: *uarium et mutabile semper / femina* – “coisa inconstante e volúvel é sempre / a mulher” (*En.* 4.569-570). É, convenhamos, uma sátira bem violenta contra o feminino; e a utilização do neutro *uarium et mutabile* confere-lhe um carácter bem corrosivo, reduzindo a mulher, se assim pode dizer-se, a um fenómeno físico.⁵

Não será por acaso, decerto, que o poema da guerra, a *Eneida* iliádica, como costuma ser designada, e que tem o seu início no Canto VI, abre com uma invocação a Érato, uma musa cuja relação com o amor (Eros) é por demais evidente.⁶

Ao longo de todo o poema, as mulheres são, quase sempre, o instrumento da desordem: foi Helena a culpada primeira da guerra de Tróia, ao deixar-se render à sedução de Páris; Dido, no Canto IV, no momento em que se consumava a decisão de Enéias de abandonar, apela a um seu descendente para que venha reduzir a cinzas a civilização que o Troiano irá fundar;⁷ a rainha Amata é quem mais inflama os Rútulos e os incita para a guerra; e, numa das mais marcantes profecias do poema, no Canto VIII, na descrição do escudo

⁴ *Geórgicas*, 3.209-210 sqq. Cf. OLLIENSIS, E. Sons and lovers: sexuality and gender in Virgil's poetry. In: MARTINDALE C. (Ed.). *The Cambridge companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 294-311. *Maxime*, p. 301.

⁵ Cf. KEITH. Op. cit. p. 24.

⁶ Cf. MITCHELL, R. N. The violence of virginity in the *Aeneid*. *Arethusa*, v. 2, n. 24, p. 219-237 (em especial p. 224), 1991.

⁷ *Eneida*, 4.625-627.

de Enéias, Cleópatra é a responsável pela derradeira guerra travada por Roma, antes da paz definitiva.⁸

As exceções não são muitas e mais não fazem que confirmar a regra: Creúsa, a esposa troiana do herói, em cujo retrato não existe um só traço de desvario, e Lavínia, que há-de vir a ser a esposa “romana”; uma e outra, porém, são um exemplo da submissão feminina, na medida em que se vergam à dimensão masculina da história – a primeira aceita, sem reação, passar a pertencer ao passado, a segunda consente ser apenas um instrumento ao serviço do futuro de Enéias.⁹

Exceção poderá ser, isso sim, Camila, rainha dos Volscos, que combate ao lado de Turno contra Enéias e os Troianos. Mas, importa não esquecer, trata-se de uma amazona, ou seja, uma virgem, devotada a Diana; o mesmo é dizer que o seu retrato esbate deliberadamente a sua identidade sexual, ao torná-la em tudo idêntica aos demais guerreiros masculinos, com quem rivaliza, aliás, em façanhas bélicas, como se fosse um autêntico herói homérico.¹⁰ No único momento, porém, em que a sua feminilidade vem ao de cima, isto é, quando se deixa seduzir pela beleza das vestes de Cloreu, desguarnece a vigilância e cai, vítima da seta traiçoeira de um atirador covarde e furtivo.¹¹

Numa palavra, as mulheres da *Eneida* ficam, todas elas, pelo caminho, como se lhes faltasse dignidade épica para acompanharem o herói até aos passos derradeiros.¹²

Camões, cujo débito em relação à epopéia virgiliana está por demais comprovado, é, acima de tudo, um poeta do amor; por isso, ao invés de seguir, nesse particular, o seu modelo, dele veio a afastar-se, mais fiel à sua matriz mais recente, que dele fez um cantor do amor e da beleza feminina, do que ao património literário de que era herdeiro. É isso que a seguir se pretende documentar.

⁸ KEITH. Op. cit. p. 67-68.

⁹ Idem, *Ibidem*.

¹⁰ R. N. MITCHELL sublinha que a virgindade, na *Eneida*, está quase sempre associada à violência (op. cit.).

¹¹ *Eneida*, 11.768-831.

¹² “But it is above all mothers who must be left behind.” MITCHELL. Op. cit. p. 304.

