

MAURICIO MATOS

**INVESTIGAÇÕES
CAMONIANAS**

1998 - 2008



2ª EDIÇÃO REVISTA



editora
UEA

INVESTIGAÇÕES CAMONIANAS

2ª EDIÇÃO REVISTA

Governo do Estado do Amazonas

Wilson Miranda Lima
Governador

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo de Almeida Costa
Reitor

Cleto Cavalcante de Souza Leal
Vice-Reitor

*editora*UEA

Maristela Barbosa Silveira e Silva
Diretora

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas
Secretária Executiva

Sindia Siqueira
Editora Executiva

Samara Nina
Produtora Editorial

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)

Allison Marcos Leão da Silva

Almir Cunha da Graça Neto

Manoel Luiz Neto

Erivaldo Cavalcanti e Silva Filho

Jair Max Furtunato Maia

Jucimar Maia da Silva Junior

Mário Marques Trilha Neto

Silvia Regina Sampaio Freitas

Conselho Editorial

MAURICIO MATOS

**INVESTIGAÇÕES
CAMONIANAS**

1998 - 2008

2ª EDIÇÃO REVISTA



editora
UEA

Síndia Siqueira
Coordenação Editorial

Samara Nina
Projeto Gráfico

Samara Nina
Diagramação

André Teixeira
Síndell Amazonas
Revisão

Samara Nina
Finalização

“Luís Vaz de Camões”, de François
Gérard (1770-1837)
Imagem da capa

Todos os direitos reservados © Universidade do Estado do Amazonas
Permitida a reprodução parcial desde que citada a fonte

Esta edição foi revisada conforme as regras do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Estado do Amazonas

M433i
2022

Matos, Mauricio
Investigações camonianas 1998-2008 / Mauricio Matos. – 2.ed. rev. –
Manaus (AM): Editora UEA, 2022.

158 p.: il., color; Ebook.

ISBN: 978-65-80033-56-0

Ebook, no formato PDF
Inclui referências bibliográficas

1. Luís de Camões. 2. Literatura. I.Título

CDU 1997 – 82(469)

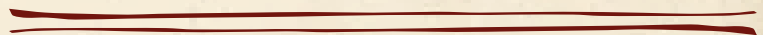
Editora afiliada:



editoraUEA

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil
CEP 69050-010 | +55 92 38784463
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

à Luiza, minha filha



E sabeis que, segund' o amor tiverdes,
Tereis o entendimento de meus versos.

Luís de Camões

Nota do autor	<u>9</u>
A mais antiga biografia de Luís de Camões	<u>12</u>
O primeiro dia de Camões	<u>21</u>
A lírica de Camões que "poderia ter sido" editada	<u>33</u>
Uma edição ética dos <i>Sonetos de Camões</i>	<u>49</u>
Uma interrogação n'Os <i>Lusíadas</i>	<u>59</u>
Luís de Camões e Cesário Verde	<u>67</u>
Luís de Camões e Jorge de Sena	<u>77</u>
Luís de Camões e Helder Macedo	<u>107</u>
Luís de Camões e Manuel de Freitas	<u>128</u>
Referências	<u>144</u>
Origens dos textos	<u>152</u>
Siglas utilizadas	<u>154</u>
Sobre o autor	<u>156</u>

NOTA DO AUTOR

A presente obra reúne artigos acadêmico-científicos sobre a obra, história e a vida de Luís de Camões, inéditos em volume antes da publicação da primeira edição deste livro, muito embora escritos e publicados ao longo de mais de uma década (1998-2008) de intenso trabalho quase diário de investigação – todos criteriosamente revistos para a presente edição.

Nos mais antigos, ouve-se a voz do jovem pesquisador que fui, ainda enunciada em primeira pessoa cerimoniosa; nos mais recentes, passei a adotar a terceira pessoa – a meu ver, mais científica – com a interferência da primeira do singular nos momentos em que considerei pertinentes ou indispensáveis. Preservei-lhes, todavia, a voz para não obscurecer a identidade de um pesquisador que irremediavelmente se transformou, como, aliás, era de se esperar e desejar.

Dos capítulos que compõem o volume, apenas um era rigorosamente inédito na primeira edição deste livro: “A lírica de Camões que poderia ter sido editada”, uma versão substancialmente ampliada da palestra “[...] o entendimento de meus versos: Fernão Rodrigues Lobo Soropita, editor de Luís de Camões”, proferida durante a VII Reunião Internacional de Camonistas, promovida pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e realizada no Auditório da Reitoria da Universidade de Coimbra, de 24 a 26 de novembro de 2005. Os demais textos tornaram-se públicos em periódicos especializados em estudos literários ou livros organizados por renomados especialistas da área, tanto no Brasil quanto em Portugal, em sua quase totalidade esgotados ou fora de circulação.

Para as transcrições, mantive a lição do texto original quando

mantê-la fazia sentido em relação à memória da antiguidade da fonte consultada, bem como modernizei a redação quando ela poderia vir a tornar mais acessível o texto transcrito ao leitor do século XXI, como no caso do capítulo que abre este volume, fundamentado sempre em critérios cientificamente aceitos. Já em relação às citações, elas foram padronizadas segundo as normas vigentes da ABNT NBR 6023/2018, à exceção dos casos em que a alteração comprometeria a compreensão de textos transcritos e ordenados segundo normas desta mesma associação, que se vêm alterando ao longo dos anos.

Quanto às fontes, por vezes originais, por vezes fac-símiles, mantive-as de acordo com a consulta original. Assim, creio ter dado maior acesso aos leitores a diversas edições (revistas, ampliadas ou, porventura, amputadas) da mesma obra, tanto de originais como de fac-símiles, com todas as referências bibliográficas reunidas ao fim do volume. A extensão de algumas notas – a meu ver, rigorosamente necessária –, atribuo-a a uma saudável influência da leitura de eminentes camonistas, como Manuel de Faria e Sousa (séc. XVII) e Jorge de Sena (séc. XX), em cujas obras tenho inspirada a maior parte de minhas investigações camonianas.

Quanto à organização, busquei dar ao livro a possibilidade de ser lido em sequência. Desta forma, não obedeci à cronologia da escrita nem à da publicação dos artigos, iniciando o volume por um texto que, aliás, não é meu, mas de Pedro de Mariz, autor seiscentista da mais antiga biografia de Luís de Camões, publicada em 1613 e reeditada em 1616, com acréscimos e supressões de “mão alheia” que indiquei em notas no exercício da edição crítica de um texto que julgo de suma importância para os estudos camonianos, jamais reeditado, desde o século XVII: trata-se, portanto, de um resgate histórico, cuja criteriosa transcrição para o português moderno é de minha integral responsabilidade.

Ainda quanto às possibilidades de leitura, este volume pode ser consultado em capítulos independentes, o que justifica a manutenção de informações, por vezes, reiteradas ou parafraseadas de um para outro capítulo, sem as quais o leitor teria de virar páginas para a frente e para trás, a fim de consegui-las. Quanto aos títulos, optei

pela maior sobriedade possível, trazendo-os – por assim dizer – dos originais para uma redação mais direta e conforme o que se pode esperar de capítulos de um livro que se sabe uma unidade. Os títulos originais, bem como suas referências, pode o leitor ter acesso, tanto em algumas das sobreditas notas quanto no item que lhas informa.

Finalmente, faço justiça ao agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), à Fundação Calouste Gulbenkian, ao Instituto Camões e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) – órgãos de fomento à pesquisa que, desde 1995, me têm concedido bolsas de estudo, sem as quais, em muitos casos, teria sido impossível realizar as investigações que compõem o presente volume –, bem como ao Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e, sobretudo, a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, contribuíram, ao longo de mais de uma década, para a realização dos artigos (ou ensaios, como se preferir chamar) que ora compõem este livro. Para não incorrer na injustiça – à qual estamos sempre sujeitos – da omissão de um ou outro nome, prefiro que a memória deles encontre seu lugar em minha mais honesta gratidão.

Manaus, 14 de março de 2022.

**A MAIS ANTIGA BIOGRAFIA
DE LUÍS DE CAMÕES**

Pedro de Mariz, o notório autor da mais antiga biografia de Camões (“Ao estudioso da lição poética”), nascido em Coimbra por volta de 1550 e falecido em Lisboa a 24 de novembro de 1615, foi “presbítero secular, bacharel em Cânones, guarda-mor da livraria da Universidade de Coimbra, e corretor na tipografia de seu pai, António de Mariz” (STORCK, 1897, p. 24-25). “[...] no último quartel da vida, exatamente quando escreveu aquela Introdução [biografia], era escrivão e reformador da Torre do Tombo” (CANTO, 1895, p. 9).

Domingos Fernandes – editor d’*Os Lusíadas* comentados por Manoel Correia (1613), em cujo paratexto já figurara o esboço biográfico do poeta escrito por Pedro de Mariz –, em seu “Prólogo ao leitor”, de 1616, lamenta a morte do biógrafo quando afirma: “Folgara eu que fora vivo o mesmo Pedro de Mariz, para que, com seu eloquente estilo, pudera acrescentar a estimação que fez do nosso poeta, após Dom Gonçalo Coutinho, primeiro princípio na obra de sua sepultura, Martim Gonçalves da Câmara que, pedindo licença ao mesmo Dom Gonçalo, lhe acrescentou o epitáfio latino que hoje se lê nela, que aqui também trasladarei para os curiosos ausentes, e do que ganhou Luís de Camões na devoção e cuidado destes dois homens [...]” (MARIZ, 1613).

Desta forma, não há dúvida de que o texto de Pedro de Mariz é o impresso em 1613, e que o de 1616 é uma reprodução póstuma com alterações declaradas pelo editor Domingos Fernandes, o que justifica a edição crítica (1613-1616) da primeira biografia impressa de Camões. Para a transcrição do texto de Pedro de Mariz, utilizou-se a primeira versão, impressa em 1613 (exemplar consultado pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro). Para a transcrição das

alterações, acréscimos ou supressões presentes na edição de 1616, em relação à de 1613, foi utilizado, naturalmente, o texto presente na “segunda parte” das *Rimas*, de 1616 (exemplar consultado pertencente à Biblioteca Particular de Cleonice Berardinelli).

Ao estudioso da Lição Poética P. M.¹

Duas coisas, achava o filósofo, causavam nas repúblicas grande felicidade: zelo e agradecimento, porque um fazia união fortíssima e invencível entre os ânimos mais discordes e fracos, e o outro enchia o mundo de obras heroicas, com que os impérios se fazem opulentos em grandeza de senhorio e segurança de sua conservação. Bem se vê esta verdade em nosso reino português, assim no tempo em que a gratificação dos príncipes andava pela medida dos merecimentos de cada um, com que o reino se aumentava admiravelmente, como também quando, por sermos ingratos a Deus e aos homens nos benefícios recebidos, nos vemos envoltos em tantas misérias e tribulações, e quando a falta do zelo do bem comum, em os que mais podem e sabem, tem causado grandes ruínas em os melhores edifícios desta coroa.

Queixa é esta antiquíssima, e muito mais antiga a enfermidade de que ela procede e, por isso, muito incurável e sem remédio, se Deus com seu poderoso braço não lhe acode. E é tão geral esta doença, que até nas coisas menores mostra sua fúria com crueldade, como se tem visto em muitos homens a que as obras heroicas fizeram famosos, ilustres e grandes, e esta enfermidade os fez viver em suma

¹ Em 1616: “Ao estudioso da lição poética. Feito por o Licenciado Pedro de Mariz, Sacerdote Canonista, em que conta a vida de Luís de Camões”.

pobreza, acanhados, e morrer miseravelmente. Sendo assim, quem nem as migalhas do que eles ganharam a esta coroa (e os pudera fazer riquíssimos) os roedores dela lhe[s] quiseram dar, antes os perseguiram, desacreditaram e fizeram morrer sem galardão.

Exemplos temos muitos nos sucessos da paz e da guerra, com que se pudera confirmar esta verdade, se ela por si não fora tão patente, pois até o nosso Luís de Camões, neste seu poema tão benemérito, como aquele que deu perpétua vida às mais heroicas obras da nação portuguesa (que já hoje houveram de estar sepultadas em o perpétuo esquecimento a que tem condenado outras muitas), foi tão perseguido desta enfermidade que viveu miseravelmente, e morreu quase ao desamparo, sendo assim quem alcançou neste reino tempo florentíssimo em príncipes, e venturoso com um rei augusto, liberal e magnífico.

Senão, se a Fortuna, quanto o avantajou mais dos outros homens na excelência poética, lhe tirou de ventura em remuneração também merecida, como aconteceu neste mesmo reino, e nesta mesma cidade, ao outro astrólogo, que em Salamanca tinha prognosticado ao senhor Dom Manoel (quando lá estudava para clérigo) que havia de ser um grande monarca, rei liberalíssimo, e mui grandioso – conceito de que os fidalgos portugueses então zombavam, por ele ter diante de si e da coroa dezasseis pessoas. Mas sucedeu, depois de tantas coisas, a el-rei Dom João II, e vindo a esta cidade o astrólogo pedir remuneração do que merecia tão boa nova, entrou com o rei, e ainda que não esquecido da promessa que lhe fizera, e possuidor do grande bem que lhe prognosticara, não lhe deu mais que mui poucos cruzados, o que, sabido pelos fidalgos, que fora o esperavam carregado de grandes mercês, acusaram ao astrólogo de ignorante pelas poucas esperanças que dava de grandioso quem com tal obrigação se mostrava tão escasso. Mas o astrólogo acudiu logo que não procedia do rei (pois havia de ser mais grandioso do que ele dizia), se não de sua curta ventura, que nem com tão magnífico príncipe se estendia a mais que aquela miséria.

Assim o nosso Luís de Camões, por uma obra tão famosa, e de tanta utilidade para a honra deste reino, como este poema, e de tanto gosto de um rei tão altivo e grandioso como el-rei Dom Sebastião,

não acho[u] quem lhe fizesse maior mercê que quinze mil reis de tença, e que estes havia de vencer residindo em corte, e para isso se lhe havia de passar alvará cada três anos.

Dir-me-eis: “Não teve graça com este rei, mas teve-a com os mais príncipes, e fidalgos”. Não há tal, porque viveu em tanta pobreza, que, se não tivera um jau, chamado António, trazido da Índia, que de noite pedia esmola para o ajudar a sustentar, não pudera aturar a vida, como se viu: tanto que o jau morreu, não durara² ele muitos meses.

Pelo que venho a concluir que, ou sua fortuna era tão curta, como a do outro astrólogo, ou ele tinha alguma propriedade natural que afastava os homens de lhe fazerem bem, como em outros costuma causar a ingratidão, doença de que, me dizem, ele foi tocado, e assim ficam com menos culpa os nossos príncipes.

Porque foi de todos eles tão estimada esta sua excelência poética que, tendo outro poeta português (também famoso) composto em verso a mesma empresa, quando viu este poema de Camões, e que todos o conheciam por tão heroico, não quis mostrar o seu, posto que estava com ele muito ufano. E de todos os mais portugueses foi tão venerado este poema que, contra a natural propriedade portuguesa de estimarem mais as coisas de estrangeiros que as suas, se têm impressos neste reino mais de doze mil volumes.

Pois dos estrangeiros (a que as suas coisas parecem melhor que as das outras nações) foi tão estimado, que não se contentou cada uma delas com menos que com [o] apropriarem a si no modo que podia ser, traduzindo-o em suas línguas, com tanta curiosidade, que em Castela se fizeram três traduções, em Itália uma, em França outra – posto que eu a não vi –, e até em latim se começou a fazer neste reino por um dos maiores poetas latinos que Portugal teve – que a morte atalhou, privando-nos de tamanho bem –, porque, como o Camões foi tão grande imitador da mais heroica poesia latina, e só a humildade da nossa língua portuguesa lhe podia humilhar o seu grande espírito poético, em que nenhum dos mais famosos lhe levou vantagem, tornado ele à formosura da língua latina, havia de ficar um muito heroico poema.

² Em 1616: “durou”.

Porque também o Camões excedeu a todos os latinos, gregos e toscanos nas comparações com que descreve, pinta, e descobre o íntimo dos conceitos poéticos, com artifício admirável e mui próprio, além de outras muitas figuras e tropos de retórica, de que em muitas partes usa, com tanta energia e eficácia que nenhum dos antigos lhe levaram [sic] vantagem, como se vê na oitava 41 do Canto II, e em outros muitos lugares, que no comento se apontam e explicam.

Enfim, é tão estimado no mundo, que chegou em nossos dias um alemão fidalgo escrever a esta cidade a um seu respondente, ainda hoje vivo, que lhe soubesse que sepultura tinha o Camões e, quando a não tivesse suntuosa, tratasse com a cidade lhe desse licença para trasladar seus ossos para Alemanha – com aquela veneração que tão insigne homem merecia –, onde lhe faria um túmulo superbíssimo, igual aos dos mais famosos dos antigos. E, concluindo, digo que todos os poetas famosos de seu tempo o reconheceram, e confessaram por superior: até el divino Herrera (que se imaginava o mais levantado de todos os do mundo) dizia que em Espanha só Luís de Camões fora verdadeiro poeta heroico, e o grande Torquato Tasso (que no verso heroico excedeu a todos os toscanos) dizia, em Roma, que a nenhum poeta temia nesta vida se não a Luís de Camões.

Este nosso Camões, [que] foi tão ilustre em nobreza de entendimento, também foi acompanhado da nobreza do melhor sangue que Portugal produziu, porque foi filho de Simão Vaz de Camões, natural desta cidade – o qual, indo para Índia por capitão de uma nau, à vista de Goa deu à costa e se salvou em uma tábua, e lá morreu –, e de Ana de Macedo, mulher nobre de Santarém; e foi neto de Antão Vaz de Camões e de sua mulher, Guiomar Vaz da Gama, também dos nobres Gamas do Algarve; e bisneto de João Vaz de Camões, morador em Coimbra, aonde morreu e está sepultado em capela própria, na clausura da Sé de Coimbra, com um letreiro arrogante, ao modo antigo, das coisas que fez em serviço del-rei Dom Afonso V e de sua primeira mulher, Inês Gomes da Silva, filha bastarda de George da Silva, que também era filho bastardo de Gonçalo Gomes da Silva, que era irmão do bisavô do príncipe Demétrio Rui Gomes da Silva, do qual ela ficava parenta dentro no quarto grau.

E assim aquele admirável engenho do nosso Luís de Camões era composto de sangue nobilíssimo, assim por parte de sua mãe, avô, bisavô, como agora dissemos, como também pela parte patronímica dos Camões de Évora, cuja cabeça é uma quinta que chamam “A Camoeira”, de que hoje é possuidor, com título de morgado, António Vaz de Camões, fidalgo bem conhecido naquelas partes.

E como nosso poeta ficou sem pai, e tão pobre que se salvou em uma tábua, em tempo que esperava ficar rico, vendo-se neste desamparo (ou como alguns dizem, homiziado, ou desterrado por uns amores no paço da rainha) se embarcou para Índia. Mas nela foi sempre muito estimado, assim pelo valor de sua pessoa na guerra, como pela excelência do seu engenho. Mas como era grande gastador, mui liberal e magnífico, não lhe duraram os bens temporais mais que enquanto ele não via ocasião de os despender a seu bel prazer, como lhe aconteceu quando foi por provedor-mor dos defuntos às partes da China, de que o vice-rei o proveu, para ver se o podia levantar da pobreza em que sempre andava envolto. Mas nem a enchente dos bens que lá granjeou o pôde livrar que, em terra, não gastasse o seu liberalmente e, no mar, perdesse-o das partes em um naufrágio que padeceu terrível, de que ele faz menção na oitava 128, do Canto X. E não lhe valeu a excelência de sua poesia para deixar de ser preso na Índia pelo governador Francisco Barreto, e de vir capitulado a este reino, antes do qual veio a Moçambique, para onde o capitão Pero Barreto o trouxera da Índia com largas promessas de que ele em breve tempo se viu tão desenganado que, arribando ali a nau Fé e querendo-se o Camões vir nela, ou tornar-se para Índia, o capitão o reteve como preso, até lhe pagar duzentos cruzados que lhe dera na Índia para sua matalotagem e, então, lhe pedia como dívida. Do que queixando-se ele a alguns fidalgos amigos que vinham na nau, eles se fintaram entre si, e o desempenharam, pagando ao capitão os duzentos cruzados, e o trouxeram na mesma nau ao reino, sempre à sua custa. Estes eram Heitor da Silveira, António Cabral, Luís da Veiga, Duarte d’Abreu, e António Ferrão, e outros. Chegaram a esta cidade, no ano de [15]69, que acharam fechada e mui atribulada pela grande peste, de que Deus nos livre. Depois disto acabou de compor

e limar estes seus cantos, que da Índia trazia compostos e no seu naufrágio falara, com grande trabalho, como ele diz, na oitava acima referida. E logo no ano de [15]72 os imprimiu, e ficou residindo em corte, por obrigação da tencinha que el-rei lhe dera, mas tão pobre sempre que, pedindo-lhe Rui Dias da Câmara, fidalgo bem conhecido, lhe traduzisse em verso os salmos penitenciais, e não acabando de o fazer, por mais que para isso o estimulava, se foi a ele o fidalgo e, perguntando-lhe queixoso por que lhe não acabava de fazer o que lhe prometera havia tanto tempo, sendo tão grande poeta, e que tinha composto tão famoso poema, ele lhe respondeu que, quando fizera aqueles cantos, era mancebo, farto e namorado, querido e estimado, e cheio de muitos favores e mercês de amigos e de damas, com que o calor poético se aumentava, e que agora não tinha espírito, nem contentamento para nada, porque ali estava o seu jau que lhe pedia duas moedas para carvão, e ele as não tinha para lhas dar.

Ora, morto ele em tanta miséria que o enterraram na Igreja de Sant'Ana desta cidade, de modo que custou muito trabalho atinarem com o lugar de sua sepultura, quando um fidalgo português, que só neste reino deu o primeiro balanço³, lhe mandou fazer sepultura própria, (*mas tão rasa como as do mais povo*) *mas com este epitáfio nela esculpido*⁴:

Aqui jaz Luís de Camões, Príncipe dos Poetas de seu tempo.

*Viveu pobre e miseravelmente, e assim*⁵ morreu, ano de 1579.

Esta campa lhe mandou pôr Dom Gonçalo Coutinho,

Na qual não se enterrará pessoa alguma.⁶

³ Acréscimo de 1616: “o senhor Dom Gonçalo Coutinho, fidalgo bem conhecido neste reino, mandando”. Este acréscimo parece ter se devido à diagramação do livro de 1616, já que neste o epitáfio que Dom Gonçalo Coutinho mandou pôr a Camões está transcrito abaixo do parágrafo acrescido após este.

⁴ Trecho em itálico substituído em 1616 por “na era de 1595, com epitáfio nela esculpido, por honrar este autor como natural”.

⁵ Trecho em itálico inexplicavelmente suprimido em 1616, como se poderá constatar na nota seguinte.

⁶ Acréscimo de 1616: “E o senhor Martim Gonçalves da Câmara pediu licença ao senhor Dom Gonçalo Coutinho, e mandou de novo pôr esta campa que está em Sant'Ana, desta cidade, à entrada da porta principal, e logo pôs o epitáfio do senhor Dom Gonçalo, e mandou pôr o seu em língua latina. Varão gravíssimo, filho do capitão da Ilha da Madeira do conselho do estado d'el-rei, grande valido de Dom Sebastião I, e mui estimado de sua majestade – que Deus guarde! –, havendo refletido as dignidades eclesiásticas que lhe foram oferecidas, e retirando-se no fim da vida a viver privadamente com os padres da companhia em São Roque de Lisboa, não lhe pareceu que encontrava os intentos com que se ali fora, nem as qualidades e circunstâncias que nele concorriam em tratar da honra que se devia à memória de tão grande homem, e assim se ocupou os últimos meses de sua vida. Pela qual obra será sempre tão louvado dos bons espíritos, como é razão que o seja de todos os homens pelo zelo da justiça e bem público que mostrou em todos estados e fortunas; etc.” Segue-se a transcrição dos epitáfios de

Chamo-lhe primeiro balanço, porque o segundo lhe deu o licenciado Manoel Correa, *cujo é este comento*⁷, o qual, ou por lho pedir o mesmo poeta, como ele me dizia, ou movido do zelo do bem comum, ou por não ser metido na roda de ingratidão dos outros portugueses, ou por mostrar seu engenho e letras, ou por lho pedir algum personagem, ele compôs em largos anos, com vária lição e erudição das boas letras humanas, que dele se pode coligir, em que o comentador era tão famoso, que nas três línguas, latina, grega e hebreia, poucos o igualaram em Europa, da qual os mais insignes o consultavam muitas vezes em coisas mui dificultosas, como de suas epístolas a seus amigos nos contava.

Outras muitas coisas dignas de estima tinha este varão para imprimir em outras línguas primeiro que este comento, mas sua antecipada morte desordenou tudo, de maneira que, padecendo cruel naufrágio, só esta faísca de suas obras saiu acima das águas, mas tão envolta nelas que, quase soçobrada de novos perigos de sua inundação, lhe mandei acudir com uma cortiça de alguns dobrões, porque o tribunal da legacia a mandou rematar em almoeda, como espólios da Sé Apostólica, e a este poderemos chamar o terceiro balanço, que à curta ventura do poeta se lhe deu neste reino, fazendo-o ora imprimir com curiosidade, e procurando que algumas coisas, que os muitos escrupulosos diziam faltava no comento, que se imprimisse, se não achem agora menos nele, *principalmente em alguns lugares até ora não entendidos ou interpretados contra o verdadeiro intento do poeta*⁸, para que o mesmo comentador me tinha dado licença, sem a qual (pode ser) que lhe não metera a mão em sua sementeira. Vale e ama. Pedro de Mariz⁹.

Dom Gonçalo Coutinho, alterada (se estiver concordando com “a transcrição”) por uma significativa supressão, e de Martim Gonçalves da Câmara, em latim, inserido nesta versão. Respectivamente: “Aqui jaz Luís de Camões, príncipe dos poetas de / seu tempo. Morreu no ano de 1579. Esta cam- / pa mandou pôr Dom Gonçalo Coutinho, na qual / se não enterrará pessoa alguma.” e “Naso elegis Flaccus lyricis Epigrammate Marcus / Hic iacet, Heroo carmine Virgilius / Ense simul, calamo que auxit tibi lysia famam / Unam nobilitant Mars et Apollo manum / Castalium fontem traxit modulamine at Indo / Et Gangi telis obstupefecit aquas / India mirata est quando aurea carmina lucrum / Ingenii haud gazas ex Oriente tulit / Sic bene de patria meruit dum fulminat ense / At plus dum calamo bellica facta refert / Hunc Itali, Galli, Hispani vertere poetam / Qualibet hunc vellet terra vocare suum / Vertere fas, a quare nefas, aquabilis uni / Est sibi pars nemo, nemo secundus erit.”

⁷ Trecho em itálico substituído em 1616 por “que comentou as *Lusíadas*”, provavelmente por se referir à edição d’*Os Lusíadas* (1613) e não à das *Rimas* (1616).

⁸ Trecho em itálico suprimido em 1616, provavelmente por se referir à edição d’*Os Lusíadas* (1613) e não à das *Rimas* (1616).

⁹ Em 1616: “O licenciado Pedro de Mariz”.

**O PRIMEIRO DIA
DE CAMÕES**

Lisboa, 10 de junho de 1580. Segundo se supõe, morre Luís de Camões. A data, soubemo-la, não através do punho de seu primeiro biógrafo, Pedro de Mariz, mas sim, quase três séculos depois, através de um documento, dado à luz pelo Visconde de Juromenha, na década de 1860: a “Ementa pela qual se mandou pagar a Anna de Sá, o saldo de 6\$765, que se deviam a Luiz de Camões, por seu fallecimento em 10 de junho de 1580” (CANTO, 1972, p. 20). Certeza, todavia, não há.

Por outro lado, parece não haver dúvida de que, “morto elle em tanta miseria, [...] o enterraram na Igreja de sancta Anna desta cidade [de Lisboa], de modo que custou muyto trabalho atinarem com o lugar de sua sepultura”. Todavia, quando julgaram ter por certa a localização do solo sob o qual jazia, logo lhe mandaram pôr um epitáfio, que Pedro de Mariz transcreve da seguinte maneira: “Aqui jaz Luis de Camões, Príncipe dos Poetas de seu tempo. Morreu no ano de 1579. Esta campa mandou aqui poer Dom Gonçalo Coutinho, na qual se não enterrará pessoa alguma” (CANTO, 1972). Segundo Manuel de Faria e Sousa, que julgava perceber “muchas ignorancias” na biografia de Pedro de Mariz, “algunos años despues de su muerte [de Camões], escribió un Cavallero aleman a um correspondiente y natural suyo, morador en Lisboa, que, si Luis de Camões no tuviesse mui honorifica sepultura, propusiesse al Regimiento de la Ciudad que lhe dexassen trasladar su cadaver a Alemania, donde le colocaria en un sumptuoso sepulcro” – o que pode sugerir uma vergonha pátria: deixar-se o corpo do cantor d’*Os Lusíadas*, que em seus versos tanto desejara tornar à sua terra, ser levado a eternamente descansar sob terra estrangeira.

Todavia, o ano de 1595 é singular para a memória de Luís de Camões; e tudo leva a crer que a presença de D. Gonçalo Coutinho,

“cavalleiro illustre portuguez, [...] bien entendido, [...] mui cortesano, y que avia sido grande amigo del Poeta” (FARIA E SOUSA, 1685), tenha sido decisiva neste sentido. A ele seria dedicada, nada mais, nada menos, que a edição *princeps* da poesia lírica de Camões, as chamadas *Rhythmas*, de 1595; e – por causa ou consequência desta homenagem – seria ele o responsável por honrar a cova de Camões, pondo-lhe o tal epitáfio.

Mas, se em meados do século XVIII, ainda havia uma Igreja de Sant’Ana, com a sepultura e o epitáfio de Camões dentro, e em cujo subterrâneo restavam seus ossos, depois do terremoto de 1755, indubitavelmente deixou de haver, e

quando a reedificaram, depois de 1773, ninguém pensou em Camões. A lousa de marmore e a tarja de azulejos tinham desaparecido, ou porque ficassem destruídas ou porque levassem descaminho (STORCK, 1897, p. 733).

De qualquer forma, pouca seria a importância, para o estudo da poesia de Camões, de saber se D. Gonçalo Coutinho realmente lhe levantou uma sepultura – se a pôs no lugar certo, ou mesmo se ainda era possível identificar o local exato onde, 15 anos antes, Camões havia sido sepultado –, senão por um motivo muito específico, uma das informações coincidentes nas biografias de Pedro de Mariz e de Faria e Sousa: a data da morte de Camões, o ano de 1579.

É certo que, tendo Camões morrido em 1579 ou 1580, apenas lhe foi posta uma sepultura em 1595, quando a data de sua morte, bem como o lugar onde jaziam seus restos, devem ter sido estimados ou deduzidos a partir da memória dos que ainda lhe sobreviviam. A biografia de Pedro de Mariz é publicada poucos anos depois da data em que afirma, ele mesmo, ter sido levantada uma sepultura para Camões, de cuja pedra – pessoalmente ou não – transcreve o epitáfio, e nos informa, com a autoridade de lhe ser quase contemporâneo, que o poeta morreu no ano de 1579, sem lhe precisar, todavia, nem o mês, nem o dia da morte.

Lisboa, 10 de junho de 1880. Se considerarmos que, antes de vir à luz o primeiro volume da edição do Visconde de Juromenha, em

1860, a data aceita para a morte de Camões restringia-se à indicação do ano de 1579, então, concluiremos que o dia 10 de junho de 1880 entra para a história da literatura portuguesa como o primeiro dia de Camões. Desta forma, antes do século XIX, não havia possibilidade – a não ser mediante atribuição arbitrária – de se estabelecer um dia específico consagrado à memória do Poeta. Os anos de 1572 e 1579 – respectivamente, o da edição *princeps* d’*Os Lusíadas* e o registrado em seu epitáfio, como de seu falecimento – poderiam ser comemorativos; da mesma forma – todavia, certamente com menor intensidade –, os anos de 1524 e 1525, atribuídos por Faria e Sousa como hipóteses para o nascimento de Camões, ou o de 1595, data da póstuma edição *princeps* das *Rimas*, também poderiam servir aos propósitos de quem estivesse disposto a comemorar a memória do Poeta. Todavia, um ano inteiro de comemorações pode ser algo muito disperso, estendendo-se as homenagens ao longo de seus 365 dias. Mesmo assim, coincidentemente ou não, encontram-se registros de edições das obras de Camões datadas de 1772 e 1779 – respectivamente, anos do segundo centenário da edição *princeps* d’*Os Lusíadas* e da morte de Camões, segundo se acreditava ainda então.

Assim, a proeza do Visconde de Juromenha foi – mais do que corrigir-lhe o ano – a de estabelecer com precisão um dia e um mês para a morte de Camões, dando a Portugal a possibilidade de comemorar o Poeta – e de comemorar-se enquanto pátria, por extensão. Segundo Óscar Lopes, “Surgem, assim, [...], as brilhantes comemorações do Centenário camoniano de 1880, com uma larga parada popular, para o que foram pouco a pouco contribuindo a célebre edição de 1817 de *Os Lusíadas* pelo Morgado de Mateus, o *Te Deum* de Domingos Bomtempo, 1816, o quadro da morte de Camões por Domingos Sequeira em 1824, e de que, por erro de cálculo monárquico político escapista, a propaganda republicana encontrou o seu melhor arranque, completado com o *Ultimatum* inglês de dez anos mais tarde” (1999, p. 55).

Pode-se considerar, portanto, que, durante a primeira metade do século XIX, em Portugal, se tenha configurado um ambiente político e literário, baseado em Camões, em nome de uma “recuperação”

do sentido pátrio, então abalado desde a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, e agravado ainda, em 1822, devido inevitavelmente à independência do Brasil. Na linha ficcional, o poema lírico-dramático *Camões*, de Almeida Garrett, publicado em 1825, pode ser considerado um marco no processo de instauração deste ambiente “literário pátrio” em Portugal, e a monumental edição em seis volumes das *Obras de Luís de Camões*, publicadas pelo Visconde de Juromenha entre 1860 e 1869, o seu correlato na ecdótica.

Não há dúvida de que o século XIX foi difícil para Portugal, assim como havia sido o XVII, o século de Faria e Sousa, que escreveu seus comentários às obras de Camões em espanhol. Quanto ao XIX, se havia começado mal, com a retirada da família real, em 1808, para o Brasil, terminaria talvez ainda pior com o *Ultimatum* inglês de 1890: entre uma data e outra, o movimento de fortalecimento da pátria, através da literatura. Todavia, diante de um quadro que foi buscar na ficção do passado a glória para um presente inglório, o dia de Camões de 1880 parece, ao mesmo tempo, o ápice e a caricatura deste movimento.

“Teófilo [Braga] supunha – e acaso não se enganava – que uma boa romagem à estátua [de Camões] não seria inútil para um povo que na sua quase totalidade não sabia ler, esperando sem dúvida da imagem o milagre, sempre plausível, da conversão da pedra em pão do espírito” (LOURENÇO, 1982, p. 166). Além deste préstito cívico, organizado pelo “onipresente” Teófilo Braga, diversos outros percorreram as ruas da cidade de Lisboa em 10 de junho de 1880. Informa-nos José do Canto, em sua *Coleção camoniana* (1895) que, por ocasião das comemorações do tricentenário de Camões, a Companhia Real dos Caminhos de Ferro ordenou a redução das passagens e o aumento da circulação dos trens entre os dias 5 e 11 de junho daquele ano. Segundo o mesmo José do Canto, o intenso fluxo de pessoas em 10 de junho provavelmente levou a polícia a afixar a seguinte advertência: “Aviso! Cuidado com os ladrões e gatunos. Acautelem as algibeiras”.

Nem os ossos de Camões escaparam a junho de 1880. Segundo Wilhelm Storck, célebre camonista alemão, contemporâneo das

comemorações do tricentenário, desde 1818 “houve quem [pensasse] em proceder à procura dos suppostos ossos. Mas nada se effectuou. Mais tarde, da commoção provocada pelo *Camões* de Garrett (1825) resultou que, [supostos] 245 annos depois do seu fallecimento, os posteros se lembrassem compungidos das culpas dos antepassados”. Todavia, apenas em 7 de setembro de 1836, foi formada uma comissão para a exploração da sepultura e busca dos ossos de Camões, e que pretendia iniciar seus trabalhos “justamente quando a guerra civil os atalhou”. Em 30 de dezembro de 1854, uma nova comissão, á qual pertencia o visconde de Juromenha, foi [oficialmente] incumbida [...] (da parte do regente D. Fernando) de continuar as pesquisas até chegar a um resultado. Fez se o possível, mas o possível era equivalente a nada. Era tarde, tarde demais! O verdadeiro sepulcro do Poeta não foi descoberto. As indicações antigas eram vagas ou contradictórias, e não forneciam esteios sufficientes. De mais a mais, a igreja modernizada [depois do terremoto de 1755], já não era igual á antiga. Muitas pessoas, coevos de Camões e de gerações posteriores, na maioria de baixo e humilde estado, tinham sido enterradas no mesmo carneiro (STORCK, 1897, p. 734-735). Portanto, não é preciso dizer que o príncipe dos poetas de Portugal foi enterrado no que se costuma chamar de cova rasa. “Ahi [a comissão] encontrou naturalmente muitos ossos. Persuadida de que entre elles se deviam achar os restos mortaes de Camões, embora misturados com outros, mandou recolhê-los todos e guardá-los em um caixão, que ficou depositado no côro das freiras de Sant’Anna (15 de maio de 1855). No anno de 1880, como preludio ás grandiosas festas do Centenario, estes restos, juntamente com as cinzas do descobridor da Índia, Vasco da Gama, foram solemnemente trasladados, em urnas cingidas de corôas de prata, para o Pantheon da dynastia manoelina, a igreja dos Jeronymos de Belem. Foi no dia 8 de junho que os depositaram ahi com honras reaes, em uma das capellas. A urna de Camões ficou á direita, a de Vasco da Gama á esquerda do sarcophago de D. Sebastião”.

Desse modo, Teófilo Braga e Juromenha são figuras centrais neste processo de confusão da imagem de Camões com a expectativa pátria que tinham os portugueses sobre Portugal – seja, no caso do

primeiro, pelo séquito organizado ao monumento de Camões, seja, no outro, pela edição monumental de 1860, ou pelas missões em busca dos ossos do Poeta. Todavia, quanto ao cânone da obra lírica de Camões, dois eminentes camonistas alemães levantariam vozes contra os excessos cometidos neste processo de monumentalização da imagem de Camões, chamando a devida atenção para a gravidade de suas consequências, já então evidentes.