Ao contrário do que acontece na *Eneida*, onde as mulheres são, por via de regra, fatores de perturbação e desordem, quer se trate de personagens humanas, quer de divindades, n' *Os Lusíadas* elas ficam, por assim dizer, à margem, praticamente sem intervenção: quedam-se no cais, na hora da partida da armada, desfeitas em pranto e transidas de medo e angústia, mas numa atitude passiva (*Lus.* 4.89); e é idêntico o retrato das mulheres de Portugal, receosas pelo futuro, à beira da batalha de Aljubarrota (*Lus.* 4.26).

A única figura feminina que interfere decididamente na ação é a "Formosíssima Maria"; mas fá-lo, ao contrário das personagens virgilianas, em favor da ordem (*Lus.* 3.101-106).

Mesmo nos momentos em que o mais natural seria responsabilizar a mulher por males e desgraças, Camões chega a afastar-se das suas fontes e evita a condenação. É o caso do reinado de D. Fernando, cujos erros, cometidos em nome do amor por Leonor Teles, o narrador claramente desculpa, não obstante reconheça que "um baixo amor os fortes enfraquece" (*Lus.* 3.139.8). A conclusão, porém, vai num sentido bem diverso:

Desculpado por certo está Fernando,
pera quem tem de amor experiência.

(*Lus.* 3.143.5-6)

Isso não significa que Luís de Camões rejeite em absoluto o fatalismo e a dimensão trágica do amor, tão característicos da obra virgiliana, e o papel que nesse processo cabe, naturalmente, à mulher; mas, mesmo quando isso acontece, são visíveis as diferenças em relação ao épico latino.

Acusado de manter uma relação amorosa com uma cativa, foi um dos homens de Afonso de Albuquerque condenado ao enforcamento (*Lus.* 10.45-49). O narrador, porém, não perdoa ao Vice-rei tamanha crueza e tão incompreensível insensibilidade, pois

parece de selváticas brutesas,
de peitos inumanos e insolentes,
dar extremo suplício pela culpa
que a fraca humanidade e Amor desculpa.

(*Lus.* 10.46-5-8)

Curiosa é a história de Adamastor; preso de amor e desejo por Tétis, viu-se iludido e traído pela deusa, que acabou, em castigo da ousadia, por convertê-lo em penedo e lançá-lo num eterno degedo nos confins do oceano (*Lus.* 5.50-59).

Juntamente com o naufrágio de Sepúlveda, narrado pelo mesmo Adamastor (*Lus.* 5.46-48), são os três episódios que mais próximos se encontram do modelo virgiliano, que sempre aponta para o amor um desenlace trágico. Importa, porém, sublinhar uma distinção de monta: nos três casos, a vítima é masculina, ao invés do que sucedia com Virgílio (embora, no de Sepúlveda, a esposa tenha o mesmo destino). Por outro lado, só na história de Adamastor existe um elemento que o épico latino seguramente também subcreveria: a perversão feminina, já que foi um ardil de Dóris e Tétis que conduziu o gigante àquele desenlace.

O Adamastor será, de todos, o mais significativo exemplo, pela dupla relação que mantém: com a epopéia marítima, por um lado, e, por outro, com o próprio amor. Lançado nos confins do mar e convertido em instrumento de terror em relação aos navegantes, é, um tanto paradoxalmente, em nome do amor que assim age. Cardoso Bernardes di-lo de uma forma bem sugestiva: “o Adamastor tenta impedir a passagem dos nautas demandadores do Amor em virtude do logro em que ele próprio caiu e, dessa forma, não é abusivo ver nele a metáfora do despeito e, por conseqüência, uma extensão funcional de Baco. As suas profecias podem ser lidas como um desforço por parte de quem se assume como vítima inconformada do Amor”.¹³

Essa referência a Baco justifica especial atenção; na *Eneida*, de fato, era uma divindade feminina, Juno, como a seguir veremos, a responsável por idênticos desvarios.

Mas as duas tragédias de amor que mais aproximam a epopéia portuguesa da romana são as de Pedro-Inês e Dido-Enéias. Não

¹³ BERNARDES J. A. C. O Adamastor, Tétis e o “peito ilustre lusitano”. *Biblos*, n. 64, p.119-134, 1988 (p. 130). V., ainda, a interpretação deste episódio em CASTRO, A. P. O episódio do Adamastor: seu lugar e significado na estrutura de *Os Lusíadas*. AA. VV. XLVIII Curso de Férias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Ciclo de lições comemorativas do IV centenário da publicação de *Os Lusíadas*. Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972. p. 63-78.

obstante essa inequívoca proximidade, no entanto, existem, entre ambos os episódios, várias diferenças, merecedoras de especial atenção.