No prefácio de Juromenha ao segundo volume de sua edição (1861, p. XII), destinado aos sonetos de Camões, escreve o autor sobre a edição de Faria e Sousa: “Antes do anno de 1621 [...], tratava Manuel de Faria e Sousa de colleccionar tudo o que podesse encontrar de obras de Camões, melhorando-as dos erros introduzidos á vista de manuscriptos que percorreu, e dos quaes havia feito uma abundante colheita; porém a morte ou embaraços atalharam este seu proposito, e ficaram estas com os seus commentarios posthumas [...]. No anno de 1685, saíu por fim o commentario de Faria e Sousa, enriquecido ainda de novas poesias, acrescentado principalmente nos sonetos, e emendando as edições anteriores; porém, com a sua publicação, ficaram ainda manuscriptas outras poesias ineditas, das quaes mais tarde se deveria imprimir uma parte. No ano de 1779 publicou a antiga casa dos srs. Bertrands, estabelecida em Lisboa, uma nova edição das obras de Camões, debaixo da inspecção do padre Thomás José de Aquino; pôde este examinar os manuscriptos de Faria e Sousa, e sobre as poesias já publicadas por aquelle infatigavel commentador, e as que se conservavam ineditas, organizou a sua edição, [...]”

Como se pode perceber, o nobre camonista do século XIX sublinha a importância da edição de Faria e Sousa, que teria alargado o cânone dos sonetos atribuídos a Camões e, segundo ele, emendado a lição das edições anteriores. Ainda Juromenha acredita que a edição de 1779, feita sob a responsabilidade do padre Thomás José de Aquino, seja a edição mais completa até então das obras de Camões – e esta edição está, provavelmente, muito próxima da edição que Faria e Sousa teria feito se tivesse vivido o suficiente para tanto. O que é inegável é que Manuel de Faria e Sousa, o padre Thomás José de Aquino e o Visconde de Juromenha são certamente os responsáveis pelas três

mais monumentais edições da obra lírica de Camões, dadas à luz, respectivamente, nos séculos XVII, XVIII e XIX: cada qual maior do que a precedente.

Todavia, uma outra corrente camonista, contemporânea de Juromenha, formar-se-á em nome da emergência de um maior critério para as edições da poesia camoniana. Para Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a quantidade de poemas atribuídos a Camões não beneficiava impunemente o legado do Poeta. O resultado do acúmulo de poemas, muitos apócrifos – desde anônimos “camonizados” aleatoriamente a poemas incontestavelmente alheios, incorporados ao legado de Camões para engrandecer (ou enegrecer) sua memória –, tolhia ao leitor uma visão mais aproximada da que Camões teria dado a seu livro se tivesse vivido o suficiente para editá-lo. Pior, se por exemplo belos poemas, como alguns sonetos de Diogo Bernardes, foram impunemente atribuídos a Camões, por serem tão bons que bem poderiam ser dele – o que é uma falsificação, mas uma falsificação relativamente positiva em relação à obra –, por outro, foram atribuídos a Camões, na ânsia desarrazoada de lhe inchar a memória, uma série de maus poemas, sonetos em sua maioria, que Camões jamais teria escrito. Ainda, as “emendas” de Faria e Sousa aos versos de Camões – tão louvadas pelo Visconde de Juromenha –, quando não resultaram de criteriosa pesquisa ecdótica em cancioneiros quinhentistas, com variantes e fontes identificadas e indicadas pelo editor, adulteraram os versos de Camões, em grande parte dos casos, baseadas em valores estéticos ou processos criativos – no mínimo – duvidosos: donde parece proceder o célebre ditado popular: “Pior a emenda que o soneto”.

Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “como é sabido, no plurissecular e acidentado processo de constituição e reconstituição do cânone da lírica camoniana, ocorreu, desde 1595 (data da primeira edição das *Rhythmas*) até 1880 (ano da publicação do *Parnaso* de Camões, obra editada, em três volumes, por Teófilo Braga), um ininterrupto movimento de *diástole*: [...] se nos cingirmos aos sonetos, o subconjunto mais [...] insidiosamente incerto do cânone da lírica camoniana, verificaremos que nas edições de 1595 [a] 1663 foram

estampados 141 [poemas], ao passo que Faria e Sousa atribuiu a Camões 164, o Visconde de Juromenha elevou o número para 352 e Teófilo Braga subiu-o para 380... [...] Quando se atingia o clímax deste movimento de *diástole*, com a publicação do *Parnaso* editado por Teófilo Braga, iniciava-se também o movimento de *sístole* que haveria de conduzir, ao longo do século que medeia entre o terceiro e o quarto centenários da morte do poeta, ao expurgo e à rarefação do cânone da lírica camoniana: em 1880, com efeito, começa Wilhelm Storck a publicar a sua edição das [obras] de Camões, na qual presta muita atenção ao problema dos apócrifos, e Carolina Michaëlis de Vasconcelos dá a conhecer, nos anos seguintes [...], os seus bem documentados estudos sobre o cânone da lírica de Camões [...]” (AGUIAR e SILVA, 1994, p. 38-39).

Com efeito, o ano de 1880 é o mais fértil em edições da obra de Camões em toda a história da literatura portuguesa – obviamente – desde o século XVI. Segundo a *Camoniana* de José do Canto, em 1880 vieram à luz 16 edições das obras de Camões, sendo 8 d’*Os Lusíadas* e 8 da lírica. Destas 16 edições comemorativas do tricentenário da morte do Poeta, nenhuma é substancialmente relevante; e, das publicações menos relevantes da obra de Camões, a edição de Teófilo Braga é, provavelmente, a mais emblemática.

Todavia, um problema jamais tem apenas um lado. Se a interferência de Carolina Michaëlis e Wilhelm Storck, por um lado, foi a responsável por um freio necessário no chamado processo de *diástole* da lírica de Camões, por outro, criou um movimento de *sístole*, que passou a ver em Faria e Sousa apenas um inescrupuloso falsificador. Aubrey Bell, em sua séria biografia de Camões, publicada na década de 1930, afirma na “Introdução” o seguinte juízo: “Camões sofreu com os admiradores indiscretos, e o *veneno* de Faria e Sousa ainda hoje perdura” [grifo nosso]. (1936, p. XII).

Em 1932, no “Prefácio” da edição crítica intitulada *Lírica de Camões*, organizada por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, os autores dizem que Faria e Sousa “prejudicou desgraçadamente a sua obra de comentador notabilíssimo com o acervo de burlas e calúnias que lhe desqualificou sem remédio a memória e o trabalho”

(RODRIGUES e VIEIRA, 1632, p. 21). A ironia do tempo é que o respeitabilíssimo professor José Maria Rodrigues, apesar de defender os critérios rigorosos de Carolina Michaëlis e Wilhelm Storck, pretendia organizar os poemas de Camões em nome da hipótese bem comportada de que o Poeta tivesse escrito diversos de seus sonetos movido por um único amor, a Infanta D. Maria. Hoje, esta chamada “tese da Infanta” já não se pode considerar com seriedade, e é menos risível talvez por Camões estar presente em nosso imaginário como um insaciável *mulherengo* (perdoe-se o brasileirismo), que pela falta de substância na hipótese levantada.

Porto, 12 de junho de 1948. O jovem Jorge de Sena, que viria a ser provavelmente o maior camonista do século XX, inicia seus *Trinta anos de Camões* com uma conferência sobriamente intitulada *A poesia de Camões*, proferida no Club Fenianos Portuenses. Logo nas primeiras linhas, a referência ao dia de Camões é explicitamente feita nos seguintes termos, ou seja, pela negativa: “Sim, a verdade é esta: a coberto do renome que fizemos a um pobre poeta que o mereceu como poucos e o não teve, instituiu-se o *dia da raça* que não somos [...]. Em tantas e tão variadas comemorações, centenários, cortejos e conferências, sempre se fala da Fé e do Império, da independência e da Raça, da glória e da sabedoria [...], mas, raras vezes, ou só acidentalmente, se fala de um poeta, de um grande poeta... Sabeis por que? Porque estamos afinal, gozosa e provincianamente, deglutindo a satisfação de que ele tenha sido português. [...] É certo que pouco ou nada se sabe de concreto acerca desse homem, cujo nascimento, cuja vida, cuja morte e cujos restos mortais são duvidosos, maravilhosamente duvidosos. O que é um convite à imaginação. E é certo que a sua vasta obra, à exceção de *Os Lusíadas* e de 3 ou 4 líricas, reunidas ao acaso de coletâneas várias e póstumas, não oferece grandes garantias de autenticidade, quer de autoria, quer da própria lição dos textos” (SENA, 1980a, p. 16-18). Donde se depreende uma visão do século XX, consciente de que a busca da verdade – seja crítica, seja biográfica – sobre Camões é equivalente à lendária demanda do santo graal. Camões é um mistério, e pode ser maravilhoso que assim o seja.

Sobre a vida de Camões, especificamente, Jorge de Sena escreverá mais tarde: “Qualquer mínima reconstituição da vida de Camões está no que ele autenticamente escreveu; em algumas das notas que Manuel Correia escreveu na sua anotada edição de *Os Lusíadas* (Lisboa, 1613), sendo que Manuel Correia foi o padre da paróquia de Camões nos seus últimos anos em Lisboa; na primeira biografia escrita pelo ensaísta Pedro de Mariz, que editou os manuscritos de Manuel Correia e os publicou no volume; na segunda biografia, em *Discursos Vários Políticos* (Lisboa, 1624) de Manuel Severim de Faria, onde o método de usar a poesia de Camões para descobrir algo da sua vida começou, com uma cautela que posteriormente biógrafos não praticaram; na terceira biografia do poeta e crítico Manuel de Faria e Sousa, na sua monumental edição comentada da épica (Madrid, 1639), até hoje a mais importante obra erudita sobre Camões, mesmo descontando a sua escrita barroca; na quarta biografia, do mesmo autor, uma descrição do anterior, à luz de alguns documentos que cita, mas nunca se encontraram (sendo estes ainda os documentos para a base de supor Camões nascido em 1524 ou 1525), que foi impressa na sua edição póstuma dos poemas líricos de Camões (Lisboa, 1685-88); nos documentos descobertos pelo Visconde de Juromenha e publicados na sua edição da obra mais que completa (Lisboa, 1860-69), e em alguns dados sobre a família de Camões descobertos nos anos recentes. Tudo o mais é imaginação, extrapolação ou mera invenção, como sugerir-se a Princesa D. Maria, filha do rei D. Manuel [...], como a grande dama que seria a razão dos *exílios* do poeta. Tudo isto é ficção barata, [...]” (SENA, 1980b, p. 303).

Por outro lado, Jorge de Sena considera “uma enorme honra [...] o ser chamado [em 1972] a prefaciá-la a reintegração, na cultura portuguesa, da edição comentada de *Os Lusíadas*, preparadas por Manuel de Faria e Sousa” (SENA, 1980b, p. 171). Certamente, um estreito parentesco une Jorge de Sena a Faria e Sousa: decorridos quatrocentos anos de camonologia, centenas de especialistas abarrotam prateleiras e bibliografias. Todavia, foram poucos os que, literalmente, se debruçaram sobre a vida, sobre o Poeta. Faria e Sousa e Jorge de Sena são dois exemplos inquestionáveis. Não obstante

os excessos provocados por tamanho fervor – ambos dedicaram mais de trinta anos de vida ao estudo da poesia de Camões –, Faria e Sousa é, no dizer de Jorge de Sena, “o primeiro e até hoje o maior dos críticos camonianos, apesar de todos os seus pecados de admirador e devoto”. Afinal, não se pode cobrar de Faria e Sousa, no século XVII, o mesmo juízo crítico esclarecido ou o rigor de análise de um estudioso formado no século XIX ou XX.

Rio de Janeiro, 1980. Cleonice Berardinelli publica seus *Sonetos de Camões – corpus dos sonetos camonianos*, numa empresa que tomou quatro anos de árduo trabalho em recolher e anotar todos os sonetos que, pelo menos por uma vez, foram atribuídos a Camões. Com largas notas críticas e indicando a cada poema todas as variantes encontradas em diferentes testemunhos, a autora pôs à disposição do público um total exato de 400 sonetos, numa cuidadosa e alentada edição, dedicada pela autora, sintomaticamente, “à memória de: Manuel de Faria e Sousa, o grande injustiçado, Jorge de Sena, que lhe fez justiça, Thiers Martins Moreira, que começou esta edição”, e que traz a seguinte epígrafe, de Jorge de Sena: “Os critérios de Faria e Sousa, emergindo do caos que eram as edições e os manuscritos existentes, serão por certo os que merecem maior respeito no desastre geral em que tantas boas vontades se aplicaram em salvar o que, de outro modo, em grande parte se teria perdido para sempre”.

**A LÍRICA DE CAMÕES QUE
“PODERIA TER SIDO” EDITADA**

Como se sabe, Aristóteles, no capítulo nono de sua *Arte Poética*, afirma ser objeto da história aquilo que foi e da literatura aquilo que poderia ter sido.¹⁰ Se quanto à história seu pensamento já não se sustenta, quanto à literatura parece que o “sábio grego” o tem cada vez mais afirmado. Desde então, com maior ou menor frequência em cada época, os limites e interseções entre a literatura e a história têm sido objeto de estudo na área das Ciências Humanas.¹¹ Hoje, a chamada Nova História não apenas assegura à literatura o que desde Aristóteles já era seu por direito, o relato do que poderia ter sido, como, por impossibilidade de sustentar o que à história era reservado, destitui-lhe do mesmo.¹²

Em outras palavras, concluiu-se finalmente que não era, como não é, possível registrar precisamente aquilo que o foi, ou seja, o passado, donde se pôde concluir que tanto a história quanto a literatura sempre estiveram debruçadas sobre o mesmo objeto: o que poderia ter sido.

¹⁰ Cf. Aristóteles, *Poética*, capítulo IX. Na edição consultada, p. 85: “[...] la obra propia del poeta no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido, cuanto contar aquellas cosas que podrian haber sucedido y las cosas que son posibles, según una verosimilitud o uma necesidad. Em efecto: el historiador y el poeta no diferencian por el hecho de escribir sus narraciones uno em verso y el outro em prosa – se podría haber traducido a verso la obra de Heródoto y no sería menos historia por estar em verso que em prosa –; antes se distinguen em que uno cuenta los sucesos que realmente han acaecido y el outro los que podrían suceder”.

¹¹ Um bom exemplo é o caso do historiador quatrocentista português Fernão Lopes que, no “Prólogo” da Crônica de Dom João I, se por um lado, ao criticar o procedimento de determinados historiadores que, por gratidão ou interesse, adulteraram ou omitiram determinados fatos, revela-se partidário das idéias de Aristóteles, por outro, ao reconhecer a possibilidade de que algum fato presente em seu relato não corresponda absolutamente à verdade, ou seja, ao que foi, percebe já, senão a impossibilidade, ao menos a dificuldade de pôr em prática, literalmente, o conceito aristotélico acerca da história (cf. LOPES, 1973).

¹² Cf. Cerdeira, (2000, p. 199-200): “[...] o discurso da História – ele próprio que, durante tanto tempo, pretendeu reservar para si a prerrogativa da verdade, porque assentado na *res factae* –, esse discurso só se pode hoje entender como uma construção que tem que pressupor um fosso temporal e material absolutamente intransponível, e o discurso, que antes sonhava em acordar o que foi, acaba por se erigir necessariamente em cima do que já não é.” e “[...] à História propõe-se uma releitura dos documentos, não mais como armazéns da verdade, mas como formas discursivas que fixaram, de maneira parcial e pessoal, um dado acontecimento”.

Intuitivamente ou não, muitos tiveram consciência de que a interferência da subjetividade, inerente à literatura, é também inerente à própria essência humana e, por extensão, à qualquer forma de produção de saber, cultural, social ou científico. Considerando-se que a edição de um livro¹³, seja da autoria do editor ou não, é uma produção parte cultural, parte científica, é de surpreender a atualidade das observações de Fernão Rodrigues Lobo Soropita no “Prólogo aos leitores” que escreveu para justificar a forma através da qual organizou a primeira edição da obra lírica de Luís de Camões (*Rhythmas*, 1595), cerca de quinze anos após a sua morte. Acerca dos critérios de transcrição, por exemplo, afirma:

[...] seguiu-se nisto o parecer de Augusto César, que na comissão que deu a Vario e Tuca para emendar a Eneida de Virgílio, lhe defendeo expressamente que nenhuma cousa mudassem nem acrescentassem, porque em efeito é confundir a substância dos versos e conceitos do autor com as palavras e invenção de quem emenda, sem ficar ao diante certeza se o que se lê é próprio, se emendado. E por isso se não bolio em mais que ó naquilo que claramente constou ser vício de pena, & o mais vai assi como se achou scrito, e muito diferente do que houvera de ir se Luís de Camões em sua vida o dera à impressão.

¹³ Sobre o conceito de *editor* aqui utilizado como *editor crítico* ou *organizador*, cf. Araújo, 1986, p. 35-36: “O conceito básico de editor, ao que parece, só conseguiu manter-se presente em inglês. Nesta língua, *editor* possui o sentido de pessoa encarregada de organizar, i.e., selecionar, normatizar, revisar e supervisionar, para publicação, os originais de uma obra e, às vezes, prefaciá-la e anotar os textos de um ou mais autores. Ao que, em inglês, significa *publisher* (proprietário ou responsável de uma empresa organizada para a publicação de livros), corresponde *éditeur* em francês, *editor* em espanhol, *editore* em italiano, *editor* em português, tal como Antônio Houaiss o definiu, no sentido corrente de ‘pessoa sob cuja responsabilidade, geralmente comercial, corre o lançamento, distribuição e venda em grosso do livro, ou de instituição, oficial ou não, que com objetivos comerciais ou sem eles, arca com a responsabilidade do lançamento, distribuição e, eventualmente, venda do livro’ [*Elementos de bibliologia* (vol. 2, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1967), vol. 1, p. 3]. Ora, o conteúdo semântico original, do latim *editor*, *editoris*, indica precisamente ‘aquele que gera, que produz, o que causa’, o ‘autor’, em consonância com o verbo *edere*, ‘parir, publicar (uma obra), produzir, expor’. O termo é correlato ao adjetivo grego *ékdotos*, ‘entregue, dado, revelado’, conexo com o substantivo *ékdosís*, em sentido especializado ‘publicação, tratado’ ou ‘edição da obra de um autor’, e como *ekdidómi*, também no sentido de ‘publicar’ (livros). Daí, modernamente, se introduziu o termo ecdótica, i.e., crítica textual ou arte de editar textos criticamente, que pressupõe a expressão grega *ekditikē tékhine*, ‘arte de produzir, de publicar’. O significado original, conservado no latim, justifica, destarte, a compreensão da palavra como se emprega em inglês, qual seja, a de pessoa encarregada de *produzir*, dentro de determinados padrões literários e gráfico-estéticos, uma obra destinada à divulgação comercial. Nesse sentido, pelo menos, acha-se consignado o termo ‘editor’ numa obra publicada pela Unesco: ‘pessoa responsável pelo conteúdo ou pela preparação da publicação de um documento para o qual pode ou não ter contribuído’ [GERNOT WESRSING & ULRICH NEVELING (comps.). *Terminologie de la documentation* (Paris, UNESCO, 1976), s.v. ‘Editor’].”

[...] os erros que houver nesta impressão não passaram por alto a quem ajudou a compilar este livro, mas achou-se que era menos inconveniente irem assi como se acharam per conferência de alguns livros de mão, onde estas obras andavam espedaçadas, que não violar as composições alheas, sem a certeza evidente de ser a emenda verdadeira, porque sempre aos bons entendimentos fica reservado julgarem que não são erros do autor, senão vício do tempo e inadvertência de quem as trasladou [...] (SOROPITA, 1595).

Assim, Fernão Rodrigues Lobo Soropita demonstra a consciência de que seu trabalho não resultaria no que teria sido a edição se Camões a tivesse organizado em vida. Evitar a emenda, afinal, não é, de certo, atitude de quem estivesse procurando estabelecer uma verdade, mas sim aquilo que poderia ter sido. Se for levado em consideração que a organização de um livro de poesia é uma obra de teor literário, então Fernão Rodrigues Lobo Soropita, como organizador da edição *princeps* da lírica de Camões, é também um autor literário (e neste momento cabe ressaltar que Soropita era poeta de valor, sobre o qual escreveram comentários e elogios figuras de vulto da literatura portuguesa, de Manuel de Faria e Sousa a Camilo Castelo Branco). Somado a isso, a possibilidade de ter sido Fernão Rodrigues Lobo Soropita também o responsável pela organização do *Manuscrito apenso* insere o presente ensaio, entre história e literatura, no campo da recuperação e do estabelecimento do que “poderia ter sido” a segunda edição das *Rimas* de Camões, de 1598.

Fernão Rodrigues Lobo Soropita, editor de Luís de Camões

Lisboa, 1595. Saem da oficina de Manoel de Lira, “impressas com licença do supremo Conselho da geral Inquisição”, “à custa de Estêvão Lopes, mercador de livros”, e por este “dirigidas ao muito ilustre senhor Dom Gonçalo Coutinho”, as *Rhythmas* de Luís de Camões, “divididas em cinco partes”, quinze anos após a data em que, segundo se supõe, o poeta teria morrido.

Na licença do Santo Ofício, o censor Manoel Coelho não apenas reitera que os vocábulos pagãos – referentes aos deuses greco-latinos tão recorrentes no renascimento literário português – são alegorias poéticas – como já o fizera o tão louvado Bertolameu Ferreira, primeiro censor d’*Os Lusíadas* –, mas chega a justificar a presença dos deuses pagãos – Fortuna e Amor aparecem já no primeiro poema do livro – afirmando que, por exemplo, o “vocábulo *deuses* é usado na Sagrada Escritura a cada passo”, “Fado se admite na teologia, como se pode ver em São Tomás [de Aquino]”, e segue dando exemplos para tornar lícita sua própria licença para a publicação de um livro, afinal – exceto por “Sobre os rios...” –, muito pouco cristão.

No fólio seguinte, ornado por uma bela capitular, encontra-se o alvará do rei permitindo a publicação da poesia lírica de Camões, com a data, todavia, de 30 de dezembro de 1595, o que indica que, pelo menos oficialmente, o livro apenas começaria a circular no ano seguinte, em 1596, portanto, como aponta Jorge de Sena em seu *Os sonetos de Camões*.

Depois da dedicatória a Dom Gonçalo Coutinho, assinada por Estêvão Lopes, e de três poemas em louvor de Camões – respectivamente, um epigrama de Manuel Sousa Coutinho, que viria a ser o notório Frei Luís de Sousa, um soneto de Luís Franco, o proprietário do célebre cancionero quinhentista, e outro de Diogo Bernardes, poeta veterano de Alcácer-Quibir – seguem-se a “Errata” e, depois desta, mais dois sonetos em homenagem a Camões – um de Francisco Lopes, outro de Diego Taborda Leitão.

Nos fólhos seguintes, estampa-se o erudito “Prólogo aos leitores”, então anônimo, identificado apenas em sua reimpressão de 1616, por Domingos Fernandes, como sendo da autoria de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, nas palavras de Jorge de Sena, “o primeiro crítico [de Camões], e o primeiro a preocupar-se com as questões de autoria e de texto, na sua introdução à primeira edição das *Rimas*” (SENA, 1980a, p. 11). Como se pode perceber, muito pouco ou quase nada se sabe sobre a edição de 1595, melhor ou pior do que as seguintes, a primeira edição das *Rimas* de Camões.

Quase quatro séculos depois, pesquisando na Biblioteca Nacional de Lisboa, Emmanuel Pereira Filho percebe a importância de um

manuscrito encadernado junto com um exemplar das *Rhythmas* de Camões, de 1595. Não se tratou propriamente de uma descoberta, como se pode pensar à primeira vista, pois o próprio pesquisador não desconhecia que outros tinham utilizado já o manuscrito, sem lhe dar, todavia, o devido valor:

As mais antigas referências a este códice, ao que parece, datam do século passado [XIX]. São as que faz Teófilo Braga, em lacônicas notas de rodapé, aproveitando epígrafes não acolhidas em edições impressas, ao editar as *Obras completas* de Camões (três volumes, Porto, 1873-1874). Já neste século [XX], em notas às *Rimas* do poeta, o professor Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Coimbra, 1953), também para o fim de recolher epígrafes, torna a mencioná-lo. E mais recentemente, o professor Antônio Salgado Júnior chega mesmo a aproveitar uma ou duas lições aqui encontradas, na edição que preparou da *Obra completa* de Luís de Camões (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1963) (PEREIRA FILHO, 1974, p. 215).

Portanto, será apenas Emmanuel Pereira Filho quem perceberá que este “códice apenso ao exemplar da edição de 1595 das *Rhythmas* de Luís de Camões (Cam-10-P) da Biblioteca Nacional de Lisboa” é um estudo preliminar para a preparação da segunda edição da poesia lírica de Camões, em Lisboa, 1598. Emmanuel Pereira Filho perceberá – e será esta a sua grande descoberta – que os poemas contidos no *Manuscrito apenso* à edição de 1595 somados aos contidos nesta mesma edição resultam na quase totalidade do material presente na segunda edição (aumentada), de 1598, também custeada por Estêvão Lopes.¹⁴

De 1595 a 1598, como se sabe, algumas modificações editoriais são perceptíveis: a começar pelo título que a partir de 1598 é grafado em português, passando pela supressão dos poemas laudatórios, pela redução da dedicatória a Dom Gonçalo Coutinho, pela reordenação e rediagramação dos poemas etc. Além disso, Estêvão Lopes substitui o “Prólogo aos leitores”, de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, por um de

¹⁴ As *Rimas* de Luís de Camões, publicadas em 1598 por Estêvão Lopes, contêm duas cartas atribuídas a Camões e duas estrofes da “Canção IX”, inexistentes tanto na edição de 1595 quanto no *Manuscrito apenso*, o que revela, necessariamente, a existência de uma terceira fonte para a edição de 1598.

sua autoria, que, contudo – ao menos em termos literários –, de prólogo tem muito pouco: enquanto Soropita comentara em pormenores os critérios através dos quais havia organizado e estabelecido a primeira edição das *Rimas* de Camões (as *Rhythmas*, de 1595), Estêvão Lopes restringiu-se a apresentar “seu” livro (as *Rimas*, de 1598) como uma edição aumentada e melhorada; e o fez como quem apresenta um produto e não o resultado de um criterioso trabalho editorial.¹⁵

Esta postura é verificável, ainda, na reordenação dos sonetos. Soropita, em seu prólogo, justifica que os sonetos ocupam a primeira das cinco partes de que é composto o livro por serem um gênero poético em que o autor tem de sintetizar o raciocínio proposto (“mote”) em quatorze versos, sem que nada falte para completar o entendimento do leitor, revelando-se, portanto, uma forma poética mais concisa e medida, valorizada no seguinte contexto:

Se deu a primeira parte aos sonetos por ser composição de mais merecimento, por causa das dificuldades dela, assim em não admitir nenhuma palavra ociosa, nem de pouca eficácia, como em haver de cercar toda a matéria dele dentro no limite de quatorze versos, fechando o último terceto de maneira que não fique ao entendimento desejo de passar avante (SOROPITA, 1595).

Estêvão Lopes, sem nada justificar, manteve o conjunto dos sonetos como primeira parte do livro. Todavia, alterou-lhes a ordem – ao que parece – arbitrariamente: entre o segundo e o terceiro sonetos de 1595, o autor inseriu outros oito, todos contidos no *Manuscrito apenso*. Levando-se em conta o caráter de seu prólogo, poder-se-á concluir que, procedendo desta forma, Lopes estaria assegurando ao comprador o mesmo livro de 1595, já que manteve os dois primeiros sonetos, mas o mesmo livro melhorado e ampliado, já que modificou suas lições e “empurrou” o terceiro soneto oito posições adiante.

Esta ordenação, de 1598, tem sido mantida até hoje em algumas das edições consideradas mais relevantes da lírica de Camões. Há

¹⁵ Cf. Aguiar e Silva (1994, p. 103): “O princípio da legitimidade e da indispensabilidade da correção textual aceite por Estêvão Lopes contende frontalmente com os critérios de estrita fidelidade aos manuscritos proclamados no *Prólogo aos leitores* da edição de 1595 [...]”.

outras, igualmente importantes, que, todavia, utilizam critérios de ordenação temática – o que imprime uma subjetividade excessiva ao texto alheio –, ou alfabética pelos *incipit*, o que reduz o livro a pouco mais que um índice “desenvolvido” de primeiros versos, coisa que seguramente não existia na produção editorial do século XVI.

Ao que parece, depois do empreendimento inicial de Estêvão Lopes, muito pouca atenção se tem prestado ao fato de que as *Rimas* de Camões são um livro, e que a sequência de seus poemas não deve ser aleatória. Afinal, não há de ter sido por acaso que, para abrir a quinta parte das *Rhythmas* de 1595, Soropita tenha escolhido justamente as redondilhas de “Sobre os rios...”, segundo Cleonice Berardinelli, o ponto mais alto das obras da medida velha.¹⁶

Para a organização das *Rimas* de 1598, Estêvão Lopes possuía, portanto, pelo menos, um exemplar da edição de 1595 e o manuscrito que seria encadernado apenso ao mesmo, respectivamente, as *Rhythmas* e o *Appendix rhythmarum*, como lhe chamaria Emmanuel Pereira Filho.

No livro, depois do prólogo de Soropita, estampam-se, destacados por molduras, os três primeiros sonetos, um por fólio: “Enquanto quis Fortuna que tivesse”, “Eu cantarei de amor tão docemente” e “Tanto de meu estado m’acho incerto”, realizando semanticamente uma possível trilogia introdutória ao livro. Aos dois primeiros, mantidos em suas posições originais por Estêvão Lopes e, como já ficou dito, pela grande maioria dos editores considerados relevantes da lírica de Camões, Wilhelm Storck, em sua tradução para o alemão, dará os títulos “Aos leitores” e “Matéria do poeta”, respectivamente. O caráter introdutório deste par de sonetos parece indiscutível desde o século XVI. Nos tercetos de “Enquanto quis Fortuna que tivesse”:

Ó vós, que Amor obriga a ser sujeitos
A diversas vontades, quando lerdes
Num breve livro casos tão diversos,

Verdades puras são, e não defeitos,

¹⁶ Cf. Berardinelli (2000, p. 203): “Difícilmente se poderia estabelecer o ponto mais alto das obras da ‘medida nova’, enquanto que ninguém hesitaria em afirmar que a ‘medida velha’ o encontra nas redondilhas de ‘Sobre os rios’ [...]”.

o vocativo já justificaria o título dado por Storck: “Ó vós” que “lerdes” = “Ó vós”, “leitores”. Além disso, é a única vez que o substantivo *livro* aparece num soneto de 1595, e isto contribui para confirmar o seu caráter introdutório. Sobre este ponto, afirma Cleonice Berardinelli:

Segundo o *Índice analítico do vocabulário dos sonetos da 1ª edição (1595) das Rhythmas de Camões*, de Antônio Geraldo da Cunha [...], o substantivo “livro” não aparece em nenhum dos outros sonetos senão neste, talvez o único indício, da pena do próprio Poeta, de que ele tivesse em vida a consciência de ter um “breve livro” de versos líricos, além d’*Os Lusíadas* – o que ilustra a minha convicção de que foi sábia a sua colocação à entrada do volume (2000, p. 161, nota 14).

Outros elementos caracterizam ainda o soneto como introdutório, e certamente a referência à própria escrita feita no passado será um destes; o primeiro quarteto revela-o:

Enquanto quis Fortuna que tivesse
Esperança de algum contentamento
O gosto de um suave pensamento
Me fez que seus efeitos escrevesse,

onde se pode perceber que o que ficou escrito foram os “efeitos” do “gosto de um suave pensamento”.

Do passado, o soneto – ao longo de seus restritos quatorze versos – é levado ao tempo futuro, inquestionavelmente verificável em seu último dístico: dirigindo-se “Aos leitores”, diz o poeta: “E sabeis que, segund’o amor tiverdes, / Tereis o entendimento de meus versos”, oferecendo-lhes, desta forma, a chave para a compreensão (ou percepção) máxima de sua poesia: o amor.

Assim, no mesmo tempo futuro, iniciar-se-á o soneto seguinte: “Eu cantarei de amor tão docemente” (segundo soneto das edições de 1595 e 1598). Dirigindo-se à “sua” Senhora, a mais frequente interlocutora de Camões, confessa o poeta que “para cantar de vosso gesto / A composição alta e milagrosa, / Aqui falta saber, engenho

e arte”. Será, todavia, esta Senhora, que o poeta cantará “de amor tão docemente”, a matéria prima de sua poesia lírica; bem como será, ao gosto do já então tradicional “desavir-se consigo”, uma longa enumeração de “efeitos” provocados pelo mais superficial contato com esta sua Senhora o terceiro soneto de 1595:

Tanto de meu estado m’acho incerto
Que, em vivo ardor, tremendo estou de frio,
Sem causa, juntamente, choro e rio,
O mundo todo abarco, e nada aperto.

É tudo quanto sinto um desconcerto,
Da alma um fogo me sai, da vista um rio,
Agora espero, agora desconfio,
Agora desvario, agora acerto.

Estando em terra, chego ao Céu voando,
Numa hora acho mil anos, e é de jeito
Que em mil anos não posso achar uma hora.

Se me pergunta alguém por que assim ando,
Respondo que não sei, porém suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora.

Logo, é este “estado [...] incerto” a metonímia dos “efeitos” cuja escrita é anunciada já no primeiro poema da edição de 1595 (“Enquanto quis Fortuna que tivesse”). São estes, portanto, os “efeitos” de “um suave pensamento”.

Ainda que menos editorialmente preparado, o primeiro soneto do *Manuscrito apenso*, ou *Appendix rhythmarum* (“Com grandes esperanças já cantei”) apresenta igualmente caráter introdutório (mas, por outro lado, apresenta igualmente caráter conclusivo): assim como “Enquanto quis Fortuna que tivesse”, o soneto faz referência no passado à própria escrita, perceptível desde o *incipit*, como se vê.

Em ambos é de notar-se, ainda, a escrita condicionada à esperança e a esperança tida como coisa já perdida:

Com grandes esperanças já cantei,
Com que os deuses no Olimpo conquistara,
Depois vim a chorar porque cantara,
E agora choro já, porque chorei.

Ainda, no segundo soneto do *Manuscrito apenso*, “Depois que quis Amor que eu só passasse”, são a Fortuna e o Amor os tiranos do poema, bem como no primeiro soneto de 1595, “Enquanto quis Fortuna que tivesse”. Logo, pode-se concluir que os sonetos da primeira edição, assim como os do *Manuscrito apenso* a esta, têm uma ordenação lógica e não arbitrária.

Emmanuel Pereira Filho considera que as *Rhythmas* de 1595 e o *Manuscrito apenso* sejam dois livros independentes, o que converge com o que aqui está sendo apresentado. Para ele, o *Manuscrito apenso* “foi elaborado com o intuito exclusivo de integrar-se” às *Rhythmas* de 1595, “como um acréscimo, sim, mas num todo uno e indivisível”, o que põe em xeque a iniciativa do editor de 1598 – tenha sido Estêvão Lopes ou não – de misturar os sonetos de 1595 aos do *Manuscrito apenso*.

Ainda, segundo Pereira Filho, “não é preciso refletir muito para notar que o copista [do *Manuscrito apenso*] acompanhou a estrutura que Soropita adotara em 1595, aliás também em cinco partes” (1974, p. 320), e acrescenta:

Uma palavra ainda acerca desse não identificado autor do códice, que não devia ser, e certo é que não foi, um calígrafo qualquer. Um pressuposto pelo menos militava em favor disso. Estêvão Lopes soubera muito bem escolher para compilador do que seria a edição de 1595 um [Fernão Rodrigues] Lobo Soropita; e por sinal que nem assim ficara plenamente satisfeito. Não seria, portanto, para a

de 1598, menina de seus olhos, que ele queria ampliada e melhorada, que iria buscar pelas sarjetas o primeiro que passasse (1974, p. 240).

Nota-se, portanto, o quanto Emmanuel Pereira Filho estimava e/ou admirava o trabalho de Soropita. Neste passo, cabe uma questão: por que, diante do exposto, não considerar a hipótese de ter sido o próprio Soropita o compilador e organizador do *Manuscrito apenso*? A resposta é simples: ao fim da compilação há as letras I. S. M., e Emmanuel Pereira Filho julgou precipitadamente serem estas as iniciais do compilador do manuscrito, o que obviamente eliminava a hipótese de ter sido Fernão Rodrigues Lobo Soropita. Contudo, I. S. M. são as iniciais de *Iesus Salvator Mundi* (Jesus Salvador do Mundo), e inseri-las ao fim de uma obra era um procedimento bastante comum no século XVI. Por outro lado, o que não seria comum, sequer natural, seria o compilador de um códice de poemas camonianos inserir as próprias iniciais ao fim de sua compilação, como se assinasse o texto.

Além deste equívoco, o prólogo de Estêvão Lopes que, de 1595 para 1598, substituiu o de Soropita sugere que também o compilador tivesse sido substituído.

Segundo cálculos de Jorge de Sena, todavia, a edição *princeps* da lírica de Camões, como já ficou dito, “foi impressa durante o ano de 1595; [...] aguardou a impressão da folha em que vem a licença real concedida no penúltimo dia deste ano; [...] foi depois ultimada para publicação; e [...] esta não pode ter-se dado antes de fins de Janeiro ou em Fevereiro do ano seguinte”, ou seja, em 1596, quando teria começado a circular, “se não mais tarde”, acrescenta o camonista. Sobre a segunda edição, diz:

Usando o mesmo alvará real, mas requerendo nova licença que foi concedida em 8 de Maio de 1597 (porque o livro trazia muita matéria nova, tinha de requerê-la, e não apenas de submetê-lo a verificação), Estêvão Lopes publicou, com data de 1598, uma reedição das *Rimas* (a pedantaria titular da 1ª edição desaparecera, e com ela o prólogo crítico mais tarde atribuído a Soropita).

Finalmente, conclui Jorge de Sena,

O curtíssimo prazo entre a 1^a e a 2^a edição das *Rimas* aponta, por certo, para o êxito excepcional do livro. Mas não só para isso. O êxito desencadeou sem dúvida uma chuva de inéditos, na posse de colecionadores, e uma agitação suficiente para, no prazo de um ano, ter sido possível a Estêvão Lopes apresentar à Censura um volume que aumentava de 40% as espécies atribuídas a Camões (1980a, p. 35-37).

Portanto, se Jorge de Sena tivesse tido conhecimento dos estudos de Emmanuel Pereira Filho sobre o *Manuscrito apenso*¹⁷, teria atribuído este período curtíssimo (ca. 1596-1597) como limite para a compilação do mesmo, o que somaria mais um elemento à hipótese de ter sido Fernão Rodrigues Lobo Soropita o compilador anônimo do *Manuscrito apenso*, tendo em vista a semelhança estrutural, já apontada, entre a organização das *Rhythmas* e do *Appendix rhythmarum*. Faltaria apenas um exame paleográfico entre o *Manuscrito apenso* e algum texto de Soropita para atestar ou refutar esta hipótese, definitivamente.¹⁸

A ausência de autógrafos, contudo, parecia tornar esta tarefa inviável. Todavia, recentemente (novembro de 2005), em Coimbra, fiz pesquisas na Seção de Manuscritos da Biblioteca Geral e no Arquivo Geral da Universidade, verificando que só existira um Fernão Rodrigues Lobo (dito Soropita) formado em Leis (1585) em toda a história da Universidade, o que comprova a identidade daquele que Domingos Fernandes, em sua edição de 1616, identifica como advogado em Lisboa, atribuindo-lhe a autoria do “Prólogo aos leitores” e a consequente organização da primeira edição das *Rhythmas* de 1595.

¹⁷ Não o teve: nenhuma das datas presentes em *Os sonetos de Camões* é posterior à década de 1960, exceto as de responsabilidade da viúva do autor, Mécia de Sena; os estudos de Emmanuel Pereira Filho foram publicados postumamente por Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz. Jorge de Sena em momento algum de seu livro refere-se a este *Manuscrito apenso* ao exemplar Cam-10-P da Biblioteca Nacional de Lisboa como um estudo preliminar para a publicação de 1598.

¹⁸ Com efeito, se coube a Soropita a compilação do *Manuscrito apenso*, ou não, deixa de ser determinante quando a investigação propõe que: 1.^a estrutura do *Manuscrito apenso* segue rigorosamente a das *Rhythmas*, de 1595; 2. o *Manuscrito apenso* e as *Rhythmas*, de 1595, são duas produções editoriais independentes.

Segundo registros oficiais, Fernão Rodrigues Lobo teria, pois, cerca de uma década de exercício em advocacia quando da organização das *Rhythmas*, tendo-se matriculado em 1578 na Instituta, o que justifica a invulgar erudição de seu prólogo. Na Biblioteca Nacional de Lisboa, em busca de autógrafo seu, encontrei uma coletânea de poemas e cartas, em volume intitulado *Manuscrito Soropita e Outros* (BN COD 4565). A caligrafia do mesmo, porém, revelou tratar-se de uma cópia e não de um autógrafo. Perseverando na busca, localizei no Arquivo Nacional da Torre do Tombo um livro de cartório do século XVII onde há duas assinaturas suas, absolutamente idênticas e legíveis, ambas datadas de 1601. Solicitei a reprodução deste material, que me foi enviado e ainda aguarda pelo proposto exame paleográfico.

Autógrafos de Fernão Rodrigues Lobo [Soropita]
Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Documentos de 1601.

Lisboa, 1616. Da oficina de Pedro Craesbeeck, “com privilégio real” e já à custa de Domingos Fernandes – que, em virtude da morte de Estêvão Lopes, havia arrematado em leilão público, promovido pela viúva deste, a parte de seu espólio relativa aos direitos editoriais sobre a obra de Luís de Camões – saem impressas as *Rimas de Luís de Camões: segunda parte*.

O “livreiro” Domingos Fernandes – que já fizera uma ou duas¹⁹ reedições / reimpressões das *Rimas* de 1598, publicadas ambas em 1607 – custeia e assume a edição de uma “segunda parte” das *Rimas*, publicada em 1616. É este, portanto, o primeiro acréscimo ao *corpus* da lírica de Camões no século XVII, menos de quatro décadas após a morte do poeta – período este que pode ser considerado como a proto-história das pesquisas sobre o estabelecimento de um cânone para a edição póstuma da obra lírica de Luís de Camões.

¹⁹ Há, pelo menos, dois exemplares diversos desta mesma edição (1607), que, todavia, não divergem quanto ao conteúdo (cf. CANTO, 1895).

Na parte dos sonetos que mais uma vez abrem a edição, o critério de ordenação é perceptível mais pelo fim que pelo começo da sequência, como se, de fato, o editor tivesse a intenção de publicar não apenas a segunda, mas a última parte das *Rimas* de Camões.²⁰ Encerram-na quatro sonetos, estampados um por página²¹ e encimados pelas seguintes epígrafes: “À Conceção da Virgem, Nossa Senhora”, “À Encarnação do Verbo Eterno”, “A Cristo, Nosso Senhor, no Presépio” e “À Paixão de Cristo, Nosso Senhor”. A excessiva devoção, absolutamente incomum na poesia de Camões, levou Jorge de Sena a desconfiar da autenticidade dos quatro sonetos:

Até parece que o [Domingos] Fernandes pretende atestar com a devoção de “Camões” (devoção que ele imprime a soneto por página, com destaque), a sua fidelidade à religião estabelecida e aliviar a suspeição com que a censura leria um Camões coligido por ele, que precisava do livro para ganhar a vida (1980a, p. 176).

Esta desconfiança, que recairá sobre a autenticidade da autoria dos mesmos sonetos, também encontra ainda substância no fato de que a edição de 1616 é dedicada, por Domingos Fernandes, a Dom Rodrigo da Cunha, “bispo de Portalegre e do conselho” do rei. Todavia, num breve ensaio intitulado “À roda de um soneto de Camões”, Cleonice Berardinelli analisa a autenticidade de “Por que a tamanhas penas se oferece”, o último da série de sonetos de 1616 (último dos quatro devotos), e conclui que – a não ser através de mera suposição – não há “prova” que sustente a suspeita sobre a autenticidade do poema.²² Deixada a improvável devoção de Camões de lado, Jorge de Sena, em seu *Os sonetos de Camões* – livro em que elege como *corpus* mínimo para a poesia camoniana o conteúdo das edições de 1595, 1598 e 1616 –, declara:

²⁰ O primeiro soneto, “Cantando estava um dia bem seguro”, aparentemente não apresenta características introdutórias evidentes; já no *incipit* do segundo, “Eu cantei já e agora vou chorando”, ecoam os versos derradeiros do primeiro quarteto de “Com grandes esperanças já cantei”, o soneto de abertura do *Manuscrito apenso*: “depois vim a chorar porque cantara, / agora choro já porque cantei”. O tema de “Eu cantei já e agora vou chorando” é, com efeito, o desenvolvimento da ideia da escrita condicionada à esperança e a esperança vista como coisa já definitivamente perdida, ideia esta – como já ficou dito – presente tanto em “Enquanto quis Fortuna que tivesse” quanto em “Com grandes esperanças já cantei”, respectivamente o soneto de abertura das *Rhythmas* (1595) e do *Manuscrito apenso* (ca. 1596-1597).

²¹ A edição de 1616, diversamente das de 1595 e 1598, utiliza “página” ao invés de “fólio”.

²² Cf. Berardinelli (1980, p. 233-234).

[...] um cânone básico, pelo qual aferir-se da mais ou menos provável autoria camonianiana de composições duvidosas, parece-nos que deve principiar por constituir-se das composições indiscutíveis ou aceitáveis da edição de 1595, com a ampliação da sua reedição de 1598. A este primeiro cânone, e após conferência por ele, poderão ser integradas as composições da Segunda Parte das *Rimas*, publicada em 1616, e, se a tal fizer jus, o soneto que, na edição de 1663, apareceu como inédito de Camões²³. Este conjunto de composições dadas a público, desde 1595 a 1663, constituirá, assim, um corpo canónico pelo qual será possível objectivamente avaliar-se da autenticidade das atribuições ulteriores (1980a, p. 30).

Bibliotecas e Arquivos Consultados

Arquivo Geral da Universidade de Coimbra

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa)

Biblioteca Celso Cunha (Faculdade de Letras da UFRJ)

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Seção de Manuscritos)

Biblioteca Nacional de Lisboa (Seção de Manuscritos)

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Real Gabinete de Português de Leitura (Rio de Janeiro)

²³ O soneto é “Doce contentamento já passado”.

**UMA EDIÇÃO ÉTICA DOS
*SONETOS DE CAMÕES***

Araraquara, novembro de 1964. No viver singular de Jorge de Sena – um poeta português que, exílio por exílio, morreu brasileiro na América do Norte –, o estudo de tudo quanto dissesse respeito à poesia de Camões ocupou o maior espaço dentro de sua obra literária e crítica. Inaugurando o que hoje se pode chamar de tradição metodológica para apuração do cânone da poesia lírica de Camões, a tese *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular* – cuja intenção original era a de buscar alguma orientação para proceder na organização de uma edição da obra lírica de Camões, tarefa para a qual havia sido convidado anos antes – permitiu ao engenheiro Jorge de Sena obter os títulos de Doutor em Letras e de Livre Docente em Literatura Portuguesa.

Todavia, o criterioso estudo apenas foi publicado em Lisboa cinco anos após a sobredita defesa, em 1969, portanto, com os extensos título e subtítulo, que aqui se transcrevem: *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular – as questões de autoria, nas edições da obra lírica até às de Álvares da Cunha e de Faria e Sousa, revistas à luz de um inquérito estrutural à forma externa e da evolução do soneto quinhentista Ibérico, com Apêndices sobre as Redondilhas em 1595-98, e Sobre as Emendas Introduzidas pela Edição de 1598.* Este “inquérito estrutural” é o que realmente importa ao presente artigo.

Segundo Cleonice Berardinelli (1980, p. 27):

Da forma externa dos sonetos, o elemento que [Jorge de Sena] destaca é o esquema rímico dos tercetos, chegando à verificação de que os esquemas mais utilizados em *Rh*, *Ri*, *DF2* e *1663 [AC]*²⁴ são: *cde cde*; *cdc dcd*; *cde dce*; *cdc cdc*, nas percentagens de: 53%, 28%, 13% e 6%.

²⁴ Cf. Siglas utilizadas.

Desta forma, pretendia Jorge de Sena apreender o(s) esquema(s) rímico(s) mais frequentemente encontrado(s) nos tercetos dos sonetos de Camões – já que os quartetos quase não variam, mesmo de um para outro autor quinhentista peninsular: *abba abba* –, para, a partir deste(s), chegar a critérios hipotéticos no sentido de assegurar o que seria mais ou menos provavelmente camoniano. Todavia, mesmo declarando “o maior respeito por este admirável pesquisador que foi Jorge de Sena, cuja inteligência e cultura serão dificilmente iguais” (BERARDINELLI, 1980, p. 27), nem sempre Cleonice Berardinelli concordará com suas decisões. Nas páginas seguintes de sua obra, a insigne camonista adverte para uma série de equívocos cometidos por Jorge de Sena, que comprometem, não a erudição empreendida na tese, mas a eficácia do método proposto. Tais equívocos repousam, sobretudo, na própria matéria do estudo, ou seja, a autoria dos sonetos utilizados como base para a hipótese apresentada, secularmente escorregadia.

Rio de Janeiro, 1968. A morte prematura do pesquisador camonista Emmanuel Pereira Filho, com pouco mais de quarenta anos, interrompeu seus trabalhos ecdóticos sobre a lírica de Camões. À sua proposta, publicada apenas em 1974 – através do criterioso trabalho de edição e organização dos originais realizado por Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz (Cf. PEREIRA FILHO, 1974, p. 301 e *segs.*) –, não tiveram acesso Jorge de Sena, Elizabeth Naïque-Dessai e Roger Bismut, que materializaram suas teses entre 1964 e 1970.

Para Pereira Filho, o que importava, num primeiro momento, era o estabelecimento de um “Índice Básico de Autoria”, para, a partir deste, realizadas novas pesquisas, chegar, aí sim, a um possível “Índice Canônico” da poesia lírica de Camões. Para tanto, o pesquisador estabeleceu três pontos básicos para que um soneto fosse considerado camoniano. São eles: 1. “Testemunho quinhentista” – a presença do soneto em algum documento, impresso ou manuscrito, datado do século XVI; 2. “Testemunho tríplice” – três documentos válidos, ou seja, do século de Camões, contendo o mesmo soneto, com atribuição autoral; 3. “Testemunho incontestado” – a ausência de qualquer atribuição controversa em relação ao soneto que tenha

passado pelas duas etapas anteriores. Todavia, Cleonice Berardinelli fará as seguintes objeções à presente proposta:

Assim, com o desejo de contribuir para o debate que o nosso amigo, ex-aluno e colega desejava para prosseguir, apresentamos duas objeções à validade do tríplice testemunho quinhentista, quando um dos três for *PPR* ou *MA*. Este, porque, sendo-lhe filiada *Ri* (*RC*, p. 239), não poderia ser considerado como um texto diferente, mas o seu texto de base; aquele, não só pelas contradições que traz – como bem notou E. Pereira Filho –, mas por só termos dele um Índice feito no século XVII, através do qual apenas conhecemos os *incipit* dos sonetos [...] (1980, p. 31).

Munster, 1969. No mesmo ano em que é publicada a tese de Jorge de Sena, referida no início desta seção, Elisabeth Nâique-Dessai defende sua tese de doutoramento, intitulada *Os Sonetos de Luís de Camões – Investigações Relativas ao Problema da Autenticidade (Die Sonnette Luís de Camões – Untersuchungen zum Echtheitsproblem)*. A autora parte de um conjunto formado por 29 sonetos, considerados por ela como de autenticidade duvidosa, somado a outro conjunto composto por mais 29, cuja autenticidade, segundo seus critérios, seria provável, pontuando-os em escala de “inautêntico” até “ $\frac{1}{4}$ inautêntico” e de “ $\frac{1}{4}$ autêntico” até “autêntico”. A partir dos resultados obtidos com a análise desta primeira seleção, a autora constitui outro conjunto, mais amplo, de 124 sonetos considerados autênticos, cujas características serão contrapostas a um grupo de 29 sonetos acrescentados por Faria e Sousa e considerados, portanto, inautênticos. A autora recorre a Jorge de Sena e verifica, além da pertinência de verbos, adjetivos e substantivos, a frequência dos esquemas rítmicos nos tercetos dos dois conjuntos analisados. Na segunda parte de sua tese, dividida em dois capítulos, Elisabeth Nâique-Dessai busca a “autoimitação” do próprio autor, o que é bastante arriscado, sobretudo em uma época da história da literatura em que os autores imitam uns aos outros. Conclui Cleonice Berardinelli (1980, p. 33): “Desta tese séria e cautelosa, parece-nos que o ponto mais vulnerável é a pouca

amplitude do *corpus* dos “sonetos duvidosos” [29], e o número mais de quatro vezes maior de “sonetos autênticos” [124] com que são postos em confronto”.

Paris, 31 de março de 1970. Um ano depois de publicada a tese de Jorge de Sena, um francês, estudioso da obra de Camões, baseado em seu largo convívio com *Os Lusíadas*, publica de *La Lyrique de Camões: uma nova tentativa de estabelecer outra metodologia para a almejada conquista do cânone da lírica*. Procedeu Roger Bismut, todavia, de maneira por demais subjetiva, baseado em sua própria sensibilidade, para averiguar o que seria e o que não seria de Camões.

Aparentemente, acreditava o autor que pudesse ter apreendido, em sua totalidade, as rimas, as imagens, os temas, o modo de pensar e o léxico do Poeta a partir de seu convívio, quase diário, por quase uma década, com o texto d’*Os Lusíadas*, que traduzira para o francês. O resultado constituiu-se em “quase” uma tese, dada a subjetividade declarada na execução do método, subjetividade esta que contrasta radicalmente com a objetividade “quase” matemática de Jorge de Sena. Bismut teria desconsiderado, portanto, que a sua apreensão das rimas, imagens, temas etc. é sua, e não de Camões, pertence portanto ao seu imaginário, ou seja, à sua subjetividade. Diz Cleonice Berardinelli sobre a proposta do respeitável camonista francês, neste caso, restringindo seu comentário aos sonetos acrescentados por Faria e Sousa e analisados por Roger Bismut:

Ora, se raramente temos mais de uma versão do soneto que Faria [e Sousa] acrescentou, como julgá-lo autêntico porque “nada no ritmo ou no vocabulário utilizado nos parece estranho a Camões”? (*LC*, p. 332). Não seria razoável chegar à conclusão oposta, de que o soneto seria tanto mais *autêntico*, quanto menos *camoniano*, isto é, menos camonizado por Faria [e Sousa]? (1980, p. 30).

Rio de Janeiro, 1980. Cleonice Berardinelli publica seus *Sonetos de Camões – corpus dos sonetos camonianos*, como resultado de uma empresa que lhe tomou quatro anos de árduo trabalho em recolher e anotar criticamente todos os sonetos que, pelo menos por uma vez,

foram atribuídos a Camões. Com largas notas críticas e indicando em cada poema todas as variantes encontradas em diferentes testemunhos, a autora pôs à disposição do público, com todas as informações disponíveis para que o leitor julgasse o que seria ou não de Camões, um total exato de 400 sonetos, numa cuidadosa e alentada edição, dedicada pela autora, sintomaticamente, “à memória de: Manuel de Faria e Sousa, o grande injustiçado, Jorge de Sena, que lhe fez justiça, Thiers Martins Moreira, que começou esta edição”, e que traz a seguinte epígrafe de Jorge de Sena:

Os critérios de Faria e Sousa, emergindo do caos que eram as edições e os manuscritos existentes, serão por certo os que merecem maior respeito no desastre geral em que tantas boas vontades se aplicaram em salvar o que, de outro modo, em grande parte se teria perdido para sempre (BERARDINELLI, 1980, p. IX).

Lisboa, junho de 1985. É impresso o primeiro volume da *Lírica de Camões – História, Metodologia e Corpus*, sob a responsabilidade do camonista brasileiro Leodegário A. de Azevedo Filho, dedicado “à memória de Emmanuel Pereira Filho, precursor de novos métodos para os estudos da lírica de Camões”, e que deste traz a seguinte epígrafe:

Não é possível continuarmos tratando os poemas líricos de Camões em conjunto, como se para tanto houvesse uma base de que pudéssemos partir. Cada poema seu é um problema à parte, ou que de início, pelo menos, deve ser assim considerado. Publicá-los em conjunto, sim, será lícito fazê-lo um dia, que poderá ser breve ou remoto – não é nisto que está o mal. Mas estudá-los como partícipes de uma tradição comum, que remontasse a originais em que eles se agrupassem, é que é partir de um pressuposto que nos tem amarrado a equívocos seculares (PEREIRA FILHO, 1974, p. 132).

Referindo-se aos estudos de Jorge de Sena, Emmanuel Pereira Filho, Elisabeth Naïque-Dessai e Roger Bismut, diz Vítor Manuel de Aguiar e Silva que seus trabalhos não exploram “com suficiente amplitude e sistemático rigor uma área de estudos que reputamos

indispensável para renovar substancial e seguramente a problemática textológica da lírica camonianana”: a “investigação dos cancioneros manuscritos portugueses – e [...] espanhóis – dos séculos XVI e XVII” (AGUIAR e SILVA, 1994, p. 73). Quanto ao trabalho de Leodegário de Azevedo Filho, dirá o seguinte:

O Professor Leodegário Amarante de Azevedo Filho, que retomou com devotado empenho e sólido saber o plano de investigação de Emmanuel Pereira Filho, introduzindo-lhe alguns ajustamentos e, sobretudo, trabalhando com fontes manuscritas ignoradas por este camonista, substituiu a exigência do tríplice testemunho pelo requisito do duplo testemunho (AGUIAR e SILVA, 1994, p. 49).

Todavia, o que originalmente era um método transformou-se em uma edição, ou seja, na passagem da exigência do tríplice para a do duplo testemunho, Azevedo Filho chegou ao número exato de 65 sonetos²⁵ – para restringir esta reflexão ao grupo de poemas cuja questão de autoria causa maior dificuldade –, curiosamente, o número aproximado de sonetos atribuídos a Camões – salvo as gralhas manifestas – em sua primeira edição, a de 1595, exatos trezentos e noventa anos antes.

Logo, faz-se imperativo retornar à última década do século XVI, quando veio à luz a primeira edição da obra lírica de Camões, para chegar ao final do século XX. Se, por um lado, Azevedo Filho pôde ter acesso a documentos – cancioneros de um modo geral – que não foram conhecidos por seus antecessores nos séculos XIX e XX, por terem sido descobertos apenas quando suas edições já se encontravam publicadas, por outro lado, aos mesmos documentos – e ainda outros mais, que hoje podem seguramente estar para sempre perdidos – pode ser que tenha tido acesso Fernão Rodrigues Lobo Soropita, e seus sucessores dos séculos XVI e XVII, simplesmente pela proximidade cronológica e espacial entre os editores e os cancioneros.

²⁵ Cf. Azevedo filho (1985, p. 305): “Em suma, aqui estão examinados, apenas do ponto de vista da crítica autoral, os 400 (quatrocentos) sonetos atribuídos ao Poeta, com ou sem razão, pela tradição impressa, até hoje. E a conclusão a que chegamos, à luz do método aqui adoptado, é a seguinte: dos 400 sonetos, há somente 65 que podem integrar, de modo incontroverso, o *corpus* irreduzível da lírica de Camões.”

Desta forma, pode-se concluir que há uma certa simetria quantitativa no que diz respeito aos resultados obtidos pelos critérios (opostos) de Fernão Rodrigues Lobo Soropita e Leodegário de A. Amarante Filho. Tal simetria é evidenciada nos resultados por demais aproximados, ainda que oriundos de propostas radicalmente contrárias: a diferença repousa, portanto, basicamente em que Soropita pretendeu reunir o máximo do que pudesse ser considerado camoniano, em 1595, e Azevedo Filho partiu em busca do *corpus* mínimo dos poemas que, segundo seu método, seriam inquestionavelmente camonianos, em 1985 – e não se pode ignorar que uma das fontes da edição de 1985 é a própria edição de 1595.

Assim, será preciso inserir a consciência da *Ética*, não a ética dicionarizada, mas a conceitualizada por um dos maiores pensadores da literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, Eduardo Lourenço:

[...] na esfera fundadora do propriamente humano, se primazia existe, deve ser conferida à *Ética*. Não como “ciência do Bem e do Mal” de tão terrífico eco, no texto bíblico e no texto da aventura humana, mas como Enigma incondicional e inesgotável, enigma que devemos decifrar para aceder à condição humana, mas decifrar por uma escolha que nos inventa no acto de escolher e em si mesma permanece indecifrável (1994, p. 186).

Na “aventura humana” de editar Camões, os métodos para determinar o que pode e o que não pode ser camoniano encontram correlato na “ciência do Bem e do Mal”, “de tão terrífico eco” no dizer de Eduardo Lourenço. Pensando desta forma, o “Bem”, como positividade moral de uma ideia, encontra equivalência no que se busca incluir na lírica de Camões como inquestionavelmente de sua autoria; e, logicamente, em contrapartida, o “Mal”, como negação moral da mesma ideia, encontrará sua equivalência no que se busca excluir da lírica de Camões, por mínima que seja a dúvida de sua autenticidade. Logo: (bem = positivo = camoniano) – (mal = negativo = não camoniano).

A alternativa proposta para este dilema é a inserção nele da consciência da *Ética* como um “Enigma” a ser decifrado através de uma

“escolha”, mas que permanecerá sempre “indecifrável”. Neste passo, a edição de Cleonice Berardinelli encontra lugar, por ser, em 390 anos de ecdótica camoniana (1595-1985), a única edição verdadeiramente *ética*, na medida em que oferece todos os elementos disponíveis para que o leitor “escolha”, através de seus próprios critérios, o que é e o que não é camoniano, permanecendo o absoluto camoniano como “indecifrável”, na relativização do *corpus* dos sonetos de Camões. Segundo a pesquisadora:

Ficou dito em nosso Prefácio que, tomada a decisão de publicar sonetos atribuídos a Camões, hesitamos diante dos critérios a adotar. A indeterminação do substantivo *sonetos* dá plena conta do impasse. Como determiná-los? Com o indefinido *alguns*? Com o definido *os*? Os editores do século XX optaram pelo primeiro e cometeram pecados mais ou menos graves. Foi sem um critério preestabelecido que começamos a pesquisar o que se tem escrito de mais importante sobre a lírica camoniana e, sobretudo, os sonetos. Compulsamos todas as edições que pudemos encontrar e ainda uma grande quantidade de manuscritos em microfilmes, cópias xerox e edições diplomáticas ou críticas, e, à medida que o campo se alargava, mais se firmava a ideia da dificuldade de chegar aos textos e da necessidade de torná-los acessíveis a um maior número de leitores interessados. Começou a esboçar-se o desejo de dar à nossa edição a maior amplitude possível e decidimos, afinal, como o anônimo organizador da edição de 1852, reproduzir “todas as que, nas outras edições, se encontram atribuídas ao Poeta, para que o Leitor as possa por si mesmo avaliar”, com algumas diferenças, porém: damos ao leitor todas as informações que pudemos reunir: edição de origem, principais edições em que se encontram, manuscritos onde vêm atribuídos ou não ao Poeta e discussão sobre autoria. Optamos, pois, pelo artigo definido e damos *os* sonetos alguma vez atribuídos a Camões. Pelas notas mais ou menos abundantes o leitor julgará da sua autenticidade. As conclusões, porém, não serão definitivas, pois haverá sempre a possibilidade de encontrar-se um manuscrito que torne mais certa uma autoria duvidosa ou ponha em risco uma outra que se julgava inamovível (1980, p. 13).

Desta forma, através do não critério e do não definitivo, Cleonice Berardinelli dá a única edição *ética* dos sonetos atribuídos a Camões e cria leitores críticos e não passivos. Diz-se “sonetos atribuídos a Camões”, pois não podia ser diferente, já que Camões não viveu o suficiente para assumir a autoria de seus sonetos. Tivesse vivido o suficiente para editar seus próprios poemas líricos – se é que tinha realmente intenção de fazê-lo –, muita camonologia ter-se-ia perdido em quase 400 anos. Todavia, para além de saber o que é ou não de autoria camoniana, impõe-se uma questão que jamais será resolvida: o que o Poeta, conscientemente, reivindicaria para si, e o que, de realmente seu, descartaria por considerar de baixa qualidade em relação, por exemplo, ao padrão dos versos d’*Os Lusíadas*?

Parece haver uma confusão entre a investigação do que seja camoniano e do que Camões editaria de seu. A edição de 1880 denuncia esta questão: ao intitulá-la *Parnaso* – nome do livro que, segundo Diogo do Couto, Camões lapidava durante seu regresso a Portugal –, Teófilo Braga evidencia que pretendia encontrar a hipotética edição preparada pelo próprio Poeta. Mas, muito antes de 1880, ainda no século XVI, ao prefaciá-la primeira edição da lírica camoniana, Fernão Rodrigues Lobo Soropita já demonstrara a consciência da impossibilidade de levar a cabo a pretensão de Teófilo Braga:

[...] com ser excelente em toda a sorte de *Rhythmas* [...], o mesmo lugar tem na maior parte dos Sonetos, se alguns que aqui vão impressos por seus não foram feitos sem cuidado, à importunação de amigos, onde acontece muitas vezes acudir mais à pressa com que os pedem, que à obrigação de os limar, e depois sem vontade do autor se publicam por seus[...] (1595, fólho XVIII).

**UMA INTERROGAÇÃO
N' OS LUSÍADAS**

Lisboa, 1572. Da oficina de “Antonio Gõçalvez, impressor”, “com licença da Sancta Inquisição” e “privilégio real”, vem à luz a edição *princeps* d’*Os Lusíadas*, de Luís de Camões. O fato de ter sido a epopeia camoniana publicada ainda em vida de seu autor – o que não ocorreu com sua obra lírica (*Rhythmas*, 1595) – acabou por levar à falsa convicção de que *Os Lusíadas* apresentariam, de saída, um texto definitivamente fixado. Recentes descobertas provam, no entanto, que tal convicção é um equívoco.

Durante a VII Reunião Internacional de Camonistas, realizada pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos da Universidade de Coimbra (Auditório da Reitoria, novembro de 2005), tornou-se evidente a urgência da elaboração de edições críticas d’*Os Lusíadas*, nas quais fossem investigadas – com a mesma atenção dispensada, desde as últimas décadas do século XIX até ao presente, às *Rimas* – questões relativas à lição do texto da epopeia de Camões, e não apenas à sua interpretação.²⁶

A divulgação do CD-ROM *Camões and the First Edition of The Lusíadas, 1572*, organizado e prefaciado por K. David Jackson (Yale University) – produzido pelo Center for Portuguese Studies and Culture / University of Massachusetts Dartmouth – representa um instrumento fundamental para a proposta acima. No mesmo, encontram-se reproduzidos integralmente 29 exemplares da edição *princeps* de *Os Lusíadas*, que apresentam variantes de ordem tipográfica.

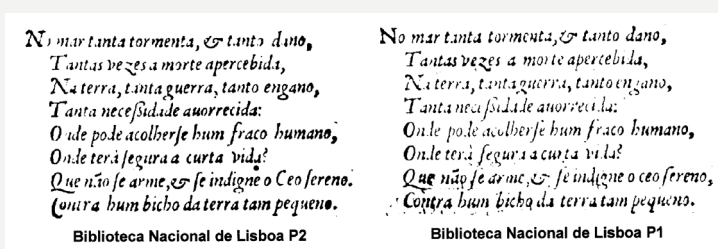
O trabalho de K. David Jackson amplia substancialmente a notória descoberta de Manuel de Faria e Sousa, divulgada em sua

²⁶ Desde 1613, data de publicação da célebre edição de *Os Lusíadas* “comentados pelo Licenciado Manuel Correa”, não faltou aos estudiosos interessados amplo material elucidativo para a interpretação da epopeia camoniana.

monumental edição anotada de *Os Lusíadas* (Madrid, 1639), segundo a qual haveria duas edições *princeps* do épico, ambas datadas de 1572, hoje conhecidas como *E* e *Ee*²⁷, com divergências tipográficas e textuais.

Tal denominação deriva, como se sabe, da primeira variante textual encontrada em *Os Lusíadas* (1572): Canto I, Estância 1, verso 7, que apresenta, na edição *E*, a seguinte lição: “Entre gente remota edificaram”; na edição *Ee*, encontra-se: “E entre gente remota edificaram”. Dos 29 exemplares reproduzidos no CD-ROM de K. David Jackson, são 17 *Ee* e 12 *E*. Todos, porém, apresentam variantes tipográficas para além desta.

O presente artigo tem por objeto a estância 106 do Canto I d’*Os Lusíadas*, cuja lição é coincidente em todos os exemplares de 1572 (*Ee* ou *E*), e divergente das mais importantes edições do século XX, como adiante se verá:



Como se pode perceber na justaposição de exemplares *Ee* e *E*²⁸, o ponto de interrogação fecha, em ambos os casos, o sexto verso. A única variante perceptível entre estes dois exemplos é a grafia da palavra *Ceo*: no primeiro, grafada com inicial em caixa alta (e assim em todas as edições *Ee* conhecidas); no segundo, em caixa baixa (em todas as *E*).

Nas normas de transcrição de *Sonetos de Camões* (edição e notas por Cleonice Berardinelli), lê-se o seguinte: “Escrevemos com maiúscula a palavra *Ceo* quando significa ‘morada de Deus’ [...]” (BERARDINELLI, 1980, p. 54). Donde se pode concluir que *Ceo* (assim grafado) é o Paraíso judaico-cristão, enquanto *ceo* (com minúscula) significa firmamento.

²⁷ Ambas impressas “em casa de Antonio Gonçalves”: no primeiro caso, o pelicano que encima o frontispício da mesma traz o bico voltado para a direita do leitor; no segundo, para a esquerda.

²⁸ A classificação dos exemplares P2 e P1 – dada pela Biblioteca Nacional de Lisboa – corresponde a *Ee* e *E*, respectivamente.

Em *Os Lusíadas*, I, 106, não há dúvida de que o Poeta se refere à “morada de Deus”, metonimicamente enunciada para designar a própria divindade suprema das religiões judaica e católica. Metaforicamente é, portanto, este *Ceo* o próprio Deus. Assim, terá sido um lapso, já em 1572, a grafia *ceo* (com inicial em caixa-baixa), presente em todos os exemplares *E* conhecidos, como já ficou dito.

A alteração do texto, de *ceo* (*E*) para *Ceo* (*Ee*), revela que houve, pelo menos, uma revisão da estância em pauta, possivelmente no século XVI, e, nesse caso, de provável responsabilidade do próprio Camões. Se o foi, poder-se-á concluir que o texto revisto é o dos exemplares *Ee*.

Seria de pouca relevância apontar para a possibilidade desta revisão a não ser por um detalhe singular: se a estância foi revista (como se pode deduzir através da alteração gráfica *ceo* → *Ceo*)²⁹, qualquer outra alteração relevante teria sido feita. No entanto, o ponto de interrogação no sexto verso se mantém, o que é um forte indício de que era da vontade do Poeta que assim o fosse.³⁰

No entanto, como se sabe, edições foram feitas a partir de outras anteriores (muito raramente a de 1572, já em meados do século XVII, de difícil acesso). Desta forma, nem sempre (ou quase nunca) a vontade de Camões foi respeitada, pelo menos, neste passo.

A mais importante edição d’*Os Lusíadas* do século XX é a de 1916, comentada por Augusto Epiphânio da Silva Dias. O célebre camonista, no entanto, transcreve a estância 106 do Canto I da seguinte forma:

No mar tanta tormenta e tanto damno,
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se hum fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Ceo sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?³¹

²⁹ K. David Jackson reitera a presente hipótese com a seguinte observação: no exemplar *E* o “N” inicial da estrofe (“No mar, tanta tormenta...”) está em redondo, já no *Ee* está em itálico, forma tipográfica utilizada no restante desta, o que é mais um indício de que tenha havido uma recomposição do texto de *E* para a reimpressão revista *Ee*.

³⁰ Se, por um lado, os critérios utilizados para a pontuação dos textos do século XVI são bastante diversos dos atuais – segundo Pêro de Magalhães Gândavo, por exemplo, dois pontos indicavam uma pausa intermédia entre vírgula e ponto –, por outro, a interrogação jamais teve outra função, que não a que mantém até hoje (Cf. GÂNDAVO, 1574).

³¹ Todas as transcrições são diplomáticas.

À primeira leitura, percebe-se que o ponto de interrogação aparece deslocado do sexto verso (onde estava no texto de 1572, *E* ou *Ee*) para o oitavo, alterando completamente o sentido da estrofe.

Em 1572, depois da expressiva e extensa enumeração dos perigos a que se expunha o homem – tantos que se estendem pelos quatro primeiros versos –, havia, nos dois versos finais da oitava, e do canto, uma súplica ao *Ceo* (por metonímia, a Deus), para que Este não Se armasse e Se indignasse contra o homem, que enfrentava, no mar, “tanta tormenta e tanto dano, / Tantas vezes a morte apercebida” e, na terra, “tanta guerra, tanto engano, / Tanta necessidade avorrecida”, sem lugar a que se pudesse acolher e ter “segura a curta vida”. Em 1916, o sentido revela, não uma súplica a Deus (*Ceo*), mas sim a inclusão deste, como o mais terrível dos perigos já enfrentados e daqueles ainda por enfrentar. Este Deus não se aproxima em nada da ideia difundida e defendida pelo cristianismo, que prega um Deus misericordioso, lugar de abrigo para o homem, não encontrado na terra nem no mar.³²

Em nota, diz Augusto Epiphanyo da Silva Dias, referindo-se aos sétimo e oitavo versos da presente estância: “Cf. ‘... potentes e indignados / Contra um corpo terreno, / Bicho da terra vil e tão pequeno’ (Cam., Canç. ‘Junto de um seco...’); é reminiscência de: *ego autem sum vermis et non homo* (Ps. XXI 7; FS)”. As iniciais FS remetem para outro eminente camonista, este do século XVII, Manuel de Faria e Sousa, o primeiro a deslocar a interrogação do sexto para o oitavo verso (além de inserir outra, esta no quinto) da estância em questão:

No mar tanta tormeta, e tanto dano,
tantas vezes a morte apercebida!
Na terra tanta guerra, tanto engano,
tanta necessidade avorrecida!

³² Teresa Cerdeira, ao traduzir o presente ensaio para o francês, percebeu ainda uma outra possibilidade de leitura da estância, conforme a lição publicada em 1572. Segundo sua leitura, os dois últimos versos da oitava podem ser, não uma súplica, mas uma ameaça. A pluralidade de leituras possíveis torna, portanto, a estância ainda mais literária, coerente com um poeta da estatura de Camões: “Os dois últimos versos da estrofe poderiam ser lidos menos como súplica ou, pelo menos, permitem uma outra vertente interpretativa, que seria quase a de uma ameaça contra a divindade: se na terra e no mar tantas desgraças foram impostas ao homem, o Céu não terá estado imune diante dessa situação presente. Ora, o que o Poeta exige então nesses versos, começados com um ‘que + subjuntivo’, é que, pelo menos, se tal fato é uma evidência da injustiça das forças do destino (de que não se ausenta a divindade) contra o homem, que ao menos, num futuro para o qual a estrutura aponta, como um voto possível de justiça tardia, ‘não se arme e se indigne o Céu sereno / Contra um bicho da terra tão pequeno’”.

Onde pode acolher-se hu fraco humano?
Onde terá segura a curta vida,
q[ue] não se arme e se indigne o ceo sereno
Cõtra hu bicho da terra tam pequeno?

Terá sido, portanto, de Faria e Sousa, em 1639, a responsabilidade pela comprometedora alteração do texto deste passo d'*Os Lusíadas*, gerando uma interpretação equivocada do texto? Ver-se-á adiante. O fato é que Faria e Sousa é o primeiro a relacionar o “bicho da terra” d'*Os Lusíadas* ao “verme” do Antigo Testamento, como se pode perceber em seu comentário:

I es sacado de toda la sacra Pagina, que perpetuamente nos adverte, que somos miserables gusanos (esso es Bichos em Português). El Psalmista, Ego autem sum vermis & non homo; i baste esto para materia tan notoria.

Vil, e tam pequeno. Todos los animales son sujetos a miserias; i el hombre sobre todos: i es en muchas cosas tanto menor que muchos, que se Dios les diera entendimiento para conocerlo, se bolverian contra el: pero su divina Magestad assi los enfrenta para que no le dañen, como al mar para que no inunde la tierra.