No poema de Virgílio, Dido possui, sem dúvida, a grandeza própria das personagens trágicas: é uma rainha, o que lhe confere particular imponência, que não deixa, a todo o tempo, de exhibir; e tem atrás de si uma história de contornos heróicos, da qual é protagonista e que lhe confere uma energia e uma força verdadeiramente ímpares – a história da morte de Siqueu, seu marido, às mãos do seu próprio irmão, e a sua fuga ao assassino, depois de lhe ter roubados os tesouros, até vir a fundar uma nova cidade, em Cartago.

A relação amorosa com Enéias nasce de um logro, de uma insidiosa teia urdida por Juno e Vênus, numa estranha cumplicidade contra-natura entre as duas deusas que ao longo de todo o poema assumem uma rivalidade irreduzível; mas nasce, também, porque ela, Dido, assim o quis – ela mesma agiu como sedutora diante do herói troiano e chegou a manipular, segundo a sua conveniência, o resultado dos augúrios.

Quando o abandono, por parte de Enéias, está prestes a consumar-se, a personagem que emerge revela uma força imensa, nascida da raiva:

*Spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
saepe uocaturum. Sequar atris ignibus absens
et cum frigida mors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero; dabis, improbe, poenas.*
(En. 4.382-386)

Tenho esperança, é certo, se os deuses piedosos algum poder
[possuem,
que venhas a sorver suplícios do meio dos penhascos e pelo nome
[de Dido
muitas vezes venhas a chamar. Mesmo ausente, hei-de perseguir-
[te com chamas
de negrume; e, quando a morte gélida tiver arrancado a alma a
[este corpo,
por toda a parte, como sombra te hei-de acompanhar. Tu hás-de
[sofrer, miserável, o castigo que mereces!

Mais adiante, já as naus troianas se faziam ao mar, no momento em que escolhe o suicídio como forma de vingança, é, ainda, essa mesma força que lhe domina o discurso:

[.....] *“Moriemur inultae!
Sed moriamur”*, ait. *“Sic, sic iuuat ire sub umbras.
Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto
Dardanus et nostrae secum ferat omina mortis.”*
(En. 4.659-662)

[.....] “Hei-de morrer sem ser vingada!
Mas morra!”, exclamou. “Assim, assim me apraz partir para o
[reino das sombras!
Que sorva com os seus olhos estas chamas, lá do alto mar, o cruel
Dárdano e leve consigo este presságio da minha morte!”

Inês de Castro é exatamente o oposto. Falta-lhe, desde logo, a realeza e, com ela, a grandiosidade de Dido. Logo no retrato inicial, a nota dominante é de lirismo, onde a atenção se centra, acima de tudo, na formosura, na simplicidade e, mesmo, na ingenuidade.

Tais traços mantêm-se, coerentemente, ao longo de todo o episódio. No momento supremo, quando está iminente o golpe fatal, não é a raiva que a move, como a Dido, nem dá mostras da arrogância enérgica que Virgílio pintara na rainha troiana; pelo contrário, é com humildade que se dirige ao Rei, numa fala comovente e comovida, em atitude suplicante.

O instrumento fatal é o mesmo, em ambas as narrativas – a espada. Mas a que matou Dido foi brandida por ela própria, pois outra saída lhe não consentia a sua grandiosidade e imponência; ao passo que a que fez tombar Inês foi empunhada por algozes. Esse fato, com todo o seu simbolismo, é uma enorme diferença entre ambas.

É por isso que o símile utilizado para descrever a morte de Inês de Castro, apesar de ser de influência virgiliana (e herdado já de Homero e de Catulo), não tem qualquer relação com a tragédia do Canto IV da *Eneida*. Antes faz evocar um outro passo, a morte

do jovem Euríalo, também ele vítima de amor, mas por um outro guerreiro do exército troiano, Niso:

*Purpureus ueluti cum flos succisus aratro
languescit moriens, lassoue papauera collo
demisere caput, pluuiā cum forte grauantur.*
(*En.* 9.435-437)¹⁴

Assim a flor cor de púrpura, quando a ceifa o arado,
murcha à beira da morte, e as papoulas, do cimo do caule
[enfraquecido,
deixam cair a cabeça, ao serem flageladas pela força da chuva.