Percebe-se, portanto, que Faria e Sousa justifica este Deus terrível, oculto e perseguidor, segundo sua interpretação do Salmo XXI³³ (Antigo Testamento), de origem judaica e, portanto, de forma herética para a Censura Eclesiástica vigente em 1572, operada pelo Santo Ofício, o mais curto caminho para o Tribunal da Inquisição.

Todavia, se foi Faria e Sousa quem primeiro deslocou a interrogação do sexto para o oitavo verso, antes dele, Manuel Correa (1613), em seus notórios comentários, interpreta a estância 106 do Canto I de forma a dar margem a esta alteração. Cabe ressaltar que a edição de 1613 não traz interrogação alguma na estância: há pontos ao fim dos sexto e oitavo versos; e, se por um lado não desloca a

³³ Diz o Salmo: “Eu, porém, sou um verme, não sou homem, / O opróbrio de todos e a abjeção da plebe.”.

interrogação, por outro é a primeira a omiti-la. Segue o comentário de Manuel Correa, onde não há qualquer referência bíblica:

Que não se arme e se indigne o Ceo sereno. Para encarecimento das miserias da vida humana, & pouca constância della, usa deste termo de falar: que té o Ceo se indina & toma armas contra o homem, ao qual chama bicho pequeno, & com razão, pois de todos os animaes elle he o menor, assi na felicidade como nas mais cousas [...].

Não será inverossímil, portanto, supor que Faria e Sousa, amplo conhecedor das edições da obra camoniana de seu tempo, tenha sido induzido pelo comentário de Manuel Correa e, por isso, tenha alterado, em 1639, a pontuação de 1572.

Sinteticamente, em todos os 29 exemplares da *princeps* reproduzidos por K. David Jackson, bem como nas sete edições (inclusive uma tradução para o espanhol) imediatamente subsequentes à de 1572, ou não há pontuação alguma (1613, único caso), ou a interrogação permanece no sexto verso: 1584 (edição dos Piscos, xerox pertencente à biblioteca particular de Cleonice Berardinelli), 1591 (microfilme, Fundação Casa de Rui Barbosa), 1591 (tradução para o espanhol – microfilme, Biblioteca Nacional de Lisboa), 1597 (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Cofre, 2, 31), 1609 (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 13, 1, 5, ex. 1), 1613 (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 13, 1, 10, ex. 1) e 1631 (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 13, 1, 14).

A mais divulgada edição do século XX, organizada por Emanuel Paulo Ramos, mantém a lição de Augusto Epiphanyo da Silva Dias, com a interrogação no oitavo verso. Desta forma, há de ser verossímil considerar que praticamente ninguém, no século XX, deve ter lido a estância 106 do Canto I d'*Os Lusíadas* na forma em que aqui se supõe, com bastante plausibilidade, que tenha sido escrita pelo Poeta.³⁴

³⁴ Na revista virtual *Errática* (julho, 2006), lê-se: “No final de 1941, pouco antes de suicidar-se, ainda no Brasil, onde havia se refugiado da perseguição nazista, Stefan Zweig traduziu para o alemão a última estrofe do primeiro canto de *Os Lusíadas* e a enviou aos amigos que permaneciam na Europa...” Segue-se o complemento: “Sessenta e quatro anos depois, Caetano Veloso - sem que lhe fosse conhecido o gesto do escritor austríaco - escolheu os quatro últimos versos da mesma estrofe de Camões, para compor uma das canções da trilha sonora que criou com José Miguel Wisnik para o espetáculo de dança *Onqotô*, do Grupo Corpo...” Stefan Zweig e Caetano Veloso leram *Lus*, I, 106 com o ponto de interrogação no oitavo verso.

Cabe, portanto, à luz da presente descoberta, retirar o ponto de interrogação do oitavo verso e transportá-lo para o fim do sexto, onde o Poeta o inseriu. Finalmente, a partir de agora, não há motivo para se deixar de ler e editar o que, em 1572, se publicou como produto da pena de Luís de Camões:

No mar tanta tormenta, e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida,
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida:
Onde pode acolher-se hum fraco humano,
Onde terá segura a curta vida?
Que não se arme, e se indigne o Ceo sereno
Contra um bicho da terra tam pequeno.

**LUÍS DE CAMÕES
E CESÁRIO VERDE**

Lisboa, 7 de fevereiro de 1874. Há apenas três anos das *Conferências do Cassino*, no momento em que a Literatura Portuguesa ainda digeriria as nuances da *Questão Coimbrã*, o jovem Cesário Verde, às vésperas de completar dezenove anos, publica no *Diário da Tarde* o soneto “Heroísmos”. Dias depois, a 12 de março, no mesmo periódico, é a vez da elegia em *terza rima* “Cinismos”. Nestes poemas, principiámos por ouvir um jovem poeta – como tantos outros – a cantar os temas sobre os quais Camões edificara sua obra: respectivamente, o mar e o amor. Contudo, o poeta-pintor que se viria revelar nas estrofes de “Num bairro moderno” (1877) dá-nos duas brilhantes lições de caricatura (poética), onde o riso, em sua condição agressiva, marca o tom – mais que irônico – sarcástico com que Cesário desfecha magnificamente seus poemas.

Eu rindo, sem cuidados, simplesmente,
Escarro, com desdém, no grande mar! (“Heroísmos”, vv.
14-15)

E eu hei-de, então, soltar uma risada... (“Cinismos”, v. 16)

Neste caso, o de “Cinismos”, ouve-se uma voz elegíaca estender-se, “lugubrememente” (*incipit*), em dolorosas confissões/revelações, durante doze versos: “Hei-de expor-lhe o meu peito descarnado” (v. 4), “Hei-de abrir-lhe o meu íntimo sacrário” (v. 7), “Hei-de mostrar, tão triste e tenebroso, / Os pegos abismais da minha vida” (vv. 10-11). No último terceto, ante o sofrimento do poeta, sua interlocutora, enfim “constrangida, / Cheia de dor, trememente, alucinada, / [...] há-de chorar, chorar enternecida!” (vv. 13-15). Finalmente, como nos

poemas de Camões, Cesário insere o verso derradeiro para completar a última estrofe com um verso que rima com o antepenúltimo³⁵, e é nesse momento que ouvimos, em contraponto ao choro comovido de uma mulher, a sarcástica “risada” do poeta (v. 16), a justificar o título do poema: “Cinismos”.

A escolha da forma do poema é sintomática em pelo menos dois aspectos: primeiro, pelo fato de Camões ter escrito a maior parte de suas elegias em *terza rima*, e sabemos que a elegia é, segundo a definição de Aurélio Buarque de Holanda, um gênero de “poesia consagrada ao luto e à tristeza”; segundo, por ser a *terza rima* a forma que requer, em nome de uma maior harmonia rimática, um verso a mais, e por ser justamente neste verso que Cesário quebra a harmonia semântica de sua elegia. Aliás, excetuando este último verso, o poema seria uma elegia ultrarromântica, não fosse o eu lírico um cínico, não fosse o poeta Cesário.

Contudo, seria precipitado julgar que Cesário estaria rindo grosseiramente da poesia de Camões, do amor ou das mulheres. Se não bastasse a altura do poeta, caberia perguntar: que motivos teria para isto, para rir do que, quando não provoca lágrimas, promove sorrisos? O riso que ouvimos, ao fim de um discurso exageradamente romântico, é sobretudo um sarcasmo direcionado aos que, sem sarcasmo, ainda se comoviam – e procuravam comover – com este mesmo tipo de discurso, apesar dos esforços de Antero e de outros autores da Geração de 70³⁶.

É, portanto, de uma espécie de ultrarromantismo tardio a engenhosa caricatura traçada por Cesário, que neste mesmo ano, como ficou dito, já publicara um poema semelhante: “Heroísmos”. Neste soneto, mais propriamente em seu último verso, o poeta que cantaria as mulheres feias (cf.: “Num bairro moderno”, v. 20; “Contrariedades”, v. 67), que introduziria parafusos (“O sentimento dum ocidental”, v. 138) e cigarros (“Contrariedades”, v. 3) no léxico poético português, desconcerta o leitor quando utiliza uma palavra, não apenas comum, como o são parafusos e cigarros, mas carregada

³⁵ Em *terza rima* é escrita a *Divina Comedia*, de Dante, modelo seguido pelos poetas que a utilizam. Neste poema, cada canto termina por um terceto mais um verso que rima com o intermediário do terceto anterior.

³⁶ Como se sabe, 1870.

de uma vulgaridade acentuada, sem eufemismos – note-se que o poeta não cospe, mas escarra.

Tal como em “Cinismos”, ouviremos em “Heroísmos” – até o título os aproxima: rimam entre si, têm o mesmo sufixo e se incluem entre os muitos poemas que Cesário nomeia utilizando largamente substantivos no plural, sem adjetivos, como é o caso de “Lágrimas” (1874), “Manias” (1874), “Caprichos” e “Arrojos” (“Fantasias do impossível”, 1874), “Deslumbramentos” (1875), “Contrariedades” (“Nevroses”, 1876), “Humilhações”, “Cristalizações” (1879) e “Histórias” (parte III de “Em Petiz”, 1879) – ouviremos em “Heroísmos”, como se dizia, a voz de um poeta exageradamente romântico a confessar o seu temor pelo mar. Sintomaticamente, os dois quartetos do poema são iniciados anaforicamente por “Eu temo”, a que se segue a descrição do objeto deste temor, um mar terrivelmente adjetivado: “enorme, / Solene, enraivecido, turbulento, / Erguido em vagalhões, rugindo ao vento” (vv. 1-3), “largo [...], rebelde, informe, / de vítimas famélico, sedento” (vv. 5-6).

Parafraseando António Vieira, Cleonice Berardinelli costuma dizer que “terrível palavra é a adversativa”, e é com uma adversativa que Cesário irá realizar a reviravolta revelada nos tercetos do soneto em questão: “Contudo, num barquinho transparente,” (v. 9) “Eu rindo, sem cuidados, simplesmente, / Escarro, com desdém, no grande mar!” (vv. 13-14). Portanto, Cesário não apenas escarra, mas desdenha e ri, cinicamente, do discurso que acabara de proferir, pois não é no mar que o poeta na verdade escarra: o mar é, em “Heroísmos”, certamente uma metonímia, não da epopeia de Camões, mas da leitura ultrarromântica desta epopeia, ou “de uma certa economia mental portuguesa que”, segundo as palavras de Jorge Fernandes da Silveira (1995), “a partir d’Os *Lusíadas*, confundiu *ficcionalização do fato histórico* com *historicização da ficção*”. Aos dezoito anos, Cesário Verde será, portanto, “o primeiro poeta português a sujar a via da glória nacional”.

Porto, 10 de junho de 1980. Nesta data, em que Portugal celebra – com grande pompa – o “suposto” terceiro centenário da morte de Camões, em publicação extraordinária do *Jornal de Viagens*, vem à luz “O sentimento dum ocidental”, no dizer de Joel Serrão, a obra-

prima de Cesário Verde. Com 44 decassílabos e 132 alexandrinos, rigorosamente dispostos em 44 quartetos, divididos em 4 partes de 11 estrofes cada, “O sentimento dum ocidental” faz de Cesário Verde – mais uma vez recorrendo a Jorge Fernandes da Silveira – “o maior intérprete d’*Os Lusíadas*”, ao adiantar “uma das mais inovadoras proposições de interlocução com o passado: *minimizar no presente a monumentalização do passado*” (1995, p. 16-18).

É, portanto, sob a ótica da “desmonumentalização” de Camões que podemos compreender o que faz um monumento do “épico de outrora” (v. 68), abandonado “num recinto publico e vulgar, / Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras” (vv. 65-66); e, sob a mesma ótica, podemos ler os “barões” do passado transformados – talvez por uma súbita “visão de artista” (“Num Bairro moderno”, v. 31) – nas “varinas” (v. 36) de Cesário, que, “à cabeça, embalam nas canastras / Os filhos que depois naufragam nas tormentas” (vv. 39-40); e, com Camões e os barões, vai também o mar ser “desmonumentalizado”, significativamente, no último verso da primeira parte do poema, onde vemos a vida marinha funcionar como agente da doença e símbolo da sujeira: “E o peixe podre gera focos de infecção” (v. 44).

Terá, portanto, já escarrado neste mar em ruínas o jovem Cesário de “Heroísmos”, soneto que pode ser, talvez, considerado a gênese semântica de “O sentimento dum ocidental” – poema que por sua grandeza certamente transcenderá toda e qualquer tentativa de aproximação, inclusive esta.

Portanto, a relação Cesário/Camões pode ser compreendida também no sentido da “desmonumentalização”, tanto do discurso amoroso – caso de “Cinismos” – como do mar, que leva consigo boa parte do discurso patriótico de então, caso de “Heroísmos” e, em parte, de “O sentimento dum ocidental”, como se Cesário dissesse: “Camões não é o pastelão patriótico-clássico que durante anos tem sido” (SENA, 1980a, p. 11), mas foi Jorge de Sena quem disse isto.

Ilha de Moçambique, 20 de julho de 1972. No ano em que Portugal comemora o quarto centenário da publicação d’*Os Lusíadas*, Jorge de Sena faz uma fecunda viagem à ilha onde Camões teria passado os terríveis dois últimos anos de seu exílio. Durante essa viagem, o poeta

escreve “Camões na ilha de Moçambique”, que será publicado ainda no mesmo ano, juntamente com outros textos também alusivos a Camões, de que falaremos adiante, no volume ilustrado *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*.

As relações entre “Camões na ilha de Moçambique” e “O sentimento dum ocidental” foram já apontadas por Gilda Santos no estudo “Camões e as navegações vistas da Ilha de Moçambique” (1995, p. 159-160), onde lemos: “Relembrando versos famosos de Cesário Verde – ‘Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras, / Um épico doutro ascende num pilar’ [vv. 67-68] – que igualmente desdenham do uso oficial que os séculos vêm fazendo do poeta, Sena denuncia o contraste: ‘Não é de bronze, louros na cabeça, / nem no escrever parnasos, que te vejo aqui.’ [vv. 41-42]”. “Aqui” é, portanto, a Ilha de Moçambique, mas não a mesma, posto que visitada por outro poeta, em outro momento histórico, o de Jorge de Sena, o que pode validar a paráfrase *Não é de bronze que te vejo agora*, e o complemento: *um século depois de Cesário, quatro séculos depois de ti*.

Prosseguindo na relação proposta, podemos ainda perceber que, assim como “O sentimento dum ocidental”, “Camões na Ilha de Moçambique” é um poema composto exclusivamente por alexandrinos e decassílabos – com, respectivamente, 14 versos no primeiro metro e 55 no segundo –, que compõem a única estrofe do poema. Além disso, cabe lembrar que ambos os poemas foram publicados em anos comemorativos da vida e da obra de Camões.

Julgamos ter, portanto, indicações suficientes para desconfiar de que entre Sena e Camões pode inscrever-se um vínculo Sena/Cesário, advindo de uma conjugação anterior: Cesário/Camões. Todavia, será em relação a “Heroísmos” que, semanticamente, Jorge de Sena invocará Cesário Verde, neste poema sobre Luís de Camões. Recordemos, primeiramente, que, segundo Gilda Santos, Jorge de Sena e Cesário Verde “desdenham do uso oficial que os séculos vêm fazendo” de Camões, e vejamos que o desdém é marca indelével do sarcástico desfecho de “Heroísmos”: “Escarro, com desdém, no grande mar!”

A “desmonumentalização” radical das ruínas a que Cesário Verde submettera o mar camoniano dá-se, no poema de Jorge de Sena, por

duas vias: a) se foi Cesário Verde quem inseriu o “escarro” na literatura em português, foi Jorge de Sena quem hiperbolizou este “escarro” a dimensões escatológicas em “Camões na ilha de Moçambique”; b) enquanto, no soneto de Cesário, o eu lírico é o responsável pelo ato de *escarrar no mar*; no poema de Sena, Camões irá *defecar no mar*, sendo o eu lírico a “testemunha” deste quadro constrangedor, que se estende em alusões, comparações e reflexões, longamente, desde o verso 36 até ao 69, que fecha o poema, significativamente: “igual ao que se esquece e se lançou de nós.”

Certamente, Camões está, neste poema, submetido ao ridículo, mas não ao ridículo de uma situação excepcional. Seria justo inquirir – como se fez com Cesário – se Jorge de Sena estaria ridicularizando Camões em sua poesia? Que razões teria para isto um dos maiores camonistas da Literatura Portuguesa? O que Camões está fazendo “na Ilha de Moçambique” é o que qualquer Luís faria, algo mais certo do que tudo o que se sabe, deduz ou desconfia, da vida do poeta, tão certo quanto que respirou, tão exato quanto dizer que foi um homem, o homem que já era antes de ser poeta, e que certamente não deixou de ser. Morto, Camões nos chega apenas como poeta. Foi pouco para Jorge de Sena...

Não [...] biografiei, imaginosa e eloquentemente, a figura célebre, chorando a alma minha, nadando com o manuscrito de fora, lendo *Os Lusíadas* ao rei, ou metido em uma gruta onde não cabe senão um anão. [...] Procurei mesmo fazer esquecer todo o romanesco sentimentalório e todo o patrioteirismo sebastianista com que o seu lídimo génio tem sido enxovalhado (1980b, p. 30).

Com estas palavras, Jorge de Sena encerrava, depois de algumas observações finais, a sua conferência “A poesia de Camões – ensaio da revelação da dialéctica camoniana”, proferida no Club Fenianos Portuenses, a 12 de junho de 1948, nas proximidades do chamado “dia de Camões”. Ainda que esteja, no contexto de que foi extraída, expressa no tom do ensaio de que faz parte, esta passagem pode encontrar ecos em textos que Jorge de Sena escreveria mais de uma década depois.

Tanto em “*Super Flumina Babylonis*” (1966) quanto em “Camões na ilha de Moçambique” (1972), Jorge de Sena glosa, propriamente, a biografia de Camões. Em ambos os casos, revela-se-nos um Camões radicalmente humanizado, nada lendário ou mítico, e sem qualquer eloquência em seu tratamento descritivo. Jorge de Sena não irá, definitivamente, invocar “Camões no Sul, salvando um livro a nado”, como faz Cesário (“O sentimento dum ocidental”, v. 23), que invoca o monumento para transformá-lo em ruínas, pois o fato de estar em ruínas não faz com que o Coliseu, por exemplo, deixe de ser monumental. Assim, para além de “desmonumentalizar”, Sena pretende “re-humanizar” Camões, mesmo que, para tanto, seja necessário submetê-lo a integrar-se à “mal-cheirosa escória de estar vivo” (“Camões na ilha de Moçambique”, v. 40).

Mais que ridícula ou constrangedora, é degradante a condição de Camões enquanto personagem do conto “*Super Flumina Babylonis*”, onde a escatologia de “Camões na ilha de Moçambique” encontrará por correlato a patologia que supostamente terá envolvido o fim da vida de Luís de Camões, “o poeta que praticou o amor até a destruição da carne”, cujas pernas inchadas com que se arrasta, desde o início do conto, revelam “a monstruosidade dos castigos reservados a quem se entrega aos pecados da carne” (SENA, 1984, p. 157-159). Assim, na ficção de Jorge de Sena, Camões é perceptivelmente vítima de doenças venéreas, etimologicamente portanto associadas a Vênus, a deusa que conduz e celebra seus Lusíadas, durante a viagem e sobretudo na Ilha dos Amores, onde tudo tem ares de saúde.

Desta forma, enquanto Cesário Verde, em “Cinismos”, sarcasticamente “desmonumentaliza” um certo discurso romântico, que pode ter ecofônias da poesia lírica de Camões, e provavelmente os tem, dada a dimensão da poesia camoniana na Literatura Portuguesa, Jorge de Sena mostra que as mesmas experiências que podem levar ao sublime discurso romântico, que se suponha de experiências amorosas advindo, podem conduzir também à destruição da carne, através da doença. Jorge de Sena consegue isto mais uma vez, “re-humanizando” Camões, submetendo-o a possibilidades que apontam para o homem que

necessariamente existiu por trás de seus versos, que não está dentro de um monumento a ser “desesculpido”, mas que pode existir muito acima de qualquer bronze, ainda que dolorosamente “re-humanizado”. A lírica de Camões consagra o amor em sua condição mais sublime, mas a interpessoalidade que pressupõe a consumação deste amor pode, organicamente, ter tido no poeta as consequências que Jorge de Sena levanta como possibilidades ficcionais em “*Super Flumina Babylonis*”. Estes “castigos [...] da carne” podem ainda estender-se à impotência (“Agora, alquebrado e impotente,...”), condição que será cruamente insinuada em “Camões na ilha de Moçambique” (vv. 46-48): “Pendendo para as pedras / teu membro se lembrava e estremecia de recordar na brisa as croinas mais as damas”. Certamente, é mais verossímil, justamente por ser mais humano, Camões ter sofrido na carne – por doença ou exaustão – as contingências operadas em decorrência de determinados amores, que por ter salvo o manuscrito d’*Os Lusíadas* a nado. Jorge de Sena parece ter Camões, neste momento, sobretudo sob a lente da verossimilhança.

Tão verossímeis quanto, mas talvez ainda mais radicais e moralmente deprimentes, são alusões à consciência de Camões: um “vácuo tenebroso, um vórtice sombrio em que flutuavam farrapos de versos e de coisas vistas”. Segundo o narrador de “*Super Flumina Babylonis*”:

Os seus versos, agora, haviam-no abandonado. [...] E não tinha deles saudade alguma. Não fora nunca para si próprio que os escrevera. Para os outros, sim. Para que o ouvissem, para que o admirassem, para que o entendessem, para que vissem como tudo, na vida, tinha um sentido exacto que só ele era capaz de achar, uma arquitectura que não teria tido sem ele, uma beleza que não existe senão como ideia que primeiro é pensada por quem é digno dela.

E mesmo tudo o que escrevera lhe parecia incerto que o tivesse sido abnegadamente, já que sempre ansiara pelo reconhecimento alheio, pelo triunfo, pela glória, pelos prémios, a ponto de contentar-se com o sorriso constrangido dos ignorantes a quem lia os poemas (SENA, 1984, p. 156-158).

Nesta contundente avaliação, por parte do narrador, da consciência ou do juízo que Camões faria de seus versos (“não tinha deles saudade alguma”) e de sua intenção poética (pois escrevera “para que o ouvissem, para que o admirassem, para que o entendessem”, “nunca para si próprio”), salta aos olhos a imagem de um homem vil, a reconhecer sua vileza, num momento em que tudo indica ser inevitável a honestidade consigo mesmo. Esta vileza tem ainda por agravante o objeto a que se remete imediatamente: os versos. É afinal mesquinha a resignação do poeta que “ansiara pelo reconhecimento alheio, pelo triunfo, pela glória, pelos prémios” a “contentar-se com o sorriso dos ignorantes a quem lia os poemas”. Contudo, Camões deve ter efetivamente passado seu desterro cercado de pessoas que não lhe poderiam alcançar os versos; e, talvez por supor que na pátria teria o reconhecimento almejado, Camões tenha desejado tanto seu regresso. Agora, no tempo de “*Super Flumina Babylonis*”, de volta a Lisboa, Camões não pode mais iludir-se, e é o reconhecimento da própria vileza que o põe, humanamente, acima de ter sido vil – vil como qualquer homem teria sido em circunstâncias tão adversas. Assim, justifica-se o sugestivamente íntimo desfecho da nota que Jorge de Sena faz a “Camões na ilha de Moçambique”:

Foi do lado da Contracosta (o lado do oceano), ao vento fresco da noite, que nos encontramos. Ele, muito queixoso e triste, eu, já com alguns dias de Moçambique (Terra Firme e Ilha), sem saber que dizer-lhe que ele não soubesse de cor e salteado. Agasalhei-o num poema [...]. Mas amigo dele verdadeiro, não lhe dei dinheiro para que volte à pátria (1989, p. 258).

**LUÍS DE CAMÕES
E JORGE DE SENA**

Se Jorge de Sena escreveu durante três décadas os textos críticos que vieram a compor os dois volumes intitulados *Trinta anos de Camões* (1948-1978)³⁷, em “outros” trinta, o poeta d’*Os Lusíadas* foi referência constante em sua produção literária. Desde, pelo menos, dezembro de 1943 até agosto de 1972, mais de vinte textos seus³⁸ – escritos pelo mundo afora (Assis, Araraquara, Madison, Lisboa, Moçambique, Santa Bárbara, Porto) e publicados em dez livros³⁹ – direta ou indiretamente referem-se à poesia e/ou à biografia de Luís Vaz de Camões.

A insistente presença de Camões em toda a obra – crítica e literária – de Jorge de Sena é, portanto, absolutamente inquestionável, e não constitui novidade a quem esteja acostumado a frequentar a poesia deste e a crítica referente à literatura daquele. Fosse um poeta menor, ou um crítico superficial, estaria correndo o sério risco de

³⁷ Publicados em Lisboa, 1980. Além destes volumes, compõem ainda a obra crítica de Jorge de Sena sobre a poesia camoniana os seguintes títulos – escritos e publicados no curso destas três décadas: *Uma Canção de Camões (análise estrutural de uma tripla canção camoniana precedida de um estudo sobre a canção petrarquista e sobre as canções e as odes de Camões, envolvendo a questão das apócrifas)* – Lisboa, 1966; *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular (as questões de autoria, nas edições da obra lírica até às de Álvares da Cunha e de Faria e Sousa, revistas à luz de um critério estrutural à forma externa e da evolução do soneto quinhentista ibérico, com apêndice sobre as redondilhas em 1595-1598, e sobre as emendas introduzidas pela edição de 1598)* – Lisboa, 1969; *A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI* – Lisboa, 1970; *«Os Lusíadas» e «Rimas Várias» comentadas por M. de Faria e Sousa, 2 vols. cada (introdução crítica)* – Lisboa, 1972; *Estudo sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»* – Lisboa, 1982; obs.: datas referentes às primeiras edições das obras, cf. Referências.

³⁸ Cronologicamente: “Dois Sonetos” (I – 14.12.1943); “Duas cantigas de Camões na mesa pé de galo” (13.3.1956); “A morte, o espaço, a eternidade” (01.04.1961); “A Portugal” (06.12.1961); “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” (11.06.1961); “O fantasma de Camões” (1962); “*Super Flumina Babylonis*” (27.03.1964); “Em Creta, com o Minotauro” (05.07.1965); “A Joaquim F. Coelho” (11.06.1969); “Morte de Manuel Bandeira” (22.11.1969); “Sobre uma antologia lírica de Natal” (? .12.1969); “Uma estrofe de Camões” (18.01.1970); “Outra estrofe de Camões” (prov. 1970); “Aviso à navegação do próximo centenário de «Os Lusíadas», em bilhete a Camões” (25.11.1971); “Os ossos do Imperador e outros mais” (? .08.1971); “Quando há trinta anos comecei a publicar” (14.12.1971); “Aviso de porta de livraria” (25.01.1972); “Camões na Ilha de Moçambique” (20.07.1972); “Do Maneirismo ao Barroco” (30.12.1972); “Epístola a Grabato e Quadros” (12.10.1972); “Epístola a Grabato e Quadros” (19.10.1972); “Raízes” (25.08.1972). Cf.: SENA, Mécia, 1990; Lourenço (1998, p. 290).

³⁹ SENA, Jorge de. *Metamorfoses, seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómeneia* (1963), *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), *Exorcismos* (1972), *Camões dirige-se aos seus contemporâneos* (1973), *Conheço o Sal... e Outros poemas* (1974). In: *Poesia* (3 vol.). Lisboa: Ed. 70, 1988-9; Idem, *O Reino da Estupidez II*. Lisboa: Moraes, 1978; Idem, *40 anos de servidão*. Lisboa: Moraes, 1982 (1. ed. 1979); Idem, *Sequências*. Lisboa: Moraes, 1980; Idem, *Visão perpétua*. Lisboa: INCM, 1982; Idem, *Novas andanças do demónio* (1966). In: *Antigas e novas andanças do demónio*. Lisboa: Ed. 70, 1983.

repetir-se. Contudo, não se trata disto: trata-se de Jorge de Sena, cuja patente erudição, associada a uma rara sensibilidade, aprofundou seus comentários críticos a regiões abissais do pensamento e, conjugando “engenho e arte”, ofereceu-nos, em cada poema, um novo e particularíssimo sentido ao que, desde o século XIX, se convencionou denominar por *verve*: o “calor de imaginação que anima o artista” (CUNHA, 1997, verbete *verve*).

Façamos aqui, portanto, um primeiro recorte: deixemos o crítico camoniano Jorge de Sena ao lado – mas não à margem, pronto a ser convocado ao momento oportuno – e concentremo-nos em sua vasta produção poética, em cuja concepção a obra e a vida de Luís de Camões são largamente exploradas.

Como era de se esperar de um poeta de obra tão vasta quanto esta, sobre a qual nos encontramos debruçados, a figura do “épico de outrora” não tem um tratamento uniforme em todas as peças poéticas a que comparece. Sugerimos, portanto, as seguintes classificações: *alusão, citação, glosa poética e glosa biográfica*.⁴⁰

Alusão

Consideramos *alusão* qualquer referência direta ao poeta Luís de Camões, nomeadamente citado, no corpo de um poema. Podemos encontrar este processo em, pelo menos, oito composições poéticas: o primeiro de “Dois sonetos”, v. 2: “Ó Camões do outro mundo que julgaste”; “A Joaquim F. Coelho”, v. 10: “Ora me junges a Camões e a Tasso”; “A morte de Manuel Bandeira”, v. 14: “humanamente suportáveis o Dante e o Camões?”; “Sobre uma antologia lírica de Natal”, v. 2: “(não foi Camões quem disse realmente)”; “Quando há trinta anos...”, v. 10-11: “logo que foi público que eu estudava Camões / a crítica logo notou a camonidade dos meus versos.”; “Raízes”, v. 14: “Perderam-nas Camões e Mendes Pinto no Oriente”; e os dois poemas homônimos “Epístola a

⁴⁰ Jorge Fazenda Lourenço propõe quatro modalidades de citação presentes na obra poética de Jorge de Sena: *citação explícita, em título; citação explícita, em epígrafe; citação explícita no corpo do poema; e citação não-explícita*. Cf.: Lourenço (1998, p. 279-290). Contudo, seguindo nossa proposta de abordar a influência camoniana na literatura de Jorge de Sena, optamos pela classificação acima já que não pretendemos analisar toda a poesia seniana, senão apenas a que se remete diretamente a Camões.

Grabato e Quadros⁴¹, o 1º, v. 10: “que sois Camões e mais nada.”, v. 21: “Pois sois Camões não o sendo”, v. 47: “Se Camões é centenário”, v. 59: “Há Camões que a tais pandeiros”, v. 70: “Seja Camões o patrão”; o 2º, v. 50: “crítico-mor do nosso amigo Luís?” – onde, como se pode notar, Camões é aludido através de seu prenome.

Citação

Consideramos *citação*, no caso em pauta, a presença, dentro de um texto literário, de versos destacados da obra épica ou lírica de Camões. Tal processo ocorre em, pelo menos, sete momentos ao longo da obra poética de Jorge de Sena: a última estrofe da segunda das “Duas cantigas de Camões na mesa pé de galo”, vv. 43-6: “(Que tudo fala a verdade, / segundo ganha ou não ganha: / *Perdigão perdeu a pena, / não há mal que lhe não venha.*)” cita *ipsis literis* (apenas atualizando a forma: *no* à *não*), em seus versos derradeiros, a mesma *cantiga alheia* sobre a qual Camões desenvolveu as voltas que se tornaram extremamente populares: “Perdigão perdeu a pena, / no há mal que lhe não venha”⁴²; os vv. 84-7 de “A morte, o espaço, a eternidade”: “O Sol, a Via Láctea, as Nebulosas, / teremos e veremos, até que / a Vida seja de imortais que somos / no instante em que *da morte nos soltamos.*” constituem uma citação, ainda que indireta (e alterada da 3ª para a 1ª pessoa do plural), dos célebres quinto e sexto versos da segunda oitava da *proposição* d’*Os Lusíadas*: “aqueles que por obras valerosas / Se vão da lei *da Morte libertando*”⁴³; o *incipit*

⁴¹ J. P. Grabato Dias assina, como editor, as notas e o posfácio de QUADROS, António. *As Quyybyrycas*. Porto: Afrontamento, s/d, cujo prefácio, “Um imenso inédito semi-camoneano, e o menos que adiante se verá”, é de Jorge de Sena (1.10.1972). A referida obra traz, logo à capa, a seguinte inscrição: “poema éthyco em oitavas que corre como sendo de Luis Vaaz de Camões em suspeitissima athribuiçom de Frey Ioannes Garabatus” e “Impressos em Moçambique, com rial privilégio de Jorge de Sena: em casa de Tempo Impressor. 19-72”. Tanto o poema, em decassílabos e oitava rima, de “Frey Ioannes Garabatus”, pseudônimo de António Quadros, quanto o prefácio de Sena são glosas cômicas a, respectivamente, *Os Lusíadas* e a história da crítica referente à obra de Camões.

⁴² Cf.: Camões (1986, p. 211): “O mote é um cantar velho e popular. Agostinho de Campos recolheu em Trás-os-Montes um cantar semelhante: ‘O pavão caiu-lhe a pena, não há mal que lhe não venha’ (Camões Lírico, Redondilhas, II, p. 80).” A julgar pelos vv. idênticos 2 e 21 do poema de Jorge de Sena: “fazem rabos de pavão”, somos levados a acreditar – e sua evidente erudição abona esta hipótese – que o poeta conhecia o cantar resgatado por Agostinho de Campos.

⁴³ Para as citações dos versos d’*Os Lusíadas*, utilizamos a lição reproduzida na edição fac-similada da *princeps* (pois, segundo Jorge de Sena, “aí se entende tudo o que os gramáticos têm conseguido que não seja entendido” (SENA, 1980b, p. 31, nota 9), seguindo os critérios de transcrição e atualização ortográfica adotados por Cleonice Berardinelli para a edição dos sonetos de Camões (cf.: BERARDINELLI, 1980, p. 52-3; CAMÕES, 1572).

de “A Portugal”: “*Esta é a ditosa pátria minha amada. Não.*” é citação do primeiro verso de *Os Lusíadas*, III, 21 (apenas com a atualização ortográfica *he à é* e a inserção do advérbio de negação que irá nortear o seguimento da estrofe: “Nem é ditosa, porque o não merece. / Nem minha amada, porque é só madrasta. / Nem pátria minha, porque eu não mereço / a pouca sorte de nascido nela.”); o v. 2 da parte III de “Em Creta, com o Minotauro”: “É aí que eu quero reencontrarme de ter deixado / *a vida em pedaços repartida*, como dizia / aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque, / como toda a gente, não sabe português” e os vv. 1-2 de “Os ossos do imperador e outros mais”: “Dizia ele que deixara *a vida / pelo mundo em pedaços repartida*. / Há quatrocentos anos que isso foi.” citam os vv. 29-30 da canção camoniana “Junto de um seco, fero e estéril monte”: “porque ficasse *a vida / pelo mundo em pedaços repartida*.” – sendo que “aquele pobre diabo” (no primeiro caso) e “ele” (sujeito do verbo dizer, no segundo) são claramente o próprio Camões –; os quatro vv. iniciais da segunda estrofe de “Aviso de porta de livraria”: “E quem de amor não sabe fuja dele: / qualquer amor desde o da carne àquele / que só de si se move, *não movido / de prémio vil, mas alto e quase eterno*” citam *Os Lusíadas*, I, 10, v. 1-2: “Vereis amor da pátria, *não movido / De prémio vil: mas alto, e quasi eterno.*”; finalmente, o primeiro verso da terceira estrofe de “Do Maneirismo ao Barroco” é citação do *incipit* da canção IX de Camões: “Junto de um seco, fero e estéril monte”.⁴⁴

Glosa poética

Consideramos *glosa poética* um poema constituído pelo desenvolvimento de determinado mote originalmente pertencente a outro poema anterior (próprio ou alheio). O volume *Sequências* reúne em sua primeira seção, intitulada “*Invenções ‘au goût du jour’*”, uma série de 26 poemas que glosam versos, estrofes e/ou poemas de Sophia

⁴⁴ Todos os grifos são nossos. Podemos ainda considerar como citação o *incipit* de “Sobre esta praia...” (1977), que se refere (diretamente?) às célebres redondilhas “Sobre os rios...” (“[...] o ‘sôbolos’ é emenda da 2ª edição das líricas, em 1598, pois que, em 1595, é ‘sobre’ o que está escrito” (SENA, 1984, p. 227). Neste caso, seriam trinta e cinco – aproximadamente – os anos dispensados pelo poeta Jorge de Sena ao poeta Luís de Camões.

de Mello Breyner, Sá de Miranda / Soares de Passos, Bocage, Ruy Cinatti, Fernando Echevarría, J. C. de Melo Neto, Manuel Bandeira, C. D. de Andrade, Melo e Castro, Maria Teresa Horta, Cristóvão Pavia, M. S. Lourenço, Gastão Cruz, Eugénio de Andrade, Álvaro de Brito Pestana, Luiza Neto Jorge, além do curioso “Sobre uma estrofe de Jorge de Sena”, em que Sena glosa Sena. Esta seção é iniciada, coerentemente, por dois poemas que glosam versos de Camões, o poeta com quem Jorge de Sena se demonstra mais afinado: “Uma estrofe de Camões” e “Outra estrofe de Camões”. O primeiro poema glosa engenhosamente o quarteto inicial do célebre soneto XIII das *Rhythmas* (1595), fazendo a transição “desta vida descontente” para “descontente desta vida”.

Mote de Camões

Alma minha gentil, que te partiste
 Tão cedo desta vida descontente,
 Repousa lá no Ceo eternamente,
 E viva eu cá na terra sempre triste;

Glosa de Sena

Alma minha
 gentil
 que te partiste

tão cedo desta vida descontente
 desta vida descontente tão cedo
 descontente tão cedo desta vida
 desta vida tão cedo descontente
 descontente desta vida tão cedo
 tão cedo descontente desta vida

repousa (tu) lá no céu
 viva eu cá na terra

eternamente
 sempre triste.

Faria e Sousa já apontara a ambiguidade do segundo verso do soneto de Camões “tão cedo desta vida descontente” e dela Jorge de Sena já teria conhecimento quando da composição de sua glosa. Segundo Faria e Sousa, a “Alma minha”, no soneto de Camões, partiu: *a.* “desta vida descontente” (o que sugere a ideia do *desconcerto do mundo*) e/ou *b.* “descontente desta vida”; donde, no primeiro caso, *descontente* adjetiva “vida” (pois, “en la vida no ay contento seguro”) e, no segundo, “alma” (que, “no estava contenta del mundo”, em sua partida), como podemos perceber em seu comentário:

Descontente. Lo cierto es que es epíteto de vida; porque *en la vida no ay contento seguro*: seguros estados si; pero tambien se puede entender que ella como Angelica por su hermosura, y virtudes *no estava contenta del mundo*, ni aun con esse mayor lugar que las mugeres en el alcançam. *Entiendolo cada uno como quisiere* (FARIA e SOUSA, 1685) [grifo nosso].

É essencialmente esta ambiguidade que Sena irá glosar em “Uma estrofe de Camões”, uma redução do título original: “Análise de uma estrofe de Camões”⁴⁵. Todavia, a extensão (“Análise...”), ainda que amputada pelo autor, pode conduzir-nos a uma pertinente aproximação entre uma possibilidade de análise deste poema de Jorge de Sena e o longo texto crítico (de 1964), em que o mesmo Jorge de Sena analisa o soneto camoniano, cujo primeiro quarteto lhe serviria de mote na composição do poema (de 1970) que estamos analisando, e cujo *incipit* é o título deste mesmo texto que o analisa (SENA, 1980b, p. 9-151). Nesta análise, Sena desarticula os decassílabos do soneto original de Camões – que, assim, “parecerá um poema modernista, ou o sonho do Mallarmé de *Un Coup de Dés*” – com o objetivo de “*contemplar* a magnificência estrutural do soneto, a sua emocionante articulação, em que tudo se orchestra”.

Observemos, portanto, as evidentes semelhanças entre a desarticulação do primeiro quarteto do poema de Camões, cuja finalidade é um estudo analítico, e a glosa poética presente logo à abertura de *Sequências*:

45 Cf.: SENA, Mécia de. Notas aos poemas que as necessitam. In: *Sequências*, p. 118: “Uma estrofe de Camões – Publicada em Diário de Notícias, em 16.04.1970. No original o título era: ‘Análise de uma estrofe de Camões’”.

Alma	minha		
	gentil,	tão cedo	
	que te partiste	desta vida	
		descontente,	
		repousa	lá no céu
			eternamente
		e viva eu	cá na terra
			sempre triste;

Sena, então, observa a “trimembração adjetiva da ‘alma’, a quem o poeta se dirige”, no *incipit* do poema. Segundo sua análise, ela seria: *a.* “minha”, ou seja, do “poeta”⁴⁶; *b.* “gentil (delicada, suave, branda, fina, refinada)”; e *c.* sujeito de uma partida⁴⁷. Esta trimembração é reproduzida de modo absolutamente idêntico no poema de Sena⁴⁸ – que nos oferece, portanto, a chave para a interpretação de sua própria poesia. Seguindo adiante em sua análise, faz a seguinte consideração:

Esta partida, por sua vez, se trimembra, o que é o verso seguinte [“Tão cedo desta vida descontente”]. Ela partiu *cedo*, partiu *desta vida*, partiu *descontente* (SENA, 1980b, vol. II, p. 49-50) [grifos nossos].

A partir da observada reciprocidade desta segunda trimembração, Sena irá configurar a engenhosa transição “desta vida descontente” para “descontente desta vida”. Combinando os elementos *a.* “tão cedo”, *b.* “desta vida” e *c.* “descontente”, Jorge de Sena chegará a seis possibilidades:

⁴⁶ Cf.: *Idem, ibidem*, p. 49: “o que não deve entender-se num sentido de posse, mas sobretudo num *sentido carinhoso, terno, amorável, por parte do poeta*, e também no sentido mágico, encantatório, em que se aplica o possessivo a um ente superior cuja *proximidade* se quer assim induzir”. Cf.: *Obras* de Luís de Camões [...] pelo Visconde de Juromenha (v. 6). Lisboa. Imprensa Nacional, 1860-1869, v. II, p. 574: “Cita Faria e Sousa alguns poetas estrangeiros que usaram d’este modo de dizer *alma gentil*. É aqui ocasião de notar quanto Camões sabe melhorar, quando se aproveita do alheio; os outros disseram *alma gentil, candida, pura*, etc., o pronome acrescentado porém aqui por Camões dá uma *expressão de affectuosa ternura à phrase* que é inimitável; podemos dizer que o próprio soneto chora.” [grifos nossos].

⁴⁷ SENA, Jorge de, *ibidem*, p. 49.

⁴⁸ Segundo Mécia de Sena, em nota, “Alma minha gentil” constitui apenas um verso no original, formando portanto o *incipit* do poema, e não dois (“Alma minha / gentil”), como lição editada. Todavia, neste caso, a editora certamente optou pela edição já publicada no *Diário de Notícias* (cf.: SENA, Mécia de. *Notas...*, p. 118). Pelo menos, duas razões conjugadas podem justificar o *incipit* original do poema: se o título era “Análise de uma estrofe de Camões”, tendo o poeta escrito, seis anos antes, um extenso texto *analítico* – que ocupa mais da metade do segundo volume de *Trinta anos de Camões* – sobre o soneto clássico que viria a servir-lhe de mote, não custa crer que Sena tivesse associado o *incipit* do poema ao título do estudo (“Alma minha gentil...”), assim como parece ter-se, originalmente, inspirado no teor deste, para o título daquele.

- | | |
|--------------|--------------|
| 1. a - b - c | 4. b - a - c |
| 2. b - c - a | 5. c - b - a |
| 3. c - a - b | 6. a - c - b |

Em termos de métrica – e sabemos que o autor a utilizou com precisão ao longo de sua obra poética e a analisou longamente no caso de “Alma minha...” de Camões –, depois de seis decassílabos perfeitos, resultantes da variação combinatória do segundo verso da primeira estrofe do soneto camoniano, Sena interfere na métrica inserindo um curioso “(tu)” – a única palavra que não está presente no mote –, que provoca a redondilha maior “rep / ou / sa / (tu) / lá / no / céu”, e suprime a conjunção “E”, que inicia o quarto verso de “Alma minha gentil que te partiste”, segundo a lição da edição *princeps*, resultando desta supressão a redondilha menor “vi / va eu / cá / na / ter(ra)”⁴⁹. Entretanto, as duas redondilhas só podem ser lidas devido à distribuição espacial que Sena dá a seus respectivos versos, separando-as de “eternamente” e “sempre triste”.

Na subtil passagem do *pretérito* que rege os dois primeiros versos, aos *imperativos* que regem os dois últimos desta primeira estrofe [do soneto de Camões], vai toda a distância qualitativa que separa a *vida* e a *morte* [...] (SENA, 1980b. vol. II, p. 50) [grifos nossos].

Assim, no caso do soneto de Camões, teremos, para a “alma”, o pretérito “que te partiste / tão cedo desta terra descontente” e o imperativo “repousa lá no céu eternamente”. Relativo ao poeta (representado por “eu”, o chamado *eu lírico*), teremos o imperativo “viva [...] cá na terra sempre triste”, portanto, viva “descontente desta vida” – a sexta possibilidade combinatória do segundo verso de Camões.

Se suprimirmos o “tão cedo” que inicia o terceiro e o nono versos do poema seniano (primeira e sexta possibilidades, respectivamente), podemos deduzir que à “alma” coube partir “desta vida descontente” e, ao poeta, viver “descontente desta vida” – como contingência desta perda –, ou seja, viver “sempre triste” – assim como será,

⁴⁹ Todavia, o evidente gosto de Camões pela utilização dos hiatos, que se pode constatar através da leitura da lição das *Rhythmas* (1595), autoriza à leitura deste verso como hexassílabo: “vi / va / eu / cá / na / ter(ra).”

para a “alma”, repousar “eternamente”, a contingência de sua partida (a vida eterna por consequência da morte). Desta forma, a engenhosidade da glosa de Jorge de Sena consiste em recombina-los três elementos extraídos do segundo verso do soneto de Camões, originalmente relativo apenas à “alma”, e criar um outro verso, que estará remetido, por contingência, ao poeta. Sucintamente, podemos dizer que a “alma” (tu), partindo “desta vida descontente”, fez com que o poeta (eu) passasse a viver “descontente desta vida”. Assim, o “(tu)” irá constituir a antítese dos sujeitos *tu / eu* e dará sentido às duas antíteses consequentes.

A partir da estrutura configurada por Jorge de Sena, se nos restringirmos aos imperativos que norteiam os últimos versos de seu poema, teremos: “repousa” tu (“alma”), “eternamente”, “lá no céu”, e “viva eu” (o poeta), “sempre triste”, “cá na terra” – donde podemos concluir sintaticamente as antíteses dos predicados: “repousa [...] eternamente” (pois partiu “desta vida descontente”) / “viva [...] sempre triste” (que é o mesmo que viver “descontente desta vida”) e “lá no céu” (lugar do repouso) / “cá na terra” (lugar do descontentamento e da enunciação).

O segundo poema, “Outra estrofe de Camões”, glosa, não propriamente uma estrofe, mas o soneto “Erros meus, má fortuna, amor ardente”, quase na íntegra.

Mote de Camões

Erros meus, má fortuna, amor ardente,
Em minha perdição se conjuraram;
Os erros e a fortuna sobejaram,
Que para mim bastava o amor somente.
Tudo passei, mas tenho tão presente
A grande dor das cousas que passaram,
Que as magoadas iras me ensinaram
A não querer já nunca ser contente.
Errei todo o discurso de meus anos,
Dei causà que a Fortuna castigasse
As minhas mal fundadas esperanças.
D'amor não vi senão breves enganos.
O[h,] quem tanto podesse, que fartasse
Este meu duro génio de vinganças!

Glosa de Sena⁵⁰

Erros meus má fortuna amor ardente	em minha perdição...	os erros a fortuna sobejaram amor somente – bastava para mim
Tudo das cousas não querer	passei passaram já nunca	a grande dor – tenho tão presente as magoadas iras – ensinaram-me ser contente
todo o discurso que a Fortuna castigasse breves enganos	errei dei causa não vi senão	(todo o discurso...) as minhas mal fundadas esperanças de amor

⁵⁰ Não obstante a notória vigilância da editora, certamente por gralha tipográfica, a lição da edição consultada está correta apenas na reprodução da primeira estrofe. As restantes não fazem sentido e estão em visível desacordo em relação à lógica que parece nortear o poema. Assim, reconstituímos os versos, a partir do mote, da maneira que nos pareceu mais coerente. Posteriormente, à luz do manuscrito gentilmente cedido por Mécia de Sena, editora da obra, pudemos confirmar nossa suspeita.

Levando-se em conta o fato de o poema de Jorge de Sena não trazer precisamente a data de sua composição (1970?) – certamente uma exceção em sua obra –, conjugado com o desfecho em aberto que apresenta, pois Sena deixa sem glosa os dois últimos versos do soneto de Camões⁵¹, é razoável a suspeita de que o autor não o tenha concluído.⁵²

Ao que tudo indica, o poema reproduz, esquematicamente, o original de Camões, mantendo-lhe o sentido. Todavia, o último verso sugere uma transição em relação ao original. Sua disposição visual pode remeter-nos a uma análise combinatória semelhante à de “Uma estrofe de Camões”. Partindo do mote, podemos perceber a trimembração: *a.* “de amor”, *b.* “não vi senão” e *c.* “breves enganoso”, que revela as seguintes possibilidades:

1. de amor não	vi senão	breves enganoso
2. de amor	breves enganoso	não vi senão
3. não vi senão	de amor	breves enganoso
4. não vi senão	breves enganoso	de amor
5. breves enganoso	de amor	não vi senão
6. breves enganoso	não vi senão	de amor

Destas, a 1ª possibilidade é o 12º verso de Camões, de onde partimos, e a 6ª, o 9º verso de Sena, aonde chegamos. O mote é, portanto, “D’amor não vi senão breves enganoso” e a glosa, “breves enganoso não vi senão de amor”; assim, em ordem direta, enquanto diz Camões que apenas conheceu o amor sob a forma de breves enganoso, Sena diz que jamais conheceu breves enganoso que não fossem provocados por amor.

⁵¹ O soneto “Erros meus, má fortuna, amor ardente” integra-se ao cânone da lírica de Camões na segunda parte da edição de Domingues Fernandes, de 1616 (soneto nº 113). Faria e Sousa (Soneto LXXXXIII, Centúria II) traz a seguinte variante para o v. 12: “De amor...”. Seria lícito, portanto, considerar que Jorge de Sena se tivesse baseado nesta lição, e não na de Domingues Fernandes, já que o último verso de sua glosa é “breves enganoso não vi senão *de amor*”; e o entusiasmo com que o poeta comumente se refere a Faria e Sousa ainda abonaria esta hipótese. Contudo, os vv. 7-8 de Faria e Sousa são “Que *já as frequências suas* me ensinaram / a *desejos deixar de ser contente*” e Sena glosa a lição de 1616: “Que *as magoadas iras* me ensinaram / a *não querer já nunca ser contente*” – cf.: Berardinelli (1980, p. 171) [grifos nossos].

⁵² SENA, Mécia de. Nota prévia. In: *Sequências*, p. 7: “Da organização em volumes da obra poética deixada por Jorge de Sena, era, de certo modo, o único que não oferecia dificuldades maiores. A única dificuldade residia em decidir publicar as sequências várias em volume separado ou simplesmente integrá-las num volume final de poesias inéditas e *inacabadas*, ou porventura ainda dispersas” [grifo nosso].

Glosa biográfica

Luís Vaz de Camões, filho de Simão Vaz de Camões e Ana de Sá (ou de Macedo), foi um poeta português, autor de *Os Lusíadas* e de um grande número de sublimes composições líricas, que viveu e morreu no curso do século XVI. Desterrado para o Oriente, batalhou como soldado em defesa dos interesses pátrios, o que lhe custou o olho direito e longos anos de viagens e infortúnios – dentre os quais merece destaque a miséria registrada por seu amigo Diogo do Couto. Regressando à pátria, recebeu uma tença de D. Sebastião – a quem dedicou seu grande poema épico – que, com efeito, não foi paga com a devida regularidade. Isto – ou nem isto – é o que podemos precisar acerca da biografia de Camões. Não há certeza sobre a data de seu nascimento (1517, 1524 ou 1525⁵³) nem de sua morte, registrada em momentos diversos entre os anos de 1579-1580⁵⁴. Entre suposições e documentos, prevalecem as primeiras. As informações documentais sobre sua biografia – que pouco nos dizem a mais que seus versos – são parcas, imprecisas, por vezes divergentes e, conseqüentemente, passíveis de “alguma” suspeita, ainda que todas as fontes – ou boa parte delas – concordem no que diz respeito às condições miseráveis de seus anos derradeiros.

Contudo, desde a publicação d’*Os Lusíadas*, em 1613, onde figura sua primeira biografia, assinada por Pedro de Mariz, é notável o esforço de eminentes camonistas, empenhados em reconstituir a vida de Camões. No mesmo século, destacam-se ainda as iniciativas de Manuel Severim de Faria (“Vida de Luís de Camões”, publicada em *Vários discursos políticos*, impressos em 1624) e Manuel de Faria e Sousa (“Vida del Poeta”, publicada em sua edição comentada d’*Os Lusíadas*, de 1639, e um outro texto homônimo, presente em *Rimas Várias*, também comentadas por ele, de 1685⁵⁵).

⁵³ 1524: data mais aceita, atribuída por Faria e Sousa na sua “Vida del Poeta” In: *Rimas Várias* de Luís de Camões, s/ paginação: “Es [...] necesario creer que Luis de Camões nació el año de 1524. y presumir que este nacimiento fue en Lisboa, pues sus Padres eran moradores en esta Ciudad, aunque bien pudieron venirse vivir en ella despues de tenerle.”

⁵⁴ 1579: data inscrita no epitáfio de Camões – cf.: “Vida del Poeta”. In: *Os Lusíadas* [...] comentadas por Manuel de Faria e Sousa, p. 56. 1580 (10 de junho): data mais aceita, registrada, como do falecimento de Camões, em um dos documentos descobertos pelo Visconde de Juromenha, no séc. XIX.

⁵⁵ Assim Faria e Sousa justifica a publicação de uma segunda “Vida del Poeta”: “Al principio de los Comentarios a la Lusíada escrivi la Vida de nuestro P. largamente; más no por esso dexaré de repetirla aqui (aunque con más brevedad) por dos razones: una porque podrá no tener aquel escrito quien tuviere este, y deseará no ignorala: otra

Em 1972, a Imprensa Nacional Casa da Moeda publica o fac-símile das edições de Faria e Sousa, em quatro volumes (por ocasião das comemorações do IV centenário da publicação *princeps* d’*Os Lusíadas*), cuja *Introdução* é assinada por Jorge de Sena, que declara considerar “uma enorme honra [...] o ser chamado a prefaciá-la a reintegração, na cultura portuguesa, da edição comentada de *Os Lusíadas*, preparada por Manuel de Faria e Sousa”.⁵⁶ Nesta mesma *Introdução*, lemos o seguinte juízo de Sena em relação a estas três primeiras iniciativas biográficas relativas a Camões:

Quando, em 1637-1639, dava Faria e Sousa a última demão no seu original e vigiava a complexa impressão dele, que havia em matéria biográfica? As *vagas informações* dadas, em 1607, na sua reimpressão das *Rimas*, pelo editor Domingos Fernandes e que *não contam como biografia*, um ou outro dos comentários de Manuel Correia na edição de 1613 de *Os Lusíadas*, que é a preparada por este e publicada mais tarde por acção de Pedro de Mariz, que para ela compôs uma *sucinta biografia* do poeta, e a vida deste, composta por Manuel Severim de Faria, inserida em 1624 nos *Vários Discursos Políticos* – nada mais, além da *tradição oral*. [...] Com alguma razão, [...] Faria e Sousa [...] não estimava grandemente [...] o trabalho do seu parente e antecessor em biografias camonianas, Severim de Faria.

Mas acrescenta em nota:

Quanto a Severim de Faria, cuja biografia deu início [...] ao método circular de usar poemas de Camões para reconstituir a biografia e depois com esta interpretar os poemas, há que reconhecer-lhe os méritos (1972, p. 45-6).

Após a edição de Faria e Sousa, apenas na segunda metade século XIX se registrará a retomada das pesquisas e publicações realmente

porque en algunas cosas, a luz de nuevas y mejores noticias, hablaremos agora con mas certeza”: *Rimas Várias* de Luís de Camões, p. não numerada.

⁵⁶ SENA, Jorge de. *Introdução*. In: *Os Lusíadas* de Luís de Camões [...] commentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Chisto, i de la Casa Real, [...]. Primero i Segundo Tomo. [...] Madrid, por Ivan Sanchez. [...] Año de 1639 – edição fac-similada, Lisboa: INCM, 1972, p. 9.

relevantes sobre a vida de Camões⁵⁷. De 1860 a 1869, são publicadas as “Obras de Luiz de Camões, precedidas de um ensaio biográfico, no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida do Poeta, pelo Visconde de Juromenha”⁵⁸. Em 1898, vem à luz a versão portuguesa, anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, de *Vida e Obras de Luis de Camões*, do camonista alemão Wilhelm Storck (PADERBORN, 1890) – segundo Jorge de Sena, “a mais monumental biografia moderna” de Camões. Finalmente, em 1936, é publicada a tradução portuguesa de *Luiz de Camões*, de Aubrey F. G. Bell (OXFORD, 1923), considerada “a mais prudente história de sua vida, embora não actualizada” (SENA, 1980b, p. 303-304). Contudo, Sena afirmará que:

O que se conhece do homem, num sentido estritamente biográfico, é muito pouco e deve ser separado em três categorias: *a)* declarações do seu primeiro biógrafo do século XVII; *b)* alguns documentos descobertos no século XIX e alguma investigação sobre a sua família desde então; *c)* alusões muito abstratas (algumas incertas cronologicamente) à sua vida e obras.⁵⁹ *Sobre estas frágeis*

⁵⁷ Ainda assim, cf. Storck (1980, p. 29-30): “Depois da publicação da segunda *Vida* de Faria e Sousa, um seculo decorreu quasi, sem que apparecesse alguma nova biographia camonianiana de importancia. Sobrevem então um período de bastante actividade, em que William Julius Mickle [*Vida de Camões* – Oxford, 1778], o Padre Thomaz José d’Aquino [*Obras do grande Luis de Camões* – Lisboa, 1779-80], D. José Maria de Sousa Botelho (Morgado de Matheus) [*Os Lusíadas* – Paris, 1817-19], John Adamson [*Memoirs of the life and writings of Luis de Camoens* – Londres, 1820] e D. Francisco Alexandre Lobo, Bispo de Vizeu [*Memoria historica e critica de Luis de Camões e das suas Obras* – Lisboa, 1821], deram nova fórma aos antigos materiaes (*que não souberam augmentar*), esforçando-se por explicar mais a fundo as poesias de Camões, e extrahindo a essencia d’ellas” [Grifos nossos].

⁵⁸ O que parece realmente importar neste “ensaio biográfico” de *Juromenha* é a publicação do texto dos seguintes documentos: “a carta de perdão a Luiz de Camões em 7 de março de 1553, antes de partir para a Índia; Alvará de Tença de 15\$000 réis pela publicação dos *Lusiadas*, em 25 de julho de 1572; Apostilla da Tença, em 11 de agosto de 1575; Ementa pela divida da tença do anno de 1575, em 22 de junho de 1576; outra Apostilla para o pagamento da Tença por mais tres annos, de 2 de agosto de 1578 em deante; Alvará de 6\$000 réis de tença a Anna de Sá, por morte do Filho, em 31 de maio de 1582; Ementa pela qual se mandou pagar a Anna de Sá, o saldo de 6\$765 réis, que se deviam a Luiz de Camões, por seu fallecimento em 10 de junho de 1580; Alvará pelo qual Filippe II faz mercê a Anna de Sá de 15\$000 réis de Tença desde 17 de novembro de 1584 em deante, em attenção aos serviços de seu marido Simão Vaz de Camões, e de seu filho Luiz de Camões, Cavalleiro de sua Caza, em 5 de fevereiro de 1585” (CANTO, 1895, p. 20).

⁵⁹ Páginas depois, no mesmo texto ainda, Sena (1980b, p. 303) irá desenvolver objetivamente esta enumeração: “Qualquer mínima reconstituição da vida de Camões está no que ele autenticamente escreveu; em algumas das notas que Manuel Correia escreveu, na sua anotada edição de *Os Lusíadas* (Lisboa, 1613), sendo que M. Correia foi o padre da paróquia de Camões nos seus últimos anos em Lisboa; na primeira biografia escrita pelo ensaísta Pedro de Mariz, que editou os manuscritos de M. Correia e os publicou no volume; na segunda biografia, em *Discursos Vários Políticos* (Lisboa, 1624) de Manuel Severim de Faria, onde o método de usar a poesia de Camões para descobrir algo da sua vida começou, com uma cautela que posteriormente biógrafos não praticaram; na terceira biografia do poeta e crítico Manuel de Faria e Sousa, na sua monumental edição comentada da épica (Madrid, 1639), até hoje a mais importante obra erudita sobre Camões, mesmo descontando o seu método Barroco; na quarta biografia, do mesmo autor, uma descrição do anterior à luz de alguns documentos que cita, mas nunca se encontraram (sendo estes ainda os documentos para a base de supor Camões nascido em 1524 ou 1525), que foi impressa na sua edição póstuma dos poemas líricos de Camões (Lisboa, 1685-1688); nos documentos descobertos

informações, montanhas de irrelevante erudição ou romanesca imaginação têm sido acumuladas, durante quatro séculos, para preencher o vazio (SENA, 1980b, p. 259).

Em paralelo a estas iniciativas biográficas, que apenas em casos particulares conseguem aproximar-se de seu objetivo de resgate histórico, uma outra corrente, declaradamente ficcional, começa a se formar, ao que tudo indica, a partir da publicação, em 1825, do poema lírico-dramático *Camões*, de Almeida Garrett, cujo processo criativo chamaremos de *glosa biográfica*.

A esta corrente, integrar-se-á uma parte representativa da obra literária de Jorge de Sena. Tomando por mote a biografia de Camões, ou o pouco que dela conhecemos, Sena compôs três textos – dois em verso e um em prosa – que foram reunidos e publicados num volume intitulado *Camões dirige-se aos seus contemporâneos* (Porto: Inova, 1973) – infelizmente esgotado e ainda não reeditado.

Passemos, portanto, à análise das obras que compõem esta raridade. Seguindo o critério cronológico (pela data das composições, não de suas primeiras publicações), utilizado nas três partes anteriores deste artigo, teríamos a seguinte sequência: a. “Camões dirige-se aos

pelo Visconde de Juromenha e publicados na sua edição da obra mais que completa (Lisboa, 1860-1869), e em alguns dados sobre a família de Camões descobertos nos anos recentes. Tudo o mais é imaginação, extrapolação ou mera invenção, como sugerir-se a Princesa D. Maria, filha do rei D. Manuel [...], como a grande dama que seria a razão dos *exílios* do poeta. [Sena refere-se, ainda que não explicitamente, à notória “tese da infanta”, defendida por José Maria Rodrigues em sua infeliz edição da lírica de Camões – cf.: CAMÕES, Luís de. *Lírica* (edição crítica pelos Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932, p. XXIV e segs.] Tudo isto é ficção barata, [...]” Cf. também: SENA, Jorge de. Introdução. In: *Os Lusíadas* de Luís de Camões [...] comentadas por Manuel de Faria e Sousa, nota 36, p. 9: “É conhecido quanto Wilhelm Storck atacou os dados de Faria e Sousa. Cumpre-nos, porém, reconhecer, ao contrário da disposição de espírito do erudito alemão, que tudo isto possui um tom de honesta autenticidade, de que não é lícito duvidar de ânimo leve (e tanto se não tem duvidado, ao contrário das aparências, que Camões ficou, para a posteridade, como nascido em 1524 ou 1525), pois que nenhum outro interesse nos parece poderia ter Faria e Sousa, ao corrigir-se, que não o da verdade”. Como podemos perceber, Jorge de Sena reconhece o valor das pesquisas de Wilhelm Storck, mas dele discorda no juízo que faz de Faria e Sousa, a quem atribui a autoria da “mais importante obra erudita sobre Camões”. Por outro lado, em vários momentos da sua obra crítica, Sena irá demonstrar a sua pouca simpatia em relação ao Visconde de Juromenha, que se deverá, por extensão, ao indiscutível pouco critério na elaboração do cânone lírico de sua edição. Assim, compreende-se a omissão de seu nome como aquele que divulgou os documentos que, afinal, o próprio Sena considerará válidos, e cuja importância não se pode negar. Podemos perceber que Storck, quando ataca Faria e Sousa (enquanto biógrafo de Camões), parece ser levado ao ataque por considerá-lo (enquanto editor) o iniciador do movimento de diástole do cânone da lírica, que atinge seu clímax na edição de *Juromenha* – o que também é estender ao biógrafo o juízo que se faz do editor. Desta forma, refletidos à infundável questão do cânone da lírica de Camões – em cujos méritos não entraremos –, encontramos os mistérios que envolvem sua biografia, cujas intrigas Sena demonstra conhecer, e com precisão de detalhes. Certamente, a erudição dos comentários de *Faria e Sousa* está anos-luz além das notas do *Visconde de Juromenha*. Todavia, ao nosso ver, é lógico que, como editores e biógrafos – guardadas as devidas proporções –, ambos sejam sempre postos em suspeita, mas que não deixem jamais de ser estudados – pois seus trabalhos são inegavelmente coerentes aos seus respectivos momentos históricos e constituem, hoje, fontes insubstituíveis sobre a vida, a obra e a fortuna crítica de Luís de Camões.

seus contemporâneos”, de 1961, poema inicialmente incluído em *Metamorfozes* (1963); b. “*Super Flumina Babylonis*”, escrito em 1962 e publicado na coletânea de contos *Novas andanças do demônio* (1966)⁶⁰; c. “Camões na ilha de Moçambique”, de 1972, até então inédito – posteriormente integrado em *Poesia III* (1978). Contudo, segue-se neste passo outro critério: ordenam-se os textos cronologicamente, de acordo com a etapa da biografia de Camões a que se referem, o que nos dá a seguinte sequência: a. “CIM”; b. “SFB”; c. “CDSC”.⁶¹

a. “Camões na ilha de Moçambique”

Luís de Camões foi desterrado em 26 de março de 1553 (apenas 19 dias depois da emissão da “carta de *perdão*” que o levou da cadeia para a Índia). Se realmente tiver nascido em 1524, como é aceito – por falta de alternativas –, contava cerca de trinta anos, quando partiu para o Oriente. Em setembro de 1567, depois de quatorze tortuosos anos de “vida pelo mundo em pedaços repartida”, Camões consegue, finalmente, embarcar de Goa para Moçambique⁶², aonde chega em outubro ou novembro do mesmo ano, permanecendo até novembro de 1569. Camões passa, portanto, cerca de dois – ao que tudo indica, terríveis – anos (aproximadamente de novembro de 1567 a novembro de 1569) na Ilha de Moçambique. Com cerca de quarenta e cinco anos, Camões prepara-se para realizar a viagem que o levaria, daquela “ilha tão pouco hospitaleira”, de volta à sua “saudosa” pátria, (“[...] e se

⁶⁰ O *Catálogo da Exposição bibliográfica, iconográfica e medalhística de Camões* (pref. de Manuel Lopes de Almeida, intro., sel. e notas de José V. de Pina Martins). Lisboa: INCM, 1972, nas pp. 401-462, identifica, pelo menos, onze obras (dos séc. XIX-XX), cujos respectivos títulos nos permitem deduzir que sejam, declaradamente, glosas literárias à biografia de Camões. Destas, a primeira é certamente *Camões*, de Almeida Garrett. No século XX – além do obscuro *Luiz de Camões. Drama em cinco atos*, de Antônio de Campos Júnior (Lisboa, 1904) –, entre os citados, nenhuma glosa biográfica (as demais são poéticas) é identificada senão “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”, de 1963 (cf. p. 462, onde há a referência bibliográfica de *Metamorfozes*). Sendo o catálogo de 1972, José de Pina Martins poderia ter ainda incluído “*Super Flumina Babylonis*”, de 1966. Portanto, no séc. XX, “o seu Camões, o Camões que só ele [Sena] esculpiu é novo e único também na sua obra poética e ficcional. *E só depois dele, virão os Camões de Saramago, de Lobo Antunes, de Almeida Faria, de Llansol, de tantos outros...*” (SANTOS, 1994, p. 339) [grifos nossos].

⁶¹ Dentre todos os textos de Jorge de Sena que, de alguma forma, se referem a Camões, são estes três – sem nenhuma sombra de dúvida – os mais conhecidos, e sobre os quais há certamente a produção de uma substancial fortuna crítica, desde suas publicações. Além destes, pode ser também compreendido, como fruto do mesmo processo de criação (glosa biográfica), o obscuro, mas engenhoso texto “O fantasma de Camões (Uma entrevista sensacional)” (composto em 1962, publicado originalmente no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*, em 20 de janeiro do mesmo ano, e incluído posteriormente no volume *O Reino da Estupidez – II*. Lisboa: Moraes, 1978, p. 61-66).

⁶² Segundo Storck (1897, p. 646), Camões, “cheio de saudades, fazia de conta que em Moçambique sempre estava mais perto da pátria!”.

não a realizou mais cedo foi porque não pôde” – cf. STORCK, 1897, p. 646-673). Do último inverno passado por Camões em Moçambique, de cujas adversas circunstâncias temos o testemunho pessoal de seu amigo Diogo do Couto, que as registra à p. 119 de sua *Década oitava* (Lisboa, MDCLXXIII):

Em Moçambique achamos aquelle Principe dos Poetas do seu tempo, meu matalote, & amigo Luiz de Camoens, tão pobre que comia de amigos, & para se embarcar para o Reyno lhe ajuntamos os Amigos toda a roupa que houve mister, & não faltou quem lhe desse de comer, & aquele inverno que esteve em Moçambique, acabou de aperfeiçoar suas Luziadas para as imprimir, & foi escrevendo muito em um livro que hia fazendo, que intitulava Parnaso de Luiz de Camoens, livro de muita erudição, doutrina e filosofia, o qual lhe furtárão, & nunca pude saber no Reino delle, por muito que o inquiri, & foi furto notável, & em Portugal morrêo este excellente poeta de pura pobreza (CANTO, 1895, p. 67).

Atentemos, nesta dramática descrição, para dois elementos aparentemente incongruentes: *a.* as miseráveis condições de vida às quais Camões estava submetido; e *b.* o fato de, mesmo sob estas condições adversas, o poeta perseverar na escrita de seu obscuro “Parnaso”, cujo conteúdo se desconhece completamente, e cuja única testemunha ocular parece ter sido Diogo do Couto. Entre estas duas dimensões – *a.* a do homem miserável, “que comia de amigos”; e *b.* a do “Príncipe dos Poetas do seu tempo”, que escrevia seu “Parnaso” – Jorge de Sena, em seu poema (vv. 41-56), irá optar pela glosa da primeira, declaradamente, em detrimento da segunda:

Não é de bronze, louros na cabeça,
nem no escrever parnasos, que te vejo aqui.
Mas num recanto em cócoras marinhas,
soltando às ninfas que lambiam rochas
o quanto a fome e a glória da epopéia
em ti se digeriram.
[vv. 41-6].

“Em português corrente (pelo menos no Brasil) e sem peias: na ilha de Moçambique, Camões está na merda.”⁶³ É para esta metáfora – a figura é esta – das contingências que o poeta enfrentava em Moçambique, que Sena irá apontar a sua *glosa biográfica*, como podemos perceber, declaradamente, nos vv. 41-2: “Não é de louros na cabeça, / *nem de escrever parnasos*, que te *vejo aqui*.” Jorge de Sena irá “ver”, em Moçambique (“aqui”)⁶⁴, o “Príncipe dos Poetas de seu tempo” cumprindo uma necessidade da qual nenhum ser vivo se pode esquivar. Camões está, portanto, nos versos de Sena, literalmente vivendo (não estaticamente morto, como nos parece enquanto “brônzeo”), defecando o pouco digerido que outros – talvez também miseráveis – lhe tenham dado para comer.

Tudo passou aqui – [...]
[...], desde o Gama,
naqueles tempos se fazia o espanto
desta pequena aldeia citadina
de brancos, negros, indianos, e cristãos,
e muçulmanos, brâmanes, e ateus.
Europa e África, o Brasil e as Índias,
cruzou-se tudo aqui neste calor tão branco
[vv. 25-32]

Segundo Gilda Santos, “encruzilhada de rotas, convívio de raças e de nações [...] – configura-se a ilha como um microcosmo do momento expansionista português” (1995, p. 156), cujo movimento foi o responsável por Camões ter deixado “a vida / pelo mundo em pedaços repartida” – como nos informam os vv. 29-30 de sua Canção IX. Assim, a ilha, no poema de Jorge de Sena, configura-se como o “microcosmo”, onde se reúnem os pedaços das vidas dos portugueses, outrora repartidas pelo mundo.

Todavia, este não é o único ponto de convergência entre a canção de Camões e o poema de Sena. Para além da evidente citação – v.

⁶³ Cf. Santos (1995, p. 159-60): “Relembrando versos de Cesário Verde [*O Sentimento dum Ocidental*, v. 45-6] – ‘Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras / Um épico doutro ascende num pilar’ – que [...] desdenham do *uso oficial que os séculos vêm fazendo do poeta*, [...] Sena denuncia o contraste [v. 41]” [grifo nosso]. Ainda outro verso invoca *O Sentimento dum Ocidental*, de Cesário: “*Mas num recanto [...]*” (SENA, v. 43), “Mas, num recinto (CESÁRIO, v. 65).

⁶⁴ Mais precisamente “do lado da Contracosta (o lado do oceano), ao vento fresco da noite”, como irá acrescentar em nota ao poema: *Poesia III*, p. 258.

50 de Sena: “Junto de um cheiro de merda...”, *incipit* de Camões: “Junto dum seco, fero...” –, já que se trata de uma *glosa biográfica*, cabe investigar o quanto de autobiográfico há na canção camonianiana. Segundo Faria e Sousa, por suposição, “escriviò-la [a canção] el P. en Goa, despues de aver venido de la Arabia Felix”, portanto, não em Moçambique. Contudo, não se pode precisar o lugar em que Camões estava quando escreveu sua canção, nem mesmo se sua composição foi escrita “pelo mundo”, em um ou mais lugares. Ainda assim, podemos deduzir, sem margem de erro, que Camões a teria escrito durante o seu longo período de exílio no Oriente. Esta é certamente outra afinidade entre os poemas de Sena e os de Camões: ambos foram escritos em viagem – respectivamente, Moçambique e Goa (?) – e, em ambos, o lugar da enunciação é insistentemente marcado pelo advérbio “aqui” – com exatas sete ocorrências em cada poema. Segundo Cleonice Berardinelli, na Canção IX,

desde o v. 22 [...] Camões repete anaforicamente *aqui* (vv. 22, 26, 31, 46, 52, 55, 106). Dever-se-á concluir daí que ele escrevesse o poema na região descrita? Nada nele nos afirma ou nega tal hipótese (1973, p. 101).

Contudo, este advérbio de lugar sempre se refere ao “seco, fero e estéril monte”, junto ao qual nos afirma estar o poeta, logo ao *incipit* de sua canção. No poema “Camões na Ilha de Moçambique”, Jorge de Sena também insiste no mesmo advérbio de lugar (presente nos vv. 7, 17, 19, 25, 32, 36 e 42), que se refere, por sua vez, à ilha indicada no título de seu poema. Desta forma, ainda que Camões esteja em Goa (?) e Sena, em Moçambique, ambos estão “aqui”, no lugar poético da *enunciação*.

Finalmente, façamos ainda mais uma aproximação, justapondo versos da canção de Camões a versos do poema de Jorge de Sena:

Se de tantos trabalhos só tirasse
Saber inda por certo que algua hora
Lembrava a uns claros olhos que já vi;
[vv. 76-78, grifos nossos]

Aqui co'eles fico *preguntando*
Aos ventos amorosos que respiram
Da parte donde estais por vós senhora
[vv. 106-108, grifos nossos]

[...] Pendendo para as pedras
teu membro *se lembrava* e estremecia
de recordar na brisa as croias mais as damas
[vv. 46-8, grifos nossos]

Reparemos que, no caso de Camões, o verbo *lembrar* está remetido a “uns claros olhos que já vi”, enquanto, no caso de Sena, o objeto do mesmo verbo são “as croias mais as damas” – e ambos os contextos nos indicam que o primeiro é metonímia do segundo. Através dos “ventos”, Camões busca notícias de sua “Senhora” – sempre com maiúscula inicial –, que estaria certamente em Portugal; comparativamente, à “brisa” caberá, na glosa de Sena, o papel de ligação atribuído por Camões originalmente aos “ventos”.