O texto camoniano não é substancialmente diferente:

Assi como a bonina, que cortada
antes do tempo foi, cândida e bela,
sendo das mãos lacivas maltratada
da minina que a trouxe na capela,
o cheiro traz perdido e a cor murchada.
(*Lus.* 3.134.1-5)

Ou seja, Luís de Camões, em vez de evocar, na hora final, a grandeza trágica de Dido, prefere sublinhar a inocência de Inês e compará-la a uma outra inocência, a de Euríalo, também ele morto em razão da sua delicadeza e, em larga medida, do seu amor. A Dido virgiliana jamais poderia merecer esse tratamento.

Como se isso não bastasse, o narrador camoniano declara, de forma inequívoca, numa atitude que Virgílio não poderia subscrever, a sua rejeição desse crime contra o amor:

Tu só, puro Amor, com força crua,
que os corações humanos tanto obriga,
deste causa à molesta morte sua,
como se fora pérfida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
nem com lágrimas tristes se mitiga,

¹⁴ Reminiscência de Homero, *Iliada*, 8.306 e de Catulo, 11.22.

é porque queres, áspero e tirano,
tuas aras banhar em sangue humano.

(*Lus.* 3.119)

Essa apreciação ficaria incompleta se nos limitássemos a circunscrever-nos ao plano humano e não tivéssemos em linha de conta esse outro plano, de primordial importância em ambos os poemas, ou seja, o mitológico. O estudo do papel da mulher ou, por outra, do feminino, n' *Os Lusíadas*, terá de ter por irrelevante se se trata de personagens humanas ou de divindades. Os deuses são parte integrante da ação, e os seus passos cruzam-se, a todo o tempo, com os dos homens. Por outras palavras, qualquer que seja a concepção que se tenha da mitologia no poema camoniano, é impossível não reconhecer que os deuses operam, de fato, na ação, como personagens reais. Pensar o contrário corresponderia a uma visão redutora do poema.¹⁵

Veja-se, desde logo, a Ilha dos Amores. Nela, os marinheiros “alcançam o clímax da sua ascensão divinificatória”; nela, aqueles “heróis de carne e osso e não fantásticas criaturas como os heróis de Ariosto ou Boiardo hão-de ascender à condição divina”; e “esta divinização representa o coroamento de uma longa e penosa ascense, constitui o justo prêmio concedido àqueles que viveram, em plenitude, um ideal português de *virtù* humana no século de Quinhentos”.¹⁶

A verdade é que, a essa união de que fala Aguiar e Silva, não falta uma dimensão física; os marinheiros portugueses mantêm com as divindades uma relação amorosa total, onde se inclui, necessariamente, a consumação física, sexual, do amor; logo, os marinheiros ascendem, sem dúvida, ao plano divino, mas, ao mesmo tempo, as deusas a quem se unem como que descem, por seu turno, ao plano humano, numa convergência de indiscutível alcance estético.

¹⁵ SARAIVA, A. J. Deus e os deuses d' *Os Lusíadas*. In: _____. *Estudos sobre a arte d' Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva, 1992. p. 39-46. Cf., ainda, na mesma obra, “Função e significado do Maravilhoso n' *Os Lusíadas*” (p. 111-121). São pertinentes, a esse respeito, as observações de GIL, F. em O efeito-*Lusíadas*. In: GIL, F.; MACEDO, H. *Viagens do olhar: retrospecto, visão e profecia no Renascimento português*. Lisboa: Campo das Letras, 1998. p. 13-75. (v., em especial, p. 51).

¹⁶ SILVA, V. M. Aguiar e Função e significado do episódio da “Ilha dos Amores” na estrutura de *Os Lusíadas*. In: _____. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Edições Cotovia, 1994. p.131-143. (Em especial p. 140).

co, mas também actancial, onde o amor e a mulher desempenham papel determinante.

Nessa ilha paradisíaca, um dos momentos de maior originalidade camonianiana, os marinheiros terão acesso ao conhecimento do futuro; e também esse processo distingue as duas epopéias.

Na *Eneida*, como n'*Os Lusíadas*, há mais de um momento em que ao leitor é consentido o acesso ao porvir. No caso de Camões, o mais longo e, também, mais significativo, sob diversos pontos de vista, ocorre no Canto X, justamente na Ilha dos Amores. Em Virgílio, um desses momentos é no Canto VI, na viagem de Enéias aos Infernos, quando, ao passar nos Campos Elísios, encontra as almas dos heróis romanos nascituros.¹⁷ É provável que o épico português se tenha inspirado nesse passo, como sugeriu já Américo da Costa Ramalho.¹⁸ Além das diferenças formais, que muitas são, e de umas quantas distinções de conteúdo, há uma que não pode deixar de sublinhar-se, na perspectiva que tem vindo aqui a ser utilizada: Enéias, o herói virgiliano, ao longo de toda a sua viagem pelos Campos Elísios e, portanto, pela Roma do futuro, tem por guia um homem, o seu pai, Anquises; é ele que lhe dá a conhecer, em pormenor, os heróis cujas almas vai encontrando. Quem serve de guia a Vasco da Gama, na Ilha dos Amores, quem lhe desvenda e explica a história futura dos Portugueses no Oriente, é Tétis, uma personagem feminina, portanto, a quem acabara de se unir pelo amor, fisicamente consumado. Esta não pode ser uma distinção de pormenor.

Já que de profecias de futuro falamos, deve notar-se que, em Virgílio, as personagens femininas estão delas totalmente ausentes; de cada vez que se antevê profeticamente a Roma do futuro, nomeadamente a Roma imperial, augustana, não existe qualquer referência a nomes femininos.¹⁹ Cleópatra, na descrição do escudo de Enéias (*Eneida*, 8.685-713), é a única exceção; mas a rainha egípcia, cuja menção, de resto, ocupa espaço bem mais longo que todos os demais, está ao serviço de um outro objetivo: sublinhar os malefícios da mulher e do amor, simbolizados na união contra-natura de Cleó-

¹⁷ *Eneida*, 6, 679-892.

¹⁸ RAMALHO, A. C. A Ilha dos Amores e o Inferno virgiliano. In: _____. *Estudos camonianos*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980. p. 73-83.

¹⁹ KEITH. Op. cit. p. 19.

patra, a arqui-inimiga de Roma, e Marco Antônio. Camões em momento algum adotaria esse ponto de vista; por isso mesmo, nenhuma personagem feminina emerge na longa prolepse da Ilha dos Amores.

Atenção especial, entretanto, devem merecer as divindades que mais ativa e permanentemente interferem no desenrolar da ação e que dela são parte integrante: Vênus e Juno, na *Eneida*, e Vênus e Baco, n' *Os Lusíadas*.

Vênus é a divindade protetora de Enéias, ao longo de toda a sua viagem, desde Tróia até Itália; orienta-o nos momentos de maior dúvida e hesitação, socorre-o nas circunstâncias mais atribuladas, advoga a sua causa, quando tal se torna necessário. Não é, porém, por ser a deusa da beleza e do amor que assim procede, antes porque Enéias é seu filho, ou seja, é o amor maternal que lhe dita um tal comportamento.

Do lado contrário perfila-se Juno que, desde o primeiro ao último livro do poema, jamais esconde o seu ódio em relação a Tróia e aos Troianos. Uma tal hostilidade, por demais agressiva, da deusa, admite diversas interpretações; desde logo, a vingança pela sentença de Páris, quando, chamado a decidir sobre a beleza das três deusas, atribuiu o troféu a Vênus, menosprezando Juno; mas, além disso, num plano mais simbólico, Juno é a deusa pronuba, que preside aos casamentos – e essa aliança, digamos, conjugal, entre Tróia e o futuro, é o que firmemente combate. E com sucesso, convenhamos, já que, não obstante Enéias acabe por triunfar, pois que chega à Itália e fundará a nova pátria, a deusa obtém de Júpiter uma decisão que lhe é favorável: o enlace entre Enéias e Lavínia não corresponde a uma nova raça troiana; e, com o aparecimento da nova cidade, Tróia sucumbirá para sempre.²⁰

Papel idêntico ao que detinha na *Eneida*, está reservado a Vênus, n' *Os Lusíadas*: é ela que protege, do primeiro ao último canto, os marinheiros portugueses, é ela quem por eles intercede; tal como acontecia na *Eneida*, a sua ação é determinante para o êxito da viagem.