Desta forma, evidencia-se a antítese entre o *locus anti-amoenus*, que é o lugar da enunciação do poema, e o *locus amoenus*, que o poeta projeta na pátria da qual havia sido desterrado e onde imagina poder vir a gozar da companhia das “croias” e das “damas”, com o direito que lhe assiste enquanto poeta e herói – ao menos é isto o que nos sugere a leitura dos dois últimos cantos d’*Os Lusíadas*, por exemplo. Contudo, o mundo é desconcertado, e Sena, que largamente estudou a biografia de Camões, conhece o cruel destino que o aguarda no Ocidente, o que justifica o sugestivo final da extensa nota que faz a seu poema, onde podemos ler:

Ele [Camões], muito queixoso e triste, eu, já com alguns dias de Moçambique [...], sem saber que dizer-lhe que ele não soubesse de cor e salteado. Agasalhei-o num poema [...]. *Mas amigo dele verdadeiro, não lhe dei dinheiro para que volte à pátria* (SENA, 1989, p. 258) [grifos nossos].

b. “*Super Flumina Babylonis*”

Mesmo sem o dinheiro de Jorge de Sena, Luís de Camões retornará a Portugal, aí aportando provavelmente na primavera de 1570, onde continuará a viver sua longa estiagem de prazeres, durante sua última década de existência. Ainda assim, dois momentos devem ter-lhe dado motivos para sorrir: *a.* a chegada à pátria, tão desejada durante o exílio; e *b.* a emissão, em 24 de setembro de 1571, do alvará que dava licença à publicação d’*Os Lusíadas*. Sobre sua chegada:

Faria e Sousa refere que o Poeta recém-chegado escreveu uma carta a um amigo no Porto, desafogando o alvoroço com que tornara a ver a pátria, e custando-lhe a crêr que tivesse conseguido tal ventura! Pouco importa que a carta, hoje perdida, e nunca vista a não ser por Faria e Sousa, fosse escripta, ou não; a festiva commoção do Poeta era, sem dúvida alguma, grande e expansiva. Mas não faltavam no calix de doce elixir, gottas bem amargas. Tudo havia mudado: D. Catherina de Ataide, a bem-amada, D. Antonio de Noronha, o estremecido amigo e discípulo, e tantos camaradas e protectores da sua juventude, já não existiam! (STORCK, 1897, p. 678-9).

Todavia, para além destas contingências iniciais, de repercussão sentimental, outro problema – este bem concreto – apresentar-se-ia prontamente, em revisita: a falta de meios para sua sobrevivência.

Em 1572 – antes do dia 12 de março, afirma Storck (1987) – foram publicados *Os Lusíadas*. Por este motivo, como poeta e soldado, em 28 (ou 25) de julho do mesmo ano, Camões recebe o “alvará de mercè”, através do qual D. Sebastião lhe concede, e assegura pelo período inicial de três anos, uma tença de 15\$000 réis anuais (cf. 1897, p. 700). A partir de então, tudo indicava que seus crônicos problemas financeiros fossem afastados, pelo menos até 1575. De qualquer forma, desconhece-se como Camões se sustentou no período que decorre entre seu regresso à pátria e a publicação de sua epopeia.

Segundo Storck (1987), ao contrário do que normalmente se diz, o valor da tença, para a época, não é tão baixo que mantivesse o poeta

na miséria. O problema não foi este (seu valor), mas, sim, sua forma irregular de pagamento (cf. 1897, p. 703). A julgar pelos documentos expostos por Juromenha (alvarás, emendas, etc.) acerca da tença, podemos concluir o quão desgastante deve ter sido recebê-la.

Com efeito, a partir de 1º de janeiro de 1575, Camões ficará sem sua tença, que só voltará a ser paga em meados do ano seguinte (cf. STORCK, 1897, p. 708). Durante esse período, desconhecemos igualmente através de que serviços Camões pôde sobreviver economicamente. Todavia, Pedro de Mariz, citado por Storck (1987), parece ter encontrado um bom “caso” para preencher esta lacuna:

Um cavalleiro de bom nome, Ruy Dias da Camara, sobrinho dos poderosos irmãos Luis Martim Gonçalves da Camara, pediu ao Poeta para lhe traduzir em verso os psalmos penitenciaes. Mas, sem nada alcançar. Afinal, o fidalgo impacientado vae pessoalmente saber da sua encommenda, mostrando-se desgostado com a demasiada demora, admirado e queixoso de que um poeta tão afamado, que escrevera cantos tão justamente glorificados, não tivesse animo e entendimento para dar prompto cumprimento à sua promessa. Foi então que o cantor dos *Lusiadas*, alquebrado e cheio de dissabores, respondeu: “Senhor, quando eu fiz esse poema, era moço, farto e namorado, querido e estimado, cheio de muitos favores e mercês de amigos e damas, de que o calor poetico se augmentára; e agora não tenho espirito nem contentamento para nada, porque tudo isso me falta; e em tal miseria me vejo que ahi está o meu Jao a pedir-me um vintem para carvão, e não o tenho para lh’o dar” (cf. STORCK, 1897, p. 712-713).

Como explicitará Jorge de Sena em suas extensas notas a “*Super Flumina Babylonis*”, o texto de Pedro de Mariz configura-se como a base central de sua glosa, centrada no momento da tradução do salmo, ou seja, da composição das célebres redondilhas “Sobre os rios...” (cf. SENA, 1984, p. 226-227). Logo ao início deste texto, deparamo-nos com um Camões tão humano (para não dizer humanizado, pois que é mais mito que homem) quanto o que defecava no poema

anterior – “envelhecido e doente”, destruído pela vida, e certamente já desiludido em relação à bem-aventurada pátria, que outrora lhe parecera tão acolhedora, como durante os devaneios de seu exílio:

A ascensão da estreita escada escura, e tão a pino, com os degraus muito altos e cambaios, era, sempre que voltava à casa, uma tortura. À força de equilíbrios, meio encostado à parede, cuja cal já se esvaíra há muito e até nas suas costas, e apoiando em viés uma das *muletas*⁶⁵ no extremo oposto do degrau de cima, ia subindo cuidadosamente, num resfolegar de raiva pela lentidão [grifo nosso].

Vemos, portanto, o retrato cru, não de um herói mitificado, mas sim do produto de uma “vida pelo mundo em pedaços repartida”. Com efeito, no conto de Sena, Camões, “alquebrado e impotente”, é o resto do que fora, e chega a dar a impressão de deixar pedaços de si por onde passa, como os “farrapos de versos” que caoticamente lhe preenchem o vácuo do pensamento. Mas esta decrepitude não é o único traço humano presente no Camões de Jorge de Sena. A vileza está também presente em seus pensamentos mais íntimos – pois, entre si e si mesmo, àquela altura da vida, não mais havia espaço para “fábulas sonhadas”:

E mesmo tudo o que escrevera lhe parecia incerto que o tivesse sido abnegadamente, já que *sempre ansiara pelo reconhecimento alheio, pelo triunfo, pela glória, pelos prémios*, a ponto de contentar-se com o sorriso constrangido dos ignorantes a quem lia os poemas (SENA, 1984, p. 226-7). [grifos nossos].

A extensa e angustiante fala da mãe de Camões – que se demonstra tão distante do universo poético do filho, quanto o Oriente do Ocidente – sugere-nos que, ao corpo doente e à alma em farrapos, virá unir-se a miséria, para agravar a desgraça do corpo e da consciência. Surge-nos um Camões, cujo “orgulho”, às avessas, é na

⁶⁵ Cf. Storck (1897, p. 705): “Se [...] porém Faria e Sousa refere, exagerando à sua maneira que todo o mundo costumava parar, quando o velho da Índia passava, *encostado às suas muletas*, arrastando-se até ao Collegio de S. Domingos para ouvir prelecções de theologia moral, ou que os passeantes estacionavam na rua, e fitando-o até desaparecer à vista, não estou disposto a dar-lhe fé, deixando isto aos crédulos” [grifos nossos].

verdade a vergonha de si mesmo e das muletas em que se escorava, este homem que dificilmente o “Príncipe dos Poetas de seu tempo” poderia resignar-se a encarnar:

O que é preciso é que tu vás ao Paço reclamar que não te pagam a tempo e horas, que estou cansada de me arrastar até lá, e sempre me perguntam porque tu não vais, e o outro dia o tesoureiro até me disse que era tudo história, que não ias porque tinha morrido, e eu, se queria receber, tinha de pedir a el-rei a tença em meu nome. E tu não vais porque tens esse pecado do orgulho, e não queres que te vejam de muletas, a pedir que te paguem o que te devem (SENA, 1984, p. 165). [grifos nossos].

Ao convocar o filho para ir ao Paço reclamar seus direitos, Ana de Sá, que – assim como Camões – não é nomeada no conto, sugerem-nos que a narrativa transcorra durante o período de suspensão da tença, ou seja, entre 1575 e 1576, quando o poeta deve ter passado duras necessidades. Foi durante este tempo, certamente, que Camões aceitou a encomenda de Rui Dias, cuja realização adiará durante meses. Contudo, como que, provavelmente, sentindo o alívio do silêncio, entre uma e outra fala da mãe, que descera para buscar fogo,

Estranhamente, no silêncio e no fluxo dos pensamentos, o poço abriu-se insólito e translúcido na sua profundidade negra, com as pequeninas formas flutuantes, e uma subida, tomando cor e feições de uma medusa terrífica. Mas a porta rangeu, e uma vaga claridade fez com que emergissem os objectos, como formas planas, sem sombras na luz fraca. Os passarinhos soaram leves (SENA, 1984, p. 164).

Era a mãe que voltava e abria a porta para retomar a sua tortura discursiva. Se levarmos em conta que “no fio interrompido das ideias que continuamente deslizavam como um rio revoltado, se abria um vácuo tenebroso, um vórtice sombrio em que flutuavam pedaços de versos” (SENA, 1984, p. 156), podemos ler “as pequeninas formas flutuantes” como as redondilhas – pequeninas em relação ao decassílabo – que viriam a dar forma a “Sobre os rios...”.

Entretanto, com elas viria a “medusa terrífica”, que podemos interpretar como a cobrança desta senhora Ana de Sá – para quem poetas e alfaiates trabalham da mesma forma⁶⁶ –, que, depois de mais uma longa e torturante sequência de reclamações, lamentos e queixas, finalmente silencia. É neste momento que ocorre a mudança ascendente (ou transcendente) no conto, que em muito coincide com a ascensão presente nas 365 redondilhas que compõem “Sobre os rios...” – cuja interpretação destacamos de um texto clássico de Cleonice Berardinelli:

Poderemos considerar este poema como representativo da mais plena afirmação das três verdades existenciais – *a do poeta, a do amante, a do crente* –, transpostas as duas primeiras para a última, única capaz de realizar em plenitude o homem? Parece-nos que sim: que só a mão do “Senhor e grão capitão / Da alta torre de Sião” (vv. 276-7) poderá sustê-lo na mudança em declive e *levá-lo a gozar, uma vez ao menos, a mudança da mudança* (1973, p. 92). [grifos nossos].

Quando já não o amor nem os decassílabos lhe podiam dar mais qualquer satisfação, é o êxtase místico que poderá proporcionar algum gozo ao “exilado” *eu lírico* de “Sobre os rios...”. Sena parece ter transposto, portanto, a ascensão presente no final do poema de Camões para o momento da criação deste mesmo poema. Desta forma, indiferenciam-se o “poeta” e o “eu lírico” de “Sobre os rios...”; e o mote bíblico passa, portanto, a ser sua própria vida. Assim, no êxtase criativo da flutuação das formas, Sena deixa Camões escrevendo, ao final de seu conto, pela noite adiante:

Uma onda de alegria o inundou, em sacões ansiosos. Os olhos ardiam-lhe e era de lágrimas. Tudo falhara, tudo, e a própria poesia o abandonara, receosa dos seus olhos de alma penetrantes que viam o fundo das coisas. O poço com as

⁶⁶ Cf. Sena (1984, p. 160): “E ele [um criado enviado por Rui Dias para cobrar a entrega da encomenda] disse que o amo estava muito arreliado contigo, que havia mais que muitos meses que tinha feito a encomenda, e que tu não fazias nada, e que já tinha pago adiantado uma parte do trabalho. E eu [Ana de Sá] disse que era verdade, que ele tinha pago, mas que nestas coisas pagar adiantado alguma coisa é como dar o pano ao alfaiate, porque o alfaiate não pode fazer o gibão sem o pano, e tu não podias escrever sem comer. E disse-lhe que a tua tença estava atrasada e que não a pagavam [...]”.

formas flutuando. Mas era um grande poeta, transformava em poesia tudo o que tocava, mesmo a miséria, mesmo a amargura, mesmo o abandono da poesia. Tremendo todo, mas, com a mão muito firme, começou a escrever... Sobre os rios que vão de Babilónia a Sião assentado me achei... Riscou, desesperado. Recomeçou. Sobre os rios que vão por Babilónia me achei onde sentado chorei as lembranças de Sião e quanto nela passei...
E ficou escrevendo pela noite adiante (SENA, 1984, p. 166).

c. “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”

Segundo Jorge Fazenda Lourenço, “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” é “o único monólogo dramático da poesia de Jorge de Sena” (1998, p. 290). Dir-se-ia que o poema fala por si. Se observarmos atentamente, não se trata tanto de uma *glosa biográfica* quanto nos outros casos analisados; seria talvez mais apropriado dizer que este poema é uma *glosa necrográfica*, pois que se ouve a voz de Camões, profeticamente, lançando vaticínios sobre aqueles que não souberam sequer registrar o ano de sua morte. Contudo, em nota, Sena dirá o seguinte:

Não deve, da leitura deste poema, concluir-se que o autor esposa o desprezo corrente pelos contemporâneos de Camões, quer os que foram e mutuamente se consideraram ilustres, quer aqueles que perdidos, esquecidos, ou inéditos, têm sido desqualificados pela idolatria camoniana. É precisamente contra esta idolatria que, no fundo, corresponde ao descaso em que se viu ao voltar a Portugal – se é que viu, e resta ver como –, que precisamente é dada no poema a palavra a Camões (1989, p. 218).

Seguindo o teor do livro *Metamorfoses*, o poema glosa tanto a escultura *Camões*, de Bruno Giorgi, como, indiretamente: *a.* o epitáfio que lhe foi esculpido muito posteriormente; *b.* a questão do cânone da lírica; *c.* as expedições do século XIX em busca de seus ossos.

Podereis roubar-me tudo:
as ideias, as palavras, as imagens,
e também as metáforas, os temas, os motivos,
os símbolos, e a primazia
nas dores sofridas de uma língua nova,
no entendimento de outros, na coragem
de combater, julgar, de penetrar
em recessos de amor para que sois castrados.

Metaforicamente, poderíamos dizer que estes primeiros versos glosam o epitáfio de Camões: “AQUI JAZ LUIS DE CAMÕES, / PRINCIPE / DOS POETAS DE SEU TEMPO. / VIVEO POBRE E MISERAVELMENTE, / E ASSI MORREO. / ANNO DE M.D.LXXIX.”⁶⁷ Através desta inscrição, cuja data é menos aceita que a do documento descoberto por Juromenha, percebe-se que: *a.* Camões morreu na obscuridade a ponto de, no momento da colocação de sua lápide, já não se saber, com precisão, a data de seu falecimento; *b.* morreu, como viveu, não só pobre, mas miseravelmente, chegando mesmo a se considerar uma possível ou provável mendicância.

Sena não utiliza o verbo “roubar” despropositadamente. Camões foi certamente roubado, em honra e dignidade, como soldado, que batalhou pelos interesses pátrios, e como poeta, que cantou suas glórias – ainda assim, numa visão reducionista de sua epopeia. Se nos lembrarmos do mito do “Parnaso” de Camões, apontado por Diogo do Couto, então, ele foi realmente roubado. Desta forma, literária e materialmente, poucos vultos históricos o foram tanto quanto ele.

Não importa nada: que o castigo
será terrível. Não só quando
vossos netos não souberem já quem sois
terão de me saber melhor ainda
do que fingis que não sabeis,
como tudo, tudo o que laboriosamente pilhais,
reverterá para o meu nome.
[...] E mesmo será meu,
tido por meu, contado como meu,
até mesmo aquele pouco e miserável
que, só por vós, sem roubo, haveríeis feito.

⁶⁷ Cf.: “Vida del Poeta”. In: *Os Lusíadas* [...] comentadas por Manuel de Faria e Sousa, p. 56.

Profeticamente, lança-se a voz de Camões para além do túmulo, e diz: “Não importa nada: que o castigo / será terrível. / [...] / E mesmo será meu, / tido por meu, contado como meu, / até mesmo aquele pouco e miserável / que, só por vós, sem roubo haveríeis feito.” Como é sabido, a edição *princeps* da obra lírica de Camões (*Rhythmas*, 1595) é póstuma. Do século XVI ao século XIX, será inserida em sua obra – tida por sua, contada como sua – uma crescente quantidade de composições apócrifas. No século XIX, a partir de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, este processo pouco – ou nada – criterioso será violentamente atacado. Com efeito, se algumas das composições apócrifas têm “qualidades camonianas”, a sua maioria está muito aquém do que poderíamos considerar como “possibilidades camonianas”. O resultado da acumulação de apócrifos começou, portanto, a ser pernicioso na medida em que atribuía a Camões poemas que estavam muito aquém de seu notório engenho, o que fazia dele um poeta com grande incidência de textos ruins. Podemos, assim, sugerir a seguinte possibilidade de leitura aos versos em questão: a estas composições, cuja autoria Camões certamente rejeitaria, Sena irá referir-se como “aquele pouco e miserável / que, só por vós, sem roubo haveríeis feito” – o que seria uma glosa ao juízo que Camões teria formulado acerca dos referidos poemas, em confirmação ao que viriam a dizer deles os seus mais criteriosos editores.

Nada tereis, mas nada: nem os ossos,
que um vosso esqueleto há-de ser buscado,
para passar por meu. E para outros ladrões,
iguais a vós, de joelhos, porem flores no túmulo.

A parte final do poema, e mais contundente, glosa as vãs expedições “camoniano-arqueológicas”, em busca de seus restos mortais – segundo Sena, “maravilhosamente duvidosos” (1980b, p. 18). Tendo sido enterrado obscuramente, no momento da colocação de seu epitáfio (séc. XVI), já ninguém sabia ao certo onde jaziam os ossos de Camões. Em 1638, um manuscrito suspeitíssimo descreve o local de seu sepultamento e o local para onde foram trasladados

seus ossos (em 1594 ou 1595). Com o terremoto de 1755, todas as informações acerca de seu sepultamento perdem efetivamente o sentido – se é que nalgum dia o tiveram. No século XIX, foram organizadas as expedições mencionadas acima, e liderava uma destas o polêmico editor Visconde de Juromenha.

O verdadeiro sepulcro do Poeta não foi descoberto. As indicações antigas eram vagas ou contradictorias, e não forneciam esteios suficientes. De mais a mais, a igreja modernizada, já não igual à antiga. Muitas pessoas coevas de Camões, e de gerações posteriores, na maioria de baixo e humilde estado, tinham sido enterradas no mesmo carneiro. A comissão procedeu todavia a escavações no sítio onde julgou que o Poeta jazia. *Ahi encontrou naturalmente muitos ossos. Persuadida de que entre elles se deviam achar os restos mortaes de Camões, embora misturados com outros*, mandou recolhe-los todos e guardá-los em um caixão, que ficou depositado no côro das freiras de Sant’Ana (15 de maio de 1855) (STORCK, 1897, p. 733-4). [grifos nossos].

Finalmente, retomando o início deste texto, podemos dizer que, se Jorge de Sena escreveu trinta anos de Camões, como crítico, “outros” trinta escreveu como poeta. Jogando com a matemática que lhe era tão cara, há de se dizer que trinta mais “outros” trinta: sessenta – portanto *sessenta anos de Camões*. Sabendo-se que Jorge de Sena (Lisboa, 2 de novembro de 1919 – Santa Barbara, Califórnia, 4 de junho de 1978) veio a falecer prematuramente aos cinquenta e nove anos, pode-se perceber aqui um caso fáustico, em que a literatura concede um ano a mais, um ano apenas que pode valer, todavia, por toda a eternidade.

**LUÍS DE CAMÕES
E HELDER MACEDO**

Lisboa, 1616. Editada por Domingos Fernandes, e à sua custa impressa, “com privilégio real” e “todas as licenças necessárias”, da “Oficina de Pedro Craesbeeck” sai a chamada “Segunda parte” das *Rimas* de Luís de Camões, na verdade a terceira edição de sua obra lírica, dedicada em volume “ao Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Rodrigo da Cunha, Bispo de Portalegre, e do Conselho de Sua Majestade”, que deu “ajuda de custa [sic] para fazer esta impressão” (CAMÕES, 1616).

É em sua dedicatória, impressa em fólios não numerados, que Domingos Fernandes revela ter recebido subsídios de Dom Rodrigo da Cunha, bispo e ex-inquisidor, para imprimir a edição de 1616. É exatamente nesta que aparece a primeira série editorialmente conhecida de poemas camonianos inspirados por referências ao *Novo Testamento*: os quatro últimos sonetos da parte que inicia o volume e a elegia que lhes sucede imediatamente. Destacados dos anteriores por molduras e capitulares, além de impressos individualmente por fólio, os sonetos formam inquestionavelmente uma série, ao menos, editorial.

É certo que as redondilhas de “Sobre os rios” e o soneto “Sete anos de pastor Jacó servia”, de inspiração bíblica, eram já material da edição 1595. Todavia, são glosas em verso de passagens do *Antigo Testamento*: o célebre Salmo 136 e *Gênesis*, capítulo 29, respectivamente. Há ainda o soneto “Verdade, Amor, Rezão, Merecimento”, de 1598, em cujo último verso há uma alusão a Cristo. Todavia, a referência isolada “Mas o melhor de tudo é crer em Cristo” não revela propriamente uma produção de inspiração bíblica.

Desde 1595, os sonetos ocupavam sistematicamente a entrada das edições de versos líricos de Camões, não só pelo gosto do tempo,

mas também por serem “composições de maior merecimento” (SOROPITA, 1595, p. 43), em que o autor deve desenvolver todo o raciocínio proposto dentro do limite de quatorze versos, sem que nada falte ou sobeje ao leitor para seu entendimento, como largamente expõe Fernão Rodrigues Lobo Soropita, organizador, pelo menos, da primeira edição das *Rimas*.

A edição de 1616 apresenta 36 sonetos numerados, todavia, o de número 22 é saltado, o 3º é variante do 29º (ou vice-versa) e os de número 13 e 30 tinham sido já impressos em 1595 e 1598; destes 32 inéditos, portanto, 28 são sonetos inquestionavelmente profanos, enquanto apenas os quatro últimos apresentam motivos cristãos, agrupados e destacados estes ao fim de sua parte, para se reunirem à elegia, a eles ligada pela temática. Este cuidado - bem como o de inserir “Enquanto quis Fortuna que tivesse” à entrada dos sonetos em 1595 - demonstra que as edições, quinhentistas e seiscentistas, das *Rimas* jamais foram organizadas de forma aleatória e que, na impossibilidade de se saber a última vontade de Camões, cabe ao tempo preservar o que os primeiros pósteros do Poeta fizeram. Mas isso já é outro caso...

O conjunto de poemas cristãos de 1616 não representará, naturalmente, o cantor d’*Os Lusíadas*, “braço às armas feito”, nem o Poeta para o qual “bastava amor somente” e que tanto amor terá tido “para tão curta vida”. Muito menos representará o frequentador do Mal Cozinhado, bordel lisboeta quinhentista que o próprio Poeta descreve e batiza em uma de suas cartas, e menos ainda o homem que feriu Gonçalo Borges com sua espada durante as celebrações de Corpus Christi.

Segundo Manuel Severim de Faria, em sua *Vida de Luís de Camões*, de 1624:

Depois que Luís de Camões imprimiu os seus *Lusíadas* passou o restante da vida em Lisboa, no conhecimento de muitos, e conversação de poucos; porque tendo já passado por ele as primeiras verduras da mocidade, tinha entrado na idade madura, e só continuava com alguns homens doutos

seus amigos, principalmente no Convento de S. Domingos de Lisboa, onde tinha particular familiaridade com alguns religiosos daquela santa casa (1999, p. 144).

Camões, realmente, terá ido buscar conforto para o espírito ou abrigo para o intelecto no Convento de São Domingos? Terá Manuel Severim de Faria, ao escrever este passo de sua obra, seguido uma lenda já de seu tempo? Terá mentido para dignificar a memória dos últimos anos do cantor d'*Os Lusíadas*?

O fato é que não se conhece qualquer documento que ateste ou refute o que Severim de Faria publicou em 1639: se, por um lado, não há, de fato, qualquer suporte histórico-científico para validar suas informações para além de sua própria palavra, por outro, não há qualquer prova de que Camões não tenha, realmente, privado com os clérigos de Lisboa, durante a década de 1570.

No entanto, a dúvida biográfica acabou por gerar uma dúvida de ordem autoral. Iniciada nos fins do oitocentos por Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis, a discussão sobre a autoria dos sonetos atribuídos a Camões ocupou, como se sabe, quase a totalidade do século XX. Sonetos como os de número 33 a 36 da edição de 1616, para quem não estivesse disposto a ver um Camões escrevendo sobre motivos cristãos, seriam imediatamente suspeitos. Nestes casos, tais suspeitas terão sido ainda fortalecidas pelo fato de Domingos Fernandes ter dedicado a um ex-inquisidor a edição em que estes sonetos se encontram publicados pela primeira vez.

Todavia, a documentação é, de fato, favorável à autoria camoniana. Segundo Cleonice Berardinelli: “Dos quatro sonetos [devotos] que figuram na edição de 1616, três já vinham agrupados no manuscrito de Madrid, seguidos das redondilhas de ‘Sobre os rios’ e do soneto ‘Nos rios da Babilônia assentado’” (2000, p. 232).

Quanto à elegia, esta é de autoria “inquestionável”, pois até mesmo Leodegário de Azevedo Filho – que, em sua edição, reduz a obra lírica de Camões a proporções que sequer representam o Poeta, ao radicalizar, e a meu ver desentender, o *método* proposto por Emmanuel Pereira Filho para investigação preliminar de autoria – a

considera legítima, e nos seguintes termos: “Domingos Fernandes [...] teve o mérito de incluir, no *corpus*, uma composição em tercetos certamente autêntica” (AZEVEDO FILHO, 1985, p. 343).

E fica, portanto, a questão: se Camões escreveu uma longa elegia de inspiração cristã, por que não teria escrito, talvez até como preparação para um trabalho mais extenso, os sonetos devotos de 1616? O fato é que a maior parte (dir-se-ia mais de 90%) da obra atribuída a Camões e publicada até 1616, se não for de Camões, provavelmente não será atribuível a mais ninguém e, através do anonimato, cairá no esquecimento. No presente ensaio, consideram-se, portanto, de autoria camoniana os sonetos de número 33 a 36, bem como a elegia que lhes sucede na edição de 1616. Todavia, é necessário esclarecer ainda que um autor de sonetos devotos não precisa necessariamente ser cristão, e que não se está aqui procurando legitimar a biografia de Severim de Faria.

Escritos por encomenda ou motivados por algo que sensibilizasse a “espiritualidade” do Poeta, os sonetos “Para se namorar do que criou”, “Desce do Céu imenso Deus benino”, “Dos Céus à Terra desce a mor Beleza”, “Por que a tamanhas penas se oferece” e a elegia “Se quando contemplamos as secretas”, intitulados respectivamente “À Conceição da Virgem Nossa Senhora”, “À Encarnação do Verbo”, “A Cristo Nosso Senhor no Presépio” e “À Paixão de Cristo Nosso Senhor” (este é também o título da elegia) não desmerecem em nada a qualidade da lírica de Camões, embora, de certa forma, destoem tematicamente do conjunto de sua obra.

Os títulos que encimam cada uma destas obras eram absolutamente incomuns na produção poética do século XVI. Apenas longos poemas, como *Os Lusíadas* ou *Crisfal*, traziam título impresso. Os sonetos, como se sabe, eram conhecidos pelo *incipit*. No caso dos sonetos devotos de 1616, não se pode assegurar a procedência dos títulos. É relevante, apenas, notar que assim circulavam, com variantes mais ou menos expressivas, em vários cancioneiros quinhentistas, como o de Luís Franco, de Cristóvão Borges, ou da Biblioteca Nacional de Madrid. Desta forma, Domingos Fernandes deve ter colhido os títulos diretamente da tradição manuscrita. E, se

pode ter colhido os títulos, por que não poderia também ter colhido a autoria, que esta mesma tradição manuscrita atribui a Camões?

O soneto “Para se namorar do que criou”, que abre a série, dá voltas à questão do nascimento de Maria, como criatura de Deus, que dará à luz o filho de Deus, também Deus, segundo o mistério da Santíssima Trindade. Trata-se, imediatamente, de um tema cristão abordado de forma rigorosamente maneirista, como se pode perceber na leitura do primeiro terceto: “Não sei se direi nisto quanto baste / Para exprimir as santas calidades / Que quis criar em ti quem tu criaste”. O eu-lírico do poema explora a ideia da Santíssima Trindade e se volta para Maria como a fazer um jogo em que sujeito e objeto da ação criadora são um só. Não o mesmo, mas um.

O segundo e o último sonetos da série, “Desce do Céu imenso Deus benino” e “Por que a tamanhas penas se oferece”, respectivamente, são dialogados, ou melhor, como Domingos Fernandes imprime abaixo da rubrica deste segundo, são *dialogismos*, “figura que consiste em construir uma reflexão sob a forma de diálogo, com perguntas a que o próprio autor responde, ou em reproduzir em diálogo as ideias e os sentimentos dos personagens” (Houaiss). Em ambos os casos, o objetivo é louvar Jesus Cristo, através da contraposição entre o humano e o divino, como se pode perceber em seus primeiros quartetos: “ – Por que [Deus] desce divino em cousa humana? / – Para subir o humano a ser divino.” e “ – Por que a tamanhas penas se oferece, / Pelo pecado alheio e erro insano, / O trino Deus? – Porque o sujeito humano / Não pode co o castigo que merece.” Sobre o segundo, afirma Cleonice Berardinelli: “O jogo de opostos que constitui a rede significativa em que os versos se tecem e entretecem o insere no maneirismo em que Helmut Hatzfeld, 1964, situou nosso Poeta” (2000, p. 233-234).

O soneto “Dos Céus à Terra desce a mor Beleza” e a elegia “Se quando contemplamos as secretas” também não fogem ao maneirismo, tão característico de Camões. O Poeta, no primeiro caso, desenvolve o tema da pobreza do nascimento de Cristo e, no segundo, o de sua paixão. Todos são, portanto, exemplos bem acabados da poesia devota da segunda metade do século XVI.

Londres, década de 1960. Helder Macedo escreve o conjunto de poemas intitulado *Os trabalhos de Maria e o lamento de José*, que viria a ser publicado em 1968, reeditado em 1979 (Lisboa, Moraes) e em 2000 (Rio de Janeiro, Record).

Em resposta a uma questão que lhe propus sobre a gênese desta série de seis poemas, respondeu-me o próprio poeta em carta, datada de 23 de maio de 2006. Passa-se, portanto, à transcrição do excerto referente à questão:

Os anos 1961-1963, quando recentemente chegado a Londres com uma nova sensação de liberdade depois de ter saído da claustrofóbica redoma de vidro da repressão política e moral que havia sido a minha experiência de vida em Portugal, constituíram o que porventura terá sido o período mais criativo da minha vida literária: escrevi meia dúzia de contos, uma novela, um romance, vários poemas e uma peça teatral. [...]

A peça, escrita em 1962, era uma transformação moderna e algo experimentalista da tradição medieval dos autos iniciáticos. Em quatro actos, o título era *A cruz*, cada uma das linhas entrecruzadas representando quatro momentos emblemáticos complementares do que, em termos genéricos, poderia ser caracterizado como “viagens”: viagem no espaço, viagem interior, viagem metafísica e a combinação de todas elas num último acto que fazia uma espécie de síntese através de uma colagem combinatória dos anteriores. *Os trabalhos de Maria* recuperam e unificam numa só voz dramática feminina várias falas de diversas personagens do 3º Acto: dessa mesma mulher, mais dos anjos, demónios, sacerdotes, mercadores, navegantes, crianças que recorrem em todos os actos. Na peça, a personagem de José é uma figura silenciosa e distante, de plano de fundo. Os poemas na voz de Maria foram reorganizados como uma sequência autónoma em 1963. Mas *O lamento de José*, embora de algum modo reflectindo uma estrutura dramática implícita, só foi escrito em 1966. Ou seja, devo ter sentido que faltava um contraponto dramático à sequência.

Jorge de Sena, ao prefaciá-lo volume em que a série é pela primeira vez editada, afirma que “raras vezes a sugestividade poética terá criado uma tão opressiva atmosfera digamos ‘visceral’, em contraste de um destino espiritual e divino” (2002, p. 227). Esta “atmosfera visceral” promove o que Teresa Cerdeira, em “O evangelho segundo Maria” (CERDEIRA, 2004, p. 332-337), viria a chamar de “catástrofe dos sistemas”, neste caso, do sistema dogmático cristão, a que um soneto devoto estará necessariamente circunscrito.⁶⁸

Composta por seis poemas - “Anunciação”, “Natividade”, “O deserto”, “Crucificação”, “Ressurreição” e “O lamento de José” -, a série de Helder Macedo é escrita em versos livres belissimamente ritmados, como se pode *ouvir* desde o título, *Os trabalhos de Maria e o lamento de José*, que pode ser lido como duas redondilhas maiores justapostas, acentuadas rigorosamente nas terceiras e, naturalmente, sétimas sílabas: *Os - tra - **ba** - lhos - de - Ma - **ri** - a / e o - la - **men** - to - de - Jo - **sé*** (em ambos os casos, 3 + 4 sílabas métricas). Em processo inverso, o dístico final da série, que encerra a fala de José, se lido como apenas um verso, será um decassílabo sáfico perfeito: *Que - ve - nha a - **mor** - te - mas - que - **se** - ja - **mi** - nha* (4 + 4 + 2 sílabas métricas).⁶⁹ Desta sonoridade, de um ritmo preciso e modulado, tiram-se dois exemplos metonímicos da complexa orquestração da poesia macediana, que irá compassar uma espécie de *Stabat Mater* semanticamente *invertido*.

Do ponto de vista formal, podem-se observar ainda alguns aspectos importantes. “Anunciação” e “O deserto” têm ambos a mesma estrutura: o *incipit* com inicial maiúscula e um ponto final no último verso, sem qualquer tipo de pontuação intermédia. Nestes dois poemas, as pausas são indicadas pela medida dos versos e pelos espaços interestróficos. Em “O deserto”, as duas primeiras estrofes encerram-se por uma espécie de refrão aparentemente antitético: “porque a vida que gerei / *negou a vida*” e “porque a vida que gerei / *escolheu a morte*”, em que *vida* e *morte* convergem semanticamente através da *negação* e da *escolha*.

⁶⁸ Os sonetos devotos quinhentistas analisados não foram, naturalmente, selecionados ao acaso. Para legitimar a contraposição destes a *Os trabalhos de Maria e o lamento de José*, foram levados em conta os seguintes critérios: 1. a temática; 2. o fato de terem sido publicados em série; 3. a presença do *dialogismo*; 4. a *altura* do poeta.

⁶⁹ No presente ensaio, para as citações da poesia de Helder Macedo, utilizou-se a edição de *Viagem de inverno e outros poemas* (Rio de Janeiro: Record, 2000).

Em “Natividade”, composto por exatos 33 versos (o número de anos que, historicamente, teria vivido Jesus de Nazaré a partir daquele momento até sua crucifixação) e cujo *incipit* é “Latejar *intervalado* de orgasmo já em ferida”, há dois planos que se entrecruzam: as primeira, terceira e quinta estrofes são a descrição *nua e crua*, quase obstétrica, da parturiente, desde as contrações até a amamentação do recém-nascido; as segunda e quarta estrofes narram, em primeira pessoa, o amadurecimento do corpo e do erotismo de Maria, desde a puberdade, passando pela primeira menstruação (“e me nasceram seios / e me cresceram pêlos / e o sexo me floriu / no afago quente / do primeiro sangue”), até chegar à liberdade da primeira relação sexual (“Fiquei então sozinha / no corpo que era meu / para que o *desse*. / E *dei-o*⁷⁰ / e mo romperam / com amor.”). As últimas duas estrofes funcionam como uma *síntese adversa* entre o “agora”, o tempo do pós-parto, e o “antes”, invocado por uma aliteração de *adversativas*, com a qual se encerra o poema: “Mas fui pequena / mas fui também pequena.”

Ainda na mesma linha, “O lamento de José”, cujo eu-lírico é naturalmente masculino, configura-se como uma espécie de *cantiga de amor em versos livres*, onde a *coyta d’amor* é revelada logo no *incipit*: “Amei. Não fui amado.” Como nos cinco poemas que o antecedem, e com os quais dialoga (note-se: não há *dialogismo*, mas, sim, *diálogo dramático*), “O lamento de José” pode também ser lido como uma *cantiga de Santa Maria invertida*, já que Maria não é santa nem louvada, mas, de certa forma, até deslouvada ou *maldita*, na acepção etimológica que liga este adjetivo, a um só tempo, à designação das *cantigas de maldizer* e ao substantivo *maldição*.

Os poemas que constituem *os trabalhos de Maria* podem ser lidos como *cantigas de amigo incestuosas* já que o *amigo* é, invariavelmente, o *filho*, Jesus de Nazaré (exceto, naturalmente, no caso de “Anunciação”). Do mesmo universo literário, da mesma economia poética, a justaposição do *filho* e do *amigo* viria a estar presente na *bailia moderna* de *Viagem de inverno*, “Bailemos amigas” (nº 24), em cuja primeira estrofe ecoa o “José”, de Drummond (DRUMMOND, 1967,

⁷⁰ Note-se que o verbo *dar*, já n’*Os Lusíadas*, era utilizado na acepção erótica de hoje, a mesma presente neste passo d’*Os trabalhos de Maria e o lamento de José*. Cf. *Lus.*, IX, 76, em que Efire “[...] mais caro que as outras *dar* queria / O que deu para *dar-se* a natureza.”

p. 130): “Bailemos amigas / que a dança acabou / os rios correram / a fonte secou”; “A festa acabou, / a luz apagou, / o povo sumiu, / a noite esfriou”; e em que se diz: “bailemos a dança / que a todos nivela / o filho o amante / a feia e a bela”. Seja como for, estabelece-se n’*Os trabalhos de Maria* “o uso da voz feminina, que pressupõe um discurso masculino por traz da máscara feminina, exigindo que o poeta pense no Outro feminino a partir de seu eu masculino. Este posicionamento é essencialmente teatral [...]” (MACEDO, 2002, p. 201-202). Ora, segundo Artaud:

Para o teatro assim como para a cultura, a questão continua sendo nomear e dirigir *sombras*; e o teatro, que não se fixa na linguagem e nas formas, com isso destrói as falsas *sombras* mas prepara o caminho para um outro nascimento de *sombras* a cuja volta agrega-se o verdadeiro espetáculo da vida (1999, p. 8).