A grande diferença entre os dois textos está, entretanto, na divindade opositora. Na *Eneida*, esse papel cabia a Juno, uma deu-

²⁰ *Eneida*, 12.827-828.

sa. N'Os *Lusíadas*, a função está atribuída a um deus masculino, Baco. Camões não quis, portanto, incluir uma entidade feminina entre os atores da desordem e os opositores à gesta dos Portugueses.

Fernando Gil sublinha o fato de, entre um e outro, entre Vênus e Baco, poderem existir, n'Os *Lusíadas*, estranhas e paradoxais cumplicidades. Baco, por exemplo, é, entre outras coisas, um deus da circulação e da viagem (a sua história está repleta de episódios dessa natureza), realidades que estão no centro do poema camoniano; além disso, a ilha de Vênus, a Ilha dos Amores, é “abertamente e exclusivamente dionisíaca”.²¹

O fato é que igualmente estranha é a cumplicidade entre Vênus e Juno, na *Eneida*, quando decidem aliar-se para organizar o episódio de Cartago e urdir a teia de que viria a resultar a tragédia de amor de que seriam vítimas e protagonistas Dido e Enéias. E aqui reside uma diferença fundamental entre os dois poemas: a cumplicidade entre as divindades rivais tem por consequência, na *Eneida*, uma tragédia de amor, ao passo que, n'Os *Lusíadas*, a existir, culmina no triunfo do amor.

Mas outras diferenças existem, a reforçar a vontade camoniana de assumir, em relação ao feminino, uma posição bem distinta da do seu modelo latino.

O Baco de Camões é mais do que a Juno de Virgílio; é, também, o conjunto das outras divindades femininas que, sob a liderança dessa deusa ou por instigação dela, se opõem a Enéias. Uma delas é Alecto, uma das Fúrias.

Quando tudo parecia encaminhar-se para uma entrada pacífica de Enéias na corte de Latino, selada pelo casamento com a princesa Lavínia, Juno envia Alecto à terra com o objetivo de lançar a discórdia e semear a confusão. É em sonhos que aparece a Amata e a Turno, por esta ordem, para os incendiar de ódio contra os Troianos; essa foi uma das sementes da guerra.

Camões age do mesmo modo; a divindade escolhida, porém, é masculina: é o próprio Baco, que a ninguém confia o encargo. Tenta, primeiro, convencer o rei de Moçambique a preparar uma ci-

²¹ GIL, F. O efeito-Lusíadas. Op. cit. p. 51-6.

lada ao Gama e sua armada (*Lus.* 1.77-82); bem mais tarde, também em sonhos, como fizera Alecto, aparece a um Mouro, em Calecute, para tentar, *in extremis*, impedir o sucesso dos Portugueses (*Lus.* 8.47-50); como foi, ainda, ele que desceu às profundezas dos mares, o reino de Netuno, tal como Juno descera às cavernas de Éolo, na *Eneida* (*En.* 1.50-80), para obter uma tempestade que pudesse travar o avanço da armada (*Lus.* 6.6-36).

Ou seja, os episódios em que, no poema de Virgílio, divindades femininas levam a cabo uma ação insidiosa que tem como objetivo impedir o prosseguimento da viagem dão lugar, n' *Os Lusíadas*, a outros tantos episódios, mas protagonizados por um deus masculino, Baco.

As divindades rivais confrontam-se diretamente, com inusitada violência, no concílio dos deuses.²² Mas, ao passo que, em Virgílio, tanto Vênus como Juno advogam sozinhas a respectiva causa, sem que qualquer outro dos participantes no conclave tome posição, a não ser, obviamente, Júpiter, que arbitra a contenda, em Camões regista-se a intervenção de Marte, a assumir, sem ambigüidades, o partido de Vênus, levado por motivos de ordem afetiva: porque o amor antigo o obrigava (*Lus.* 1.36.3).