Em “Anunciação”, o destinatário dos versos cujo eu-lírico é Maria é um não nomeado intermediador de uma espécie de possessão oculta por metáforas, cuja “*sombra* que cresceu sobre [seu] corpo” não “é humana”, não participa do “verdadeiro espetáculo da vida”; é “sem esperança / pois não há esperança no mistério revelado”: trata-se, portanto, no sentido artaudiano, de uma *falsa sombra*, que, por isso mesmo, *não* “prepara o caminho para um outro nascimento”.⁷¹

A aproximação entre o poema de Helder Macedo e a teoria de Antonin Artaud vai ainda mais longe, em sua afirmação da vida e do legitimamente humano. A primeira estrofe de “Anunciação” é um vocativo tripartido: “Espada dúctil de fogo / negro sol latejando vertical / ave branca explodida no meu ventre”.

A espada é [...] a luz e o relâmpago: a lâmina brilha; ela é, diziam os Cruzados, um fragmento da *Cruz de Luz*. [...] Ela é, portanto, o fogo: os anjos que expulsaram Adão e Eva do Paraíso tinham *espadas de fogo* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996).

⁷¹ O substantivo *sombra* vem já do *Evangelho segundo Lucas*: “O Espírito Santo virá sobre ti, e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua *sombra* [...]” (Lc. 1: 35). Para as citações e/ou referências bíblicas, utilizou-se a *Bíblia de Jerusalém - Novo Testamento* (edição anotada). 8. ed. São Paulo: Paulinas, 1981.

Portanto, a espada é, como objeto fecundador, uma representação fálica da *cruz*. A espada dos Cruzados, com o guarda-mão atravessado, tinha propositadamente a forma d'*A cruz*, título da peça inédita e jamais encenada de Helder Macedo, gênese de *Os trabalhos de Maria*, “uma transformação moderna e algo *experimentalista* da tradição *medieval* dos *autos iniciáticos*”, ou seja, a destruição de *falsas sombras* que prepara o “caminho para um outro nascimento de sombras”. Se as *sombras* forem compreendidas em seu mais metafórico sentido, *Os trabalhos de Maria* (e sua gênese) serão as *sombras nascentes* da destruição dos *autos iniciáticos*.

Pode-se, portanto, dizer que Maria é metaforicamente crucificada desde a “Anunciação”, através da penetração sexual, o que – levada a imagem ao extremo – poderá remeter à plasticidade cinematográfica *pop* da mais “celebrada” cena do já clássico longa-metragem de terror *O exorcista* (EUA, 1973), em que a personagem Regan Tereza MacNeil (protagonizada por Linda Blair), uma menina de doze anos supostamente vítima de possessão demoníaca, desvirgina-se ao masturbar-se violentamente com um crucifixo, enquanto desfia um rosário de blasfêmias na presença de sua mãe.⁷²

A partir deste paralelo, parece pertinente afirmar que Helder Macedo opera semanticamente um *exorcismo invertido*: o Poeta *exorciza literariamente* a ideia judaico-cristã de *Deus*, presente nos *Evangelhos* (e na *Bíblia*, por extensão), ao dizer, pela voz de Maria, que “o que a carne concebe / é já divino / porque sem comando” (“Anunciação”) e, mais incisivamente, ao humanizar o ato: “E agora / por mim própria violada / me castrei” (“Natividade”), o que vai plenamente ao encontro da filosofia nietzschiana: “E é lícito ser cristão, se com a noção da *immaculata conceptio* a origem do ser humano é cristianizada, isto é, *maculada*?” (NIETZSCHE, 2007, p. 69, § 56).⁷³

O *exorcismo invertido* de Helder Macedo significa *religar* ao humano o que é intrinsecamente humano – sem que deixe com isso de ser “re-ligioso” – “porque sem comando”, logo indomado pelos deuses, não subserviente. A *immaculata conceptio* é uma

⁷² Ressalte-se que, neste passo, a referência é feita estritamente à cena do filme *The exorcist*, dirigido por William Friedkin (EUA, Warner Bros., 1973), e não ao *best-seller* homônimo de William Peter Blatty (EUA, 1972), no qual foi inspirado, cuja qualidade literária não é absolutamente posta em questão (BLATTY, s/d p. 188-9). Reitera-se, todavia, que a referência presente neste ensaio é rigorosamente plástica.

⁷³ No caso das obras de Nietzsche indicam-se as páginas da edição consultada e as seções onde as citações se encontram inscritas em qualquer edição.

interferência (criada pelo cristianismo) do divino no humano, subtraindo deste sua própria *origem, maculando* portanto sua própria identidade. O *exorcismo invertido* é etimologicamente agnóstico⁷⁴: o Poeta, ao pôr nas *mãos* de Maria o objeto de sua própria violação (“por mim própria violada”), *devolve* à Maria o que é de Maria: a consciência de sua própria humanidade.⁷⁵ Maria será, portanto, em seus *trabalhos* a metonímia do ser rigorosa e religiosamente *humano*. Artaud alarga a questão:

Diria mesmo que é uma infecção do humano que nos estraga ideias que deveriam permanecer divinas; pois, longe de acreditar no sobrenatural, o divino inventado pelo homem, penso que foi a intervenção milenar do homem que acabou por nos corromper o divino (1999, p. 3).

Tal afirmação vai ao encontro do pensamento nietzschiano quando justaposta ao *Crepúsculo dos ídolos ou Como se faz filosofia a golpes com martelo*, espécie de síntese de sua obra. Neste livro, um dos organizados e publicados em 1888, *ouve-se*⁷⁶ o seguinte aforismo: “Como? O ser humano é apenas um equívoco de Deus? Ou Deus apenas um equívoco do ser humano?” (NIETZSCHE, 2007, p. 10, § I 7). Trata-se, portanto – dentro da economia filosófica de Nietzsche –, de uma questão retórica, como será retórica a *única* interrogação presente em *Os trabalhos de Maria e o lamento de José*: “Como negar-me / se fui eu quem me devora?” (“Natividade”), donde se pode concluir que quem a *devora, desumaniza*, é o que ela foi. Logo, como negar-se agora? – Não se negar, afirmar-se, assumir-se *humanamente* desvirginada: *dessacralizar-se, humanizar-se, exercer a*

⁷⁴ Cf. Houaiss: “ing. *agnosticism* foi forjado em 1869 por Thomas H. Huxley (1825-1895, biólogo inglês) nos seus *Collected essays*, calcado, por oposição a gnosticismo, no adjetivo gr. *ágnostos*, ‘ignorante, incognoscível’ (com o prefixo *a-* ‘privação, negação’), derivado do verbo gr. *agnóein* ‘não saber, ignorar’; segundo sua própria confissão bastante irônica, Huxley criou o vocábulo como antítese ao *gnóstico* da história da Igreja, que sempre se mostrava ou pretendia mostrar-se sabedor das coisas que ele, Huxley, ignorava [...]”.

⁷⁵ Ironicamente, é na leitura dos *Evangelhos* sinóticos que se encontra a mais célebre afirmação do humano (*César*) contraposto ao divino (*Deus*), sintetizada na célebre sentença de Jesus de Nazaré: “[...] *devolvi* o que é de César a César, e o que é de Deus a Deus” (Mt 22, 21; Mc 12, 17; Lc 20, 25).

⁷⁶ Cf. “Carta sobre *Crepúsculo dos ídolos*” n° 4: “De resto, Gersdorff [Barão Carl von Gersdorff (1804-1904): amigo de Nietzsche desde a Escola de Pforta, onde foram colegas] me *previne* seriamente contra as wagnerianas. - Também nesse sentido o novo título *Crepúsculo dos ídolos* [paródia do título de uma ópera de Wagner, *Crepúsculo dos deuses*] deverá ser *ouvido - mais uma maldade* com Wagner, portanto...”. As informações entre colchetes são de responsabilidade de Paulo César de Souza.

vida. A contraposição entre o *humano exercício da vida* e a *idolatria desumanizadora* será teorizada por Artaud sob forma de protesto:⁷⁷

Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à idéia de cultura ao reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão - o que resulta numa idolatria da cultura, assim como as religiões idólatras põem os deuses em seus Panteões.

Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida (1999, p. 4).

À *idolatria*, Artaud irá opor, como polo positivo, o *totemismo*.

[...] o totemismo é ator porque se mexe, e é feito para atores; e toda verdadeira cultura apóia-se nos meios bárbaros e primitivos do totemismo, cuja vida selvagem, isto é, inteiramente espontânea, quero adorar.

À nossa ideia [ocidental] inerte e desinteressada da arte uma cultura autêntica opõe uma ideia mágica e violentamente egoísta, isto é, interessada. É que os mexicanos captam o *Manas*, as forças que dormem em todas as formas e que não podem surgir de uma contemplação das formas por si sós, mas que surgem de uma identificação mágica com essas formas. E os velhos Totens lá estão para apressar a comunicação (ARTAUD, 1999, p. 6).

Esta oposição, como se sabe, Artaud a percebeu no México, onde concebeu – em parte – a ideia do *Teatro da Crueldade*, “uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal”, pois, “do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor”, “não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado”, mas sim “a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida [...] sua nuance cruel” (ARTAUD, 1999, p. 118). O autor considerou ainda como o mais acabado exercício do *Teatro da Crueldade* o ritual pagão do Sol Negro⁷⁸:

⁷⁷ Não será desnecessária a lembrança de que este *protesto* é reafirmado nos dois *manifestos* do *Teatro da Crueldade*. Cf.: Artaud (1999, p. 101-115) (“Primeiro Manifesto”) e p. 143-150 (“Segundo Manifesto”).

⁷⁸ Cf. WILLER, Cláudio. “Antonin Artaud: loucura e lucidez, tradição e modernidade.” In: MARTINS, Floriano & WILLER, Cláudio. *Agulha - revista de arte e cultura* 7 (www.secrel.com.br). Fortaleza / São Paulo, 2000: “Em O Teatro

O sol negro é o Sol em sua trajetória noturna, quando deixa este mundo para iluminar o outro mundo. Os astecas representavam o sol negro carregado nas costas pelo deus dos Infernos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996).

Portanto, os dois primeiros vocativos do eu-lírico de “Anunciação” não são, em seu contexto, *estáticos* (idolatráveis), mas profanamente *extáticos*, através de símbolos totêmicos: no primeiro, a evocação da crucifixão através da simbologia fálica da “espada [...] de fogo” transfigurada dos autos iniciáticos medievais – ao ser fecundada, Maria é, a um só tempo, crucificada e violada pelo falo oculto divino, cuja simbologia é, tanto a cruz de Jesus de Nazaré, quanto a espada dos Cavaleiros de Cristo –; no segundo, possivelmente, a evocação de um ritual pagão ancestral do Novo Mundo, sendo representado, na *verticalidade* do “negro sol”⁷⁹, seu aspecto fálico. No primeiro caso, a espada é humana, pois é “dúctil”; no segundo, um “negro sol”, de um “deus dos Infernos”, é a transfiguração poética da glândula deste falo, humanamente “latejando”. A “ave branca” é, sem dúvida, o esperma, cuja explosão no ventre de Maria representa a experiência extática da *Vida*. Deste ponto de vista, o *erótico* e o *extático* promovem o *poético*.

Em “Natividade”, “Um grito rouco. Um ventre rasgado de dentro. / Viscoso, um novo corpo / tomba / e limita a eternidade.” A alusão é, naturalmente, histórica: limitar a eternidade significa impor-lhe um antes e um depois: a.C./d.C. Na última seção de *O Anticristo*, que precede a “Lei contra o cristianismo”, Nietzsche enuncia o seguinte:

e seu duplo, obra na qual apresenta o conjunto de idéias que constituíram o teatro da crueldade, Antonin Artaud defende uma linguagem que pudesse *exprimir objetivamente verdades secretas*. [...]. Por isso, o teatro da crueldade é um ritual, valorizando o gestual e o objeto, trocando o lugar de palco e platéia. Em outras de suas obras, como *Heliogábalo, o anarquista coroado* e *Viagem ao país dos Taraumaras*, criou uma recíproca desse teatro, uma espécie de semiologia onde as coisas têm significado e formam discursos. A leitura de *Viagem ao país dos Taraumaras*, e do que escreveu depois sobre o ritual do peiote, mostra que esse rito do *Sol Negro* foi, para ele, a mais autêntica realização do teatro da crueldade [...]. É especialmente fascinante como Artaud, depois de viajar ao México para tomar peiote entre os Taraumara, de ter uma crise ao voltar e ser internado, produziu textos literariamente superiores, pela força, ritmo e riqueza de imagens. Onde se pode ver como antagônicos, em muitos escritores, um componente psicótico, destrutivo, e um componente criador, em Artaud ambos interagem; um alimentou o outro. Sua obra culmina, em 1947, com *Van Gogh, o suicidado pela sociedade*, esplêndido poema em prosa onde reitera que louco é o homem que a sociedade não quer ouvir, e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis.”

⁷⁹ Há ainda a presença do *negro sol* no *Apocalipse*: “Vi quando ele [o Cordeiro] abriu o sexto selo: houve um grande terremoto; o *sol tornou-se negro* [...]” (Ap 6, 12); e, antes, em Mt 24, 29: “Logo após a tribulação daqueles dias, o *sol escurecerá* [...]”.

E o tempo é contado pelo *dies nefastus* com que teve início essa fatalidade – pelo primeiro dia do cristianismo! – *Por que não pelo último? A partir de hoje?* – Tresvaloração de todos os valores!... (2007, p. 80, § 62).

Composta por sete artigos, a “Lei contra o cristianismo”, assinada por “O Anticristo”, é datada da seguinte forma:

PROCLAMADA NO DIA DA SALVAÇÃO,
DIA PRIMEIRO DO ANO UM
(30 DE SETEMBRO DE 1888 DA CONTAGEM ERRADA)

Em seu “Artigo quarto”, lê-se o seguinte: “A pregação da castidade é uma incitação pública à antinatureza. Todo desprezo da vida sexual, toda impurificação da mesma através do conceito de ‘impuro’ é o autêntico pecado contra o sagrado espírito da vida”, o que é uma reiteração - mais alargada - da ideia de que a *immaculata conceptio* é, na verdade, a *humanidade maculada*.

Expressão de “anjos, demônios, sacerdotes, mercadores, navegantes [e] crianças” é, portanto, a voz de Maria, segundo a “Carta sobre a gênese de *Os Trabalhos de Maria e o Lamento de José*”. Mas não só: é também a voz do Poeta de *Vesperal*, sobretudo no poema “Limiar”, cuja primeira estrofe ressoará na terceira de “Natividade”:

Levanto a voz para invadir a treva.
A vida fustigada intenta o brusco
e fértil precipício que a sustenha.
A rouca identidade se suspende
e tomba
informe
inacabado elo
no impossível excesso
do canto que a revela. (“Limiar”)⁸⁰

⁸⁰ Como já foi dito, todos os poemas de Helder Macedo são citados, no presente ensaio, segundo a lição da edição de *Viagem de inverno e outros poemas*, onde uma palavra é alterada em “Limiar”, publicado em *Poesia 1957-1977* (Lisboa: Moraes, 1979): onde se lê “rouca”, naquela, é “própria”, nesta. Além disso, o verso “e tomba, informe” desta é desmembrado naquela “e tomba / informe”. Há ainda outras alterações, mas que não são imediatamente relevantes neste passo.

Um grito *rouco*. Um ventre rasgado de dentro.
Viscoso, um novo corpo
tomba
e limita a eternidade. (“Natividade”)

Segundo Eduardo Lourenço, em “Limiar”, “a essência” da poética de Helder Macedo “se anuncia e revela como voz da ‘escuridão que gera o próprio canto” (2004, p. 396). “Limiar” é, portanto, uma espécie de *arte poética macediana*. O verbo *tombar*, no primeiro caso, tem por sujeito “a rouca identidade”. No caso de “Natividade”, o sujeito é “um novo corpo”. A “identidade” do Poeta é “rouca”, o “grito” de Maria também. Desta forma, o nascimento da “identidade”, “do canto que revela”, na suposta *arte poética* de Helder Macedo, será, em *Os trabalhos de Maria e o lamento de José*, “um novo corpo”. Assim, o *canto* e o *corpo* identificam-se através da *Vida*.

A ideia de *limitar a eternidade* será retomada e reiterada em “O deserto”. Todavia, a reflexão será outra, na medida em que neste momento Maria dá um salto à frente na sua argumentação contra o divino, ao atribuir ao humano um novo modo de ser eterno, qualidade que neste sentido é positiva em sua precariedade, em sua paradoxal dimensão mortal: dirigindo-se ao filho, Maria irá “lhe mostrar / que toda a eternidade / está contida / no teu corpo / que podes conhecer / a eternidade / pois não há outra / além de conhecê-la / no prazo temporário / do teu ser / e só aí / só em ti / porque ela é tão finita / como tu / e tão mutável / e tudo o que não seja / é só o nada / nada / nada”.

Nikos Kazantzákis, autor de *A última tentação de Cristo*, é - por excelência - um legítimo *asceta moderno*. Tradutor de Nietzsche para o grego, em um pequeno tratado em prosa poética, *Ascese - os salvadores de Deus*, indica a ideia de *limite da eternidade* por falta de referencial humano:

Vim de um lugar obscuro, o Útero; vou para outro lugar obscuro, a Sepultura. Uma força me atira para fora do abismo negro; outra força me impele irresistivelmente para dentro dele (KAZANTZÁKIS, 1997, p. 51).

A obscuridade do “Útero” e da “Sepultura” revela a inconsciência, a ignorância vital (no sentido de desconhecimento) entre dois estágios metaforicamente mortos. Ora, se o homem, este *salvador de Deus*, não tem lembranças de sua vida *intrauterina* nem possibilidades cognoscíveis para perscrutar uma possível vida *post-mortem*, logo, dentro de sua finitude, este homem é, em relação a si mesmo, *eterno*. E através de Nikos Kazantzákis, vislumbra-se a sábia voz da Maria de Helder Macedo: “toda a eternidade / está contida / no teu corpo / que podes conhecer / a eternidade / pois não há outra / além de conhecê-la / no prazo temporário / do teu ser”, para concluir de forma nietzschiana, em “Crucificação”, “Um parto é sem regresso. / [...] / Meu ventre bifurcado lembra ainda / a forma inacabada do teu crânio” e em “Ressurreição”, “desceste de ti / não ao meu ventre / mas ao cego ventre amorfo / e triunfante / da terra⁸¹ / [...] / para ressuscitares / em *nada* / para sempre.” E *ouve-se* Nietzsche:

Quando se coloca o centro de gravidade da vida não na vida, mas no além – no *nada* –, despoja-se a vida de seu centro de gravidade. A grande mentira da imortalidade pessoal destrói toda razão, toda natureza no instinto – tudo de benéfico, promovedor da vida, garantidor do futuro nos instintos passa a despertar suspeita. Viver de modo que já não há sentido em viver, isso torna-se o sentido da vida... (2007, p. 50, § 43).

O conceito cristão de Deus – Deus como deus dos doentes, Deus como aranha, Deus como espírito – é um dos mais corruptos conceitos de Deus que já foi alcançado na Terra; talvez represente o nadir na evolução descendente dos tipos divinos. Deus degenerado em contradição da vida, em vez de ser transfiguração e eterna afirmação desta! Em Deus a hostilidade declarada à vida, à natureza, à vontade de vida! Deus como fórmula para toda difamação do “aquém”, para toda mentira sobre o “além”! Em Deus o *nada* divinizado, a *vontade de nada* canonizada!... (p. 50, § 18).

⁸¹ “Conotações camonianas? Creio que não directas ou, pelo menos, conscientes” (Excerto da “Carta sobre a gênese de *Os trabalhos de Maria e o lamento de José*”, de Helder Macedo, 23 de maio de 2006). Inconscientes talvez e, portanto, mais literárias. Como não ouvir nestes versos os ecos da célebre Canção X de Camões: “Quando vim da materna sepultura”? Obs.: A estrofe que se inicia por este verso não existe na edição de 1595, nem está no *Manuscrito apenso*, mas já aparece na edição de 1598. O motivo da supressão na edição de 1595, bem como sua fonte para a inclusão na edição de 1598, são desconhecidos.

A eternidade está na vida, nem antes nem depois dela, mas na *Vida*, a única possibilidade de ascese. A partir de então, pode-se compreender o título da série de poemas na voz de Maria. Etimologicamente, *trabalho* vem do latim vulgar *trīpālīāre* (torturar), derivado de *trīpālīum* (três paus): instrumento de tortura conhecido como Cruz de Santo André (BORN, 1971). Trata-se de uma cruz em forma de X, com duas traves cruzadas, e uma terceira que forma um tripé na parte inferior para dar a sustentação necessária ao corpo do crucificado. A vítima era amarrada ou pregada no *trīpālīum*, de modo que ficasse com os braços e as pernas abertas, no caso das mulheres, em posição propícia, tanto para um estupro quanto para um parto. Desta forma, não será absurdo interpretar os *trabalhos de Maria* como os torturantes *trabalhos de parto*, sofridos trabalhos *em nome da Vida*.

Quanto a *o lamento de José*, Nietzsche escreveu um poema intitulado justamente “O lamento de Ariadne”, com um eu-lírico feminino muito semelhante ao José de Helder Macedo. Ao fim do poema nietzschiano, todavia, Dionísio responde: “Sê prudente, Ariadne!... / [...] / *Eu sou teu labirinto...*” (NIETZSCHE, 2007, p. 123-9). De forma análoga, José, em seus *lamentos*, dialoga com dois momentos de “Natividade”: “Um ventre inchado golfa a expectativa de si próprio” e “E agora / por mim própria violada / me castrei.”, aos quais irá responder, como se Maria fosse o labirinto do qual José reivindica encontrar a saída:

[o labirinto]

Teu corpo fecundei
inchou de mim
mas como um estupro do que te ofereci
recusaste a verdade do meu corpo
no filho que pariste
em vez do meu.

[a saída]

Que venha a morte
mas que seja minha.

Não terá sido por acaso que José se tenha configurado como uma presença rigorosamente muda nos quatro *Evangelhos* bíblicos. Com efeito, a figura de José aparece apenas nos textos de Mateus e Lucas: no primeiro caso, é um *homem* com um riquíssimo potencial onírico, que tem três sonhos e não os interpreta, mas, sim, obedece-lhes, renunciando à sua *humanidade*, sem dar uma palavra sequer: “[...] o Anjo do Senhor manifestou-se a ele em sonho, dizendo: ‘José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua mulher, pois o que nela foi gerado vem do Espírito Santo’” (Mt, 1, 20); donde o “Espírito Santo” é a “ave branca explodida no [...] ventre” de Maria, segundo o Poeta de seus *trabalhos*; no caso de Lucas, José sequer sonha, pois, afinal, para o cristianismo, ele é o pai adotivo de Jesus Cristo, o *falso pai*, por não ser *Deus*, numa *inversão dos valores humanos*. Por outro lado - e justamente por isso -, em *Os trabalhos de Maria e o lamento de José*, a este é dada a voz poética, a reivindicar enfaticamente, em seus *lamentos*, ao menos a *humanidade (não divindade)* de sua própria *morte*, já que Maria “recus[ou] a *verdade* do [seu] corpo / no filho que par[iu] / em vez do [seu]”. Na obra de Helder Macedo, José é o pai biológico, o *verdadeiro pai* de Jesus de Nazaré. O Poeta opera, portanto, nietzschianamente, uma legítima “tresvaloração [dos] valores” cristãos, uma veemente *afirmação dos valores humanos*. Será, portanto, o José de Helder Macedo, “no limite da blasfêmia, de tradição surrealizante”, o agente de

[...] uma originalíssima revisitação da mitologia cristã, ao mesmo tempo sublimante do estupro divino de todo o Amor e uma humanização na perspectiva mais visceral da encarnação menos para que através dela a humanidade vença a Morte do que para que através dela a Morte receba um sentido e caiba inteira na Vida, a única transcendência (LOURENÇO, 2004, p. 399).

Fernão Rodrigues Lobo Soropita (1595), o notório primeiro editor da obra lírica de Luís de Camões, em seu célebre “Prólogo aos leitores”, impresso anonimamente nas *Rhythmas* de 1595 e identificado quando de sua reimpressão de 1616, afirma – com

extraordinária consciência editorial, maior do que a de muitos dos séculos seguintes – que, em decorrência de a publicação da edição *princeps* da obra lírica de Camões ser póstuma, “alguns [sonetos] que aqui vão impressos por seus [...] foram feitos [...] à importunação de amigos, onde acontece muitas vezes acudir mais à pressa com que os pedem, que à obrigação de os limar, e depois sem vontade do autor se publicam por seus [...]”.

Desta forma, é muito pouco provável que o autor de *Os Lusíadas* e do soneto “Verdade, Amor, Rezão, Merecimento” (1598) – em que Cristo é “menos uma solução do que um refúgio na desrazão” (MACEDO, 1998, p. 392) – tivesse vontade de que se publicasse como sua a série de sonetos devotos da edição de 1616, por menos que, em termos estéticos, ela desqualifique o conjunto de sua obra. E, mesmo que o quisesse, esta série não representaria, tematicamente, o grande Poeta do Renascimento português.

Inversamente, no que se refere ao conjunto de poemas de *Os trabalhos de Maria e o lamento de José*, acolho o que sustenta Teresa Cerdeira, com a justa autoridade que lhe confere o tempo dedicado à obra literária, crítica e científica de Helder Macedo:

[...] ao reler hoje [2004] esse conjunto notável de poemas [*Os trabalhos de Maria e o lamento de José*], posso, com todo o direito que me concede o diálogo dos tempos, surpreender neles *um microcosmo da obra do autor*, a sua, já então, *assinatura*, através de pequenos traços distintivos, de um conjunto de sintomas ou de obsessões escriturais – temáticas e formais –, de uma rede de repetições, de diferenças, de eleições que tornam possível o reconhecimento de uma mesma mão que escreve, quer no espaço da criação poético-ficcional, quer na dimensão da escrita ensaística (CERDEIRA, 2004, p. 333).

Nietzsche inicia o “Prólogo” de seu *O Anticristo – Maldição ao cristianismo* (é este o título completo da obra) da seguinte forma: “Esse livro é para pouquíssimos. E talvez eles ainda não vivam. [...] Apenas o depois de amanhã é meu. Alguns nascem póstumos” (NIETZSCHE, 2007, p. 9). Camões, n’*Os Lusíadas*, propõe-se a cantar “aqueles que por

obras valerosas / se vão da Lei da Morte libertando” (*Lus*, I, 2), ou seja, *homens* como Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud, Luís de Camões, Helder Macedo, que já “nasce[ram] póstumos”, *homens* de “depois de amanhã”, pois “com obras valerosas” se foram “da Lei da Morte libertando”, tomada aqui menos no sentido da tão românticamente cantada divindade do artista, mas no sentido de terem composto *obras* que, *humanamente*, apenas podem ser realizadas em *Vida e em nome da Vida*.

**LUÍS DE CAMÕES
E MANUEL DE FREITAS**

Lisboa, 2002. Manuel de Freitas assume o prefácio e edita a antologia *Poetas sem qualidades*, livro publicado já no século XXI, mas composto por autores formados – ou em formação – no curso da última década do novecentos, ou antes. O título, desenvolvido no prefácio, sugere a identificação e o registro de uma nova poética em língua portuguesa, sobre a qual – positivas, negativas ou ainda indecisas – já algumas análises, bem diversas em suas conclusões, podem ser consultadas, como as de António Guerreiro e Gastão Cruz, em Portugal, e a de Luís Maffei, no Brasil. A reincidência do mesmo objeto como objeto de análise literária pode sugerir que este, literariamente, de fato exista.

Manuel de Freitas tem publicado ininterruptamente desde 2000⁸² e não resta dúvida de que, se realmente houver uma *poesia sem qualidades*, a obra de Manuel de Freitas haverá, coerentemente, de nela se incluir. Apesar de momentos de lirismo – dir-se-ia agora, clássico –, como no poema “Estudos camonianos” (2002), Freitas quase sempre incide – em termos gerais – na radicalização do coloquial e/ou popular, mais ou menos circunscrito ao *pop* norte-americano. Por outro lado, suas vastas e eruditas citações, epígrafes e referências à literatura e à música revelam um conhecimento invulgar e profundamente alicerçado na cultura ocidental europeia. Segundo Gastão Cruz,

o trabalho poético, o ofício cantante, a aplicação artesanal, não estão sequer excluídos da escrita de dois ou três dos poetas que aceitaram figurar sob a designação de poetas

⁸² Só em 2001, Manuel de Freitas publicou três livros (*Os infernos artificiais*, BWV 244 e *Isolda ou a nudez dos códigos de barra*) por três editoras diferentes.

sem qualidades: [...] mesmo Manuel de Freitas (aliás não integrado na antologia), pelo menos no seu melhor livro, *Game Over*, procura [...], sem dúvida, fugir ao amadorismo a que o seguimento à letra da defesa de uma poesia sem qualidades [...] forçosamente conduziria (2003, p. 32).

Game over (FREITAS, 2002) é subdividido em quatro partes: “Depois do fim”, “Introdução aos estupros literários”, “Exéquias musicais” e “O rumor das saias de Inês”, sendo esta última aberta por duas epígrafes, a primeira de Luís de Camões, a segunda de Bernardo Soares.

Com uma originalidade a ser analisada, mas contando com um evidente conhecimento da tradição poética portuguesa, Manuel de Freitas, ao contrário do óbvio, não utiliza como epígrafe a notória estância 120 do canto terceiro d’*Os Lusíadas* - que principia pelo célebre verso *Estavas, linda Inês, posta em sossego* -, mas sim o dístico, primorosamente despidorado, que provavelmente levou as redondilhas *Deu, Senhora, por sentença* a serem suprimidas da primeira para a segunda edição das *Rimas* de Camões, ainda no século XVI:⁸³ “Vos confesso que desejo / de cair convosco em cama”. Vira-se a página e é perceptível *O rumor* [...] *de Inês* logo no poema de abertura, intitulado justamente “Estudos camonianos”, e que principia por citar exatamente a já referida estância d’*Os Lusíadas*:

Estavas linda, Inês, e Camões
decerto não se importará
se eu disser que tinhas
posta no lugar a carne inteira
do meu futuro desassossego (FREITAS, 2002, p. 79).

Seja pelo título do poema, seja pelo contexto em que se insere⁸⁴, fica-se a saber que a *Inês* de “Estudos camonianos” é de fato a que

⁸³ O motivo que levou a tal supressão é desconhecido. Considera-se, contudo, que o dístico, bem como o poema que o desenvolve, tenha sido mandado suprimir pela censura inquisitorial. Ante a falta de documentação, é mais prudente considerar que tal amputação tenha ocorrido por pudicícia (em excesso, talvez) do censor ou do editor, para proteger-se do Santo Ofício, ou para extrair versos que poderiam ser considerados chulos à obra daquele que já então era *Príncipe dos poetas de seu tempo*.

⁸⁴ A segunda estrofe de *Estudos camonianos* faz referência ao apodrecimento do corpo daquela que, segundo a lenda, *depois de morta foi rainha*.

Camões cantara n’*Os Lusíadas*; mas simultaneamente outra, porque noutro tempo *cantada*. Não é, portanto, a *posta em sossego*, mas a do *desassossego, futuro* em relação a ela, presente para o eu-lírico do poema e, antes deste, para Bernardo Soares, autor da segunda epígrafe de *O rumor das saias de Inês*: “Não o amor, mas os arredores é que vale a pena”. E foi pelos arredores do amor oficial que Inês de Castro andou, amou e morreu.

Não há, portanto, dúvida sobre a identidade da Inês cujo rumor das saias intitula a última parte de *Game over*⁸⁵. Quanto à primeira epígrafe, o dístico extraído das redondilhas *Deu, Senhora, por sentença* revela o *desejo confesso* do eu-lírico *de cair em cama* com uma Senhora, não identificada no caso de Camões, mas sim no de Manuel de Freitas. Enquanto o *épico de outrora* – como diria Cesário – se dirige a uma anônima contemporânea sua, provavelmente dada a liberdades consigo, o que Manuel de Freitas indica ao utilizar este dístico para epigrafiar a última parte de *Game over* é que o eu-lírico, pelo menos o de “Estudos camonianos”, dá uma *cantada* (passe o brasileirismo) em Inês de Castro ao confessar que, pelos versos de Camões, deseja levá-la para a cama.

Manuel de Freitas opera, portanto, em *Game over*, uma espécie de necrofilia literária, que afinal haverá de encontrar coerência num livro em que uma das seções é emblematicamente intitulada “Introdução aos estupros literários”, pois pertencem, tanto a necrofilia quanto o estupro, ao mesmo paradigma: são ambos *patologias psíquicas relativas à sexualidade* que não encontram legitimação social sequer na psicanálise. Para a literatura, reino do simbólico, serão todavia transgressões e, desta forma, dependendo de como forem articuladas, poderão apontar para releituras ou atualizações.

Na primeira parte do livro, “Depois do fim”, outra espécie de atitude transgressora, relativa à sexualidade, é já perceptível no poema “Charles Monroe”, que também distorce e/ou reinventa, literariamente, determinados elementos caracteristicamente camonianos:

⁸⁵ Por e-mail, todavia, Manuel de Freitas identificou-me Inês como sua futura mulher, à altura da escrita do poema, homônima da amante de Pedro I de Portugal.

Pegou no pênis
e numa navalha antiga
que devia ter barbeado o avô
e foi-se despegando dele
(não do avô, morto e enterrado) (FREITAS, 2002, p. 22).

Não será difícil encontrar nesta primeira estrofe ecos, ainda que disfarçados, do célebre verso com que, poeta e soldado, Camões se apresenta n’*Os Lusíadas: Nua mão sempre a espada e noutra a pena* (VII, 79, v. 8). Para amputar-se, o eu-lírico de “Charles Monroe” tem as duas mãos ocupadas: com a mão em que Camões teve *sempre a espada*, Freitas segura a *navalha*, ferramenta para a amputação, com a outra, altera a *pena* do século XVI em *pênis*, ambos objetos fertilizantes (literário no primeiro caso, biológico no segundo), ambos objetos da amputação no poema do século XXI.⁸⁶

“Introdução aos estupros literários” traz a sugestiva epígrafe de Mário Cesariny: “Sai-se para a literatura quando é da literatura que é preciso sair”. É nesta parte de *Game over* que está o poema “Camões burger”, em que Manuel de Freitas *vela* um amplo conhecimento, ou mais, uma intimidade tal com a literatura portuguesa, que dificilmente uma *poesia sem qualidades*, levada ao pé da letra, poderia *revelar*.

Com efeito, “Camões burger” é legítimo herdeiro de uma tradição poética e política, já antiga, que haverá de passar, necessariamente, por Jorge de Sena. Com efeito, Cesário Verde foi o primeiro a “escarr[ar] com desdém no grande mar” (“Heroísmos”) e a ele coube a autoria de “O sentimento dum ocidental”, com toda a sua notória repercussão⁸⁷, mas, historicamente, coube a Jorge de Sena alargar de maneira substancial, não propriamente aquela invenção de Cesário, mas o que lhe diziam os versos e a vida do próprio Luís de Camões: na transcrição do epitáfio do poeta e em sua mais antiga biografia, nos versos de “Sobre os rios” e na pequena informação de Diogo do Couto acerca da estada de “Camões na Ilha de Moçambique”...

Lisboa, 1963. Publicam-se as *Metamorfozes*, obra prima de Jorge de Sena, no interior da qual se encontra o poema “Camões dirige-

⁸⁶ Muito há ainda para ser averiguado acerca da presença de Camões neste poema. Todavia, não é esta a proposta do presente ensaio.

⁸⁷ Sobre as relações entre Cesário Verde e Camões, cf. SILVEIRA, 2003, p. 153.

se aos seus contemporâneos” (SENA, 1988), escrito em 1961, Assis (São Paulo). Em 1973, o poema seria reeditado em conjunto com duas outras obras “camonianas” do autor. O volume, intitulado *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*, contém, além do poema homônimo, o conto “*Superflumina Babylonis*” (SENA, 1983), composto em Araraquara (São Paulo), 1964, mas publicado apenas em 1966, em Lisboa, e os versos do até então inédito “Camões na Ilha de Moçambique” (SENA, 1989), escrito em julho de 1972, durante a estada de Jorge de Sena *in loco*.

Facilmente perceberá, quem tiver o mínimo contato com a obra deste poeta, que ele reuniu exatamente estas três obras não por acaso: apesar de Camões ter sido, como se sabe, o *mote* mais explorado nos milhares de versos de Jorge de Sena, nunca esteve tão intimamente humanizado como nestes casos.

Num estudo publicado em 1999, averigui a presença dos versos e da vida de Camões na literatura produzida por Jorge de Sena, mais especificamente na poesia, e percebi que as obras listadas poderiam ser subdivididas de acordo com quatro procedimentos literários diferentes, que intitulei *alusão*, *citação*, *glosa poética* e *glosa biográfica* (MATOS, 1999, p. 242-226).

Apesar de incompleto - pois localizei posteriormente citações ou referências à vida e/ou à obra de Luís de Camões em títulos aí não registrados -, o estudo dificilmente admitiria novas inclusões na parte relativa à *glosa biográfica*, não fosse o deparar-me com o poema “Aviso à navegação do próximo centenário de *Os Lusíadas*, em bilhete a Camões”, em que Jorge de Sena, pela segunda vez, dirige-se ao poeta de sua predileção.⁸⁸

Entende-se, naturalmente, por *glosa biográfica* a utilização da vida e do *post mortem* (*glosa necrográfica*) de outrem, no caso Luís de Camões, como *mote* para o desenvolvimento de determinada obra literária. Foram, portanto, analisadas na parte *glosa biográfica* do referido estudo justamente os três textos que compõem o volume supracitado: *Camões dirige-se a seus contemporâneos*.