Além disso, em dois outros momentos determinantes, é, uma vez mais, uma intervenção de divindades femininas que leva o socorro aos Portugueses, fato para o qual se não encontra qualquer paralelo na *Eneida*.

Primeiro, diante de Mombaça, onde uma emboscada aguardava a armada logo que ela entrasse no porto; as Nereidas, convocadas por Vênus, recorrem aos seus atributos femininos e não permitem que os barcos avancem barra dentro (*Lus.* 2.18-33).

Depois, em plena tempestade, aquela que Netuno desencadeou a pedido de Baco, são as Ninfas, às ordens de Vênus, que enfrentam a força do vendaval (*Lus.* 6.86-91). Para o conseguirem, deitam mão dos melhores artifícios de sedução, entre enfeites múltiplos, vozes de encantar e palavras de amor, até conseguirem, com êxito, amansar a fúria dos ventos.

²² *Eneida*, 10.1-117; *Lusíadas*, 1.20-41.

Convém recordar que, na *Eneida*, foi Netuno quem pôs cobro à tormenta, somente com o recurso ao argumento da autoridade, já que o seu território fora invadido por Éolo, que ali não tinha jurisdição (*En.* 1.124-153).

Para finalizar, detenhamo-nos um pouco, entretanto, na ação desenvolvida por Vênus que, quanto à perspectiva que tem vindo a ser aqui utilizada, assume especial importância.

O desejo da deusa de tudo fazer para favorecer os seus protegidos é comum a ambas as epopéias, como vimos. Para o alcançar, recorre, n' *Os Lusíadas*, a todos os estratagemas de que dispõe, nomeadamente às armas da sedução, numa atitude de inequívoca influência ovidiana, na medida em que parece fazer uso de uma série de preceitos e recomendações da *Arte de Amar* (*Lus.* 2.33-55). O retrato pintado pelo narrador camonianiano, com inegáveis preciosismos visuais, é de uma enorme sensualidade:²³ é com uma esplendorosa nudez que procura “namorar o soberano / Padre” (*Lus.* 2.35.1-2); com os seus longos cabelos caídos, bamboleava o corpo e os seios, num movimento erótico que acendia desejos que “polas lisas colunas lhe trepavam” (36.7); “com um delgado cendal as partes cobre / de quem vergonha é natural reparo”, ora entremostrava, ora sonegava à vista a sua nudez, num jogo de mostra-esconde usado com mestria (37.1-2); oscilava, ainda, entre a alegria e a tristeza (co riso uma tristeza misturada”, 38.2), como se seguisse a técnica ovidiana que recomendava o uso das lágrimas como eficaz instrumento de sedução:²⁴ “o rosto banha em lágrimas ardentes, / como co orvalho fica a fresca rosa” (41.3-4). A conclusão do narrador é sugestiva e fala por si:

As lágrimas lhe alimpa e, acendido,
na face a beija e abraça o colo puro;
de modo que ali, se só se achara,
outro novo Cupido se gerara

(*Lus.* 2.42.5-8)

²³ Sobre este retrato de Vênus, v. MOURA, V. G. Vênus e Tritão: dois retratos. In: _____. *Luís de Camões: alguns desafios*. Lisboa: Editorial Vega, 1980. p. 101-14; e, ainda, ANDRÉ, C. A. O nu: o trataento em *Os Lusíadas* de um tema renascentista. *Revista da Universidade de Aveiro / Letras*, n.1, p. 193-212, 1984. (Em especial p. 201-05).

²⁴ *Ars amatoria*, l.657-660, não obstante o preceito, neste caso, ser dirigido ao homem.

A *Vênus* virgiliana que, também ela, se lançara a idêntica empresa, comportava-se de modo bem diferente. Quando se dirigiu junto de Júpiter, com o mesmo objetivo, apresentou-se numa atitude suplicante, sem o mais leve indício de erotismo (*En.* 1.223-253). As lágrimas que lhe banhavam os olhos – *lacrimis oculos suffusa* (1.228 – “os olhos banhados em lágrimas”) não denotam qualquer intenção sedutora, apenas confirmam a atitude de súplica. Por isso, Júpiter não vai além da ternura paternal: *oscula libavit natae* (1.256 – “deu um terno beijo à sua filha”).²⁵

O passo virgiliano que pode ter influenciado Camões é outro e não costuma ser apontado pelos estudiosos. Surge no Canto VIII, quando a mesma *Vênus* se dirige a Vulcano, para dele obter armas para Enéias, de forma a torná-lo invencível (*En.* 8.369-406).