⁸⁸ Devo a Gilda Santos a inclusão deste poema (*Visão Perpétua*, 1982), e a Luís Maffei a de “A Piaf” (*Arte de Música*, 1968), respectivamente, nas partes relativas às *glosas biográficas* - como já foi indicado - e às *citações*.

Não por acaso, constituindo-se como *glosa biográfica* (e *necrográfica*), estas peças chegam a revelar, muitas vezes de maneira contundente, a intimidade de *um* Camões profundamente humanizado. Apesar de ficção, quem não conhecesse - e profundamente - o que deve ter sido a época e a vida de Luís de Camões jamais poderia ter escrito o que se lê, por exemplo, neste passo de “*Superflumina Babylonis*”:

Sentar-se era um alívio do cansaço, e uma nova tortura também. Mas a ausência da mãe, tão inabitual, tornou menos tortura a tortura de sentar-se ajeitando as partes inchadas e doloridas, acto que, com uma vergonha infinita, era obrigado a fazer diante dela, e que por isso não ajeitava bem, sentindo os olhos da velhinha fitos nele, horrorizados com a monstruosidade dos castigos reservados a quem se entrega aos pecados da carne, [...] (SENA, 1983, p. 157).

É este, como se sabe, o Camões de Jorge de Sena, o Camões *que praticou o amor até a destruição da carne* (SENA, 1983, p. 159), que tem as *partes inchadas e doloridas* em decorrência das doenças venéreas que, como soldado e poeta, teria contraído por Ásia e África... e Portugal.

Não deixa de ser pertinente averiguar, neste passo, que outras fontes, não reveladas em nota ao conto⁸⁹, pode ter utilizado Jorge de Sena para *deduzir* a presença das *patologias biológicas relativas ao comportamento sexual* que ecoarão, já no século XXI, nas *patologias psíquicas relativas à sexualidade* exploradas por Manuel de Freitas nos *estupros literários* de *Game over*. É notório que Camões, em uma “carta escrita de Lisboa, c. início de 1552”, revela um profundo conhecimento do baixo meretrício lisboeta, como se pode verificar na transcrição do seguinte período:

[...] há cá dama tão dama que, pelo ser de muitos, se a um mostra bom rosto, porque lhe quer bem, aos outros não mostra ruim, porque não lhe quer mal. [...] Quanto é ao que

⁸⁹ A extensa nota relativa à “*Superflumina Babylonis*” revela em pormenores as fontes utilizadas por Jorge de Sena para sua composição (cf. SENA, p. 226-228). Ainda que não inclua a “Carta escrita de Lisboa (c. 1552)”, é improvável o desconhecimento da mesma por parte de Jorge de Sena até 1966, ano da publicação do conto. No “Discurso da Guarda”, de 1977, faz referência às cartas, *tão descaradamente divertidas* como esta.

toca a estoutras, damas de aluguer, há muito que escrever delas. [...] De algumas conseguistes vossas vos darei novas. Maria Caldeira matou-a seu marido. Grande perda para o povo, que reparava muitas órfãs [...], afora outras obras de grandes respeitos. E, por que esta Senhora não vivesse no outro mundo muito tempo só, se partiu para lá Beatriz da Mota, vossa amiga. Deste dilúvio houveram algumas destas damas medo e edificaram uma torre de Babilónia onde se acolheram, e vos certifico que são já as línguas tantas que cedo cairá, porque ali vereis mouros, judeus, castelhanos, leoneses, frades, clérigos, casados, solteiros, moços e velhos. A esta torre chamaram Acolheita, [...] Eu a crismei há poucos dias e lhe pus o nome de Mal-cozinhado, porque sempre achareis nele que comer, quer bem, quer mal. E tudo o destas senhoras é brando, rostos novos e canos velhos. São boas para ninfas de água, porque não deitam mais que a cabeça de fora. A razão por que se comem estas mais que as outras em Lisboa é que, afora os seus rostinhos, servem de foliões, que cantam e bailam tão bem que não hão enveja aos que El-Rei mandou chamar (CAMÕES, 2004, p. 61-62)

Ao informar a este anônimo destinatário que as *damas de aluguer do Mal*-“cozinhado eram mais comidas”⁹⁰ que as dos outros bordéis lisboetas, por serem tão boas quanto as que serviam à nobreza, Camões, como quem diz o que já se sabe, revela conhecer, não só o *Mal-cozinhado* - em que as prostitutas “não deitam mais que a cabeça” para fora da janela -, mas também os outros bordéis da sua Lisboa e, ainda que veladamente, deixa saber ao bom entendimento que também conhecia as prostitutas que serviam à corte, demonstrando literalmente um “saber de experiências feito” e, conseqüentemente, um *comportamento sexual* bastante apropriado ao contágio de doenças venéreas.

Agora, próximo da morte, Camões provavelmente já não pensa mais no baixo meretrício lisboeta, nem se, depois de tantos anos, estaria ainda a *torre de Babel do Mal-cozinhado* no mesmo lugar. É de outra Babel que se ocupa: a de “Sobre os rios” e, séculos depois, a de

⁹⁰ O verbo utilizado na carta é, invariavelmente, *comer*.

“*Super flumina Babylonis*”, de Jorge de Sena. No início deste conto, Camões, através de um narrador de íntima onisciência, em suas divagações reflete sobre os *pecados*, convicto de que “tudo, na vida, tem um sentido exacto que só ele é capaz de achar” (SENA, 1983, p.157):

Pecado é sonhar com o futuro: desejar a mulher que se viu neste instante, querer com fúria o que é dado a outros, invejar furiosamente, como coisa que nos foi roubada, a felicidade alheia que está dançando, sem vergonha e sem respeito pela nossa miséria, diante dos nossos olhos que param a vê-la. Mas imaginar-se feliz no passado, com aquilo que fugidamente o perpassara, e não fôra nunca do tamanho da sua fome, não era tentação, não era um pecado, era, sim, a sua única riqueza, a sua única razão de esperar a morte, seco de amor, exangue de entusiasmos, descrente da pátria, destituído até da alegria de fazer versos. Os seus versos, agora, haviam-no abandonado. [...] E não tinha deles saudade alguma (SENA, 1983, p. 157).

Os *pecados* estão também presentes nos versos de “Camões na Ilha de Moçambique”. Ao iniciar o poema, Jorge de Sena faz uma breve descrição do que deve ter sido a ilha ao tempo em que Camões, contextualizado nela e intertextualizado no poema, lá estivera:

É pobre e já foi rica. Era mais pobre
quando Camões aqui passou primeiro,
cheia de livros a cabeça e lendas
e muita estúrdia de Lisboa reles.
Quando passados nele os Orientes
e o amargor dos vis sempre tão ricos,
aqui ficou, [...]
[...] e o terreno
passeio descampado ao vento e ao sol
desta alavanca mínima, em coral,
de onde saltavam para Goa as naus,
que dela vinham cheias de pecados
e bagagens ricas e pimentas podres.
[...]

Jazem aqui em lápides perdidas
os nomes todos dessa gente que,
como hoje os negros, se chegava às rochas,
baixava as calças e largava ao mar
a mal-cheirosa escória de estar vivo.
[...] (SENA, 1989, p. 185-186).

A situação a que Jorge de Sena submete Camões é, no mínimo, delicada e vergonhosa, mas sobretudo humana, como humanas são a delicadeza e a vergonha. Afirma Gilda Santos: “Em português corrente (pelo menos no Brasil) e sem peias: na ilha de Moçambique, Camões está na merda” (1995, p. 159-160)⁹¹. A inesperada *escatologia* da situação a que Camões é submetido, todavia, encontra abrigo na fusão entre o fisiológico e o literário, metaforizado no último verso do poema, em que o produto do fazer poético equivale ao “que se esquece e se lançou de nós” (SENA, 1989, p. 186). A *escatologia*, portanto, é tão fisiológica (e não patológica) quanto literária na invenção de Jorge de Sena.

No poema, Camões tanto participa da “estúrdia oriunda de uma Lisboa reles” – a do *Mal-cozinhado*, por metonímia –, que, “como hoje os negros, se chega [...] às rochas, / baixa [...] as calças e larga [...] ao mar / a mal-cheirosa escória de estar vivo”. Trata-se, como se sabe, de uma tradição local, mas que, aplicada a Camões, será de certo uma transgressão à literatura. E não será difícil supor que tenha sido justamente este o objetivo de Jorge de Sena.

Todavia, é através da impotência, verificada nos versos seguintes – em que Sena se dirige a Camões com uma tal intimidade que permite a segunda do singular –, que se opera transgressão ainda mais forte:

[...] Pendendo para as pedras
teu membro se lembrava e estremecia
de recordar na brisa as croias mais as damas,
e versos de soneto perpassavam

⁹¹ Atente-se para a bissemia de *estar na merda* que, pelo menos no Rio de Janeiro das últimas décadas, admite o significado de estar em má situação. E não há dúvida de que Camões, na Ilha de Moçambique, está em penúria total, segundo as informações de Diogo do Couto.

junto de um cheiro a merda lá na sombra,
de onde n'alma fervia quanto nem pensavas
(SENA, 1989, p. 186).

“Pendendo para as pedras”, o *membro* de Camões, ao invés de enrijecer-se, *estremec[e]* com as recordações das “croias mais as damas”, o que pode denunciar a impotência, sintoma das doenças de que a Ilha de Moçambique estava provavelmente repleta, cheia de *pecados*, vindos como ele, Camões, de Goa. Como fará Manuel de Freitas, ainda que de forma encoberta, através da automutilação do eu-lírico de “Charles Monroe”, Jorge de Sena, no ano do quarto centenário d’*Os Lusíadas*, explicitamente, inutiliza o objeto fertilizante de Camões através da impotência, uma *patologia psíquica e/ou biológica relativa à sexualidade e/ou ao comportamento sexual*.

A *invenção* – e é esta a palavra – de Jorge de Sena, neste caso, consiste em ficcionalizar o *épico de outrora* em sua intimidade mais dura, através de uma linguagem inesperadamente crua, para revelar a sexualidade de *um* Camões nada viril, apartando assim aquele que cantou o “amor até a destruição da carne” daquele que praticou o sexo como quem queria “amor somente”. Nas palavras de Eduardo do Prado Coelho:

Jorge de Sena [...] introduziu na poesia portuguesa uma *linguagem da sexualidade* que não somente rompe com convenções e puritanismos ainda persistentes nos circuitos mais conservadores, como teve o mérito de propor uma demarcação (que por vezes atingiu a forma de conflito) entre o *espaço da relação amorosa* e o *espaço da demanda sexual*, o que veio tornar muitas outras coisas possíveis à poesia portuguesa mais recente (1988, p. 122) [grifos do autor].

Não será, todavia, este o único, sequer o mais flagrante, ponto de encontro entre a poesia de Manuel de Freitas e a literatura de Jorge de Sena. É entre “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” e “Camões burger” que se estabelece clara intertextualidade. Foi Luís Maffei, em 2004, o primeiro a denunciá-la:

E partidário camoniano se mostra Manuel de Freitas: se Camões “decerto não se importará”, Freitas sim, Freitas, de um modo afim ao de Jorge de Sena em “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”, dirige-se aos seus para acusar o ainda vigente e equivocado consumo que se faz do legado camoniano: “Para alguns, doutos e moralíssimos, / o comércio com as musas não era compatível / com fodas de foder bem dadas, em redondilhas um pouco maiores do que eles, os necrófagos de serviço”. Não é casual que o título deste poema, também de Game over, seja “Camões burger”: come-se, ainda, e mal, a memória do poeta, sem nenhum vestígio de qualquer lógica antropofágica [...].

Ainda assim, não é esta a única ressonância de “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” no *fast food* camoniano de *Game over*. A “comédia dos ossos” de “Camões burger” encontra antecedentes no poema de Jorge de Sena.

Manuel de Freitas se refere à *comédia* oficial a que foram submetidos os (supostos) ossos de Luís de Camões, e não lhe faltam eruditos argumentos para assim qualificar as oitocentistas expedições arqueológico-literárias que vasculharam o subterrâneo de Lisboa em busca dos restos mortais do cantor d’*Os Lusíadas*. Segundo o mais antigo biógrafo, Pedro de Mariz, “morto [Camões] em tanta miséria, [...] o enterraram na Igreja de Sant’Ana desta cidade e, em 1595, apenas 15 anos após sua morte, já custou muito trabalho atinarem com o lugar de sua sepultura, para lhe porem sepultura própria, (mas tão rasa como as do mais povo) mas com este epitáfio nela esculpido”:

Aqui jaz Luís de Camões, Príncipe dos Poetas de seu tempo.
Viveu pobre e miseravelmente, e assim morreu, ano de 1579.
Esta campa lhe mandou pôr Dom Gonçalo Coutinho,
Na qual não se enterrará pessoa alguma.⁹²

Contudo, se em meados do século XVIII ainda havia uma Igreja de Sant’Ana, com a sepultura e o epitáfio de Camões, e em cujo solo restavam seus ossos, esta, indubitavelmente, deixou de existir depois do terremoto de 1755, e, nas palavras de Wilhelm Storck,

⁹² A alusão à miséria em que Camões teria vivido e morrido desaparece, amputada pelo editor Domingos Fernandes, da primeira para a segunda edição da presente biografia, em 1616, quando Mariz já estava morto (Cf. MATOS, 2005).

[...] quando a reedificaram, depois de 1773, ninguém pensou em Camões. A lousa de mármore e a tarja de azulejos tinham desaparecido, ou porque ficassem destruídas ou porque levassem descaminho.

Todavia, da comoção provocada pelo Camões de Garrett (1825) resultou que, 245 anos depois do seu falecimento, os pósteros se lembrassem compungidos das culpas dos antepassados (1897, p. 733).

Onze anos mais tarde, em 1836, portanto, seria formada uma primeira equipe incumbida da missão arqueológica de encontrar a sepultura e resgatar os ossos de Camões. Todavia, em decorrência da guerra civil, a missão acabou por ser abortada. Apenas em 1854, seria formada oficialmente uma nova equipe – da qual participou o Visconde de Juromenha, notável editor oitocentista da obra de Luís de Camões, e responsável pela divulgação do documento registrado à folha 388 do *Livro XLV de Doações de Dom Sebastião e Dom Henrique*: o alvará de 1582 através do qual se transfere para Ana de Sá, mãe de Camões, uma parcela da tença que “vagou por morte de seu filho”, a 10 de junho de 1580. Como o mencionado documento foi publicado em 1860, depreende-se a razão de 10 de junho de 1880 ter sido o primeiro “Dia de Camões” da história.

O século XIX, como se sabe, não foi fácil para Portugal, e resgatar *as memórias gloriosas da ocidental praia lusitana* através da recuperação dos restos mortais de Luís de Camões tornar-se-ia logo uma obsessão, questionavelmente, patriótica. E era, portanto, imperativo que os tais ossos fossem identificados em tempo hábil para que estivessem, em 10 de junho de 1880, suntuosamente sepultados no Mosteiro dos Jerónimos – o que ocorreu apenas dois dias antes.

Todavia, como era de se esperar, o sepulcro original não foi encontrado: a Igreja de Sant’Ana, reedificada após o terremoto, já não era igual à antiga. Além disso, com o terremoto de 1755, os ossos de Camões, enterrados em vala comum, misturaram-se aos de seus contemporâneos, e aos “de gerações posteriores, na maioria de baixo e humilde estado”, que “tinham sido enterradas no mesmo carneiro”

(STORCK, 1897, p. 733). Diante de uma grande quantidade de ossadas anônimas – “braços, pernas, sem dono e sem sentido”, como diria Camões –, mas convictos de que entre elas estariam os restos mortais do *Príncipe dos poetas*, decidiram os membros da comissão ajuntá-las todas numa única urna que “ficou depositad[a] no coro das freiras de Sant’Anna” desde maio de 1855 até 8 de junho de 1880, quando foi trasladada, “com honras reais”, para a suntuosa sepultura dos Jerónimos (STORCK, 1897, p. 734-735), que traz a inscrição, extraída do canto décimo d’*Os Lusíadas*, que no século XX tão bem serviria aos propósitos de um Portugal embrutecido por Salazar:



Os Lusíadas, X, 155 – Detalhe da inscrição do túmulo de Luís de Camões

Jorge de Sena, já exilado no Brasil, em 1961 escreve um dos pontos mais altos de sua obra poética. De além-túmulo, ouve-se a voz de Camões dirig[indo]-se a seus contemporâneos, a adverti-los “que um vosso esqueleto há-de ser buscado, / para passar por meu. E para outros ladrões, / iguais a vós, de joelhos, porem flores no túmulo, numa referência à comédia dos ossos” – denunciada por Manuel de Freitas –, que “veio para ficar, incerta, numa praia / insigne de enganos e misérias”. O Camões de Jorge de Sena revela-se, portanto, onisciente e profético (como um vingativo Adamastor), já que não ignora o destino dos ossos dos outros que, no século XIX, passariam por seus, para que se pudesse, então, comemorar a sua memória no tricentenário do dia da sua morte (*glosa necrográfica*). Em “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”, o eu-lírico é consciente de que o Portugal do oitocentos, mergulhado na *comédia dos ossos*, precisa de sua memória para comemorar-se a si mesmo, e legitimar-se como pátria.

Em 1948, 68 anos após as comemorações do tricentenário da morte de Camões, Jorge de Sena, já sob o regime salazarista, em sua primeira conferência sobre a poesia de Camões, diz que “concordar[ia] até com... um dia de Camões”, caso se modificasse o seguinte quadro:

Nos países de língua portuguesa e noutros culturalmente a ele ligados, tornou-se costume, oficialmente consagrado, utilizar um dia, o dia de Camões, para, a pretexto de celebrarmos a memória de um escritor e aventureiro do século, chamado Luís de Camões, nos comemorarmos todos mutuamente. [...] Em tantas e tão variadas comemorações, centenários, cortejos e conferências, sempre se fala da Fé e do Império, da independência e da Raça, da glória e da sabedoria, do que de facto possuímos e da árvore das patacas que ainda julgamos possuir, mas, raras vezes, ou só acidentalmente, se fala de um poeta, um grande poeta... (SENA, 1980, p. 16-17).

Segundo Manuel de Freitas em “Camões burger”, o quadro descrito pelo jovem Jorge de Sena, ainda agora – depois de “mais de quatrocentos anos da tal ‘conversa / fiada’ que poucas penélopes encontrou” (FREITAS, 2002) –, permanece o mesmo, e o mesmo de 10 de junho de 1977, quando Jorge de Sena, imbuído pelo espírito de 25 abril de 1974, mas consciente da situação política herdada do regime salazarista, proferiu o “Discurso da Guarda” – que seria seu último pronunciamento público relacionado a Camões –, em absoluta consonância com o primeiro, quase trinta anos depois, como se pode depreender, pelas palavras do próprio Jorge de Sena, na seguinte transcrição:

Com efeito, em 1978, cumprem-se trinta anos sobre a primeira vez que, de público me ocupei de Camões, iniciando o que, sem vaidade me permito dizê-lo, tem sido uma contínua campanha para dar a Portugal um Camões autêntico e inteiramente diferente do que tinham feito dele: um Camões profundo, um Camões dramático e dividido, um Camões subversivo e revolucionário, em tudo um homem do nosso tempo, que poderia juntar-se ao espírito da Revolução de Abril de 1974, e ao mesmo tempo sofrer em si mesmo, as angústias e as dúvidas do homem moderno que não obedece a nada nem a ninguém senão à sua própria consciência. Esse meu Camões foi longamente o riso dos eruditos e dos doutos, de qualquer cor ou feitio;

foi a indignação do nacionalismo fascista, dentro e fora das universidades, dentro e fora de Portugal; foi a aflição inquieta do catolicismo estreito e tradicional, dentro e fora de Portugal; e foi a desconfiança suspeitosa de muita gente de esquerda, a quem eu oferecia um Camões que deveria ser o deles, quando eles preferiam atacar ou desculpar o Camões dos outros (1980, p. 255).

Agora, no início do século XXI, é outro poeta que dá seu *testemunho*:

Agora, num intervalo cibernáutico medido
pela ignorância pública, lembram-se
d’O Poeta e de uns versos que a memória canta,
propícios às presidências que tão mal presidem
(FREITAS, 2002).

“Agora, [...] lembram-se / d’O Poeta [...] os propícios às presidências que tão mal presidem com seus redondos cus assentados sobre um povo analfabeto e tudo / que ainda não lê nem sonha a pátria que foi, apenas, pretexto” – prossegue Manuel de Freitas pela terceira estrofe de “Camões burger”. Segundo Sena, é sobre este Poeta que, por volta de 1948, só se falava *acidentalmente*, e que, durante todo o regime salazarista, foi o *Camões dos outros*.

Mas, *não importa nada* ante a justiça que um outro poeta, Manuel de Freitas – nascido em 1972 e pertencente, portanto, à geração dos *netos* de Jorge de Sena –, faz agora, no século XXI, aos versos-maldição de “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”:

Não importa nada: que o castigo
será terrível. Não só quando
vossos netos não souberem já quem sois
terão de me saber melhor ainda
do que fingis que não sabeis,
[...] (SENA, 1988).

Referências

Edições das obras de Luís de Camões

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*. Maria de Lurdes Saraiva (org.). Lisboa, INCM, 1981.

CAMÕES, Luís de. Manuscrito apenso ao exemplar Cam-10-P da Biblioteca Nacional de Lisboa. (fac-símile). In: PEREIRA FILHO, Emmanuel. *As rimas de Camões*. Rio de Janeiro: José Aguilar/ Brasília: INL, 1974.

CAMÕES, Luís de. *Obras*. Visconde de Juromenha (org.). Lisboa: Imprensa Nacional, 1861. v. 6.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Comentados pelo Licenciado Manoel Correa. Lisboa: Pedro Craesbeek, 1613.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Comentados pelo Licenciado Manuel de Faria e Sousa. Madrid: Ivan Sanchez/ Pedro Coello, mercador de libros, 1639.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Comentados por Augusto Epiphany da Silva Dias. Segunda edição melhorada. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1916.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Antonio Gonçalves, 1572.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Emanuel Paulo Ramos (org.). Porto: Porto Editora, s/d.

CAMÕES, Luís de. *Rhythmas*: divididas em cinco partes. Lisboa: Manoel de Lyra à custa de Estevão Lopes, 1595.

CAMÕES, Luís de. *Rimas – segunda parte*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, à custa de Domingos Fernandez, 1616.

CAMÕES, Luís de. *Rimas várias*. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Tomo I & II. Lisboa: Imprensa de Theotónio Damaso de Mello Impressor de la Casa Real, 1685.

CAMÕES, Luís de. *Rimas várias*. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Tomo III, IV & V. Lisboa: Imprensa Craesbeeckiana, 1689.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, à custa de Estevão Lopes, 1598.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões – corpus dos sonetos camonianos*. Edição e notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli. Paris/Lisboa: Centre Culturel Portugais/ Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

Antologias da obra de Luís de Camões

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. José Lino Grunewald (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (org.). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Massaud Moisés (org.). São Paulo: Cultrix, s/d.

CAMÕES, Luís de. *Melhores poemas*. Leodegário de Azevedo Filho (org.). São Paulo: Global, 2001.

CAMÕES, Luís de. *Poesia lírica*. Fernando Pinto do Amaral (org.). Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. Alexei Bueno (org.). Rio de Janeiro: Lucerna, 1998.

Bibliografia Geral

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Brasília: INL, 1986.

ARISTÓTELES. *Obras*. Tradução: Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1967.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Lírica de Camões – 1. História, metodologia, corpus*. Lisboa: INCM, 1985.

BELL, Aubrey F. G. *Luis de Camões*. Porto: Editora Educação Nacional, 1936.

BERARDINELLI, Cleonice. Prefácio. In: CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões – corpus dos sonetos camonianos*. Edição e notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli. Paris/Lisboa: Centre Culturel Portugais/Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Cátedra Padre António Vieira; Instituto Camões, 2000.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: MEC, 1973.

Bíblia de Jerusalém. *Novo Testamento* (edição anotada). 8. ed. São Paulo: Paulinas, 1981.

BLATTY, William Peter. *O exorcista*. Tradução: Milton Persson. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

BORN, A. Van Den. *Dicionário enciclopédico da Bíblia*. Rio de Janeiro/Lisboa: Vozes/ Centro do Livro Brasileiro, 1971.

CANTO, José do. *Collecção camoneana: Tentativa de um Catálogo Methodico e Remissivo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1895. Edição comemorativa em fax-símile, com prefácio de Hernâni Cidade, Lisboa: Imprensa Nacional, 1972.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.

CERDEIRA, Teresa Cristina. O evangelho segundo Maria. In: CERDEIRA, Teresa Cristina; RIBEIRO, Margarida Calafate; PERKINS, Juliet; ROTHWELL, Phillip. (org.). *A primavera toda para ti*. Lisboa: Presença, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

- COELHO, Eduardo Prado. *A noite do Mundo*. Lisboa: INCM, 1988.
- CRUZ, Gastão. Nova poesia e Poesia nova. *In: Relâmpago*, n. 12. Lisboa, 2003.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Índice analítico do vocabulário de Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: INL, 1966. v. 3.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Índice analítico do vocabulário dos sonetos da 1ª edição (1595) das Rhythmas de Camões*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1995.
- DEUS, Maria Luísa do Couto Linhares de. *Cartas editas e inéditas de Fernão Rodrigues Lobo Soropita*. Lisboa, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1987.
- DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- FARIA e SOUSA, Manuel de. Vida del Poeta. *In: CAMÕES, Luís de. Rimas várias*. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Tomo I & II. Lisboa: Imprenta de Theotónio Damaso de Mello Impressor de la Casa Real, 1685.
- FARIA e SOUSA, Manuel de. Vida del poeta. *In: CAMÕES, Luís de. Rimas várias*. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Lisboa: Casa Real, 1685. Edição comemorativa em fax-símile, com prefácio de Jorge de Sena, Lisboa: Imprensa Nacional, 1972.
- FARIA, Manuel Severim. Vida de Luís de Camões. *In: Discursos vários e políticos*. 4. ed. Lisboa: INCM, 1999.
- FERNANDES, Domingos. Prólogo ao leitor. *In: CAMÕES, Luís de. Rimas – segunda parte*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, à custa de Domingos Fernandez, 1616.
- FERRAZ, Eucanaã; VALLIAS, André (ed.). Tão pequeno: Luís de Camões e Caetano Veloso. *Errática*. Disponível em: <http://www.erratica.com.br>. Acesso em: 18 jun. 2006.

FREITAS, Manuel de. *Game over*. Lisboa: & etc., 2002.

GANDAVO, Pero de Magalhães. *Regras que ensinam a maneira de escrever a ortografia da língua portuguesa*. Lisboa: Antônio Gonçalves, 1574.

GUERREIRO, António. Alguns aspectos da poesia contemporânea. *In: Relâmpago*, n. 12. Lisboa, 2003.

HUE, Sheila Moura. *Camões entre seus contemporâneos – sobre a recepção da obra camoniana no século XVI*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, Departamento de Letras da PUC-Rio, 2002.

JACKSON, David K. (ed.). *Camões and the First Edition of The Lusiads, 1572*. Massachusetts Dartmouth: Center for Portuguese Studies and Culture, 2003.

JUROMENHA, Visconde de. Advertencia preliminar. *In: CAMÕES, Luís de. Obras*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1861. v. 2 (Ed. Visconde de Juromenha).

KAZANTZÁKIS, Nikos. *Ascese: os salvadores de Deus*. Introdução e tradução direta do grego por José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.

LOPES, Fernão. Prólogo. *In: Crônica del-rei Dom Joham I de boa memória e dos Reis de Portugal o décimo. Primeira parte*. Reprodução facsimilada da edição do Arquivo Histórico Português (1915) preparada por Anselmo Braamcamp Freire. Lisboa: INCM, 1973.

LOPES, Óscar. Luís de Camões. *In: 5 motivos de meditação*. Porto: Campo das Letras, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. Do sangue, da volúpia e da morte. *In: CERDEIRA, Teresa Cristina; RIBEIRO, Margarida Calafate; PERKINS, Juliet; ROTHWELL, Phillip. (org.). A primavera toda para ti: homenagem a Helder Macedo*. Lisboa: Presença, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*. Lisboa: Presença, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *A poesia de Jorge de Sena*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998.

MACEDO, Helder. *Apetite e razão na lírica camoniana*. In: GIL, Fernando; MACEDO, Helder. *Viagens no olhar - retrospecto, visão e profecia no renascimento português*. Porto: Campo das Letras, 1998.

MACEDO, Helder. *As três faces de Eva: imagens do feminino na poesia medieval galego-portuguesa*. *Metamorfoses 3*. Rio de Janeiro / Lisboa: Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros/ UFRJ/ Caminho, 2002.

MAFFEI, Luís. *O vate de Freitas ou “Camões de certo não se importará”*. Comunicação apresentada no *I Encontro da Pós-Graduação em Vernáculos*. Faculdade de Letras da UFRJ, 2004. (Impresso).

MARIZ, Pedro de. *Ao estudioso da lição poética*. In: CAMÕES, Luís de. *Rimas – segunda parte*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, à custa de Domingos Fernandez, 1616.

MATOS, Mauricio. *Podereis roubar-me tudo - subsídios para uma antologia da presença de Camões na produção literária de Jorge de Sena*. In: SANTOS, Gilda (Org.). *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*. Lisboa: Cosmos, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou Como se faz filosofia a golpes com martelo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo e Ditirambos de Dionísio*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEREIRA FILHO, Emmanuel. *As rimas de Camões (Cancioneiro de ISM & Comentários)*. Fac-símile, lição dos manuscritos e comentários por Emmanuel Pereira Filho. Edição preparada e organizada por Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: José Aguilar/ Brasília: INL, 1974.

PEREIRA FILHO, Emmanuel. *Uma forma provençal na lírica de Camões*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

PINA MARTINS, José V. de. *Catálogo da exposição bibliográfica, iconográfica e medalhística de Camões*. Prefácio de Manuel Lopes de

Almeida. Introdução, seleção e notas por José V. de Pina Martins. Lisboa: INCM, 1972.

RODRIGUES, José Maria; VIEIRA, Afonso Lopes. Prefácio. *In: CAMÕES, Luís de. Lírica* – edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1932.

SANTOS, Gilda. A poesia de Jorge de Sena em Assis: o nascimento de uma persona. *In: Anais da Abralip*. Assis, 1994.

SANTOS, Gilda. Camões e as navegações vistas da Ilha de Moçambique. *In: Boletim do SEPESP*, v. 6. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras - UFRJ, 1995.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 16. ed. corrigida e actualizada. Porto: Porto, s/d.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *Luís de Camões*. Lisboa: Europa-América, 1972.

SENA, Jorge de. A poesia de Camões, ensaio da revelação da dialéctica camoniana. *In: Trinta anos de Camões* – I volume. Lisboa: Edições 70, 1980.

SENA, Jorge de. Introdução. *In: CAMÕES, Luís de. Rimas várias*. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Tomo I & II. Lisboa: Imprensa de Theotonio Damaso de Mello Impressor de la Casa Real, 1685. Fac-símile – Lisboa: INCM, 1972.

SENA, Jorge de. Prefácio à poesia de Helder Macedo (1957-1968)/ Post-Scriptum à coletânea: Poesia 1957-1977. *In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). A experiência das fronteiras: leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói: EdUFF, 2002.

SENA, Jorge de. *A estrutura de Os Lusíadas*. Lisboa: Edições 70, 1980a.

SENA, Jorge de. *Antigas e novas andanças do demónio*. Lisboa: Edições 70, 1984.

SENA, Jorge de. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. Lisboa: Edições 70, 1981.

SENA, Jorge de. *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989.

SENA, Jorge de. *Trinta anos de Camões 1948-1978* (estudos camonianos e correlatos). Lisboa: Edições 70, 1980b. v. 2.

SENA, Mécia de. *Índices da poesia de Jorge de Sena*. Lisboa: Cotovia, 1990.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Cesário Verde – Todos os poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995.

SENA, Mécia de. Cesário, duas ou três coisas. *In: Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

SOROPITA, Fernão Rodrigues Lobo. Prólogo aos Leitores. *In: CAMÕES, Luís de. Rhythmas: divididas em cinco partes*. Lisboa: Manoel de Lyra à custa de Estevão Lopes, 1595.

SOROPITA, Fernão Rodrigues Lobo. *Poesias e prosas inéditas*. Prefácio e notas de Camilo Castelo Branco. Porto: Tipografia Lusitana, 1868.

STORCK, Wilhelm. *Vida e obras de Luís de Camões*. Versão do original alemão anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências, 1897.

VERDE, Cesário. *Obra completa*. Joel Serrão (org.). Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

ORIGENS DOS TEXTOS

A mais antiga biografia de Luís de Camões – A mais antiga biografia de Camões. *Revista camoniana*, 3. série, n.17. Bauru: Edusc, 2005.

O primeiro Dia de Camões – Faria e Sousa e Jorge de Sena: Luís de Camões entre palavra e silêncio. *In: JORGE, Silvio Renato; ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. (Orgs.). A palavra silenciada – estudos de literatura portuguesa a africana.* Niterói: Vício de Leitura, 2001.

A lírica de Camões que *poderia ter sido editada* – Inédito: versão substancialmente ampliada da palestra “[...] *o entendimento de meus versos*: Fernão Rodrigues Lobo Soropita, editor de Luís de Camões”, apresentada originalmente na *VII Reunião Internacional de Camonistas*, promovida pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e realizada na Universidade de Coimbra, 24 a 26 de novembro de 2005.

Uma edição ética dos Sonetos de Camões – Uma edição ética dos *Sonetos de Camões*. *In: Convergência Lusíadas* 22. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2006.

Uma interrogação n’Os Lusíadas – *Lus.*, I, 106 – Uma interrogação n’Os *Lusíadas*. *Revista Letra*: Rio de Janeiro, 2008.

Luís de Camões e Cesário Verde – A [...] escória de estar vivo. *In: Atas do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas – AIL.* Rio de Janeiro, UFRJ, 1999.

Luís de Camões e Jorge de Sena – Podereis roubar-me tudo - subsídios para uma antologia da presença de Camões na produção literária de Jorge de Sena. *In: SANTOS, Gilda (Org.). Jorge de Sena em rotas entrecruzadas.* Lisboa: Cosmos, 1999.

Luís de Camões e Helder Macedo – Que venha a morte / mas que seja minha – Luís de Camões e Helder Macedo: O Soneto Devoto e o Asceta de Artaud e Nietzsche. *Metamorfoses* 8. Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ. Lisboa: Caminho, 2008.

Luís de Camões e Manuel de Freitas – MATOS, Mauricio. A comédia dos ossos: ressonâncias de Jorge de Sena em Manuel de Freitas, via Camões. *In: SANTOS, Gilda (Org.). Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SIGLAS UTILIZADAS

AC – *Rimas*, terceira parte, ed. Álvares da Cunha (Lisboa, 1668).

DF2 – *Rimas* – segunda parte, ed. Domingos Fernandez (Lisboa, 1616), em que se reeditam a mais antiga biografia de Camões, de Pedro de Mariz (*Os Lusíadas*, 1613) o “Prólogo aos Leitores” (*Rhythmas*, 1595), de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, este último, até então anônimo.

CB – *Sonetos de Camões* – corpus dos *sonetos camonianos*, ed. Cleonice Berardinelli, obra que reúne 400 sonetos anotados, ao menos uma vez, atribuídos a Luís de Camões. Publicada em Lisboa, Paris e Rio de Janeiro, 1980.

E – *Os Lusíadas* de Luís de Camões (Lisboa, Antônio Gonçalves, 1572), exemplares cujo pelicano que encima o frontispício aparece voltado para a direita do leitor, e que trazem a lição “Entre gente remota edificaram” para *Lus.*, I, 1, v. 7.

Ee – *Os Lusíadas* de Luís de Camões (Lisboa, Antônio Gonçalves, 1572), exemplares cujo pelicano que encima o frontispício aparece voltado para a esquerda do leitor, e que trazem a lição “E entre gente remota edificaram” para o *Lus.*, I, 1, v. 7.

LC – *Lírica de Camões*, ed. Leodegário A. de Azevedo Filho, que desenvolve, com alterações, o projeto proposto por Emmanuel Pereira Filho. Iniciou-se a publicar em Lisboa, 1985.

MA – *Manuscrito apenso*, ou *Appendix rhythmorum*, ao exemplar Cam-10-P da primeira edição das *Rhythmas* de Luís de Camões (1595). Conhecido, pelo menos, desde o século XIX, apenas Emmanuel Pereira Filho, na década de 1960, percebeu que se tratava de um estudo preliminar para a organização da segunda edição das *Rimas*

de Luís de Camões (1598), e não um cancioneiro camoniano, como até então se acreditava.

PPR – *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, de que se conhece apenas um “Índice de primeiros versos”.

RC – *Rimas de Camões*, obra póstuma de Emmanuel Pereira Filho em que se reproduz em fac-símile o *Manuscrito apenso* e estudos deste notável camonista.

Rh – *Rhythmas*, 1ª edição da obra lírica de Luís de Camões, ed. Fernão Rodrigues Lobo Soropita (Lisboa, 1595).

Ri – *Rimas*, 2ª edição da obra lírica de Luís de Camões, ed. Estêvão Lopes (Lisboa, 1598).

SOBRE O AUTOR

Professor Adjunto de Literatura Portuguesa do Curso de Letras da Escola Normal Superior da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), é Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (FACHA, 1994), Mestre e Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, 1998 e 2004), foi Editor Executivo da UEA Edições de julho de 2014 a 2015. Professor Substituto de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2004-2005 e 2008-2009). Pesquisador de Pós-Doutorado do CNPq (2006-2007 e 2007-2008) e da Fundação Calouste Gulbenkian (2009-2010) na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FL-UFRJ, 2006 a 2010). Autor de *Ao longo da ribeira: estudos de literatura portuguesa 2000-2010* (Manaus: UEA Edições, 2015), organizou, com Helder Macedo, *Obras de Bernardim Ribeiro* (Lisboa: Presença, 2010), com Cleonice Berardinelli, edição de *Mensagem* de Fernando Pessoa, com Jorge Fernandes da Silveira, antologia *19 Recantos e Outros Poemas* de Luiza Neto Jorge (ambos, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008). Publicou o volume de poemas *Aquém das retinas* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006), agraciado, em 2000, com a Bolsa para Escritores com Obras em Fase de Conclusão concedida pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Abril de dois mil e vinte e dois, aproximadamente quatrocentos e quarenta e um anos do falecimento de Luís de Camões.



para conhecer mais da *editora*UEA e de nossas publicações, acesse nosso site e nos siga nas redes sociais

editora.uea.edu.br

ueaeditora