Aí, sim, a deusa recorre à sua beleza e capacidade de sedução, para fazer render Vulcano aos seus encantos: lançou-lhe em volta do pescoço os braços, de uma alvura mais resplandecente que a neve; e o abraço fez nele despertar as chamas do amor, que o invadiram até os ossos (*En.* 387-393).

Virgílio, entretanto, é bem menos explícito do que Camões e não passa as fronteiras do decoro, pois limita-se a sugerir; além do que deixa ao leitor a estranha sensação de que reprova o comportamento da divindade, que não considera honesto, seja porque as histórias de infidelidade da deusa eram por demais conhecidas, seja por ter dificuldade em lidar com a linguagem do corpo e da sedução, seja, enfim, porque as armas se destinavam a Enéias, filho de uma das muitas aventuras da deusa.

Acontece que este passo, cuja relação com o episódio camoniano da intercessão de *Vênus* a Júpiter parece evidente, pode, igualmente, ligar-se a um outro momento de *Os Lusíadas*, a Ilha dos Amores. E este é outro aspecto que não costuma ser referido pelos comentadores.

O fato é que essa ação da deusa, a única na *Eneida* em que se mostra com o seu esplendor, tem por finalidade, como se disse,

²⁵ *Libo*, em latim, significa “tocar levemente”; não permite, por isso, qualquer conotação erótica.

obter para Enéias as armas com que partirá para a guerra. Entre elas, figura o escudo, que tem gravada a história futura de Roma, assim oferecida à contemplação do herói.

Ora, n'Os *Lusíadas*, a maior demonstração do poder de Vênus, isto é, da beleza e do amor, ocorre na Ilha dos Amores, onde os marinheiros portugueses, na Máquina do Mundo, têm acesso à contemplação do futuro.

O que significa que, em ambas as epopéias, é o amor a chave para o conhecimento do futuro, ainda que o olhar de Virgílio seja diferente do de Camões.

Verdade seja que a posição do épico latino em relação ao amor é francamente pessimista: tem-no por um fator de perturbação e fragilidade, uma força nefasta, um elemento, digamos, demoníaco, de conseqüências fatais.

O poeta português, por seu turno, apesar de ter herdado dos clássicos uma visão contraditória do amor, faz dele elemento unificador da lírica e da épica e, pesem embora as suas contradições, elege-o como força benéfica. Diz Helder Macedo, e com razão, que “o amor é para Camões causa primeira, processo existencial e propósito último de toda a humana demanda pela transformação do apetite em razão e da razão em conhecimento.”²⁶ Donde, as leis do novo mundo serão, por certo, as leis de Vênus: “um Amor sem limites institucionais, natural e, sobretudo, universalmente regenerador”; um amor que “funciona, também, como via de gnose e nobilitação suprema”.²⁷ A ser assim, a Ilha dos Amores será a prova suprema de tudo isso, numa afirmação que Virgílio jamais poderia subscrever.

Em suma, em Camões, é o amor que faz a união entre épica e lírica,²⁸ ao contrário do que sucede em Virgílio, onde a mesma união entre épica e a restante poesia, nomeadamente as *Geórgicas*, consiste na rejeição do amor.

²⁶ MACEDO, H. *Apetite e razão na lírica camoniana*. In: GIL, F.; MACEDO, H. Op. cit. p. 371-394 (p. 371). V., ainda GIL, F. Op. cit. p. 65-07.

²⁷ BERNARDES, J. A. C. Op. cit. p. 129-30 e 131.

²⁸ SILVA, V. M. Aguiar e. Op. cit. p. 143; MACEDO, H. Op. cit. p. 371.

Foi essa, afinal de contas, a transformação que o Renascimento, onde o neoplatonismo caldeou novas visões do mundo e do amor, sem delas retirar a visão da mulher herdada da poesia medieval e magistralmente cantada por Petrarca, introduziu no estro camoniano.